

К. А. ЧЕКАЛОВ

ФОРМИРОВАНИЕ
МАССОВОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
ВО ФРАНЦИИ

XVII — ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XVIII ВЕКА



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А.М.ГОРЬКОГО

К . А . Ч Е К А Л О В
ФОРМИРОВАНИЕ
М А С С О В О Й
ЛИТЕРАТУРЫ
В О Ф Р А Н Ц И И
XVII – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XVIII ВЕКА

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2008

Рекомендован к печати Ученым Советом института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *Н.Т. Пахсарьян*,
доктор филологических наук, профессор *Н.А. Литвиненко*,
доктор филологических наук *Е.П. Гречаная*

В монографии рассматривается генезис массового чтения во Франции — стране с высокоразвитой и почтенной беллетристической традицией. Особое внимание уделено прозе барокко, повествовательные структуры которой перекликаются с образцами современной массовой литературы. Впервые в отечественной науке анализируется феномен «Голубой библиотеки», издательской серии «популярного» характера, ставшей кладезем и медиатором средневекового повествовательного фонда.

ISBN 978-5-9208-0292-7

© ИМЛИ РАН, 2008

© Чекалов К.А., 2008

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ВВЕДЕНИЕ. МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА И БЕЛЛЕТРИСТИКА: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ	7
ГЛАВА ПЕРВАЯ. У ИСТОКОВ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: РОМАН БАРОККО	
§ 1. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ	28
§ 2. ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ И ВКУСЫ АУДИТОРИИ	33
§ 3. ИТАЛЬЯНСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ	35
§ 4. НА ПУТИ К «РОЗОВОМУ РОМАНУ» (ФРАНЦУЗСКАЯ ПРОЗА НАЧАЛА XVII ВЕКА) ...	38
§ 5. БАРКЛАЙ: ПЕРВЫЙ БЕСТСЕЛЛЕР XVII ВЕКА ...	48
§ 6. СОРЕЛЬ: МОГИЛА РОМАНОВ ИЛИ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО?	54
§ 7. КОНТРИТЕРАТУРА: КАМЮ И ДРУГИЕ	59
§ 8. ДИСКУССИЯ О РОМАНЕ	70
§ 9. «ВЫСОКИЙ» БАРОЧНЫЙ РОМАН. ОБРАЗЕЦ ТОПОСА	76
ГЛАВА ВТОРАЯ. «ГОЛУБАЯ БИБЛИОТЕКА»	
§ 1. НАЗНАЧЕНИЕ И ВОСПРИЯТИЕ	94
§ 2. ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ СОСТАВ	101
§ 3. АДАПТАЦИИ РЫЦАРСКИХ РОМАНОВ И ЖЕСТ .	107
§ 4. «ЧЕТВЕРО СЫНОВЕЙ АЙМОНА»	124
§ 5. ОТ РЫЦАРСКОГО РОМАНА К «КУПЕЧЕСКОЙ ЭПОПЕЕ»	133
§ 6. БРОДЯЧИЕ СЮЖЕТЫ И ЛЕГЕНДАРНЫЕ ОБРАЗЫ	140
§ 7. ЭВОЛЮЦИЯ ПИКАРЕСКИ	141
§ 8. КАРТУШ И МАНДРЕН	146
§ 9. СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ МОРАЛИЗАЦИЯ	150

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ЧЕРТЫ БЕЛЛЕТРИСТИКИ

В ПРОЗЕ КОНЦА XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА

§ 1. В ТЕНИ «ПРИНЦЕССЫ КЛЕВСКОЙ»: ГОСПОЖА ДЕ ВИЛЬДЬЁ И ДРУГИЕ	171
§ 2. В ТЕНИ ГОСПОЖИ ДЕ ВИЛЬДЬЁ: ЖАН ДЕ ПРЕШАК	181
§ 4. ГОСПОЖА Д' ОНУА КАК РОМАНИСТ	194
§ 5. АВАНТЮРИСТ ПЕРА: ЭСТАШ ЛЕНОБЛЬ	198
§ 6. ЛЁГКОЕ ЧТЕНИЕ И БЕСТСЕЛЛЕРЫ НАЧАЛА XVIII ВЕКА	208
§ 7. СЕРИЙНЫЕ СТРАТЕГИИ И «НОВЫЙ ГУЛЛИВЕР»	214
§ 8. ДОЛГИЕ ПРОВОДЫ: «РОМАНИЧЕСКОЕ» В РАННЕЙ ПРОЗЕ МАРИВО	219
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	235
УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН	237

ПРЕДИСЛОВИЕ

Повышенный интерес исследователей к массовым формам художественной культуры — характерная особенность современного научного знания. При этом, однако, основное внимание оказывается сосредоточенным на соответствующих явлениях XIX — начала XXI веков. Автору этих строк показалось важным обратиться именно к историческим аспектам массовой литературной продукции во Франции, уяснить себе её истоки. В качестве сферы исследования мы избрали французскую прозу (главным образом роман и те альтернативные по отношению к нему прозаические формы, которые нам кажется правомерным именовать «повестями»; мы не рассматриваем специально ни судьбу новеллистической традиции, ни эволюцию литературной сказки). Важным обстоятельством, побудившим нас взяться за осмысление данной темы, стала чрезвычайно высокая степень развития французской массовой литературы на разных этапах развития национальной словесности (А. Грамши полагал, что в Италии не было создано ничего подобного, что всё же следует считать некоторым преувеличением). Она и в настоящее время, несмотря на колоссальный культурный диктат со стороны США, продолжает играть существенную роль в структуре досуга современного человека.

В то же время нам кажется существенным принять во внимание фактор так называемых *minor* — второстепенных авторов, нередко остающихся (или оставшихся до недавнего времени) за пределами магистральных литературоведческих исследований. Второстепенная и массовая литература — множества пересекающиеся, но не совпадающие; лидеры «бульварных романов» по своей известности могут конкурировать с нобелевскими лауреатами; многие *minor* с течением времени перемещаются с литературной «галёрки» в первые ряды. В этой связи кажется целесообразным прибегнуть к термину «беллетристика», столь активно разрабатывавшемуся отечественной критикой середины XIX века, а в наши дни вновь обретшему своих приверженцев¹. Используя этот термин, мы отдаём себе отчёт в присущей ему «неустойчивой, противоречивой семантике»². Отказ от «хождения по вершинам» (В.М. Жирмунский) и «истории генералов» (Ю.Н. Тынянов), необходимость изучения «ежедневной

пищи общества» (В.Г. Белинский) — все эти заветы видных отечественных литературоведов являлись приоритетными для настоящего исследования. Но и полностью отделить «генералов» от «рядовых» нам представлялось невозможным — особенно с учётом неизбежного «структурирования массового высокой литературой»³, так что читатель обнаружит в этой книге, наряду с малоизвестными, и знаменитых писателей — но лишь под определённым углом зрения.

При этом мы исходим из того, что зачаточная стадия массовой литературы во Франции относится к периоду, последовавшему за образованием «галактики Гутенберга». Вот почему процесс становления массовой литературы во Франции охватывает, с нашей точки зрения, обширный период — от прозы барокко до появления романа-фельетона. В предлагаемой читателю книге рассмотрен первый этап этого процесса (XVII — первая треть XVIII века). Именно в начале 1730-х годов выходит в свет ряд знаменательных для магистрального вектора французской прозы произведений, и в первую очередь — «Жизнь Марианны» Мариво и «Манон Леско» Прево; «высокий» роман видоизменяется и устремляется к менее опосредованному, аналитическому отражению современной реальности. С другой стороны, к концу 1730-х годов имеет место всплеск общественного интереса к жанру романа; соответственно заново осмыслиется и обновляется, становится более диверсифицированным фонд массовой прозы.

Кроме того, особый раздел нашей монографии посвящён иному пласту «тривиального» чтения XVII-XVIII веков — «низовой» словесности, а точнее, такому совершенно не исследованному у нас её феномену, как «Голубая библиотека».

Период более развитого литературного «мейнстрима», начиная с резкого количественного роста романной продукции в канун формального запрета на этот жанр и вплоть до раннего творчества признанного корифея массовой литературы Эжена Сю (т. е. до конца 1830-х годов), планируется рассмотреть в отдельной монографии.

Автор книги хотел бы поблагодарить за ценные советы и консультации известных российских учёных — Н.Т. Пахсарьян, А.Д. Михайлова, Е.П. Гречаную, М.Л. Андреева, И.К. Стаф, а также французских исследователей А. Строева, Д. Куэнья, Д. Компера, М. Летурнё. Большую помощь в работе над книгой сыграла поддержка со стороны Дома наук о человеке (Париж).

**МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
ВЧЕРА И СЕГОДНЯ**

К настоящему времени массовая культура принадлежит к одной из наиболее обстоятельно изученных культурологических категорий. Собственно, изучение самого предмета началось задолго до возникновения соответствующего термина — в конце позапрошлого столетия. Что же касается термина «массовая культура», то он, по видимому, был впервые предложен Максом Хоркхаймером в работе «Искусство и массовая культура» (1941). Именно под влиянием основателя франкфуртской школы Хоркхаймера развился так называемый «пессимистический дискурс» в отношении интересующего нас феномена, согласно которому массовая культура представляет собой «одну из форм порабощения индивида» и иллюстрирует процесс «отчуждения культуры от человека»⁴.

На сегодняшний день, кажется, ни у кого из серьёзных исследователей не осталось сомнений в том, что «любое целенаправленное противостояние масскульту и борьба с ним — это борьба с ветряными мельницами»⁵. Более того, некоторые из тех, кто не так уж давно энергично обличал отражённую «в зеркале экрана» буржуазную идеологию (а массовая культура рассматривалась как её важнейшая составная часть), теперь, напротив, склонны считать масскульт необходимым элементом, краеугольным камнем постиндустриального общества, а апологетов и поставщиков культуры элитарной (они же интеллигенты) — приравнять к дворникам и официантам⁶. В такой интерпретации массовая культура предстаёт отнюдь не как способ оболванивания масс, но, напротив, как важный инструмент демократизации, построения рыночной экономики и теперь уже неотделимой от неё глобализации.

В 1996 г. вышел специальный номер журнала «Новое литературное обозрение» под названием «Другие литературы». В нём Л.Д. Гудков встал на сторону массовой литературы (главное для него, что в этой части словесности отсутствует «флёр интеллигентской пробле-

матики»), отказавшись считать её примитивной по содержанию; напротив, важным достоинством соответствующей продукции он — вслед за Г.К. Честертоном — определил «принципиальную позитивность отношения к миру»⁷. Идеи Гудкова (а ранее — Микеля Дюффрена) о том, что никакого особого «массового искусства» не существует, представляют собой полемическую инверсию разработанных ранее американскими исследователями идей о «масскульте» как полном отрицании искусства и способе оболванивания масс.

Тем не менее, в представлении менее искушённой части общества за понятиями «массовая культура» и производной от неё «массовой литературой» продолжает сохраняться некий негативный флёр. Вот почему в науке о литературе то и дело возникают альтернативные термины по отношению к «второстепенной» литературной продукции — такие, как «сублитература», «инфралитература», «тривиальная литература» и тому подобное. Между тем во Франции и Италии в настоящее время — собственно, уже достаточно давно, примерно с 1960-х годов⁸ — наиболее распространённым следует считать термин «паралитература»; позднее он стал встречаться и в исследованиях отечественных учёных⁹. Нам представляется целесообразным также прибегать к нему на правах рабочего термина.

Объём понятия «паралитература» определяется исследователями по-разному. Известный специалист в данной области Д. Куэнья даже назвал термин «ящиком Пандоры»¹⁰. Часто он выступал как оценочный, по отношению к неправдоподобным, психологически несостоятельным персонажам, стереотипным, «плохо прописанным» сюжетам, а также ориентированным исключительно на коммерческое потребление. С другой стороны, понятно, что область «паралитературы» — это область литературного мейнстрима, тиражирования, «клонирования» однажды найденной жанрово-стилистической модели (возможно, и не принадлежащей массовой литературе). С этой точки зрения едва ли можно говорить, например, о «паралитературности» романа О. д'Юрфе «Астрея», хотя он и снискал в XVII веке беспрецедентную популярность: разработанный писателем жанр, возникший на скрещении пасторального, рыцарского, квазифилософского и историографического дискурсов, остался феноменом уникальным; подражателям удавалось лишь следовать в фарватере отдельно взятых особенностей этого романного целого. В этой связи стоит напомнить замечание Ц. Тодорова о том, что истинный шедевр всегда создаёт собственный, уникальный жанр¹¹. Ниже будет показано, как в разных романских разновидностях XVII столетия оказывались востребованными те или иные грани «Астреи» — проекта не только литературного, но во многом и собственно издательского.

Наша работа посвящена истории массовой литературной продукции; отсюда понятно, что автору этих строк особенно важно было уяснить себе временные границы рассматриваемого феномена. Некоторые исследователи полагают, что массовая литература существовала всегда, со времён древнего Рима¹² (точно так же как ранней разновидностью зрелищной массовой культуры можно считать игры гладиаторов). Полярно противоположный взгляд обосновал Ю.М. Лотман: «массовая культура возникает в обществе, имеющем уже традицию “высокой” культуры нового времени, и на основе этой традиции»¹³. К той же точке зрения склоняется Е.Г. Соколов: «Разговоры [...] о массовой культуре древнеримского плебса или о народномассовых тенденциях, обнаруживаемых в стихии средневековых карнавалов, не представляются продуктивными»¹⁴. При этом все специалисты сходятся в том, что решающее влияние на формирование массовой культуры произвело появление на рубеже XIX–XX столетий средств «технической репродукции», описанных В. Беньямином.

Нам представляется наиболее предпочтительным компромиссный — но и, безусловно, исторический — подход к проблеме. Собственно, уже Т. Адорно применял по отношению к английскому роману — и даже ещё более раннему, рубежа XVII–XVIII веков — выражение «коммерческий». А итальянский исследователь массовой литературы Дж. Петронио пишет о таком жанре, как «массовый рыцарский роман», *romanzo cavalleresco di consumo*¹⁵ (имея в виду, очевидно, не столько собственно средневековый нарратив, сколько осуществлённые в эпоху Ренессанса и барокко переработки рыцарского материала — мы затронем эту тему во второй главе книги).

Наконец, с учётом того, что ряд авторов фактически отождествляют «паралитературу» и «популярную» («народную») литературу, генезис первой вполне правомерно отсчитывать от «народных книг» XVI века¹⁶. Нам представляется, что при рассмотрении генезиса паралитературы есть все основания принимать во внимание «народную» (в том числе лубочную) традицию, так как некоторые определившие её стилистические особенности компенсаторные механизмы в дальнейшем обрели вторую жизнь в массовой литературе новейшего времени.

В то же время с формально-содержательной точки зрения первым подступом к массовой литературе следует считать барочный роман¹⁷, а её колыбелью оказывается роман XVIII столетия, в особенности — любовный роман рококо и готический роман¹⁸. Что касается последнего, то в нём Р.Барт справедливо усматривал «гипертрофию герменевтического кода»: все составляющие текста так или иначе связаны с

постановкой некоей задачи, решение которой проясняется только к концу. И в этом плане готический роман является непосредственным предшественником детектива. Первым образцом популярнейшего ныне жанра обычно считается рассказ Э. По «Убийство на улице Морг», 1841). Однако Д. Фонданеш полагает, что детективом является уже новелла Гофмана «Мадмуазель де Скюдери» (и развёрнуто аргументирует свою точку зрения)¹⁹. В таком случае датой рождения жанра становится 1818 год. В то же время и опыт такого вобравшего в себя готические элементы «разбойничьего романа», как опубликованный в 1789 году «Ринальдо Ринальдини» К. Вульпиуса (которым буквально зачитывались во времена Пушкина), оказал очень существенное воздействие на развитие популярной литературы.

Главным же культурным событием, повлиявшим на становление паралитературы, явилось развитие романтической прозы — именно она оказалась весьма существенной питательной средой для эволюции наиболее значимых паралитературных жанров. Как указывает Л.О. Мошенская, «присущие поэтике романтизма контрастность, противостояние добра и зла оказали огромное влияние на приключенческую литературу»²⁰. В более резкой форме о том же пишет Жан-Клод Варей, оценивая произведения Поля Феваля как образец «банализованного романтизма»²¹. Данное определение с большой отчётливостью иллюстрируют и произведения Эжена Сю, социальные («Парижские тайны», «Вечный Жид» и «Тайны народа») и исторические («Латреомон» и «Жан Кавалье») романы которого некоторые из исследователей считают созданными непосредственно «в русле романтического искусства»²².

На наш взгляд, «паралитература» окончательно кристаллизуется именно в недрах романа-фельетона (официальной датой рождения которого можно считать 30 октября 1838 года, когда критик Т. Мюре объявил на страницах газеты «Ле Котидьен» о появлении на свет нового жанра²³). Именно этот жанр (собственно, первоначально речь шла всего лишь об определённом типе публикации текста в газетах и журналах) определил собой ряд важных особенностей паралитературной продукции (и в первую очередь — автономность и законченность отдельных эпизодов, сценичность, манихеизм в построении конфликта). Особое значение в рамках жанра имели структуры чрезвычайно популярного у зрителей XIX века жанра мелодрамы; структуры эти относились как к построению сюжета и системе персонажей, так и к наиболее общим параметрам произведения (как указывает А.А. Веронезе, аналогом сценического задника выступал плотный повествовательный фон, не имеющий прямого отношения к основному действию²⁴). Важно также подчеркнуть, что на ранней

стадии своего существования роман-фельетон был связан с социально-критическим содержанием и лишь затем приобрёл характер заведомо эскапистского чтения.

Архетипическим образцом романа-фельетона (в том числе и в плане социального критицизма) стали, разумеется, «Парижские тайны». Работа над этим, вершинным сочинением Сю была завершена 15 октября 1843 года; газетная же публикация (на страницах «*Journal des débats*») началась уже 19 июня 1842 года. Влияние книги оказалось огромным, причём выразилась эта невиданная власть «Парижских тайн» над душами людей — под стать неодолимому влиянию на окружающих, свойственному иным «магнетическим» персонажам самого же Сю — между прочим, и в обилии произведений, название которых строилось по схеме «Тайны+название города» (как вариант — страны или области). Как представляется, есть все основания говорить в этой связи о некоем «поджанре» социально-приключенческого романа. Так, судя по всему, полагает и известный специалист по творчеству Э.Сю Б.Сване (Университет г. Оденсе, Дания), именуемая самое знаменитое сочинение писателя «романом-тайной» («roman-mystère»²⁵). Конечно, «тайны» существовали и до Сю, причём главным ориентиром для классика французской массовой прозы являлись, конечно же, «Удольфские тайны» Анны Радклиф (1794). Между тем именно вслед за публикацией книги Сю «тайны больших городов» посыпались как из рога изобилия: «Лондонские тайны» Поля Феваля (1843–1844, под псевдонимом Фрэнсис Троллоп); «Тайны России» Марка Фурнье и «Истинные Парижские тайны», приписываемые знаменитому сыщику Видоку (оба — 1844); «Руанские тайны» Октава Фере (1845) и так далее. Не отстаёт и заграница: так, в Испании в 1844 году появляются «Мадридские тайны» Мартинеса Виллергаса, а годом позже «Севильские тайны» Эмилио Браво²⁶. В Италии наиболее удачным образцом этой модификации жанра следует считать «Неаполитанские тайны» Ф. Матриани, опубликованные в 1869-1870 годах. Среди представленных в поджанре «городских тайн» городов, стран и областей — Берлин, Мюнхен, Руан, Венгрия, Китай, Прованс и даже парижский остров Сен-Луи. Совершенно особый случай представляют собой «Тайны Нью-Йорка»: вначале (в 1915 году) был снят фильм с таким названием, а уже затем вышел в свет роман Луи Ганье.

Впрочем, влияние романа Сю не исчерпывается указанным поджанром. Оно ощущается, например, в «Отверженных» Виктора Гюго, классическом творении французской литературы XIX столетия, в котором несомненно присутствуют паралитературные элементы. Кроме того, не раз говорилось о том, что ряд повествовательных осо-

бенностей «Парижских тайн» перекликается с романскими структурами Ф.М. Достоевского (которому были известны и другие произведения писателя, а роман «Матильда» Достоевский планировал перевести на русский язык).

В «Парижские тайны» оказалась заложена та важная особенность паралитературного текста, которую Д. Куэнья определяет как «обновление с повторением»²⁷: чтение такого текста порождает у реципиента «удовольствие, сходное с ранее полученным, но не тождественное ему». Отсюда и невероятная популярность не только романа-фельетона, но и всякого рода циклов вокруг более или менее мифологизированных персонажей — Шерлок Холмс, Арсен Люпен, Рокамболь, Рультабиль, Фантомас, Эркюль Пуаро, Мегрэ, Супермен... Последний стал предметом рассмотрения в одной из наиболее известных работ У. Эко²⁸. Серийность, циклизированность порождает у читателя эффект «двадцати лет спустя», когда персонаж вновь появляется на страницах книги после заметного перерыва. Известны случаи, когда под влиянием читательского спроса тот или иной уже «похороненный» литературный персонаж «воскресал» на страницах очередного произведения его создателя (так произошло с Холмсом, чуть было не окончившим свои дни в бурных водах Рейхенбахского водопада, а Мегрэ «вернулся с пенсии», куда Сименон «отправил» было его в 1933 году).

На наш взгляд, существует преемственная связь между созданными воображением писателей и в дальнейшем подвергнувшимися мифологизации паралитературными образами, с одной стороны, и с «вечными образами», освоенными как народной, так и учёной культурной традицией — с другой. Примером тому может служить Вечный Жид. Нет нужды напоминать о том, сколь важное место этот сюжет занял вначале у романтиков (Шелли, Шуберт, Андерсен), а затем и в массовой литературе XIX века (Дюма, Сю, Поль Феваль), в значительной мере унаследовавшей романтический богоборческий пафос²⁹. Речь идёт о собственно литературной, а не фольклорной легенде³⁰, родиной которой следует, видимо, считать Италию (хотя первая письменная фиксация сюжета — рукопись английского монаха XIII века). Новый импульс распространению легенды придали начавшиеся в конце XV века в Европе гонения на иудеев, в результате чего еврей стал восприниматься как символ религиозной и в то же время социальной вины. В начале XVII века в одном из немецких источников впервые встречается имя Жида — Агасфер (при этом происхождение имени ветхозаветное). Легенда периодически подкреплялась якобы документальными свидетельствами о встречах с Вечным Жидом и стала очень устойчивым компонентом народного сознания.

Многие мифологизированные паралитературные образы со временем совершенно затмевают своих создателей. Скажем, при упоминании Фантомаса ныне мало кто в состоянии назвать имена его «прародителей» — Пьера Сувестра и Марсея Аллена; в лучшем случае вспоминается Жан Маре, исполнитель главных ролей в осуществлённой в 1964–1966 годах весьма вольной экранизации Б. Бордери (вызвавшей, кстати сказать, бурное негодование у ещё здравствовавшего в то время Марсея Аллена). Между тем в 1911–1913 годах Сувестр и Аллен издали в общей сложности тридцать два тома похождений таинственного злодея, а затем, после ранней кончины Сувестра, его соавтор выпустил ещё восемь томов. Аллен написал огромное количество книг, но стал своего рода рабом созданного его воображением героя — издатели требовали от него всё новых сюжетов о Фантомасе и мало интересовались «серьёзными» сочинениями писателя. Высоко ценили «Фантомаса» многие представители французского авангарда, включая Аполлинера, Кокто и Макса Жакоба. Ныне «сага о Фантомасе» (кстати, этому персонажу посвящена опубликованная в 1981 г. энциклопедия) принадлежит к излюбленным темам у исследователей паралитературы. Но в России популярность Фантомаса как литературного героя невелика; напротив, непритязательный фильм Бордери всё ещё знают и помнят.

«Фантомас» построен на скрещении детективных, приключенческих и готических составляющих (в экранизации их обогатили элементы пародии). Собственно, именно они определяют собой основной массив паралитературной продукции. На наш взгляд, если говорить о жанровом составе современной «паралитературы», к ней следует, прежде всего, отнести детективный и «чёрный» романы, авантюрный роман, «сентиментальный женский роман», «приключенческий роман для молодёжи». Вариант авантюрного романа — шпионский роман, который есть основания отсчитывать от «Шпиона» Ф. Купера (1821)³¹. Иногда выделяются в качестве самостоятельных жанров «спортивный»³² и доисторический романы. Последний представлен, например, такими произведениями Ж. Рони-старшего, как «Война за огонь» (1909); в связи с ними неизбежно возникает ещё один, далеко не второстепенный для понимания массовой литературы вопрос: в какой мере «детская» и «массовая» литературы — пересекающиеся множества? Очевидно, что многие, воспринимаемые ныне как детская классика произведения первоначально вовсе не предназначались для детской аудитории; возможно, самый известный тому пример — «Робинзон Крузо». Да и столь любимый в России, имеющий восточное происхождение роман «Еруслан Лазаревич» в XIX веке также перешёл в разряд детского чтения (что не

помешало ему послужить одним из сюжетных источников «Руслана и Людмилы»).

Прямое отношение к паралитературе имеет и столь неоднородный, обширный феномен, как научная фантастика³³, первый образец которой — «Франкенштейн» М. Шелли (1818). Наконец, особым вариантом приключенческого романа можно считать вестерн (в этом случае жанровое определение, традиционно применяемое по отношению к кинематографу, было со временем распространено на литературу; характерный пример переосмысления классической иерархии литературных жанров под влиянием новых видов искусства). Обладающий достаточно жёсткими пространственно-временными рамками (Северная и Центральная Америка второй половины XVIII — первой половины XIX веков), жанр вестерна следует отсчитывать от романов Фенимора Купера («Пионеры», 1823: «Последний из могикан», 1826). Если же расширять границы понятия «паралитература» (в синхронном плане) и включать в него не только визуальную, но и аудиокультуру, то сюда же относятся и такие важные феномены современной цивилизации, как комикс, фотороман, шлягер и пр.

В то же время многие из перечисленных выше жанров по своему происхождению паралитературными не являются. Это в первую очередь относится к детективу, возникшему, по словам А. Грамши, «на обочине литературы о нашумевших процессах». Одним из первых источников жанра можно считать выпущенные в 1734–1743 годах «Знаменитые и интересные дела» юриста и адвоката Франсуа Гейо де Питавалья. В книге Питавалья отражены не только собственно судебные процессы, но и различные загадочные и скандальные обстоятельства вокруг них (включая, например, туманную историю с возвращением Мартена Герра).

Совершенно особым паралитературным феноменом является комикс, историю которого обычно отсчитывают начиная с XIX века (лубочные картинки Эпиналя и работы швейцарского художника Родольфа Тёпфера), а предысторию — с настенных изображений пещеры Ласко и колонны Траяна. Комиксу присуща высокая степень формальной кодифицированности, использование специфического, но доступного детскому восприятию визуального языка (изначально предназначенный для взрослой аудитории, комикс в значительной мере стал затем предметом детского чтения и использовался в качестве дидактического материала). Комикс (чтобы преодолеть разницей национальных терминов³⁴, с одной стороны, и вернуть жанру респектабельность, с другой, исследователи нередко именуют его «рисованной литературой», РЛ) представляет собой сложный конг-

ломерат визуальных и вербальных элементов; он располагается на стыке литературы, графики и анимации.

Национальные варианты РЛ — предмет особого разговора. В России, как известно, имеется устойчивая традиция лубочных картинок, пользовавшихся в XVIII–XIX веках огромной популярностью и фактически представлявших собой прообраз комикса: «в них словесные описания соединены с изображениями происшествий истинных или вымышленных, которые, рисуясь воображению и красками и словами, сильно и надолго впечатляются, управляя мнением»³⁵. Лубочные картинки, а за ними и лубочная книга³⁶ обрели свою устойчивую аудиторию по всей России и во многом служили буфером между различными пластами книжной и народной культуры, являясь — подобно французской «Голубой библиотеке», о которой пойдёт речь во второй главе нашей работы — кладезем средневековой повествовательной традиции. «Продукция Спасского моста» (к которой был так чуток знаменитый И.Д. Сытин, сочетавший талант коммерсанта с искренним стремлением образовать народ) оставалась в России неизменной, невзирая на смену культурно-исторических эпох. Не подлежит сомнению весьма существенное воздействие лубочных изображений и текстов на ранний российский кинематограф (эта проблема уже стала предметом изучения исследователей).

В дальнейшем, однако, жанр комикса в значительной мере оказался на задворках отечественной культуры и пребывает там, к большому сожалению, и по сей день (правда, ситуацию несколько сглаживает бурное развитие сетевой РЛ, которая, как и все электронные тексты, подчиняется специфическим требованиям). Между тем не следует забывать, что само понятие «лубочная литература» первоначально относилось именно к прозаическим или стихотворным подписям к картинкам, напечатанным с «лубка» (гравировальной доски, которой пользовались русские печатники в XVII и н. XVIII в.); таким образом, в русском языке больше, чем в каком-либо другом, очевидна связь между популярной словесностью и популярной изобразительной продукцией.

Что же касается современной франкоязычной культуры (здесь важно подчеркнуть лидирующую роль Бельгии), то для неё феномен РЛ гораздо более значим, чем для отечественной, и вполне оправдывает предложенное некогда наименование «девятой музы» — так, ежегодные салоны РЛ в Ангулеме (с 1974 года) проходят с не меньшим размахом, чем престижные кинофестивали. Особенно масштабным оказался международный салон 2007 года, в рамках которого были организованы всемирная выставка комиксов (Comics World Expo), а также ретроспектива творчества признанного классика РЛ,

бельгийского художника-самоучки Эрже (Жорж Реми), приуроченная к столетию со дня рождения мастера. Следует отметить, что произведения Эрже (в первую очередь знаменитый цикл «Тэnten») изучаются современными исследователями не менее внимательно и серьёзно, чем литературная классика XX столетия; ему посвящено не менее десятка монографий. Респектабилизация РЛ выразилась, между прочим, и в том, что к настоящему времени оказался почти вытесненным привычный формат публикации комиксов на страницах периодической печати и РЛ устойчиво обосновалась на страницах альбомов. В то же время паралитературный компонент в рамках РЛ очень явственно выражен, о чём в своё время подробно писали советские исследователи массовой культуры. Это приводит, в частности, к активному использованию сюжетов и персонажей комиксов в рамках коммерческого кинематографа («Бэтмен», «Супермен», «Флэш Гордон» и многие другие).

Перечисленные выше персонажи в значительной мере переключаются со сказочными богатырями, наделёнными необычайной физической силой. С другой стороны, им свойственна психологическая одномерность; как и другие персонажи паралитературного текста, герои комиксов обычно лишены психологической глубины, так что нетрудно заполнить на них «формуляр». Всё сказанное дало основания М. Элиаде в своё время отметить, что «персонажи комиксов являются современной версией мифологических или фольклорных героев»³⁷. Есть и ещё одна причина, по которой мы сочли возможным столь подробно остановиться на проблеме РЛ. Дело в том, что уже на ранних стадиях существования печатной книги издатели уделяли повышенное внимание визуальным аспектам текста и иллюстративному ряду. Мы сможем проследить это во второй главе нашей монографии.

Любая трансляция культурного текста из одного вида искусства в другой, очевидно, чревата смещением его в сторону массовой культуры. Сказанное особенно справедливо по отношению к кинематографу. Трансформация классических произведений в телевизионные сериалы, принципиально нацеленные на широкого потребителя и обладающие собственной нарративной логикой, особенно резко снижает эстетический потенциал первоисточника, независимо от степени дарования их создателей («Идиот» В.В. Бортко, 2003). Вообще нельзя не согласиться с М. Кундерой: киноадаптации часто «роковым образом искажают как дух, так и форму»³⁸ классики и трансформируют её в тривиальное чтиво. Причины этого отчасти вполне объективны: механический перенос вербального целого на экран приводит к его деструкции и обесмысливанию. Но даже и грамотное, осмысленное, творческое использование субституирующего вер-

бальное высказывание аудиовизуального ряда не всегда спасает ситуацию, не позволяет избежать частичной тривиализации текста («Идиот» А. Куросавы, 1950).

Среди писателей, испытавших сходную судьбу, назовём Говарда Филипса Лавкрафта, в своём творчестве скрестившего традицию По (и американского романтизма в целом) с оккультными идеями, модными в начале XX столетия. Лавкрафт — весьма оригинальная личность и яркий писатель, создатель уникального экзистенциального универсума, при всей его изошрённой мифологизированности укоренённого в американском провинциальном быте. Однако превращение Лавкрафта в одну из культовых фигур современного Интернета³⁹, вкуче с коммерческими экранизациями (пальма первенства здесь принадлежит Роджеру Корману), объективно способствуют смещению его творчества в область массовой культуры. Думается, перевод лавкрафтовских сюрреальных миров в визуальный план неизбежно приводит к разрушению хрупкого равновесия «сильнодействующих» ингредиентов и самобытной мифологии, шокирующей некро-эстетики и головокружительного полёта мечты (мы имеем в виду самое завораживающее из сочинений писателя, повесть «Сомнамбулический поиск неведомого Кадата»); в такой интерпретации совершенно стирается граница между Лавкрафтом и, скажем, Стивеном Кингом.

Основным критерием массовой литературной продукции неизменно выступает развлекательность. Как указывал в преклонном возрасте уже упоминавшийся Марсель Аллен, популярный роман — это «занимательный дешёвый роман»⁴⁰. При этом, указывает Аллен, не следует подрывать «устой» публики (писатель использует выражение *éléments constitutifs*), то есть вторгаться в политическую и религиозную проблематику. Между тем со времен А. Хаузера социологи отмечали, что наличие развлекательного начала в сочинениях таких корифеев мировой литературы, как Сервантес, Вольтер и Свифт, вовсе не делает их представителями массовой литературы. Но если брать современную культуру, то в ней можно без труда выделить ряд писателей, вполне осознанно работающих на массовую аудиторию: Д. Хэммет, Р. Чандлер, Ж.Сименон, Р. Брэдбери... В то же время никак нельзя отрицать наличие в их произведениях индивидуального, авторского видения мира.

Характерная особенность паралитературных произведений — особый тип заголовка. Очень часто он строится по весьма примитивному принципу: имя главного героя в сочетании с «приключениями». В сконденсированном виде в таких заголовках предстают сюжетные линии книги. «Текст предстаёт как сильно разросшийся

образ заголовка»⁴¹: «Арсен Люпен против Шерлока Холмса». Нередко встречается заголовок-загадка, разрешить которую предстоит читателю («Тринадцать негрят»). Вот авторитетное мнение издателя по этому поводу: «Заглавие определяло участь романа или повести, хлёткое, сногшибательное заглавие требовалось прежде всего»⁴². Заголовки текстов массовой литературы обычно решают чисто содержательные (не формотворческие) задачи и сосредоточены на узком круге мотивов: чистота // бесчестье, добродетель // грех, любовь и брак, правосудие // преступление, богатство // бедность, приключение и тайна⁴³.

Другая особенность паралитературного текста — краткость описаний⁴⁴, размеренность развертывания сюжета на всём протяжении книги, регулярное чередование сбалансированных ситуаций с нарушениями баланса.

Создание паралитературного текста заставляет автора играть по определённым, иногда достаточно жёстким правилам. Процесс работы Гюстава Леруа над текстом едва ли не самого значительного из своих произведений, романа «Похититель лица» (1904), затем трансформированного в «Таинственного доктора Корнелиуса» (1912–1913), позволяет, по мнению уже не раз упоминавшегося Д. Куэнья, постигнуть «кухню» паралитературного труда. В первой версии этого романа, посвящённого судьбе зловещего «ваятеля человеческой плоти» (своеобразное, гротескное предвосхищение современной пластической хирургии), автору не удалось выработать необходимый для серьёзного чтения фельетонный ритм — она была слишком короткой. Вторая, пятитомная версия вчетверо протяжённее первой. Немаловажную роль в восприятии новой версии сыграла цветная иллюстрированная обложка.

Важный компонент массового чтения — те элементы, которые в совокупности своей образуют «издательский перитекст» (по Ц. Тодорову): шрифт, формат, брошюровка, переплёт, иллюстрация на обложке, цена. Один из источников паралитературного «удовольствия от чтения» — узнавание в тексте изображённого на обложке эпизода.

Проблема включения тех или иных масштабных фигур в историю литературы в круг массовой литературы остаётся не решённой. Так обстоит дело, например, с Александром Дюма-отцом и Жюлем Верном, чьи недавние юбилеи отмечались во Франции как события национального масштаба. «Ремесленник» Дюма (как его окрестил Умберто Эко⁴⁵) фактически является наследником традиции романтического исторического романа. Наследником, но не прямым продолжателем: Дюма допускает значительные сбои в хронологии, аван-

тюра явно доминирует у него над репрезентацией реального хода истории⁴⁶. В свою очередь книги автора «Трёх мушкетёров» стали матрицей для многих представителей следующего этапа паралитературы — тот же М. Аллен напрямую заявлял о том, что в построении интриги ориентировался на Дюма. Интерес к творчеству мэтра не иссякает и на рубеже XX–XXI веков — как со стороны рядового читателя, так и со стороны литературоведов. Он поддерживается и такими сенсационными событиями, как публикация в 2005 году (на русском языке — год спустя) неизвестного, последнего из романов писателя «Шевалье де Сент-Эрмин», который к тому же был преподнесён издателями как «вершина творчества Дюма»⁴⁷.

Особой популярностью книги автора «Трёх мушкетёров» пользуются в России. В 90-х годах XX века Дюма лидировал среди издаваемых в нашей стране авторов⁴⁸, причём публиковались как дешёвые, общедоступные издания его произведений, так и впечатляющее, дорогостоящее собрание сочинений в ста томах (!) с новыми переводами и подробными комментариями. Кроме того, в 2006 году наконец-то был напечатан полный русский перевод «Большого кулинарного словаря» (также в двух версиях, дорогостоящей и общедоступной), книги, которая стала «лебединой песней» Дюма и которую Ю.М. Лотман назвал «бесценным документом гастрономической жизни середины XIX в.»⁴⁹. С другой стороны, официальная литературоведческая наука в России проявила необъяснимую глухоту к юбилею писателя, фактически отдав его на откуп любителям из Российского общества друзей Дюма (президент и основатель — врач-психотерапевт М.И. Буянов).

Что же касается «самого переводимого в мире писателя» Жюль Верна (творчеству которого журнал «Эроп» посвятил целых три специальных номера — в 1955, 1978 и 2005 годах, что можно считать уникальным случаем), то он тем более в настоящее время не рассматривается в чисто паралитературном контексте. Д. Компер считает его оригинальным продолжателем готической традиции; другие исследователи ставят Верна — как выдающегося жанрово-стилистического новатора — в один ряд с Рабле, Сирано де Бержераком, Стерном, Лотреамоном и Жарри; третьи рассматривают его как предшественника Оруэлла. При этом банальности, схематизм персонажей и нарративные слабости, нередко встречающиеся в его романах, теперь принято инкриминировать издателю Этцелю (совершенно искорёжившему, например, финал «Капитана Гаттераса»), а также и сыну писателя Мишелю, скорректировавшему шесть посмертно опубликованных романов Верна в направлении «вокзального чтива»⁵⁰. Издательством «Ладомир» было выпущено 29-томное полное

издание сочинений Верна, куда вошли переводы не только ранее пребывавших «под спудом» произведений писателя («Дядюшка Робинзон», 1991; «Париж в XX веке», 1994), но и «отреставрированных», то есть возвращённых к своему первоначальному, не искажённому редактурой виду. В то же время в России творчество Верна продолжает восприниматься преимущественно как феномен детского чтения.

Не совсем ясен и статус Артура Конан Дойла. Нетрудно заметить, что «сага о Холмсе» обладает определённой литературной изощрённостью, которая проявляется, между прочим, в фигуре доктора Ватсона. Для Конан Дойла важна наивность Ватсона, с искренним удивлением неопита воспринимающего блеск «дедуктивных» умозаключений Холмса — наивность эта сродни наивности вольтеровского Гурона⁵¹. Ватсон разоблачает произвольность повествования, всеилие автора-демиурга по отношению к созданному им на бумаге универсуму. Не будет преувеличением сказать, вслед за Д. Куэнья, что во многом именно за счёт фигуры Ватсона автор «вырывает» приключения Холмса из паралитературы. С другой стороны, если Холмс в редкие минуты досуга читает Петрарку и Шекспира, то Ватсон берётся за «бульварный роман, сюжет которого был удивительно плоским по сравнению с ужасной трагедией, открывающейся перед нами» («Тайна Боскомской долины»). Таким образом, Конан Дойл вполне сознательно дистанцировался от паралитературы.

Всё сказанное становится для некоторых учёных побудительным мотивом к стиранию оппозиции «литература» // «паралитература», к рассмотрению их как двух сбалансированных динамических составляющих «дискурса эпохи» (взятого как в своих формальных аспектах, так и в идеологическом, и в прагматическом ключе)⁵².

В творчестве одного и того же писателя не исключено соединение литературных и паралитературных текстов. Это относится, например, к Оноре де Бальзаку, в своих ранних произведениях вольно комбинировавшему сюжетные мотивы Ретифа де Ла Бретона, Г. Пиго-Лебрена и А. Радклиф, а также к Эмилю Золя. Романы «Тереза Ракен» и «Марсельские тайны» создавались им одновременно — в 1867 году; второй — исключительно ради заработка. Выдержанные в духе Понсона дю Террайля «Марсельские тайны» наполнены сентиментальной патетикой и прежде всего нацелены, по справедливому заключению К. Санвер, на то, чтобы «заставить всплакнуть» обывателя⁵³. По сведениям самого писателя, утром он писал «Терезу Ракен» (затрачивая в среднем по четыре часа на каждые две страницы), а после обеда «Марсельские тайны» (семь-восемь страниц в час). Интересно, как в процессе работы над романом менялось отношение автора к книге. Судить об этих изменениях можно по переписке Золя.

Первое упоминание о «Марсельских тайнах» относится к 19 февраля 1867 года (письмо к Энтони Валабрегу): «я совершенно погряз в документах и не знаю, как вылезти из этого хаоса»⁵⁴. В письме издателю Леопольду Арно (собственно, именно от него исходила инициатива написания книги)⁵⁵ от 27 февраля писатель так формулирует свое понимание жанра: ««Марсельские тайны» представляют собой современный исторический роман — в том смысле, что я взял из жизни все приводимые в книге факты»⁵⁶. Это уже нечто новое по сравнению с традицией Эжена Сю, более глубокий уровень освоения современной реальности, в меньшей степени ориентированный на жанровый канон. Но уже в письме к Валлабрегу от 29 мая сказано следующее: «этот роман-фельетон приводит меня в такое уныние, что с души воротит, даже когда я просто вывожу на бумаге его название»⁵⁷. Дальше — больше: «знаю, что роман плох»⁵⁸, пишет Золя Жюлю Кларет 6 июня 1867 г. Разумеется, главным импульсом к его написанию было стремление заработать (а платили Золя два су за строку, что для провинциального издания в то время считалось неплохим гонораром); но столь же несомненно, что Золя уже здесь пытался решить задачу, связанную с оформлением нового, позитивистского типа письма.

Критика «заметила» роман лишь после повторной публикации (1884). Между тем в предисловии к этому переизданию, написанном в июле 1883 года, сам писатель так отзывается о своём произведении: «Я был бы счастлив, если бы, несмотря на всё своё несовершенство, роман «Марсельские тайны», которому суждено первым из всех моих творений кануть в вечность, заставил бы читателей задуматься над тем, чего мне стоило подняться от всей этой писанины до подлинной литературы в «Ругон-Маккарах»⁵⁹. Пожалуй, писатель тут чересчур строг к себе. Во всяком случае, «Марсельские тайны» гораздо увлекательнее двух предшествующих произведений Золя⁶⁰.

К названию романа Золя явно отсылает название необычного паралитературного палимпсеста — размещённого на сайте mletourneux.free.fr романа-фельетона «Марсельский мститель». Его авторами (выступающими под коллективным псевдонимом «Три мушкетёра») являются профессор университета в Катанье, специалист в области пищевых технологий Риккардо Барбагалло; работник архива и библиотеки Тулонского порта Венсан Молле и наш бывший соотечественник, а ныне преподаватель английского языка в Нью-Йорке Геннадий Ульман. Каждый из них создал по одной главе поочередно (соответственно на итальянском, французском и английском языках), результат же представляет собой последовательность паралитературных штампов.

Для автора данной работы представлялось необходимым проанализировать как «учёную», так и «низкую» составляющие массовой литературы. Это тем более важно, что далеко не все рассматривавшие соответствующую проблематику авторы включали в поле зрения обе этих аспекта. Весьма красноречивым примером здесь может служить позиция Льва Толстого. Ему был хорошо известен литературный «мейнстрим» XIX века. В молодости он увлекался популярными французскими авторами; в «Отрочестве» можно прочитать следующие, во многом автобиографические строки: «В то время только начинали появляться Монтекристи и разные “Тайны”, и я зачитывался романами Сю, Дюма и Поль-де-Кока»⁶¹. Да и позднее, уже преодолев гипнотическую зависимость от увлекательного чтения, Толстой продолжал следить за творчеством писателей «второго ряда», и не только французских. Можно сказать, что автор «Войны и мира» не просто знал массовую литературу, но и весьма хорошо знал её — так, ему были известны не только столь знаменитые творения Сю, как «Парижские тайны» и «Агасфер», но даже малоизвестный роман французского писателя под названием «Жильбер и Жильберта». Но теперь уже подобная продукция удостаивалась со стороны Толстого нелицеприятной эстетической оценки. Он полагал, что за полвека произошло значительное снижение вкуса читателей. На примере романа англичанина Холла Кейна «Христианин» (1897), принесшего его автору фантастическую по тем временам прибыль, Толстой отмечал, что благодаря рекламе «многие плохие произведения получают не оправдываемую своими достоинствами большую известность. Эта же большая известность заставляет всё большее и большее количество людей читать такие книги...»⁶².

В то же время Толстого чрезвычайно волновала необходимость создания литературы для народного чтения. Во время своего второго путешествия во Францию (1860), находясь в Марселе, он с большим интересом просматривал дешёвые издания для широкой публики. Как известно, своим проектом публикации русской классики в дешёвых, доступных широкому кругу читателей изданиях Толстой увлёк уже упоминавшегося Сытина. Однако всё говорит о том, что «бульварный роман» и «народное чтение» в его сознании никак не пересекались; в творческом плане уроки Эжена Сю остались им абсолютно не востребованными (в отличие, например, от уже упоминавшегося Достоевского). Более того, явно предвзятый и несправедливый характер носит замечание Толстого о «полном забвении» произведений Сю к началу XX века (вкуче с сочинениями Жорж Санд, Фурье, Канта, Гегеля и Дарвина), содержащееся в статье «О Шекспире и драме» (1903–1904). Между тем именно в 1904 году А.С. Суворин выпустил

переиздание «Агасфера» — романа, который неизменно находился в поле зрения массового русского читателя и в XX столетии. Приходится констатировать, что в своём поиске доступных широким массам населения форм словесности Л.Н. Толстой проходит мимо небезынтересного опыта одного из самых читаемых романистов своего времени. Точно так же и лубочная русская традиция воспринималась им исключительно как «низкопробная» «рыночная пища»⁶³. Впрочем, здесь Толстой не одинок. Как указывает И.Д. Сытин, над народными книгами «столько лет, не переставая, смеялась настоящая русская литература»⁶⁴. Однако именно «милорды глупые» и «Ерусланы Лазаревичи», невзирая на все искренние старания новоявленных просветителей, продолжали оставаться в читательской «корзине» широкого круга аудитории (а не дидактические повести, одно время создававшиеся в России в качестве своеобразного противовеса им). Лишь наиболее пронизательные из отечественных аналитиков народного чтения не выражали по этому поводу своего негодования: «“С-ног-сшибательные” романы занимают своё место в читательской системе; они влекут к книге тех, кто без них, вероятно, и не пошёл бы, и, что ещё важнее, они находят в голове таких читателей совершенно особый мирок, и образы из этих романов сталкиваются там с образами своеобразными, унаследованными от предков, и из столкновений этих образов получается результат далеко не такой, как может быть думают культурные люди, строгие судьбы таких читателей»⁶⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Очень удачной представляется в этом смысле статья С.И. Кормилова «От классики до китча: терминологические проблемы разграничения “рядов” художественной словесности» (в сб.: Забытые и второстепенные писатели XVII–XIX веков как явление европейской художественной жизни. Материалы международной конференции, посвящённой 80-летию Е.А. Маймина. Том 1. Псков, ПГПИ им. С.М. Кирова, 2002. С. 3–16).

² Литвиненко Н.А. Французский исторический роман первой половины XIX века: эволюция жанра. М., изд-во УРАО, 1999. С. 23.

³ Литвиненко Н.А. Цит. соч., с. 25.

⁴ Березовая Л.Г. Массовая культура: концептуализация понятия // Массовое сознание и массовая культура в России: история и современность. М., РГГУ, 2004. С. 160.

⁵ Киященко Н.И. Введение // Массовая культура и массовое искусство: «за» и «против». М., «Гуманитарий», 2003. С. 4.

⁶ Разлогов К.Э. По ту сторону наслаждения // Дар или проклятие? Мозаика массовой культуры. М., 1994. С. 27.

- ⁷ Гудков Л.Д. Массовая литература как проблема. Для кого? // Новое литературное обозрение, 1996, № 22. С. 94.
- ⁸ Автор наиболее фундаментальной из существующих монографий о паралитературе Д. Фонданеш датирует термин 1960-м годом (Fondanèche D. Paralittératures. P., Vuibert, 2005. P. 7).
- ⁹ Кутейщикова В.Н. «Паралитература»: мексиканский вариант (романы Луиса Светы и его критики) // Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада. М., Наука, 1974. С. 206–219; Зоркая Н. М. Блеск и нищета «паралитературы» // Литературная газета, 9.4.1975; Разлогов К.Э. Цит. соч., с. 4.
- ¹⁰ Couègnas D. Introduction à la paralittérature. P., Seuil, 1992. P. 17.
- ¹¹ Todorov Ts. Typologie du roman policier // Poétique de la prose. P., Seuil. 1971. P. 56.
- ¹² Илюшечкин В.Н. Отражение социальной психологии низов в античных романах // Культура Древнего Рима. М., Наука, 1985. Т. 2. С. 80 и далее.
- ¹³ Лотман Ю.М. Массовая культура как историко-культурная проблема // Избранные статьи. Таллинн, Александра, 1993. Т. 3. С. 387.
- ¹⁴ Соколов Е.Г. Аналитика масскульты. СПб, Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 40.
- ¹⁵ Petronio G. Introduzione // Letteratura di massa e letteratura di consumo. Guida storica e critica. Roma – Bari, Laterza, 1979. P. LI.
- ¹⁶ Mandrou R. De la culture populaire aux XVII et XVIII siècles. P.:Stock, 1975. P. 43–54.
- ¹⁷ Romano M. La scacchiera e il labirinto. Struttura e sociologia del romanzo barocco // Sigma, 1977, N 3, pp.13–72. О «серийной», «массовой» продукции XVII века пишет и А.Петруччи (Petrucci A. Storia e geografia delle culture scritte // Letteratura italiana. Storia e geografia. Vol. II. L'età moderna. Т. II. Torino, 1988. P. 1279).
- ¹⁸ См. напр.: Kreuzer H. La «paraletteratura»: un tema di ricerca // Letteratura di massa, letteratura di consumo. Guida storica e critica. Roma-Bari: Laterza, 1979. Pp. 34–38; Thalmann M. Der Trivialroman des 18 Jahrhunderts und der romantische Roman. Berlin, 1923.
- ¹⁹ Fondanèche D. Paralittératures. Op. cit., p. 36. И в том, и в другом случаях речь идёт о детективных новеллах, тогда как — констатирует М. Ли (Lits M. Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. Liège, Cefal, 1999. P. 10) — детективный роман можно считать собственно французским изобретением («Дело Леружа» Эмиля Габорио, 1863).
- ²⁰ Мошенская Л.О. Жанры приключенческой литературы. Генезис и поэтика. Дисс. на соискание уч.степени канд.филол.наук. М.,1983. С. 11.
- ²¹ Vareille J.-Cl. L'Homme masqué, le justicier et le détective. Lyon, Presses Universitaires, 1989. P. 79.
- ²² Фролова Р.И. Композиция социальных романов Эжена Сю // Вопросы романтического метода и стиля. Калинин, Калининский государственный университет, 1978. С. 132. Между тем И.И. Шутова указывает на расхождения между романтической трактовкой истории и той, что представлена у Сю (Шутова И.И. Роман Э.Сю

«Жан Кавалье» и традиции европейского исторического романа // Литературные традиции в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, Пермский государственный университет, 1983. С. 75).

²³ Пахсарьян Н.Т. Фредерик Сулье и становление романа-фельетона в XIX в. // Французская литература 30-х — 40-х годов XIX века. «Вторая проза». М., Наука, 2006. С. 127. Несколькo более раннюю дату предложил французский исследователь Ф. Маркуэн. Первым образцом романа-фельетона он считает «Приключения Жан-Поля Шоппара» Луи Денуайе, которые печатались на страницах «Journal des Enfants» с 1832 года, а отдельным, значительно расширенным изданием были опубликованы в 1834 г. (Marcoin F. «Les Aventures de Jean-Paul Choppart» de Louis Denoyers, le premier feuilleton-roman // Revue de littérature comparée, 2002, N 304. P. 431–443).

²⁴ Veronese A.A. Romanzo popolare e romanzo di consumo fra Ottocento e Novecento // Dame, droghe e galline. Padova, Liviana, 1977. P. 14. О наличии «театральной перспективы» в романах данного типа пишет также Р. Риполл (Ripoll R. Du roman-feuilleton au théâtre // Europe, 1982, N 643/644. P. 148).

²⁵ Svane B. Si les riches savaient! Copenhagen, Akademisk forlag, 1988. P. 213.

²⁶ Jimenez D. 1840–1850: projections et valorisations du roman populaire français en Espagne // Le Roman populaire en question (s). Limoges, PULIM, 1997. Pp. 333–347.

²⁷ Couëgnas D. Introduction à la paralittérature. Op. cit., p. 67.

²⁸ Мифу о Супермене посвящена одна из глав книги Эко «Апокалиптики и интегрированные» (Eco U. Apocalittici e integrati. Milano, Bompiani, 1964. P. 219–262).

²⁹ Rouart M.-F. Le mythe du Juif errant. P., Corti, 1988.

³⁰ Paris G. Juif errant // Légendes du Moyen Age. P., 1904. P. 149–150.

³¹ Так полагает Д. Фонданеш (Op. cit., p. 209). В этом случае четыре ключевых области паралитературы (детектив, научная фантастика, шпионский роман, вестерн) формируются около 1818–1823 годов (относительно научной фантастики и вестерна см. ниже).

³² Этому жанру был посвящён специальный номер швейцарского журнала «Versants» (2001, № 40).

³³ Весьма своеобразно трактует научную фантастику Р.Бозцето, полагающий, что на ранней стадии своего развития она принадлежала «большой» литературе, а в середине XX века совершила «нисхождение» в паралитературу (Bozzeto R. Littérature et paralittérature: le cas de la science-fiction // Orientations de recherche et méthodes en littérature générale et comparée. T. 1. P., 1984. P. 141).

³⁴ Закрепившееся в русской традиции понятие «комикс» происходит от английского «comic strips», «комические полоски». Им пользуются и в Германии. Во Франции закрепилось название «bande dessinée», в котором акцент на комическом содержании полосок полностью устранён. В Италии используется термин «fumetti» («клубы дыма»), отсылающий к такой характерной стилистической особенности жанра, как размещение реплик персонажей внутри так называемых «филактеров», кружочков или овалов, соединённых со ртом персонажа. В Испании ставшие уже традиционными термины *tebeos* (по названию первого журнала РЛ) и *historietas* постепенно вытесняются англоязычным вариантом.

³⁵ Статья «О простонародных изображениях», опубликованная в 1824 г. на страницах «Трудов Общества любителей российской словесности», цитируется по изд.: Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. Книжная лавка А.Ф. Смирдина. М., Аграф, 2001. С. 12.

³⁶ Как отмечает специалист по данной проблематике К.Е. Корепова, «по отношению к книге и литературе определение “лубочное” стало применяться, вероятно, позже, чем к картинке» (Корепова К.Е. Русская лубочная сказка. Нижний Новгород, КиТиздат, 1999. С. 9), а именно с начала 1840-х годов.

³⁷ Элиаде М. Аспекты мифа. М., Инвест ППП, 1995. С. 185.

³⁸ Кундера М. Нарушенные завещания. Спб, Азбука-классика, 2004. С. 64. Другим источником тривиализации, по справедливому замечанию того же Милана Кундера, может выступать и предвзятая интерпретация текста профессионалом-критиком — интерпретация, «превращающая всё в китч». И наконец, как показано в той же работе Кундера, источником «китчевизации» может выступать и трансформирующий исходную повествовательную модель перевод (чешско-французский писатель показывает это на примере ряда переводов романов Кафки).

³⁹ Есть и русскоязычные сайты (hplovecraft.narod.ru и www.lovecraft.ru).

⁴⁰ Europe, 1978, N 590-591. P. 22.

⁴¹ Couëgnas D. Fictions, énigmes, images. Lectures (para?) littéraires. Limoges, PULIM, 2001. P. 39.

⁴² Сытин И.Д. Страницы пережитого. Современники о И.Д. Сытине. Изд. 2-е. М., Книга, 1985. С. 78.

⁴³ Couëgnas D. Introduction à la paralittérature. Op. cit., p. 43.

⁴⁴ Ibidem, p. 91.

⁴⁵ Eco U. Apocalittici e integrati. Milano, Bompiani, 1973. P. 213.

⁴⁶ Мошенская Л.О. Непривычный Дюма (цикл романов А.Дюма о Великой французской революции) // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1998, № 4. С. 78.

⁴⁷ Шопп К. Потерянное завещание // Дюма А. Шевалье де Сент-Эрмин. М., Гелос, 2006. Т.1. С. 12.

⁴⁸ Драйтова Э. Повседневная жизнь Дюма и его героев. М., Молодая гвардия, 2005. С. 492.

⁴⁹ Лотман Ю.М. От кухни до гостиной // История и типология русской культуры. СПб, Искусство-СПб, 2002. С. 305, сноска 3.

⁵⁰ Известный исследователь творчества Верна Оливье Дюма говорит в этой связи о символическом «отцеубийстве» («Europe», 2005, N 909–910, p. 205).

⁵¹ Ibidem, p. 201.

⁵² Kushner E. Articulation historique de la littérature // Théorie littéraire. Sous la direction de M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkéma, E. Kushner. P., P.U.F., 1989. P. 123.

⁵³ Sanvert C. Des *Mystères de Marseille* à *La Fortune des Rougon*, ou du feuilleton-illusion au roman-fondement // A la rencontre du populaire. Etudes réunies par A. Court. Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1993. P. 46.

⁵⁴ Zola E. Correspondance. Montréal, Presses de l'Université, 1978. T. 1, p. 473.

⁵⁵ Обстоятельства создания романа подробно описаны А.Миттераном (Mittérand H. Zola. I. 1840–1871. P., Fayard, 1999. Pp. 549–550).

⁵⁶ Zola E. Op. cit., p. 475.

⁵⁷ Ibid., p. 502.

⁵⁸ Ibid., p. 505.

⁵⁹ Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., ГИХЛ, 1961. С. 9.

⁶⁰ Следует заметить, что на весьма полезном сайте Всемирной сети, посвящённом «популярной литературе» (www.ulb.ac.be//philo//cedic//litterature_populaire.htm), Золя мирно соседствует с Сю, Сименоном, Дюма-отцом и тем же Февалем.

⁶¹ Толстой Л.Н. Полн. Собр. Соч. Т. 2, с. 171.

⁶² Толстой Л.Н. Полн. Собр. Соч. Т. 34. М., 1952. С. 274.

⁶³ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т.1, С. 351.

⁶⁴ Сытин И.Д. Страницы пережитого. Цит. соч., с. 72.

⁶⁵ Рубакин Н.А. Этюды о русской читающей публике. СПб, Н.П. Карбасников, 1895. С. 133.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

У ИСТОКОВ БЕЛЛЕТРИСТИКИ: РОМАН БАРОККО

§ 1. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Путешествуя как-то в поезде, видный итальянский мыслитель и историк литературы, превосходный знаток культуры барокко Бенедетто Кроче скуки ради принялся читать книжку некоей Анни Виванти «Танцующая наяда» (1920), типичный образец массовой культуры начала XX века. Действие «Танцующей наяды» разворачивается в Малабаре (Южная Индия); в центре сюжета — любовный треугольник: французский инженер — прекрасная индианка — английский моряк. Англичанин жестоко мстит сопернику, устраивая ему ночное свидание с подставной женщиной, прокажённой. Эта история во многом напомнила Кроче сюжет вставной новеллы о Доне Алькандро и герцогине и герцоге Бискалья из романа Франческо Пона «Ормондо» (1635); как и герой «Танцующей наяды», ухажёр герцогини попадает в ловушку. Слуга ночью ведёт его в покои возлюбленной, но утром Дон Алькандро обнаруживает возле себя отвратительную и к тому же страдающую от опасной болезни женщину; он заболевает и умирает. Разумеется, ни разу после XVII века не переиздававшийся роман¹ не мог быть известен автору «Танцующей наяды»; речь идёт всего лишь о сходстве повествовательных структур, продиктованных — полагает Кроче — общей ориентацией на достаточно широкую аудиторию. Обо всём этом мэтр рассказал в очерке «Забавные совпадения»².

Как представляется, выявленная Кроче параллель вовсе не является случайной; речь идет о чём-то большем, нежели просто «забавные совпадения». Литературу XVII века, и в первую очередь прозу барокко, можно по сути дела назвать «колыбелью» массовой литературы — разумеется, *avant terme*. Правда, истоки паралитературы чаще усматривают в конце XVIII века, в «готическом романе». Строго говоря, феномен массовой литературы мог оформиться лишь по завершении процесса трансформации «изящной словесности» в ново-

европейскую «литературу», а процесс этот охватывает собой целых два столетия – XVII–XVIII века. Наиболее категоричную позицию по данному вопросу занимает крупный французский учёный М. Фюмароли; он полагает, что XVII век всё ещё остаётся «эпохой риторики»; время собственно литературы, с его точки зрения, тогда ещё не настало³. Как отмечает А.Вьяла⁴, первоначально под «литературой» понимается «результат восприятия текстов, а не искусство их создания», то есть «литература» выступает как синоним «книжного знания». Семнадцатый век оказался в этом отношении пограничным; Антуан Фюретьер ещё отказывался считать «писателя» явлением качественно более высокого уровня, чем просто «автор», и отделять изящную словесность от всякой иной. Он даже именовал математику «одним из видов литературы» (*un genre de la littérature*)⁵. Именно подобный подход являлся в данную эпоху доминирующим⁶. К концу столетия понятие *littérature* постепенно начинает интерпретироваться в более узком смысле, как именно художественные тексты⁷. И лишь к 1750 году понятие «литература» окончательно обретает современный смысл. В первой половине XVIII века возникает и слово *littérateur*, то есть автор собственно литературных текстов.

К тому же понятие «оригинальности» как эстетической категории формируется именно в XVIII веке, а противопоставление «массовой» // «высокой» литературы от этой категории неотделимо. И всё-таки уже в пределах «классического» для Франции века начинают постепенно проступать контуры паралитературной продукции. Сказанное относится как к формам бытования культуры и общей стратегии её создателей, так и к структурам текстов; *revival* античной повествовательной традиции в рамках барочной прозы предвосхищает многие сюжетные особенности, характерные для «чёрной» и «розовой» мелодрамы и других масс-культурных жанров. Именно в рамках романа, который вплоть до конца XVII века считался наиболее свободным от регламентации жанром, и смогли оформиться некоторые повествовательные параметры, затем положенные в основу словесной «фабрики снов»⁸. Запутанность, если не хаотичность интриги, обилие персонажей барочного романа подчас могли вызывать у читателя ощущение, что он вдруг лишился твёрдой почвы под ногами и очутился на «зыбучих песках»⁹. Однако современные исследования показывают, что подобная ситуация вовсе не исключала наличие некоторого набора топосов (на уровне ситуаций и персонажей). Манипулирование этими клише знаменовало собой раннюю попытку установления «прямого контакта с публикой»¹⁰. Если говорить о конкретных примерах, то присущая барочному роману игра масок очевидным образом перекликается с теми явлениями, которые мож-

но наблюдать в паралитературе XIX–XX веков, причём по отношению к персонажам, ставшим едва ли не мифологическими (Видок, Монте-Кристо, Рокамболь, Арсен Люпен, Фантомас...)»¹¹.

Семнадцатый век разворачивается под знаком постепенного нащупывания наиболее перспективных писательских стратегий. При этом под «перспективностью» следует понимать не только собственно эстетический поиск, но и избрание экономически выгодных жанров. Иерархия жанров в интересующий нас период отражает — наряду с умозрительной, идущей от Аристотеля и аристотеликов «табелью о рангах» — критерий доходности¹². Нередко траектория писательской карьеры определялась именно этими, меркантильными обстоятельствами. Известно, что молодой Жан Расин своей мало-выразительной «Одой на выздоровление короля» добился выделения ему скромной стипендии, но затем — обладая исключительным чутьём в финансовых делах — забросил поэзию и обратился к театру (как к наиболее доходному на тот период виду литературного творчества). Что касается романа, то он в интересующий нас период чем дальше, тем выше оплачивался. Так, третий том «Астреи» (1618) принёс Оноре Д'Юрфе тысячу ливров дохода (плюс шестьдесят авторских экземпляров), а за вторую и третью части «Клеопатры» (1646) Ла Кальпренед получил от издателя уже три тысячи ливров. Разумеется, типографы не забывали и о собственных интересах: к примеру, плоды исключительного коммерческого успеха, выпавшего на долю романа «Великий Кир», пожинал прежде всего издатель Огюстен Курбе и уже в меньшей степени — Мадлена и Жорж Де Скюдери. Впрочем, имеются и примеры исключительной скромности авторов, в качестве гонорара просивших выделить им часть тиража собственных книг (Р. Декарт) или даже сочинения других авторов (Ж.Барклай, о котором будет сказано ниже).

В XVII веке у имущих классов пробуждается интерес к коллекционированию книг; домашние библиотеки превращаются в символ высокого положения в социальной и культурной иерархии. К тому же начиная с 1620-х — 1630-х годов формируется новая, буржуазная по своему происхождению романная аудитория (финансисты, судейские, реже коммерсанты). Правда, в рекомендациях по составлению библиотек, принадлежащих Г. Ноде и Ш. Сорелю, романы далеко не на первом месте — как, впрочем, и поэзия; акцент ставится на познавательных (исторических и политических) сочинениях. Зато существенно, что одним из важнейших требований к книжному собранию становится его открытость, доступность для широкого круга лиц; сословно-иерархическая дифференциация читателей Ноде отмечается¹³. В то же время ни проза, ни поэзия ещё не пользовались особым

уважением. Не случайно Жорж Де Скюдери утверждал, что «не строит свою репутацию на репутации своих стихов; мои помышления устремлены выше; поэзия для меня лишь источник приятного развлечения, а не серьёзное занятие»¹⁴. С другой стороны, по свидетельству известного мемуариста Прими Висконти, потомки Д'Юрфе стыдились того обстоятельства, что их предок — а для них он был прежде всего отважный воин — занимался писательской деятельностью¹⁵.

Низкий статус романа во многом объяснял отсутствие подлинной профессионализации — главным образом в роли сочинителей романов выступали любители — и слабую теоретическую отрефлектированность жанра (вплоть до 1620-х годов). Но и позднее, несмотря на все усилия теоретиков, романы во Франции долгое время считались жанром заведомо второстепенным — некоторые из авторов прямо указывали, что сочиняли романы в промежутке между более значительными произведениями. Одним из следствий небрежения романом стало обилие анонимных, подписанных только инициалами или же со временем сменяющих атрибуцию романов. Так произошло с романом «Приключения при персидском дворе», который Таллеман де Рео приписывает принцессе Конти (дочери Генриха Лотарингского, известного как Меченый)¹⁶. Между тем книга была опубликована в 1629 году под именем Жана Бодуэна; однако сам Бодуэн от приписанного ему авторства решительно отрекся. Весьма распространённой являлась практика вынесения на титульный лист имён подставных лиц, что порой затрудняло атрибуцию тех или иных произведений (в какой мере «Заида» принадлежит перу Сегре и в какой — госпожи де Лафайет?).

Во второй половине века ситуация меняется. Бюсси-Рабютен в предисловии к скандально знаменитой «Любовной истории галлов» (1665) именует свою книгу «чем-то вроде сатирического романа» (хотя на самом деле он является сложным жанровым образованием и примыкает не только к романной традиции, но и к квазиновеллистической, а ещё точнее к традиции «альковной» трактовки истории, восходящей к Брантому). Несомненно, представление о романе для Бюсси неотделимо от коммерческого успеха.

Долгое время роман являлся дорогостоящим товаром; покупка романа остаётся значительным ударом по бюджету даже во второй половине века. Как свидетельствует в 1671 году Шарль Сорель, за романы приходится платить больше, чем за «серьёзные учёные книги» аналогичного объёма. Вот почему, как указывает Р.Бём, в интересующий нас период «книга выполняет много других функций помимо познавательной; она является также ценным предметом», служит подарком и выражает душевную склонность дарителя¹⁷.

Для снижения стоимости романов стало развиваться печатание изданий формата in-12° (что было удобно и для книговладельцев, составляющих обширные библиотеки). На протяжении XVII века романы постепенно дешевели и за счёт более низкого качества бумаги, печати и переплета; благодаря этому они входили в круг чтения более широкой аудитории (в начале столетия ситуация носила парадоксальный характер, когда высокая стоимость романов приходила в противоречие с их низким социокультурным статусом)¹⁸. Именно через роман в культурный обиход проникает понятие «моды».

Было бы ошибкой считать, что образцы «высокого» романа указанного периода предназначались исключительно для знатной публики. (Правда, изучение этой проблемы затруднено скудностью документальных источников). Как указывает Р. Шартье, в 1560–1610 годах круг чтения допрошенных инквизицией крестьян, ремесленников и купцов в Куэнке практически ничем не отличался от того, который привлекал внимание более образованных слоёв аудитории¹⁹. Знакомство с теми или иными книгами вовсе не означало, что все они являлись собственностью читателя: имел место интенсивный «книгообмен», чтение вслух и пересказ (так происходит в одном из эпизодов «Дон Кихота»). В этом плане продолжалась традиция XVI века: увековеченный Карло Гинзбургом «мельник-самоучка» Меноккио совсем не обязательно владел теми книгами, с содержанием которых он был знаком и о которых он сообщил во время затеянного против него процесса; собственно говоря, единственной приобретённой им на свои средства книгой была переведённая с португальского компиляция «Цветы Библии»²⁰.

Есть и еще одна причина, позволяющая говорить о XVII веке как предвосхищении массовой литературы. Именно в этот период впервые создаются произведения, изначально ориентированные на детскую аудиторию²¹. Конечно, речь идёт именно о ранней стадии формирования детской литературы. Как школяры, так и студенты в XVII веке с удовольствием читали популярные сочинения из тех, что распространяли коробейники (*littérature de colportage*²²), а также рыцарские романы; с другой стороны, жизнеописания Плутарха вплоть до середины XIX века оставались во Франции излюбленным предметом детского чтения. Что же касается новейших сочинений, то мы имеем в виду в первую очередь произведения Перро и Лафонтена, прямого отношения к теме нашего исследования не имеющие, но в той или иной степени связанные с «массовой» продукцией интересующего нас периода.

§2. ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ И ВКУСЫ АУДИТОРИИ

Некоторые из «Басен» Лафонтена были впервые напечатаны на страницах журнала «Галантный Меркурий», издание которого — как и в целом процесс формирования в XVII веке периодической печати — следует считать весьма значимым событием для вызревания паралитературы во Франции. Первым периодическим изданием здесь становится «Французский Меркурий» братьев Рише, выходявший как ежегодник политических и прочих новостей с 1611 по 1648 годы. Упомянем также имевший большой успех еженедельник светских и политических новостей «La Gazette» Теофраста Рендо (1631), версифицированную «Muse Historique» (1650–1665) и другие издания Жана Лоре; преимущественно литературный, а не научный — как можно было бы заключить исходя из названия — еженедельник «Journal des Savants» Дени де Салло (1665) и, наконец, «Mercure Galant», основанный Донно де Визе в 1672 году. Как полагает известный специалист по истории прессы Э. Атен, именно на страницах основанной Лоре и продолженной после его кончины Лаграветом де Майола (он весьма благожелательно упомянут Сорелем во «Французской библиотеке») «La Gazette burlesque» появился первый отдалённый прообраз романа-фельетона. В 1668–1671 годах здесь печатался с продолжением неприятный текст под названием «Письма в стихах и прозе» (их пишут друг другу пастух Клеант и пастушка Селидия), представляющий собой что-то вроде конспекта пасторального романа и явственным образом отсылающий к «Карте Страны Нежности» М. Де Скюдери²³.

Что касается «Галантного Меркурия» (с 1678 г. он издавался ежемесячно), то это издание оказалось весьма долговечным и продолжало выходить (под названием «Французский Меркурий») вплоть до 1825 года. Оно явилось фактически первым во Франции периодическим изданием чисто развлекательного характера и адресовалось преимущественно женской аудитории²⁴. Тем самым оказалась подкреплена вообще характерная для XVII века тенденция к распространению именно женского чтения. (Отдельный аспект этой проблемы — прециозность, социокультурный феномен, сочетающий светские и собственно литературные ценности²⁵). При этом речь идёт об особом типе издания, неотделимом от той самой социальной среды, в которой вращались его читательницы, и апеллировавшем к хорошо известному им столичному аристократическому быту.

Донно де Визе (1638–1710) сочетал в себе «плодовитого прозаика, драматурга, критика, журналиста и историографа»²⁶ и отличался

чрезвычайно чуткой реакцией на требования публики и колебания вкуса. Так, он с готовностью откликнулся на увлечение «трагедиями с машинами» и в пожарном порядке сочинил в 1670–1672 годах три образца этого сценического жанра. Главное же, Донно де Визе вовремя оценил повышенный интерес читателей ко всему новому и злободневному. Поэтому его журнал строился по принципу «интерактивного взаимодействия» с аудиторией: Донно приглашал всех желающих присылать в редакцию любовные случаи и занимательные истории («galanteries» и «quelque chose de curieux»). В то же время создатель «Галантного Меркурия» стремился избежать прямого участия в «споре о древних и новых» (хотя объективно поддерживал последних).

Нельзя сказать, чтобы во всех выпусках «Галантного Меркурия» доминировала именно проза — в духе барочного разнообразия здесь нашли себе место и светская, и политическая хроника, и официальные документы, и статьи об искусстве, музыке, моде; рецензии, письма и пр. И всё же не случайно уже в подзаголовке первого выпуска (он был датирован 1 января 1672 года, но печатался в мае) упоминались *histoires véritables*. Печатавшиеся на страницах «Галантного Меркурия» произведения в подавляющем большинстве своём относились к малым прозаическим формам (по объёму в среднем около 20 страниц).

Отметим лишь одну микронувеллу под названием «Несчастливая добродетель», опубликованную на страницах журнала в январе 1678 года. В ней очень ощутимо влияние напечатанной три месяца спустя — но ранее циркулировавшей в рукописи и уже хорошо известной публике — «Принцессы Клевской»²⁷. В обоих случаях читателю предлагается любовный треугольник (муж — жена — любовник; правда, в «Несчастной добродетели» недолжная любовь вспыхивает ещё до брака) и ставится проблема супружеской верности; в обоих случаях муж оказывается посвящён в сердечные тайны жены и позволяет ей временно отдалиться; много сходного и в самой сцене признания, и в развязке (уход героини в монастырь). На наш взгляд, следует видеть здесь пример не столько плагиата, сколько адаптации «высокой» литературной продукции к запросам широкой (преимущественно женской) аудитории. Есть основания утверждать, что «Принцесса Клевская» оказалась фактически первым французским романом, появление которого было подготовлено своего рода рекламной кампанией на страницах периодической печати. А сразу же по опубликовании романа на страницах того же журнала развернулось бурное его обсуждение. Именно в «Галантном Меркурии» в мае — октябре того же года была напечатана обширная подборка ма-

териалов вокруг знаменитого романа мадам де Лафайет (в том числе письмо Фонтенеля). Среди писем читателей доминировали негативные отзывы.

Нет сомнений в том, что аудитория «Галантного Меркурия» была шире, чем у выпущенных отдельным изданием романов. В пользу этого говорит сравнительный анализ стоимости: так, средняя стоимость одного тома «Клелии» (всего 10) составляла пять ливров (или сто су), а за полный комплект «Великого Кира» приходилось выложить не менее 48 ливров, тогда как «Меркурий» в 1679 году продавался по тридцать су. Низкая цена, хороший переплёт и высокая периодичность принадлежали к «внетекстовым» приёмам, с помощью которых издатели привлекали внимание читательской аудитории.

§ 3. ИТАЛЬЯНСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Интересно сопоставить происходящее во Франции с той ситуацией, которая имела место в XVII веке в Италии, где процесс вызревания паралитературных стратегий внутри культуры барокко носил наиболее наглядный характер.

В начале века итальянские романы еще немногочисленны; на Апеннинах читают преимущественно Гелиодора, испанских писателей (поначалу переводятся главным образом пикарески, а затем настаёт черёд Сервантеса) и «Астрею»²⁸ (правда, если «Дон Кихот» в Италии был опубликован в 1622–25 годах, то перевод романа Д'Юрфе за Альпами вышел только в 1637 г.). Но вот период с 1630 по 1660 год можно без преувеличения назвать порой расцвета итальянского романа. Антонио Сантакоче в саркастическом памфлете в письмах «Секретер Аполлона» («La secretaria di Apollo», 1653) выражает обеспокоенность по поводу невиданного изобилия новых книг, которые поступают на Парнас — «ревизоры» успевают прочесть только их названия; книги, по Сантакоче, становятся достоянием торговцев икрой и варёной рыбой (письмо второе). Теперь в итальянских портах выгружают не только тюки с заморскими товарами, но и «пачки романов», о чем свидетельствуют заядлый библиофил А. Апрозио и известнейший писатель второй половины столетия Ф.Ф. Фругони. (Собственно, метафоры, связанные с товаром, еще в предшествующем столетии начинают проникать в сочинения на эстетические темы²⁹). Конечно, книжный рынок в период Сейченто еще носит «эмбриональный» характер³⁰. И всё-таки из всех литературных жанров именно роман неуклонно превращается в предмет потребления.

Писательство все более отчетливо предстает как один из источников дохода. Именно этот, вполне прагматический, аспект прочитывается между строк в определении «эпохи романов» как нового «золотого века» [предисловие М.А. Нали к своей книге «Королева Кипрская» («La regina di Cipro», 1652)³¹]. Вообще во многих предисловиях к романам Сейченко акцент ставится именно на издательском успехе книги. Ориентация на моду ничуть не скрывается; например, в предисловии к своему роману «Трёхвёсельная гондола» («La Gondola a tre remi», 1657) Дж. Брузони прямо заявляет: «Я написал книгу в модном духе, сработал карнавальную маску, предложил вам средство убить время»³². В понятие литературной моды втягиваются и имевшие немалый коммерческий успех произведения памфлетного характера, о чём свидетельствует деятельность писателей, связанных с Академией дельи Инконьити. По происхождению писатели Сейченко могли быть и клириками (Дж.А. Марини, Ф.Ф. Фругони), и знатными дворянами (Ф. Лоредано, Ф. Паллавицино, А. Бриньоле Сале), и чиновниками (Ф. Бьонди — возможно, наиболее знаменитый при жизни из романистов Сейченко; П. Пазини, М. Бизаччони, Дж. Артале). Но всех их объединяло общее отношение к писательскому делу как к «ремеслу», раскрепощённость манер и стиля жизни, в чём-то напоминающая современную. Большое значение писатели придавали налаживанию сугубо деловых отношений с властями. В своих сочинениях они в меньшей степени ориентировались на традицию и в большей — на необходимость коммерческого успеха; поэтому основное внимание было сосредоточено на безотказной работе «нарративной машины». (Это понятие не является плодом воображения современных исследователей; его можно встретить как раз у писателей Сейченко, в том числе у Дж. Манцини и Ф. Пона³³).

Образцом хитроумной работы этой машины может служить роман Паче Пазини «Пропавший рыцарь» («Il Cavaliere perduto», 1644). Название книги не может не вызвать у современного читателя аналогию с романом Итало Кальвино «Несуществующий рыцарь». Пазини выстраивает роман как своего рода шахматную партию: каждый персонаж по очереди делает свой ход, после чего автор словно бы забывает о нём и переходит к другому. В результате текст выглядит как соединение пяти или шести автономных сюжетов, главным из которых становится история Пропавшего рыцаря. В детстве он был похищен пиратами и продан в рабство, так что ничего не знает о себе, включая и собственное имя. Вся первая часть книги представляет собой поиск Рыцарем собственной идентичности, причём наряду с этим отдельные герои словно бы ведут каждый собственное «рассле-

дование», каждый по своим причинам (побудительные мотивы — любовь, дружба, стремление отомстить...). Примерно с середины романа Пропавший рыцарь обращается в Найденного; с этого момента повествовательная модель значительно видоизменяется, на первый план выходят батальные эпизоды, композиция утрачивает прежний динамизм.

Если у Пазини умозрение и живость повествовательной канвы как-то сбалансированы, то ещё один выработанный повествовательной «машинной» барокко продукт — совершенно забытый роман Просперо Бонарелли «Приключения Эросмандо и Флоридальбы» («Le Fortune di Erosmando e Floridalba», 1642) — уже носит абсолютно умозрительный характер. Как указывает исследователь М. Капуччи, роман Бонарелли, в котором уже учтены достижения Ф. Бьонди и других именитых романистов 1630-х годов, отмечен уникальным соединением двух совершенно автономных сюжетов, между которыми устанавливаются симметричные соответствия³⁴. С бесстрашием естествоиспытателя Бонарелли перебирает различные модальности романического, искусно меняет точку зрения за излагаемые события, обнаруживает себя мастером повествовательного «монтажа»; один из героев книги носит имя Элиодоро, что очень наглядно свидетельствует о «метатекстуальных» намерениях автора.

Как указывает в своём исследовании подпольной литературной продукции XVIII века Р. Дарнтон, к наиболее популярным в 1780-х годах на французском книжном рынке изданиям принадлежали «лёгкие романы» (Бакюлар Д'Арно и госпожа Риккобони), отчёты о путешествиях, сочинения просветителей (Вольтер и Руссо) и, наконец, политические тексты³⁵. Что касается последнего разряда, то в Италии «спрос на политику» сформировался уже в первой половине Сейченто. Об этом говорит громкий успех сочинений Траяно Боккалини, создавшего жанр своеобразного «аллегорического репортажа» о современной ему социально-политической реальности Италии («Парнасские известия», «Ragguagli di Parnaso», созд. ок. 1605, опубликованы посмертно), а также и книг вольнодумца Ферранте Паллавичино. Этот подвергнутый жестокой казни в 1644 году чрезвычайно плодовитый автор известен своим сатирическим романом «Принц-гермафродит» («Il Prencipe ermafrodito», 1640), резкими антипапскими памфлетами «Развод на небесах» («Il Divorzio celeste», 1643), «Прививка против барбериновских пчёл» («Vaccinata overo battarella per le api barberine», 1644) и другими очень злободневными и едкими сочинениями. Но наиболее удачной книгой Паллавичино следует считать «Ограбленного курьера» («Il Corriere svaligiato», 1640), где по-своему трансформирована традиция ренессансной новеллистиче-

ской книги. Мы ещё вернёмся к этому произведению в третьей главе монографии.

Изменения коснулись и читательской аудитории: если век назад чтение романов являлось привилегией элиты, то теперь их читают не только придворные, но и широкая публика. Чёткую классовую принадлежность этой публики точно сформулировать нелегко, налицо процесс размывания социальной стратификации читателей — в отличие от Франции, где аудитория выглядела более структурированной³⁶. Это не столько в строгом смысле слова «буржуазная публика», сколько «дилетанты от литературы» (Н. Жонар³⁷). По происхождению читатели романов обычно связаны с дворянством, но укоренены скорее в свободных профессиях, коммерции и т.д. Сходные процессы разворачивались в период после Фронды во Франции, где расширение «клиентуры» в немалой степени происходило благодаря включению в нее женщин.

§ 4. НА ПУТИ К «РОЗОВОМУ РОМАНУ» (ФРАНЦУЗСКАЯ ПРОЗА НАЧАЛА XVII ВЕКА)

Известно, что именно «век Людовика XIII» оказался чрезвычайно урожайным по части развития романного жанра, причём львиная доля соответствующей продукции носит откровенно второсортный характер. По данным Г. Рейнье, чьи столетней давности работы всё ещё остаются весьма полезным источником по истории французского романа начала XVII века, в период с 1600 по 1610 годы во Франции было издано в общей сложности более шестидесяти произведений этого жанра, что заметно превышает суммарную продукцию как предыдущего, так и последующего десятилетия³⁸. В дальнейшем известный исследователь и библиограф французского романа данного периода М. Леве привел гораздо более высокую цифру — 118 романов. Но в истории французской литературы из них, строго говоря, остался лишь один — первый том «Астреи», вызвавший к жизни много подражаний и ставший матрицей культурного поведения знати, и не только в первой половине века. Прочие же произведения носили в большинстве своем эфемерный характер, были ориентированы на мгновенное и поверхностное потребление. И в этом смысле ситуация сильно напоминала современную — с той весьма существенной разницей, что романы Нервеза, Дезэскюто, Дю Суэ, Корбена и других популярных в начале XVII века сочинителей создавались в период, когда новоевропейский роман ещё не обрел своей идентичности. Правда, уже издан был столь монументальный памятник жанра, как

«Дон Кихот» (зависший, как точно показано в монографии С.И. Пискуновой, между Ренессансом и барокко, и явившийся для последнего «анахронизмом»³⁹). Но ещё не выработана была модель религиозного романа (этим вскоре займётся Жан-Пьер Камю); ждали своей очереди и романы, не слишком удачно названные у нас «реально-бытовыми», аллегорические, комические романы и т.п.

В тот же период всё ещё большое место в читательских предпочтениях продолжает занимать «Амадис», который стал выходить во Франции, начиная с 1540 года (перевод Эрберэ Дезэссара). Более того, «Амадис» даже породил во Франции первую волну дискуссии о романном жанре — то есть сыграл здесь роль, аналогичную «Неистовому Орландо» в Италии⁴⁰. Во многом именно на фоне «Амадиса» и смогла появиться на свет «Астрее»⁴¹.

Неразработанность жанрового канона естественным образом определяла необходимость выбора внешних жанровых ориентиров. Правда, модальности романа начала XVII века были весьма обширны — гораздо обширнее, чем к моменту зрелости жанра (вторая треть века)⁴². Одни и те же писатели (Никола де Монтрё, например) могли пробовать свои силы в самых разных жанровых структурах: рыцарский, пасторальный, «сентиментальный» (см. о нём ниже) романы, трагедия и пр. В целом в интересующий нас период, по Г. Рейнье, можно говорить об активном распространении двух основных жанровых моделей — рыцарской (связанной с традицией эпопеи) и пасторальной. В этом плане применённое в «Астрее» соединение рыцарского хронотопа с пасторальным нельзя считать абсолютной инновацией. Так, за год до выхода в свет первого тома романа д'Юрфе, в 1606 году, был издан роман Виталья д'Одигье «Флавия де ла Менор», где также соединены соответствующие структуры, а действие разворачивается в Галлии. Впрочем, имеются и ещё более ранние образцы историзации романного действия. Образ национального прошлого возникает и в «Любовных похождениях Лидиана и Флорианды» (1605), где изображена эпоха Карла VII (но исторический колорит здесь минимален), и в «Ионической истории» Анри де Лисдана (1602), и в «Орлеанской девственнице» Франсуа Бероальда де Вервиля (1599), а также в «Пастушеских историях Жюльетты» упоминавшегося выше Никола де Монтрё, выпущенных ещё в 1575 году. В любом случае историческое дистанцирование событий было нацелено не только на развлечение читателя, но и обуславливалось ориентацией на эпопею с присущими ей конститутивными признаками. Что же касается бытовых подробностей, то они на первых порах присутствовали в крайне ограниченных дозах — как в романах «квази-исторических», так и в сочинениях на современную тему. В большин-

стве случаев невозможно даже определить, где происходит действие; подчас Швеция оказывается рядом с Сардинией («Африканская история» Жерзана, 1627)⁴³.

К сожалению, возможность глубокого изучения большинства романов данной категории тормозится отсутствием переизданий и труднодоступностью источников. По отношению к интересующему нас периоду — первое десятилетие XVII века — Р. Келле отметил следующее: «французская романная продукция 1600–1610 годов совершенно не изучена»⁴⁴. Данный диагноз был поставлен более двадцати лет тому назад. Справедливости ради следует отметить, что всё-таки за последующий период появились исследования, показавшие гетерогенность данного пласта в истории романа и необходимость дифференцированного подхода к нему. Одной из доминант романной продукции этого периода становится установка на правдоподобие излагаемых событий⁴⁵. К ряду воспроизводимых романистами событий относятся гражданские войны, реже — «заморские» боевые действия, причём во всех случаях они выступают в роли фона к традиционно романическим коллизиям (дуэли, пираты, разлуки влюблённых). Собственно, здесь налицо «двойная оптика», одновременно жанровая и жизнеподобная, так как, например, дуэль — несмотря на запрещающий эдикт Генриха IV — продолжала оставаться существенным фактором социального поведения дворян.

С лёгкой руки Г. Рейнье ведущая романная разновидность данного периода была названа «сентиментальной». Само собой разумеется, подобное наименование для современного читателя не может не ассоциироваться с явлениями массовой литературы XX века. Примечательно, что специфически «мужские» топосы в современном массовом «сентиментальном» романе оформлены значительно слабее, чем «женские»⁴⁶. Современные исследователи определяют «сентиментальный» роман как соединение мелодрамы, семейного социального романа и психологического повествования⁴⁷; страсть преобладает здесь над сюжетной динамикой; развязки весьма стереотипны. Политическая (идеологическая) составляющая в современном сентиментальном романе практически сведена к минимуму⁴⁸. Тем не менее, строго научным термином понятие «сентиментальный» роман, разумеется, не является. Проблема соотношения «сентиментального» и «любовного» романов также до конца не прояснена. Если подходить к вопросу чисто статистически, то первое из указанных наименований встречается чаще⁴⁹; в то же время исследовательница массового чтения Э. Констанс полагала, что «сентиментальный роман существует уже на протяжении порядка двадцати столетий». Хотя само данное наименование широко распространилось только в начале XX ве-

ка, оно встречается уже у Стендаля (в отношении романа г-жи Дюрас «Урика»). Что же касается понятия «любовный роман», то оно начинает употребляться несколько позднее, и его привязка к дешёвой масс-культурной продукции более определённа⁵⁰. Строго говоря, в разряд «сентиментальных» романов могут быть занесены и «Тристан и Изольда», и «Принцесса Клевская», и «Манон Леско», и «Новая Элоиза», то есть произведения, с паралитературой никак не ассоциирующиеся. Видимо, в каждом случае надлежит уточнять, о какой именно «сентиментальности» идет речь — о ресурсе поэтики целостного литературно-художественного стиля (сентиментализм); о психологической интроспекции как основе художественного метода (госпожа де Лафайет); о компонентах повествовательного плана (сюжет, персонажи), идущих от античного любовного романа; или, наконец, о намеренном провоцировании весьма примитивных рецептивных стратегий, патетичности паралитературного толка. В последнем случае можно говорить не столько о «сентиментальном», сколько о «розовом» романе (сильно формализованный любовный сюжет с непременно счастливой развязкой), прообраз которого как раз и намечается в литературной продукции начала XVII века. С другой стороны, с сентиментальным романом граничит роман либертинский, где в центре хотя и находятся те же любовные перипетии, но взятые в совершенно ином, сниженно-натуралистическом аспекте; между тем сентиментальному роману свойственно «этическое возвышение любовного чувства»⁵¹.

Важно отметить, что в сентиментальном романе интересующего нас периода имеет место процесс тривиализации неоплатонических представлений о любви. Таким образом, весь массив образцов этого жанра становился транслятором любовного дискурса, выработанного в эпоху Ренессанса⁵². Существенным источником барочной модели жанра становятся античные его образцы, которые вводятся в литературный обиход как раз в канун эпохи барокко. Особой популярностью во Франции пользовался Гелиодор — с 1547 по 1626 год вышло в свет более 15 изданий его романа. Меньше повезло «Дафнису и Хлое» — известно лишь два издания романа Лонга. Первый французский перевод «Эфиопики» вышел в 1587 году; «Левкиппа и Клитофон» Ахилла Татия был опубликован в Мадриде в 1617 году. Как показал в своем фундаментальном исследовании Ж. Молинье, между античным и барочным романами имеются существенные структурные совпадения. А именно, в обоих случаях «повествовательные блоки размещены по принципу смещения»⁵³: действие начинается, как правило, *in medias res*, а по ходу развития сюжета имеют место систематические антиципации и ретроспекции (здесь предста-

вляется уместным использование кинематографического термина «флэшбек»). Ещё одна общая структурная особенность двух указанных исторических модификаций романа — антитетическая композиция, игра зеркал; наконец, основным принципом сюжетного динамизма становится катастрофический, радикальный поворот в судьбе героев. В некоторых случаях, полагает Ж. Молинье, барочные романы становятся «подлинными реинкарнациями» тех или иных греческих образцов жанра⁵⁴.

Как греческие, так и барочные романы пользовались у публики огромной популярностью. Вместе с тем нет оснований рассматривать греческий роман как некий монолит. Ведь уже в античном романе намечается деление на «элитарную» и «популярную» разновидности. Так, по мнению М. Фюзилло, изощрённость «Эфиопики» Гелиодора в значительной мере отличает роман от той «популярной», низовой тональности, которая характерна для ранней фазы развития жанра («Левкиппа и Клитофон»)⁵⁵. Указанную стадию следует отсчитывать от II-I веков до н.э., когда был создан наиболее древний образец греческого романа, «Роман о Ниносе» (сохранились только фрагменты). Наиболее же насыщен романскими (в «бахтинском» смысле) элементами «Сатирикон» Петрония. Что же касается сознательного соединения в повествовании низовых и высоких элементов, то тут наиболее показателен именно роман Харитона (контраст стилистической незатейливости с введением цитат из Гомера).

Займствуя у античного романа ярко выраженную риторичность, писатели начала XVII века прибегают к чрезвычайно активному внедрению в текст риторических конструкций. Важно подчеркнуть, что происходит это ещё до «Астреи», где соответствующая особенность выражена наиболее ярко. Позднее Сорель будет порицать романы за обилие перегруженных и невразумительных многословных бесед⁵⁶.

Так, любовная риторика играет большую роль в романе Антуана де Нервеза «Любовные приключения Филандра и Маризеи» (1599)⁵⁷, хотя в жанрово-структурном отношении он весьма незрел и скорее артикулирован в духе «романических» новелл XVI века. Следует напомнить, что стиль Нервеза долгое время воспринимался как эталон дурного вкуса; в то же время, судя по всему, этот популярнейший писатель рубежа двух столетий учился у иезуитов. Автор «Любовных приключений...» нагнетает любовно-галантные топосы, а затем переводит повествование в плоскость истории о мужском вероломстве. Своеобразная кульминация действия — самоубийство покинутой своим супругом Маризеи, заодно лишаящей жизни и троих малолетних детей (Маризея отчаялась вновь обрести «блудного мужа» и совершенно лишена средств к существованию). Перед тем,

как выпить яд, мать произносит одиннадцатистраничный монолог, причем под аккомпанемент детского плача: «Дети более кручинились из-за страданий матери, нежели из-за собственных, и к её стонам присовокупляли свои кроткие жалобы; бросаясь наперебой ей на руки, они, казалось, желали бы силой избавить ее от муки и слабенькими голосами своими дать ей утешение». Интересно, что в романе сильно выражены христианские мотивы: покаявшийся в содеянном Филандр становится пустынноиком. Здесь — как и в ряде других своих сочинений — Нервез, в характере которого сочетались светскость и благочестие, выступает как предшественник Жан-Пьера Камю.

Нервез подвизался в различных жанрах — от надгробных речей до «Руководства для придворного» («Le Guide du courtisan», 1610); он пользовался покровительством лотарингских принцев, а в 1607–1608 годах сумел устроиться при дворе Генриха IV. Особенно же ему был близок «формат» небольшого по протяжённости романа, который Нервез реализовал, в частности, в своём цикле «Amours divers» (опубликованном также в 1610 году, но созданном уже на рубеже двух столетий). Причём в большинстве случаев писатель обращался к близким себе по времени и относительно «бытовым» сюжетам. Но вот во включённой в состав цикла «Любовной истории Олимпы и Бирена» писатель адаптировал одну из сюжетных линий «Влюблённого Орlando»⁵⁸. Здесь уже происходящее отнесено в довольно-таки неопределённое историческое прошлое, а местом действия становятся Нидерланды. Произведённые Нервезом в рамках исходного сюжета модификации свидетельствуют, в частности, о его стремлении усилить всё то же патетическое начало, а также увенчать происходящее счастливым (и довольно-таки искусственным) финалом. Кроме того, для Нервеза здесь характерно стремление свести к минимуму военно-историческое измерение сюжета и целиком сосредоточиться на «сентиментальной» канве. Чётко сформулированный в «Орлеанской девственнице» («La Pucelle d'Orleans», 1599) Бероальда принцип: «Марс без Венеры — всё равно что солнце без света» — Нервез игнорирует. Как отмечает И. Жиро, «значительная часть текста состоит из речей героев, их бесед или же монологов, а также из писем, которыми они обмениваются»⁵⁹. Чрезвычайно затянутые тирады персонажей неизменно серьёзны — комическое начало в «Любовной истории Олимпы и Бирена», как и в других сочинениях Нервеза, практически отсутствует. Интересно, что некоторые важные для барочной прозы топысы (травестии, похищения, стычки с пиратами и пр.) писателем аккуратно обойдены — для Нервеза гораздо важнее внедрить повествование в контекст светской риторики.

Сходным же образом действует достаточно популярный в начале XVII века Франсуа Дю Суэ (? — 1617) в «Любовных приключениях Полифила и Меллонимфы» (1600). Дю Суэ был родом из Шампани и некоторое время находился на службе у герцога Карла III Лотарингского. По-видимому, он получил классическое образование, что позволило ему выполнить перевод на французский язык «Илиады» (1614; вышло не менее шести переизданий). Название «Любовных приключений Полифила и Меллонимфы» выдаёт знакомство автора, хотя бы и шапочное, с нашумевшей книгой Франческо Колонна, но этим сходство с «Гипнэротомахией Полифила» и исчерпывается. В романе царит аристократическая, временами чрезвычайно манерная атмосфера. Время действия — XVI век; герои — высшая знать. Меллонимфа, одна из трёх дочерей короля Швеции (автор именует принцесс «чудесами природы»), пленилась достоинствами юного принца Полифила. Однако требования этикета, равно как и связывающие героев родственные узы, велят ей скрывать свое чувство и демонстрировать ту самую «холодность», которая потом будет так высоко цениться персонажами «Астреи». Но и сам Полифил колеблется между пылким чувством и хладнокровием (не хуже Сильвандра в «Астрее») и страдает (не менее, чем его итальянский тезка). Полифил покидает двор, сочиняет пылкие стансы, сражается на турнире со своим соперником и одерживает над ним верх и пр. При этом всё его поведение структурируется на основе требований светской галантности — искреннее чувство он прячет под маской «*humeur libertine*». Отчасти соответствующий церемониал напоминает о куртуазном служении, да и намёки на трансцендирование любви отсылают к той же традиции. Весьма существенная роль в книге отводится многоопытному и осторожному наставнику Полифила, его приятелю Сент-Амуру (имя более чем прозрачное). Финал романа трагичен, не в пример многим «сентиментальным» романам — отвергнутый Полифил кончает с собой.

Собственно говоря, сюжет романа второстепенен по сравнению с захлёстывающей его стихией романной риторики. «Любовь их воспламенилась от речей их, будто от спички»⁶⁰, пишет Дю Суэ о главных героях своего повествования. Разумеется, то же самое могли бы сказать о себе и многие другие персонажи «сентиментальных» романов. «Полифил» насыщен театральной декламацией (соответствующие пассажи выделены подобно сценическим диалогам), авторскими отступлениями-рассуждениями, стихотворными интерполяциями (подчас обширными, до 6 страниц) с чётко обозначенным авторством; эпистолами, травестиями. При этом действие развивается крайне замедленно. Вот лишь один образец поэтического творчества глав-

ного героя (речь идет о стансах, направленных им через своего лакея принцессе):

Volez donc mes souspirs dans le sein de ma belle.
 Humectant de vos airs la blancheur de son sein,
 si elle vous reçoit, que sa pucelle main
 vous soit en meme temps mere, marraine, et bele.
 Faites luy assavoir que vous naissiez pour elle,
 Et que par elle aussi vous souhaitez la mort;
 Si elle vous meurtrit, c'est un beau reconfort
 De naistre et de mourir d'une mere pucelle [...]⁶¹

<Летите же, о вздыхания мои, к персям моей возлюбленной, и питайте сладкоголосьем своим её белую грудь. Коль примет она вас, пусть непорочная длань её станет для вас одновременно матерью, мачехой и женой. Поведайте ей, что родились вы на свет ради неё и что от её же руки желали бы принять смерть; коль умертвит она вас, станет то отличным мне утешеньем — родиться и принять смерть от непорочной матери>

Для сравнения приведем стансы из романа приятеля Дю Суэ, Жана Корбена «Любовная история Филокасты» (1601). Они написаны английским принцем Пирамом и адресованы его возлюбленной, французской принцессе Филокасте:

Le jour que vostre nom v'en vint bruire en mon ame,
 Amour perca mon coeur du plusieurs de ses traits;
 Au lieu d'un rouge sang il en sort une flame,
 Aussi pleine d'ardeurs que vous avez d'attraits.

Mes desirs qui naissoient au fond de ma poitrine,
 (Petits oiseaux d'Amour), en furent embrasez;
 Je cours a leur secours mais la flame divine
 par l'eau les feux divins ne sont point accoiffes...⁶²

<В тот день, когда имя ваше в душе моей возгласилось, Амур пронзил мне сердце многочисленными стрелами; вместо алой крови изошло из него пламя, столь же преисполненное страсти, как вы полны достоинств. Помыслы, рождающиеся во мне, — пичуги малые Амура, — от того воспламенились; спешу им на подмогу, да только Божественное пламя не залъешь водой>

Приведённые цитаты подтверждают мнение Э. Энена: «в большинстве случаев поэтические вставки <в романах. — К.Ч.> взаимозаменяемы»⁶³. Интересно в этой связи коснуться и уже упоминавшегося малоизвестного (на фоне знаменитого «Способа добиться успеха») романа Ф. Бероальда де Вервиля «Орлеанская девственница», где содержится — наряду с прилежным следованием существующим жанровым канонам — и тонкое их пародирование. Причём в первую очередь сказанное относится как раз к сочиняемым героями любовным виршам. Их особенно много в главе XII, где речь идёт о любви — разумеется, безответной: в отличие от Шекспира, Бероальд ни в коей мере не ставит под сомнение целомудрие Жанны — рыцаря Аркосандра к Девственнице. Глава почти целиком состоит из посвящённых возлюбленной виршей, исполняемых Аркосандром под аккомпанемент лютни. Во многих случаях они сильно напоминают ренессансные блазоны. Прочитируем одно из этих стихотворений, где петраркистские мотивы подвергаются ошутимой банализации:

Beaux yeux flambeaux divins qui alumez les ames
 Les transportant d'amour, les consumant d'ardeurs,
 Vous devez estre au ciel deux eternelles flammes,
 Et non pas esclaired ce siecle de malheurs

<О прекрасные очи, Божественные светильники, что разжигаете души, увлекая их любовью, изнурая их страстью; вам надлежит не озарять собой сей исполненный злосчастьем век, а светить двумя неугасимыми огнями на небесах>

Вообще в данной главе «Орлеанской девственницы» нарративная машина работает бесперебойно, подобно конвейеру, так что возникает впечатление, будто Бероальд поставил себе целью намеренно форсировать работу этой машины для достижения комического эффекта. Несомненно, здесь очень наглядно прослеживается тот процесс, о котором А.В. Михайлов пишет следующее: «риторика поглощает роман, а роман этому объективно противится»⁶⁴.

Как представляется, в романе Дю Суэ имеют место и другие переключки с «Орлеанской девственницей»; в частности, в том, что касается рудиментарных попыток трансцендирования любовного сюжета. (Героиня Бероальда странным образом раздвоена: это одновременно и отважная воительница, и фея, дочь нимфы Армелианы).

В целом же перед нами своего рода творческая лаборатория «Астреи», притом напрочь лишённая присущей роману д'Юрфе полифонии и повествовательного блеска. Действие «Любовных приключе-

ний Полифила и Меллонимфы» весьма примитивно и нередко топчется на месте.

Сходные структуры Дю Суэ применяет и в других своих произведениях. В «Любовных приключениях Глориана и Исмены» («Les Amours de Glorian et d'Ismene», 1600) главные персонажи — сын и дочь двух знатных провинциальных сеньеров, которые хотели бы скрепить дружбу за счет брачного союза своих отпрысков. По мнению М. Фантуцци, данная структура скорее является для барочного романа исключением⁶⁵; правилом же являются разнообразные препятствия к союзу влюбленных, запечатлённые в «Любовных приключениях Полифила и Меллонимфы». В «Глориане и Исмене» также обильно артикулирована риторика любовного поведения (потеря влюблённым дара речи, заливающая лицо краска и пр.). Франция объявлена страной, где доблесть оружия сочетается с высоким накалом любовных страстей. Обязательным компонентом любовного поведения вполне традиционно становится поэтическое творчество: так, одержимый любовью Глориан «начинал превращаться в поэта». Героиня Дю Суэ дает следующую трактовку мотива «любовного плена»: «войдя в мое сердце через калитку вашей добродетели, вы хотели бы выйти из него дверьми моей смерти»⁶⁶. Наконец, в максимальной степени риторическое начало выражено в другом произведении Дю Суэ, «Свойства любви» («Les Proprietez d'Amour», 1601): здесь собственно сюжет изложен лишь на последних страницах книги, а основной массив текста составляют беседы главных персонажей, Полиманта и Филины⁶⁷.

Есть у Дю Суэ и совершенно не типичный для его манеры, опубликованный анонимно образец иронического дискурса — «Комические истории» («Histoires comiques», 1612), которые, по всей вероятности, можно считать наиболее ранним образцом «комического романа» во Франции XVII века. Название книги явно антиномически скалькировано с «Трагических историй» Франсуа Дю Россе. Но, как указывает Ж. Серруа, произведение это как по своей структуре, так и по типу комического носит несколько архаический характер и сориентировано на французские новеллистические книги предшествующего столетия, в первую очередь на «Гептамерон» Маргариты Наваррской⁶⁸. Книга состоит из девяти новелл (одна из них в стихах) и обрамления: в роли рассказчиков выступает весьма пёстрая с социальной точки зрения группа — дворянин, буржуа, поэт, судейский, художник, торговец, казначей, музыкант и студент. Сам автор не придавал большого значения этому своему сочинению. Видимо, большого успеха у аудитории оно не снискало и ни разу не переиздавалось.

§ 5. БАРКЛАЙ:
ПЕРВЫЙ БЕСТСЕЛЛЕР XVII ВЕКА

Именно на территории Франции было создано первое сочинение, в котором чрезвычайно ярко проступают контуры паралитературной продукции и которое вместе с тем воспринималось читательской аудиторией именно как «бестселлер» в современном смысле этого слова. Его автор, «не католик и не протестант», «шотландец по рождению, француз по воспитанию» Джон (Жан) де Барклай, ранее был известен своим тяготеющим к жанру мениппеи романом «Эвформион» («*Euphormionis Lusini Satyricon*»; первое издание 1603 года утеряно, имеется лишь выпущенное два года спустя переиздание), причём своей славой книга в определённой степени обязана занесением второй части в Индекс проскрипционных сочинений. Но лишь благодаря латиноязычной «Аргениде» с её оглушительным всевропейским успехом Барклай вошел в историю литературы XVII столетия и во многом предопределил особенности повествовательной прозы барокко.

Отдельный вопрос, который нуждается в дальнейшей разработке и не может быть решён на страницах этой книги, — выбор автором романа латыни (причем она, как отмечали уже современники, далека от идеала). В XVII веке повествовательная проза уже целиком создавалась на национальных языках, так что выбор Барклая выглядит странным анахронизмом. По мнению Ж. Дежарден, речь идет о сознательно игровой позиции автора⁶⁹.

Работа над «Аргенидой», по всей видимости, началась в 1618 году. Впервые книга фигурирует в переписке Барклая с известным французским вольнодумцем Никола Пейреском, в письме, датированном 9 октября 1618 года⁷⁰. Видимо, идея писателя заключалась в том, чтобы соединить увлекательное чтение с политическим и нравственным назиданием, а также установить переключки между современностью (рубеж XVI–XVII веков) и прошлым Европы. Анахронизмы — явление вполне естественное для исторического повествования барокко, причем общие параметры соединения прошлого и настоящего были определены еще «Астреей», на которую, вне всякого сомнения, во многом и опирался Барклай. В то же время между маньеристической по своей сути «Астреей» и барочной «Аргенидой» существует немало различий.

С другой стороны, важнейшей отличительной особенностью Барклая следует считать стремление к завоеванию благорасположения сильных мира сего. Пути к этому он использовал вполне традиционные — лесть, подчас неумеренная; ловкое лавирование от одной по-

зиции к другой; включение апологетических посвящений высокопоставленным покровителям в собственные сочинения. И в этом нет ничего оригинального — речь идет о типичной для семнадцатого века стратегии поведения придворного⁷¹. Как представляется, общий абрис этого социокультурного типа набросал еще Кастильоне в четвертой книге «Придворного» (главной задачей того, кто служит при дворе, объявляется достижение расположения правителя). Барклаю удалось привлечь на свою сторону папу Павла V, а будущий Урбан VIII (Маффео Барберини) являлся к тому же крестным отцом его второго сына.

Все хлопоты по изданию романа взял на себя Пейреск. Он вел переговоры с крупнейшими парижскими издателями — такими, как Морель, Крамуази, Пакар и Туссен дю Брэ. Однако, выразив горячую заинтересованность в издании, издатели тем не менее не рискнули выделить достаточную сумму в качестве кредита. Вот почему «Аргенида» в конце концов была опубликована Бюоном. Из уже упоминавшейся выше переписки Пейреска с Барклаем можно установить, что гранки «Аргениды» были готовы к 19 мая 1621 года. Увы, 12 августа, в самый канун выхода в свет книги, Барклай — не отличавшийся крепким здоровьем — скончался (видимо, от заболевания почек).

Первое издание книги очень скоро разошлось. Пейреск срочно приступил к подготовке второго, одновременно хлопоча о переводе его на французский язык. При этом первоначально была достигнута договорённость на сей счёт с Франсуа Малербом — можно себе представить, какой дополнительный вес придавала бы роману столь именитая фигура переводчика. Однако проект расстроился, и в итоге первый французский перевод «Аргениды» осуществил посредственный писатель и юрист Пьер де Маркассию. Франкоязычная версия «Аргениды» 1622 года, именовавшаяся «Любовные похождения Полиарха и Аргениды», изобиловала неточностями и ошибками. Год спустя вышел новый, анонимный перевод, впоследствии многократно переиздававшийся (в общей сложности шесть раз), а в 1626 году — третий по счету франкоязычный вариант. Кроме того, Никола Коэфто в 1623 году подготовил своеобразный дайджест «Аргениды» — он изъясил из оригинального текста пространные описания, рассуждения, второстепенные эпизоды, уменьшил количество героев и внес точную хронологическую последовательность.

Применённый Коэфто тип трансформации текста был подхвачен многими авторами переводов «Аргениды» на европейские языки. Указанные переводы начали выходить с 1625 года (английский вариант); «Аргенида» была опубликована по-испански и по-немецки

(оба — 1626), по-новогречески (1627), по-итальянски (1629; автор перевода — уже известный нам Франческо Пона), по-нидерландски (1643); позднее всех вышел польский перевод (1697). Есть все основания считать, что — как и в случае с «Астреей» — первоначальное знакомство русской аудитории с «Аргенидой» могло состояться именно через посредство польскоязычной версии. Однако этот вопрос нуждается в изучении.

Книга пользовалась большим успехом у таких видных умов семнадцатого столетия, как Гез де Бальзак, Грасиан, Лейбниц (он якобы «умер с этой книгой в руках»⁷²) и Гуго Гроций (предпославший второму изданию «Аргениды» стихотворное посвящение). Желчный Шарль Сорель, в «Примечаниях к Сумасбродному пастуху» выпустивший в Баркляя несколько стрел, в дальнейшем — во «Французской библиотеке» — сменил гнев на милость. Известна также легенда, согласно которой «Аргениде» благоволил сам Ришелье и даже сделал ее своей настольной книгой, но достоверными данными на сей счет мы не располагаем. Книгу помнили и романтики — так, Кольридж сетовал, что её незаслуженно забыли читатели. Одним словом, роман, изначально предназначенный для учёной публики⁷³, в итоге стал безусловным бестселлером.

Представляется необходимым вкратце изложить сюжет «Аргениды». Место действия — Сицилия. Здешний монарх Мелеандр, растративший свое бывшее богатство и отличающийся миролюбивым характером и слабой волей, является отцом прекрасной принцессы Аргениды, в которую влюблен амбициозный и отважный Ликоген; она же любит чужестранца Полиарха. В Аргениду влюблен и еще один чужестранец, Архомброт. По наущению Ликогена Мелеандр объявляет Полиарха врагом; тот какое-то время прячется в подземелье, затем покидает Сицилию и отправляется в Италию. Мелеандр отправляется в укрепленную им крепость Эпейркт и по дороге счастливо избегает опасности благодаря преданному Архомброту. Под влиянием выказывающей поистине мужскую энергию дочери Мелеандр принимает решение объявить войну Ликогену и вернуть из ссылки Полиарха. Однако план этот чуть не расстраивается из-за коварства Ликогена. Тот раздувает гражданскую войну, собирает войско и осаждает Эпейркт, где все еще находится Мелеандр. Преимущество явно не в пользу монарха, которого поддерживают лишь пять городов. Но помощь приходит в виде короля Сардинии и Балеарских островов Радиробана. Ликоген погибает в сражении с Архомбротом (облаченным в доспехи Мелеандра), после чего на Сицилии воцаряется мир. Между тем Аргениду ждут новые испытания. Ее возлюбленный Полиарх далеко, зато Архомброт и Радиробан добиваются ее

расположения. Радиробан просит руки Аргениды в качестве награды за свою помощь. Но Мелеандр считает, что дочь должна самостоятельно сделать выбор. Тем временем Полиарх тайком возвращается на Сицилию, встречается с возлюбленной, а затем едет в Галлию. Радиробан, отчаявшись завоевать сердце Аргениды, решает прибегнуть к насилию, надеясь во время морского праздника похитить монарха вместе с дочерью. Но бдительность Мелеандра не позволяет плану осуществиться. Позднее Радиробан погибнет в бою с Полиархом. Тем временем сицилийский монарх принимает решение от греха подальше самому избрать жениха дочери, и его выбор падает на Архомброта. Аргенида, опасаясь противоречить отцу, берет отсрочку в несколько месяцев. В итоге выясняется, что безвестный Полиарх — на самом деле отпрыск галльского короля Бритомандеса, воспитанный пастухами и развивший свои превосходные качества. Еще одна сенсация ожидает читателя ближе к концу книги: Архомброт оказывается сыном Мелеандра и братом Аргениды (Мелеандр в молодости жил при дворе короля Мавритании и вступил в тайный союз с принцессой Анной, от которого и родился Архомброт). Именно последнему и приходится в финале соединить руки влюбленных. Выйдя за Полиарха, Аргенида получает Сардинию и Лигурию; Архомброт женится на сестре Полиарха; в финале содержится прорицание грядущего величия Франции и Италии.

Персонажи романа носят абсолютно конвенциональный характер, лишены индивидуальности, зато во многих из них просматриваются аллюзии на реальных исторических лиц. «Аргенида» (как и «Эвформион») задумывалась как «роман с ключом», в котором современники должны были разгадывать прототипы героев; при этом Барклай намеренно сбивает читателя с толку, соединяя легко угадываемые приметы прототипов с чисто романической выдумкой. Старый Мелеандр несомненно смахивает на последнего монарха из династии Валуа, Генриха III. Но весьма существенно и аллегорическое значение образа: Мелеандр воплощает в себе неподобающие монарху черты (слабая воля, мягкотелость, отсутствие подлинного политического мышления). Любители поиска «ключей» усматривали в Сицилии намёк на раздираемую религиозными войнами Францию, Аргениде — символ французского престола, Полиархе — Генриха IV, Радиробане — Филиппа II Испанского, Ликогене — «если не де Гиза, то во всяком случае кого-то из лидеров религиозных войн»⁷⁴ и т. п.

Мир «Аргениды» — это борьба страстей и политических амбиций, осады, дальние мореплавания и путешествия, бури, травести, самоубийства. Но за всей этой риторикой скрывается попытка серьёзной политической рефлексии. Она развернута преимущественно в чрез-

вычайно пространной 18 главе второй книги и выдержана в духе Жана Бодена («Идея государства»): у каждой формы правления есть свои плюсы и минусы, идеального государственного устройства не существует. В республике выборный орган власти может быть поражен коррупцией ничуть не меньше, чем монарх.

С точки зрения саморефлексии романного жанра большой интерес представляет рассуждение Никопомпа о способах изложения истории в 14 главе второй части «Аргениды». Первым делом Никопомп заявляет о своем стремлении положить в основу повествования откровенный вымысел («une grande fable en forme d'histoire») и насытить изложение необычайными историями. Реальные персонажи должны выступать под масками. Важным моментом для него становится применение той самой эстетики разнообразия, которую часто считают парадигматической особенностью стиля барокко в целом⁷⁵. Еще один важный тезис — эффект неожиданности в плетении сюжета. Приятные эпизоды должны чередоваться с отталкивающими, жизнерадостные — с душеспитательными. Самое же главное, речь Никопомпа прежде всего ориентирована на рецепцию текста широким читателем. Паратекстуальная установка просматривается в ней гораздо отчетливее, чем в «Аргениде» в целом. Произведение сравнивается со снадобьем, которое призвано сочетать приятный вкус с целебными свойствами. Но всё-таки дидактическая функция книги для Никопомпа несомненно оказывается на первом плане.

Примеры саморефлексии жанра, пусть и менее масштабные, встречаются и в других главах «Аргениды». Так, в 14 главе третьей части мы читаем: «Почти не встретишь любовной истории, где возлюбленная не сбежала бы со своим любовником».

Некоторые эпизоды — например, описание балета Фортуны, сыгранного во дворце по случаю дня рождения Аргениды (глава 22 третьей части) — сильно напоминают классические характеристики стиля барокко, изложенные в известной монографии женевского профессора Ж. Руссе (в частности, мы имеем в виду описания балетов при дворе Людовика XIV)⁷⁶. Здесь и неуклюжие сатиры, и потрясающие «спецэффекты» (молнии и гром, искусно сработанные тучи); хрустальные звезды на синем небосводе, подсвеченные вмонтированными в них светильниками; на небе восседают языческие боги — Юпитер, Нептун, Плутон и множество Купидонов со стрелами в руках. Не обходится дело и без уже упоминавшейся, важнейшей для барочного искусства мифологической фигуры — двуликого Протея, который выходит из моря (рокот последнего передан при помощи музыкальных инструментов); в следующей главе подробно описан праздник на воде (роль водной стихии в лите-

ратуре и искусстве барокко также подробно описана в научной литературе⁷⁷).

Не исключено, что одной из задач автора «Аргениды» было дать собственный ответ на тезис иезуитов относительно возможности смещения с престола не справляющегося со своими обязанностями монарха⁷⁸. Во всяком случае, политическая составляющая романа оказала существенное влияние на прозаиков середины столетия. Что же касается намёков на современников, то и эта сторона «Аргениды» была востребована писателями XVII века, в частности, М.Де Скюдери.

Совершенно особая судьба оказалась уготована «Аргениде» в России. Известен русский перевод романа, завершённый в 1749 году В.К.Тредиаковским и опубликованный два года спустя⁷⁹. Однако первые подступы к переводу «Аргениды» Тредиаковским относятся к ещё более раннему периоду (около 1727 года)⁸⁰. Русский поэт предпослал «Аргениде» пространное «Предупреждение от трудившегося в переводе», в котором расточал похвалы «писателю несравненному». Нетрудно заметить, что теоретик и практик отечественного классицизма воспринимал книгу Баркляя сквозь призму шедевра Фенелона: «намерение авторова, в сложении толь великия повести, состоит в том, чтоб предложить совершенное наставление, как поступать государю, и править государством, особливож французским»⁸¹. Подобного рода подход к «Аргениде» полностью соответствует общей тенденции в восприятии романа русским читателем: «Телемак» и «Аргенида» в русской литературе XVIII века «шествуют бок о бок, что вряд ли мыслимо в любой другой европейской литературе»⁸². Между тем к поиску «ключей» к роману Тредиаковский подходил с большой осторожностью: «Аргенида» виделась ему универсальным эпическим сочинением, наделённым глубоким нравственным смыслом; соответственно книга Баркляя включена им в один ряд с творениями Гомера, Вергилия, Стация, Тассо, Мильтона, Камозэна и... Вольтера. Как сам перевод, так и вступительная статья серьёзно трансформируют образ текста, вознося его на классицистические «котурны»; ко всему прочему, русское издание снабжено не только подробным пересказом каждой из глав, но ещё и указателем имён и основных эпизодов, сближаясь отнюдь не с «паралитературной», но с высокой академической — в духе «Литературных памятников» — традицией. Что же касается «Предупреждения...», то оно имеет вполне самостоятельный литературно-эстетический смысл. Как отмечают современные исследователи, Тредиаковский изъясил из него пассаж, содержащий резкую критику его оппонента Сумарокова⁸³.

§ 6. СОРЕЛЬ: МОГИЛА РОМАНОВ ИЛИ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО?

В своих ранних сочинениях Шарль Сорель, в будущем один из наиболее активных гонителей романической традиции, отдал этой самой традиции вполне весомую дань. Мы имеем в виду его «Любовную историю Клеаженора и Дористеи» («L'Histoire amoureuse de Cléagénor et de Doristée», 1621) и «Дворец Анжели» («Le Palais d'Angélie», 1622). Но, как вполне убедительно показал Ж. Серруа, уже в этих произведениях ощущается стремление если не дистанцироваться от романического, то, во всяком случае, произвести некоторую его ревизию⁸⁴. К примеру, Сорель совершенно избегает «нервезовщины», то есть аффектации языка (и специально обговаривает эту особенность своего стиля запросами читателей). Критерий разнообразия остаётся на первом месте, но трактуется на свой лад: расширенное его толкование позволяет соединять романическое начало с «галльским» — возможно, не без влияния линии Гиласа в «Астрее». Например, Клеаженор после множества препятствий встречается с возлюбленной и позволяет себе такие вольности, которые не дозволялись не только Селадону, но и Гиласу: «Тысячу раз лобзая милую свою Дористею, Клеаженор касался то соска её, то груди и, увлекаемый порывом пылкой страсти, нескромно запуская руку во всякие уголки, куда направляло его желание»⁸⁵. По ходу романа Клеаженору приходится переодеться в деревенскую девку — и тут уже ему самому придётся стать объектом нескромных ласок.

Что касается наиболее известного сочинения Сореля, «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» («La vraie histoire comique de Francion»), то оно вроде бы не имеет прямого отношения к теме нашей монографии. Между тем его судьба, как нам кажется, проливает свет на проблему «бестселлеров» XVII века ничуть не меньше, чем судьба «Аргениды». Первое издание «Франсиона» вышло в свет в 1623 году и особого успеха не возымело. Зато второе издание (1626) и особенно третье (1633) принесли автору книги беспрецедентный успех, в результате чего роман занял первое место среди прозаических сочинений классического века по числу переизданий; точное их количество, как и количество переводов «Франсиона», остаётся спорным⁸⁶.

Совершенно иные задачи ставил перед собой Сорель в романе «Сумасбродный пастух» («Le Berger Extravagant»), в презентации 1627–1628 годов самим же автором был назван «могилой романов». Второе издание 1633–34 года именовалось ещё более определённо: «L'Anti-Roman ou l'Histoire du Berger Lysis». В этом, новом издании

весьма объёмные «Замечания к сумасбродному пастуху» оказались перенесены внутрь текста — в первом они были обособлены. Приключения пастуха, подчеркивает автор, структурированы подобно романам — «но сделано это лишь для того, чтобы показать все свойственные романам несообразности». «Сумасбродный пастух», задуманный как «антироман», на деле предстаёт перед читателем как «универсальный роман»⁸⁷, обстоятельный каталог романских топосов от Гелиодора до Виталия Д'Одигье. По существу, речь идёт о своеобразном прозаическом центоне: здесь нет почти ни одного эпизода, который ранее не был бы использован тем или иным писателем. Собственно, это обстоятельство явно составляло для Сореля предмет особой гордости, демонстрировало его высокую писательскую маэстрию. Что же касается общей повествовательной канвы, то она во многом воспроизводит «Астрею» (хотя следует отметить, что пародирование романа Д'Юрфе вовсе не является главной задачей автора, а предшественник «Астреи», автор «Пастушеских историй Жюльетты» Никола де Монтрё, в книге Сореля упоминается даже чаще⁸⁸).

Главный герой романа Лизис игнорирует разницу между литературной условностью и жизнью, он знает наизусть все «старые романы» и живёт — подобно Дон Кихоту — в мифопоэтическом и романтическом пространстве (так, парижские купцы представляются ему коварными пиратами, задумавшими похитить его возлюбленную Хариту). Но с первых же страниц романа пасторальный мираж рассеивается: прекрасное стадо, ведомое прекрасным пастухом, оборачивается полудюжиной шелудивых овец. Пастушество предстаёт в «Сумасбродном пастухе» как карикатурная форма «буржуазной мечты»⁸⁹, а топос золотого века (в его пасторальном варианте) оказывается демистифицированным.

В беседе с Кларимоном Лизис развивает одну из метафор, использованных его приятелем Ансельмом: грудь прекрасной Хариты уподоблена двум светоносным полушариям. На этой основе Лизис выстраивает своего рода новую космологию (двойное солнце и новая солнечная система)⁹⁰. Между тем Кларимон с небес опускает его на землю: «Микромиры персей Хариты вовсе не нуждаются в Солнцах, ибо нет там иных обитателей, кроме как блохи». (Подобного рода brutальное сталкивание поэтического образа с бытом перекликается с ироническим демонтажом «Книги песен», осуществлённым А. Тассони в своей книге «Рассуждения о стихотворениях Петрарки», 1609). Лизис видит, как соломенная шляпа его горит под пылким взглядом Хариты; на самом деле это всего лишь пройдоха Гренгале, слуга Ансельма, при помощи лупы прожигает шляпу; тот причитает: «О чудо из чудес! Когда б я не удалился, Харита обратила бы всё те-

ло моё в пепел; хотя почему чудо — ведь хорошо известно, что ей под силу воспламенить всё, что угодно и что мне не следовало бы подходить к ней слишком близко» (пародирование метафоры «любовный огонь»). Наконец, вполне пародийный характер носят и адресованные Лизисом возлюбленной письма.

Чрезвычайно важно, что в своей критике романов Сорель не проводит никакого разграничения между вершинными явлениями в литературе XVI — начала XVII веков и тем самым литературным «мейнстримом», который и является основным предметом нашего рассмотрения. Сорель делает замечания не только Нервезу и Дезэскому за неудобоваримый стиль; он журит и Рабле, и Ариосто, и Тассо, и Сервантеса, а попутно — вообще никакого отношения к роману не имеющего Ронсара. Автор «Сумасбродного пастуха» выступает «против романического в целом»⁹¹, предмет его критики — все сочинения, «лишь на словах называемые романами, а на деле представляющие собой поэзию в прозе». С нескрываемым раздражением пишет Сорель о книге А. Марешаля «Хризолита, или Тайна романов» (1627), где «не раскрываются никакие тайны».

Своего рода эмблемой «антиромана» мог бы стать фантазмагический портрет Хариты, «сработанный» парижанином Ансельмом из романических топосов и представляющий собой нечто сходное с анаморфными изображениями Джузеппе Арчимбольдо. Между тем важно уяснить себе, какую сверхзадачу ставил перед собой Сорель. Речь идёт о чём-то большем, нежели собственно литературная полемика; Сорель развенчивал темноту и невежество, опровергал расхожие мнения (собственно, с последними боролся уже главный герой «Франсиона»). В «Примечаниях к Сумасбродному Пастуху» сказано следующее: «моя книга серьёзнее, чем любой роман, ибо она учит презирать романы». Осуждение романов — рыцарских, «сентиментальных», пасторальных, итальянских, античных и всех прочих — происходит в первую очередь на основании широко известного в XVII веке критерия: нарушение правдоподобия. Кроме того, по Сорелю, романная литература портит вкус читателя. Особенно же бесполезны современные французские романы. Весьма примечательно, что Сорель не шадит даже ту самую комическую разновидность романа, которой он отдал ранее должное в «Франсионе». Не забудем, однако, что речь идёт не о позиции самого писателя, но о точке зрения его героя. В полной ли мере Сорель разделял её? Ведь в трактате «О знании хороших книг» он как раз поощряет комический тип романа, да и в самом же «Сумасбродном пастухе» Амарилла подчеркивает значимость романного жанра для воспитания женщин.

«Антироманное» начало у Сореля весьма отчётливо выражено не только в «Сумасбродном пастухе», но и в более позднем, весьма причудливом в жанровом отношении сочинении «Дом игр» («La maison des jeux», 1642). Собственно, главной мишенью пародирования здесь является жанр новеллистической книги; как и некоторые другие писатели барокко, Сорель стремится обесмыслить саму эту жанровую структуру, перевести её в своего рода «игру ума». В основе времяпровождения персонажей «Дома игр» — принцип диверсификации удовольствий; рассказывание занимательных историй уравнивается в правах с азартными играми, сочинением буриме, загадками и так далее. Но по ходу дела вновь затронутым оказывается романский жанр. Устами своего героя Ариста Сорель ведёт решительную атаку на безмерную гиперболизированность, неправдоподобие романов (в числе аргументов — скорость перемещения героев в пространстве: за несколько дней они способны объехать всю землю — и психологическая несостоятельность: все герои непременно исключительно добродетельны)⁹². Как полагает Ф. Гаравини, Сорель в данном случае «предвосхищает... современные критические высказывания о приключенческой литературе»⁹³.

Примечательно, что среди игр, коим предаются персонажи книги, есть и сочинительство: они принимают за сочинять роман из доступных их воображению компонентов. Результат занимает всю четвёртую книгу второго тома «Дома игр» и представляет собой абсолютную абракадабру, ещё более гротескное, чем в «Сумасбродном пастухе», преобразование «разлагающейся» романской эстетики. «Амадис» соединяется с героической, античной, ренессансно-рыцарской, комической, сатирической моделями. Сорель, подобно фокуснику, вытягивает из цилиндра бесконечную ленту⁹⁴. При этом главная мишень критики — предстающая в пародийном виде романская риторика. Вот, например, как отвечает Доримена на тираду безответно влюблённого в неё Меньялька: «Мне более чем ясно, что вы нередко прибегаете к стенаниям и рыданиям, дабы надуть паруса поползновения своих и направить свою лодку в гавань устремлений своих. Но добиться ль вам успеха — ведь я надёжно укрылась в крепости своей верности и не желаю допустить вас в то место, где вы могли бы расправиться с чаяниями моими и оставить меня вдовой священных законов чести; тем самым вы бы сделали меня недостойной принести себя в жертву подлинной Любви в храме благочестия, соединив непорочные желания мои с целомудренным чувством моего Алькандра».

«Дом игр» включает в себе множество вставных историй, причём Сорель ведёт тонкую игру между уровнем новелл и уровнем основного повествования; в конечном итоге всё это ведёт к разложению

нарративной иллюзии. Интересно, что в текст вторгаются новомодные восточные сюжеты, к концу века широко распространившиеся во французской прозе.

В позднем своём сочинении — второй части трактата «О знании хороших книг» («De la connoissance des bons livres», 1671) — Сорель подробно рассуждает о романном жанре и при этом сурово критикует современных ему романистов, перебирая один за другим именно традиционно поэтологические критерии. Например, он возражает против того, чтобы роман вознаграждал добродетель (по Сорелю, такая развязка означает неуважение к Провидению). Он отвергает также соединение волшебного начала с правдоподобными деталями — то есть именно тот принцип, который лежал в основе аргументации Тассо («Рассуждение о героической поэме»). Обилие неправдоподобных событий, опора на исторические факты с последующим искажением их до неузнаваемости; плохая осведомлённость романистов в том, что касается нравов и обычаев изображаемых ими эпох; чудовищная смесь старинных и современных нравов — все эти элементы современного ему романа кажутся Сорелю недопустимыми. В сущности, этот же (аристотелистский) подход к проблеме продемонстрирован и у М. Де Скудери (знаменитое рассуждение во второй книге четвёртой части «Клелии» об изобретении басен). Сорель перебирает здесь несколько стандартных сюжетных ситуаций, отчасти укоренённых ещё в античном романе: кораблекрушения, разлука влюбленных; принцы, которые инкогнито служат чужому королю; похищения — и убеждается в обилии случаев плагиата. Не по душе Сорелю и расхожие структурные приёмы барочного романа. Не случайно он особым параграфом выделяет рассуждение о «Романах, которые начинаются с середины» — по Сорелю, принцип *in medias res* есть не что иное, как проявление «эксцентричности», губительной для единства фабулы.

В то же время Сорель не может не констатировать растущей популярности жанра у читающей публики и усматривает причину такого положения дел в природном любопытстве ума человеческого и в стремлении к новизне. С другой стороны роман, по Сорелю, является как бы материализацией читательских фантазий. Жанр романа в интерпретации Сореля лишен естественности и искренности — и именно поэтому он не может вместить в себя истинного и глубокого нравоучения. Здесь существенно, что суровая оценка автора трактата распространяется как на комическую разновидность жанра, так и на «высокую» барочную модель.

Окончательный приговор, выносимый Сорелем жанру «высокого» романа, достаточно суров: он сводится к «грёзам и небылицам» (*songes et grotesques*) и не представляет особенного интереса.

§ 7. КОНТРАЛИТЕРАТУРА:
КАМЮ И ДРУГИЕ

Если Сорель разрушал романтический универсум и мечтал при этом о глобальном знании, то мечта другого известнейшего писателя XVII века, епископа Жан-Пьера Камю (1584–1652), была обращена к исправлению веры. Его обширное творчество, охватывающее собой период с 1620 (время выхода в свет романа «Память Дария»⁹⁵) по 1644 годы, стало в последние годы предметом повышенного внимания исследователей. В общей сложности этот в высшей степени плодотворный автор, которого А. Бремон назвал «Вальтером Скоттом христианского гуманизма»⁹⁶, написал около 260 сочинений, но далеко не все из них принадлежат к романному жанру. Так, огромный компендиум «Diversités» (в общей сложности 13 томов, вышедших в 1609–1618 годах) представляет собой образец барочной энциклопедии, отчасти связанной с традицией «Опытов» Монтеня⁹⁷. Что же касается новеллистических сборников «Кровавый амфитеатр» («L'Amphitheatre sanglant», 1630, переиздан в 2001) и «Ужасающие зрелища» («Les Spectacles d'horreur», 1630, факсимильное переиздание — 1973), то в них Камю развивает жанр трагической истории, также барочного происхождения.

По мнению американского исследователя Дж. Коста, проза Камю представляет собой «зарю психологического романа во Франции»⁹⁸. В интерпретации Коста Камю предстаёт прежде всего как своего рода предшественник госпожи де Лафайет, что, на наш взгляд, является некоторым преувеличением. Случай Камю весьма показателен для судьбы агиографического и благочестивого романа в XVII веке. Он наглядно демонстрирует, сколь зыбкой в интересующий нас период была грань между «бестселлером» и нравоучительной книгой (Камю является видным представителем постреформационной Церкви и считается последователем и популяризатором теории «чистой любви» святого Франциска Сальского⁹⁹, чье учение само по себе следует рассматривать как во многом секуляризованную христианскую доктрину). Приоритетной своей задачей Камю видел, конечно же, наставление и решительную борьбу с «легкомысленными и пагубными» сочинениями. Чтение романов представлялось ему не меньшим заблуждением, чем приверженность протестантским ересям или же либертинажу; у всех этих явлений, с точки зрения Камю, один общий корень — отход от истинной Церкви. В то же время Камю чрезвычайно интересовал сам механизм читательской рецепции текста; он укорял тех, кто по лености своей ограничивается пролистыванием оглавления или же выдёргивает из книги лишь занимательные

«примеры» (полностью обходя нравоучительные комментарии). Интересно, что сам он в своём романе «Алексида» признаётся, что в детстве пленялся именно подобного рода «примерами» (его наставник являлся большим поклонником «Амадиса», пасторальных романов, «Освобожденного Иерусалима», Гелиодора и Апулея)¹⁰⁰. Камю умел использовать в своих целях пристрастия публики, владел искусством «говорить с читателем на его языке»¹⁰¹, предлагая его воображению надлежащую «пищу». В то же время чтение романов Камю должно было стать для аудитории своего рода «путём очищения»¹⁰², ведущим к истинному благочестию, а сам процесс осмысления и правильного понимания текста виделся ему многотрудным «вчитыванием». Читатель, полагал он, должен покорно следовать за автором, ведомый как бы «за руку» по роскошному дворцу с длинными галереями, портиками, разнообразными залами — покоем и кабинетами (всё это сильно напоминает один из эпизодов «Адониса» Дж.Марино, где героини перемещаются по «вавилонской» библиотеке).

Из своеобразного эссе «Похвала благочестивым историям», которое Камю приложил к роману «Агатонфил» («Agathonphyle», 1621)¹⁰³, ясно, сколь глубоко писатель вникал в проблему читательского восприятия. Здесь приводится подробное рассуждение о «телесном» характере процесса чтения, связанном с подчинением интеллектуального начала эмоционально-чувственному регистру (некое предвосхищение пресловутого «удовольствия от чтения»). Дурные книги «разъедают» читательское «тело» изнутри, они стимулируют праздность и «улаждают небо» — здесь, как и в других случаях, эффекты, связанные с чтением, переданы в «Похвале благочестивым историям» с помощью гастрономических метафор.

Адресат Камю — в первую очередь двор¹⁰⁴, персонажи — почти всегда принцы, принцессы и придворные. Но автор отнюдь не идеализирует знать; напротив, как и многие другие представители барокко, он рисует дворы как средоточие лжи. С другой стороны, глобальный писательский проект Камю предусматривал решительный отказ от привычных для его времени повествовательных структур; не случайно поэтому некоторые исследователи предлагают пользоваться в отношении его книг термином «антироман», впервые применённым Ш. Сорелем во второй редакции «Сумасбродного пастуха»¹⁰⁵. Однако радикализм Камю носил еще более решительный, чем у Сореля, характер.

Характерная особенность произведений Камю — обилие паратекстуальных элементов, в первую очередь в виде предисловий. Как указывает писатель в предисловии к своему сборнику «Особенные события» («Evenements singuliers», 1628), свою цель он видел в том,

чтобы «вступить в противоборство с теми разнузданными опасными книжками, что известны под именем романов»¹⁰⁶. Но противоборство — не обязательно лобовая атака; Камю предпочитает обходной манёвр. «Нет причин утруждать себя доказательством того факта, что в сумерках всегда бывает темно; нет причин старательно выказывать лживость всех этих романов — пастушеских, приключенческих, рыцарских и прочего хлама; в предисловиях авторы именуют излагаемые ими события «невероятными» (*fabuleux*), а сами сии книги переполнены всякими выкрутасами, виршами, неправдоподобными и нелепыми событиями, прихотливым их соединением и тому подобными безделицами». Все эти «безделицы» были Камю хорошо известны и тщательным образом стилизовались им. Он прибегает к использованию самых разнообразных жанрово-стилистических компонентов (пастораль, авантюра, политическая рефлексия), однако главная его «козырная карта» — мастерское использование структур, впоследствии положенных в основу «розовой» и «чёрной» мелодрам. Многие произведения Камю изобилуют жестокими и кровавыми деталями, причём описанными совершенно бесстрастно.

Тема одного из самых нашумевших сочинений писателя, романа «Элиза» (1621), как её определяет Камю, — «добродетель, стенающая под гнётом удручающих ее скорбей». Авторское предисловие к роману отдалённо напоминает аннотации, размещаемые на обложках современных массовых изданий: «Здесь можно будет увидеть беспримерное Терпение, невероятную Кротость, негибаемую Верность, несокрушимую Невинность, супружескую Любовь, что оставит далеко позади все известнейшие образцы, завещанные нам древностью как языческой, так и христианской». Подобного рода самореклама, как и текст романа в целом, отмечена исключительной стилистической изощрённостью, несомненно барочного происхождения. Как и в «Астрее», действие развивается чрезвычайно замедленно, во многом благодаря многочисленным отступлениям, сравнениям и иным приёмам барочного свойства; однако стилистические модели двух романов совершенно разные. Во-первых, Камю решительно отдаёт предпочтение жанру «трагической истории», которая кажется ему наиболее органичным способом наставления читателя через глубокий катарсис. «Главные герои сей сцены — Любовь и Смерть», указывает Камю, причём любовь трактуется им как в духе неоплатонизма М. Фичино, так — и прежде всего — всё того же Франциска Сальского, автора «Трактата о любви к Богу». Осуждению «недолжной» плотской любви посвящены гневные строки «Обращения к читателю». Возможно, отчасти их мишенью является та же «Астрея»: «Как же ненавистна мне незаконная (*illicite*) Любовь, что сгубила

полные изящества сочинения, проникнутые жаром приятнейшего из наслаждений; змий сей прокрался среди роз сиих и отравил их ядом своим». Трудно не вспомнить в этой связи известную статью Ж. Жеттета об «Астрее», известную теперь и в русском переводе и озаглавленную «Змей в пастушеском раю»¹⁰⁷.

Между тем «Элиза» по своей жанровой структуре сильно отличается не только от «Астреи», но и от сформировавшейся под ее влиянием «галантно-героической» романной модели. Как ни странно, она более всего напоминает повести госпожи де Лафайет, хотя по стилю кардинально отличается от них. Речь идет об исторической новелле, действие которой отнесено в недавнее национальное прошлое; «Элиза» начинается со слов, в определенном смысле перекликающихся с «Принцессой Клевской»: «В начале царствования знаменитого короля Генриха, заслуги которого привели к тому, что он оставил французский трон ради трона польского...»¹⁰⁸. Речь идет о Генрихе III, который до своего восшествия на французский престол был утверждён на собрании польского Сейма монархом (предшествующий король Польши Сигизмунд II Август умер, не оставив преемника; на высокий пост «баллотировался» также представитель династии Габсбургов). Формулировка Камю, таким образом, не вполне точна: в 1573 году на польский престол вступил не король Франции, а тогда еще герцог Генрих Анжуйский. Но польская, да, собственно говоря, и историческая в целом тема для Камю глубоко второстепенна. Ему гораздо важнее показать, что при Генрихе III Франция преодолела религиозные распри и на территории страны воцарился новый Золотой век (по контрасту с эпохой его предшественника Карла IX); в своей апологетике Камю доходит до того, что употребляет по отношению к этому монарху термин, который с 1662 года будут относить к Людовику XIV, — «король-солнце». Перечисление достоинств Генриха III включает в себя канонический для монарха эпохи барокко «набор»: ум, отвага, галантность, красноречие, набожность. Его правление рисуется как некая придворная идиллия, нарушаемая лишь отдельными смутьянами — такими, как некий сеньёр (Камю даёт ему условное имя Тимoleon), лишённый прежних привилегий и потому затаивший на сюзерена обиду. Тимoleon представлен как жертва собственных страстей — опять-таки в духе госпожи де Лафайет. Тем не менее конкретные социально-политические мотивы у Камю неизменно подчинены назиданию¹⁰⁹. В то же время строгость, отсутствие стиливой орнаментации выдают ориентацию писателя на историографию.

В другом, более позднем своем сочинении — «Петронилла. Достойный сожаления случай, имевший место в наши дни и ставший

причиной религиозного обращения» (1639) — Камю обещает избежать традиционных для романа условных имён и возражает воображаемым оппонентам на упреки в обилии придуманных романических деталей. Истина, по мнению Камю, не должна выступать нагой; ее следует облечь в приличествующие случаю одежды, нарастить на повествовательный «скелет» плоть. Весьма примечательно, что в качестве авторитета Камю выставляет не романиста, но историка Пьера Матьё, в своих сочинениях вкладывавшего в уста реальных лиц реплики чисто литературного происхождения (из греческих, римских, итальянских и испанских авторов)¹¹⁰. Тут же, впрочем, упоминается и другой жанровый ориентир — «Освобожденный Иерусалим», а точнее история Клоринды и Танкреди; в то же время для Камю важно подчеркнуть, что история Петрониллы основана на реальных фактах.

«Петронилла» развивается чрезвычайно неспешно, зато мораль книги оказывается сформулированной уже в самом начале повествования. Мораль эта чрезвычайно нехитрая: не следует давать Всевышнему ложных обещаний; Господь так или иначе доводит до конца собственные замыслы и приводит избранных своих в тихую гавань Благодати, по достоинству вознаграждая приверженцев благочестивого образа жизни. Петронилла — девица из скромной, но благородной семьи (имя не вымышлено, не забывает отметить писатель). С юных лет Петронилла мечтала стать монахиней и с каждым днем её красота — как внешняя, так и внутренняя — всё возрастала. Как это вообще было свойственно сочинениям Камю, привычные топосы любовного романа оказываются применены к религиозной тематике: «она без памяти влюбилась в чистоту»¹¹¹. Соответственно и круг чтения Петрониллы включает не «пагубные и опасные» романы своего времени, а благочестивые сочинения, позволяющие ей самой выстроить свой жизненный путь по канонам агиографии. У Петрониллы множество кавалеров, среди которых выделяются трое — молодой богатый буржуа Урбен, небогатый, но благородного происхождения Марсиаль и очаровательный Тристан. Скупость заставляет родителей девушки сделать выбор в пользу Урбена, в то время как ее сердце отдано Тристану. Между тем Петронилла, в полном соответствии с романическим канонам, скрывает свое чувство от Тристана и ведет с ним отвлечённые беседы (они, как положено, чрезвычайно пространны и риторичны). Поведение Тристана целиком определяется кодифицированной в «Астрее» моделью поведения идеального влюблённого (включая музицирование, сочинение стихов, любовные lamentации). Тем временем родители пытаются навязать Петронилле свой выбор; удрученный Тристан хочет стать отшельником (его

беседа со старым отшельником Никифором занимает порядка четверти всей книги и становится, таким образом, одним из ее смысловых центров). Однако в итоге Тристан сбегает из пещеры и начинает рыскать вокруг монастыря, куда отправилась Петронилла. В финале нарративная логика уступает место поспешной и абсолютно произвольной развязке: Петронилла нелепым образом погибает от случайно попавшей в пушку искры, Тристан после обморока и непродолжительного безумия (в духе Орlando) всё-таки оказывается в монастыре. Сопоставление его с тассовским Танкредом закольцовывает роман.

Весьма многозначительный эпилог к «Петронилле» (Dilude) носит апофатический характер. Здесь «антироманная» писательская установка Камю предстаёт в обнажённом виде. «Коли угодно то будет Господу, пусть сочинённые мною повести будут осуждены и сожжены — но лишь при том условии, что осуждены и сожжены окажутся также и худшие, нежели мои, повести»¹¹². За этим следует подробное описание библиотеки «одного преуспевающего сеньёра из Гиени», которую Камю прямо именуется «вавилонской». Вот какие сочинения здесь были представлены: «премерзкая стопка томов “Амадиса”» — Камю усматривает в этой книге прообраз всей глетворной романической продукции своего времени; греческие романы (Гелиодор, Ахилл Татий, Лонг, Апулей); «Роман о Розе», «Ланселот» (можно предположить, что речь идет об одной из поздних прозаических переработок); «Ожье Датчанин», «Мелузина», «Флуар и Бланшефлёр», «Пальмерин», «Персефорест»; произведения Боккаччо, Банделло, Жака Ивера, Тассо, Страпаролы, Джиральди, Ласка (новеллистика, и в первую очередь «Декамерон», вызывала у Камю особое отвращение); Сервантеса, Лопе де Веги, Монтемайора, Саннадзаро. Вполне естественно, что список замыкает сравнительно свежий образец злонамеренной, исполненной сладострастия нарративной продукции — «Адонис» Марино, первое издание которого вышло именно в Париже.

Нелюбовь к средневековому литературному фонду, вообще-то характерная для французских теоретиков XVII века, у Камю даже усилена. Впрочем, пафос отрицания распространяется у него на весьма обширный репертуар нарративной прозы (и отчасти поэзии) поздней античности, Средневековья, Ренессанса и первой трети XVII века. Последняя категория выделена у него отдельной строкой. На первом месте в списке, как нетрудно догадаться, «Астрея». За ней следуют «Аргенида», два романа Виталия Д’Одигье — уже упоминавшаяся «Флавия де Ла Менор» и «Лисандр»; «Каритея» Гомбервиля и «другие по-всякому озаглавленные романы, что можно сравнить с полным лягушек болотом»¹¹³.

Менее известным сочинением Камю является «Ифигения» («L'Iphigène», 1625). Между тем, по мнению современного исследователя, именно эта книга Камю читается наиболее легко¹¹⁴. Здесь опять-таки нетрудно проследить влияние «Астреи», причем в данном случае — ещё и на уровне общего построения фабулы, уподобленно-го, как и у Д'Юрфе, драматическому сочинению. Действие романа происходит в Польше, хотя сюжет его позаимствован из «Метаморфоз» Овидия (IX, 669–797). Особенность «Ифигении» на фоне остальных сочинений писателя заключается в невероятном обилии трагестий; в этом отношении роман превосходит все образцы французской прозы барокко и выдерживает сравнение разве что с «Верным Калоандро» Марини¹¹⁵. Главная героиня, дочь рыцаря Мечислава, воспитывается в семье приемного отца Болеслава, в то время как в семье Мечислава и Аретузы растет подменённый мальчик. Оказавшись в пятнадцатилетнем возрасте при дворе, Ифигения в мужском облике воспламеняет взоры дам; в то же время, воспитанная в боевом духе, она убивает на дуэли любовника пленившейся ею дамы. В дальнейшем сюжет запутывается еще больше. Камю не без иронии использует штампы пасторального романа (хотя и не столь решительно, как Сорель). Оказавшись в деревне, Ифигения и ее давний возлюбленный Лиант организуют новую, теперь уже собственно пасторальную трагестию: она переодевается в пастуха Ифида и ухаживает за переодетым в пастушку Альмерию Лиантом. При этом Камю, как бы комментируя известные «легкомысленные» пассажи «Астреи», замечает: «пастушеские одежды извиняют некоторые вольности поведения»¹¹⁶. Ифигения/Ифид просит влюбленную в «него» крестьянку пустить «ложный слух» о том, что Альмерия/Лиант — на самом деле мужчина (весьма примечательная и необычная даже для барочной эстетики выворачивание истины наизнанку). Но это далеко не последнее звено характерной для «Ифигении» всеобъемлющей трагестии: как и в «Астрее», персонажи меняются одеждой; Ифигения/Ифид становится Сефирой, а Лиант/Альмерия — Каллиантом. В лесу охотники — они же охочие до любовных приключений придворные — пытаются изнасиловать Ифигению/Ифида/Сефиру; та всё-таки сбегает от преследователей, утверждая при этом, что она — мужчина(!). Между тем собаки охотников — вопреки известному читателю истинному положению вещей — распознают в Ифигении мужчину. Дважды трагестированная Ифигения изобретает себе третью идентичность: она выдаёт себя за сестру Лианта Модестину (чередование мифологических имен с пасторальными, а тех с «говорящими» морализаторскими — принцип антропонимии Камю). Путаница достигает столь всеобъемлющих масштабов, что сами ге-

рои начинают утрачивать представление о собственной идентичности: «Я перестаю понимать, кто я есть на самом деле, а следовательно, и собственные слова, и собственные поступки»¹¹⁷.

...Нет никакой возможности изложить все весьма искусственные и основанные главным образом на переодеваниях перипетии романа. Как и следовало ожидать, в финале архиепископ благословляет брачный союз Ифигении и Лианта, но буколика оказывается непродолжительной. Камю делает здесь выбор в пользу трагико-героической развязки: оба принимают мученическую смерть в ходе военных действий. Тем самым писатель лишний раз акцентирует пунктиром проходящий через весь роман мотив андрогина: в челе Ифигении зидется Венера, в сердце — Марс. Наконец, в романе присутствуют и рудименты историзма — в типичном для XVII века его понимании, то есть включающем набор опознавательных знаков как описываемой эпохи, так и эпохи создания текста (включая намёк на гомосексуальные склонности Генриха III).

В «Заметках на полях “Имени Розы”» У. Эко противопоставляет два типа произведений: 1) ориентированные на формирование нового идеального читателя; 2) ориентированные на удовлетворение вкуса публики такой, какая она есть¹¹⁸. Фактически (это следует из дальнейшего изложения) итальянский учёный и писатель противопоставляет здесь элитарную культуру массовой. Как представляется, предложенная Эко антитеза «не срабатывает» по отношению к творчеству Камю. «Вальтер Скотт христианского гуманизма», несомненно, стремился радикальным образом перевоспитать читателя, но при этом нередко соединял новации с доведением до абсурда некоторых особенностей современной ему прозы.

Интересна судьба первого из романов Камю — уже упоминавшейся «Памяти Дария» в Италии. В общей сложности на Апеннинях были изданы переводы одиннадцати романов писателя и одного сборника новелл¹¹⁹, но «Памяти Дария» особенно повезло: не только вышло как минимум два различных перевода, но в 1647 году была осуществлена ещё и инсценизация книги (её автор — Ф. Джентиле да Барлетта). Под пером итальянского писателя сочинение Камю превратилось в нравоучительную помпезную пьесу, по жанру близкую к мелодраме (в современном её понимании).

Примечательно также, что один из романов Камю — «Паломба» («*Palombe ou la femme honorable*», 1624) — был переиздан в 1853 году в составе уже упоминавшейся нами «Железнодорожной библиотеки» и стал таким образом одним из первых выпусков этой популярной серии¹²⁰. В предисловии И. Риго содержались сведения о «христианском» романе семнадцатого столетия, а также о жизни и

творчестве Камю. Кроме того, профессор Риго прокомментировал произведённые им в тексте сокращения (он изъём из оригинала ~~пара~~ фразы отдельных эпизодов Писания, эссеистические отступления, «ненужные сравнения» и игру слов). Возникшая в результате **весьма** компактная (107 страниц формата in-16) версия совершенно **устра**няет барочную стилистику оригинала и делает крайне банальным **его** нравственный заряд: добродетельным жёнам по плечу образумить даже самых развращённых мужей. Текст приобретает в высшей степени назидательный характер, к тому же в авторских отступлениях урок становится особенно педантичным: «Так надлежит поступать всем благовоспитанным девицам, на челе коих начертано священное слово «Добродетель»; так они и поступают»¹²¹. Привычная для романа барокко травестия приобретает здесь морализирующий смысл: стремясь избежать позорящей её страсти, прекрасная Глафира облачается в костюм своего брата и верхом на лошади сбегает от назойливого ухажёра. Разумеется, сохранены все подробности, связанные с «местным колоритом» (действие романа происходит в Каталонии) и антропонимическая символика (Palombe=colombe, символ чистоты и невинности).

Еще одним «антироманистом» во Франции XVII века стал автор «Лже-Клелии» («La Fausse Clelie, histoire francaise galante et comique», 1670; имеется несколько переизданий начала XVIII в.) Адриан Тома Перду де Сюблиньи. Журналист и драматург, Сюблиньи был другом Мольера; он особенно известен своей критикой расиновской «Андромахи». В «Лже-Клелии» он высмеял характерный для XVII века повышенный интерес к книге Де Скюдери. Впрочем, интерес этот к 1670 году уже явно пошёл на убыль, так что «антроманный» пафос Перду де Сюблиньи выглядит несколько запоздалым. В предисловии к книге автор излагает свою позицию: критика прециозного стиля, изысканности и искусственности в пользу простого письма; полный отказ от «антикизированных» имён. При этом сама повествовательная модель здесь во многом позаимствована из «Сумасбродного пастуха» Сореля. Роман начинается с весьма колоритного эпизода: прогуливаясь по парку Во-ле-Виконт, маркиз де Рибейроль становится свидетелем похищения некоей девицы и приходит ей на выручку, не без труда вызволяет её из лап злоумышленников; девица в изнеможении засыпает, а маркиз лицезреет её прелести (в точности как Селадон в «Астрее»). Проснувшись, Жюльетта д'Арвиан (таково настоящее имя главной героини романа) аттестует себя как «дочь отважного Клелия, принуждённого удалиться в Карфаген, дабы избежать гнева последних представителей рода Тарквиниев»¹²². Таким образом, как и протагонист «Сумасбродного пас-

туха», Жюльетта под влиянием чтения романов впадает в психическое расстройство; однако, в отличие от героев Сореля и Сервантеса, она подвержена лишь эпизодическим приступам болезни, в остальное время сохраняя ясность мышления; приступы же возникают, лишь только она слышит упоминание о Риме. «Лже-Клелия» строится как линейное, лишённое вставных новелл, но зато изобилующее многочисленными авторскими ремарками повествование, развязка которого носит вполне романический характер (счастливый брак) и вместе с тем предполагает продолжение («с Клелией произошло и много иных приключений»¹²³). В конечном счёте сочинение Перду де Сюблиньи иллюстрирует тот тип сумасбродства, который охарактеризован у М.Фуко как «безумие вследствие романической идентификации» («История безумия в классическую эпоху»).

Особое место в романной продукции середины века занимает «Хризолита, или Тайна романов» Андре Марешаля¹²⁴. В предисловии Марешаль именуется свою книгу — истинной историей («Читатель, вообрази себе, что Роман сей есть История, или, точнее, и то и другое вместе»). В этом плане Марешаль следует за «Франсионом» Сореля. Собственно жанр романа, вполне способный вместить в себя нравственное содержание, не кажется Марешалю чем-то одиозным (как полагали иные критики его времени) — он лишь хотел бы устранить из него «надувательства, выдумки и несообразности» (*piqueries, mensonges, impossibilités*) и оставаться в пределах частной жизни (*je me suis tenu dedans les termes de la vie privée*). В итоге из-под пера Марешаля выходит роман разнообразных коварных уловок и интриг, в котором почти ничего нет, кроме любовных контрверз; действие строго сфокусировано на запутанных личных взаимоотношениях героев. Политическая тема возникает лишь к концу книги. Как и многие его современники, Марешаль прибегает к модернизации истории (действие происходит в древних Афинах), а в антропонимии соединяет греческие и французские имена. Знатный и богатый юноша Клитиман «развлечения ради» влюбляется в первую афинскую красавицу Хризолиту; у Хризолиты имеется соперница в лице Розины. В силу юного возраста Клитиман не может жениться. Часто он пишет возлюбленной письма («которые могли бы заполнить всю эту книгу, когда б не необходимость рассказать читателю ещё и о других вещах»); всё-таки некоторые письма Марешаль приводит. Однако Хризолита совершенно равнодушна к Клитиману, что даёт повод к традиционным lamentациям. Во второй книге приводится рассказанная братом Клитимана, Ливионом, вставная «История Селестины, Филистей, Клитимана и принцессы Элионы». Она занимает в общей сложности 223 страницы и включает в себя, по справедливому заме-

чанию Дж. Дотоли, полный репертуар характерных для барочного романа мотивов: непостоянство, войны, трагедии, кораблекрушения, самоубийство, путешествие в заморские страны, различные подлоги¹²⁵. Впрочем, Марешаль отдаёт дань традиционно-романическим элементам (в первую очередь пространным тирадам и риторическим вопросам, а также — в четвёртом томе — и салонным беседам) и в других местах книги. Клитиман принимает решение покинуть Афины; тут Хризолита меняет гнев на милость, падает к ногам Клитимана и «омывает его руки ручьём слёз». Подруга Хризолиты Спинелла хочет устроить её брак с Валидором. Хризолита ведёт с ним хитроумную игру, уверяя, что связана обещанием с Клитиманом. Затем ею вдруг и впрямь овладевает страсть к Клитиману; тем временем родители находят красавице новую партию в лице Энтрагона. Оценив по достоинству богатство и родовитость Энтрагона, Хризолита выказывает ему своё расположение, одновременно стремясь разогреть чувства Валидора — Клитиман ею уже забыт. Энтрагон гибнет на дуэли, Валидор уезжает из Афин, родители отворачиваются от собственной дочери. Сенатор Мелант, начавший было ухаживать за Хризолитой, резко отступает — после того, как Клитиман даёт ей самую негативную характеристику. Брошенная всеми и бесконечно удрученная, Хризолита заболевает, но всё-таки избегает смерти (к которой стремилась). В конце автор обещает в скором времени предложить читателю продолжение — новые увлечения Хризолиты, путешествие Клитимана в Мегар и последующее возвращение в Афины. Но обещание это носит чисто фиктивный характер.

В уже цитированном выше исследовании о «Хризолите» Дж. Дотоли предлагает трактовать эту книгу как один из распространенных в XVII веке «романов с ключом» (Хризолита — Катрин Отман, Клитиман — Шарль дю Тронше, Элиона — маркиза Де Роган и так далее); более того, итальянский литературовед допускает, что именно Шарль дю Тронше и мог явиться заказчиком этого произведения, стремясь осудить Катрин Отман и её семью по моральным соображениям. Таким образом, роман предстает как некое подобие хроники происшествий. Между тем, на наш взгляд, интерпретация «Хризолиты» как «реалистического романа»¹²⁶ едва ли не документального свойства, живописующего повседневную жизнь эпохи Людовика XIII, является более чем дискуссионной. Надо прямо сказать, «документальные» детали наличествуют и в романах «астреевского» типа, что отнюдь не делает их реалистическими.

§ 8. ДИСКУССИЯ О РОМАНЕ

По мнению Ю.М. Лотмана, массовая литература характеризуется двумя взаимно противоречивыми признаками: 1) речь идёт о более распространённом в количественном отношении слое литературы того или иного периода: 2) при этом со стороны части общества данный слой оценивается низко — как «плохая», «грубая», «устаревшая», или в каком-то ином отношении «отверженная, апокрифическая»¹²⁷. Думается, с учётом этих параметров есть основания считать роман XVII века именно феноменом беллетристики. О «количественном» доминировании романной продукции в начале XVII века уже говорилось. Что же касается негативной установки части общества по отношению к жанру романа, то она в «классический век», несомненно, присутствует. Как пишет С.И. Кормилов, «роман и повесть вообще не входили в систему классицистических жанров, но осознавались, по сути, именно в качестве не совсем официальных жанров»¹²⁸. В свете сказанного представляется целесообразным более подробно остановиться здесь на критической рефлексии по поводу романа в рассматриваемый нами период, с неизбежным акцентом на негативном его восприятии.

В XVII веке споры об искусстве все еще разворачиваются преимущественно в плоскости жанровой регламентации. Одна из наиболее оживленно обсуждаемых в конце Возрождения и начале Нового времени проблем — дискуссия о романе, который нуждается в институционализации, обретении законного статуса в жанровой иерархии. Как уже отмечалось выше, в «классическую» эпоху роман считался наименее связанным с требованиями риторики жанром, так что «отсутствие всякого принуждения»¹²⁹ со стороны учёной традиции позволяло превратить роман в некую лабораторию форм. Этому способствовала имевшая место в XVII веке, преимущественно в отношении прозаических сочинений, нестабильность жанровых систематизаций. Новый жанр характеризовался открытостью и пластичностью, он был открыт навстречу разнообразным читательским запросам и требованиям. «Практическое потребление» романов¹³⁰ заставляло авторов сливать неупорядоченное множество составляющих роман элементов в единое целое. «Удовольствие от чтения» порождалось — в числе прочего — за счет многообразия и многослойности «начинающих» роман малых жанров (нечего и говорить о том, что единство фабулы не во всех случаях справлялось с такой нагрузкой). Все эти особенности прослеживались уже в романной продукции рубежа XVI–XVII веков, затем они были кодифицированы в «Астрее», после чего стали обязательными к употреблению

(так что даже переиздания «Амадиса» теперь насыщались образцами высокой риторики).

Как указывает Д. Бюри, характерной особенностью развития жанра в XVII веке является разрыв между теоретическим его осмыслением и реальной писательской практикой; разрыв, который всё более усиливался к концу столетия. Стало казаться, что жанр наконец-то вырвался из-под опеки теории¹³¹. В рамки аристотелевой поэтики вписать его было невозможно. Среди приёмов институционализации главнейшим можно считать генетическую привязку того или иного новоизобретенного жанра к традиционным; эмблема, которая расценивалась именно как литературный жанр, возводилась к басне¹³². Пьер-Даниэль Юэ в трактате «О возникновении романов» (1670) и других сочинениях также возводит роман к басне, тем самым опровергая распространённый в его время тезис о безнравственности этого жанра; именно в романе возможно соединить нравственное содержание с развлекательностью; главное, чтобы второе не перевешивало. Важным и новаторским постулатом Юэ следует считать замечание о том, что в центре романа всегда находится любовь. Ведь господствующая тенденция (в том числе и зафиксированная у Ж. Де Скюдери) возводила роман к героической поэме, где любовной интриге уделялось второстепенное место. Мотив оправдания жанра звучит также у Ле Вайе де Бутиньи, который идет ещё дальше Юэ и ставит роман выше басни: «разве Цезарь, Сократ или кто-нибудь еще в таком же роде из числа героев романа не являет собою лучший образец для подражания и добродетельного поведения, нежели осел, лис или обезьяна?»¹³³ (предисловие к третьему тому романа «Митридат», 1649).

Наконец, своеобразным приёмом институционализации романа можно считать и провозглашение его национальным французским жанром, не только ни в чем не уступающим античным образцам, но и превосходящим их (Юэ, Де Скюдери). При этом важно подчеркнуть, что если в XVI столетии о романе интенсивно размышляли исключительно итальянские авторы, то в следующем веке в Италии — невзирая на бурный расцвет жанра — романная рефлексия сводится к минимуму¹³⁴ (редким исключением в этом смысле можно считать предисловие Марини к «Верному Калоандро»). Зато французы классического века неизменно взывают к опыту своих итальянских предшественников — прежде всего Пинья и Джиральди. В свою очередь итальянцы Чинквеченто, хотя и оперировали при анализе жанра прежде всего «Неистовым Орландо», нередко считали роман именно французским изобретением.

Итальянские теоретики всё ещё исходили из традиционалистского понимания романа и его рецепции; даже в «модернистских» трак-

татах заметно колебание между отказом от заветов Аристотеля и использования положений «Поэтики». Так, Джован Баттиста Пинья (его трактат «Романы» был впервые издан в 1554 году, почти одновременно с книгой Джиральди) уделял большое внимание проблемам вкуса публики, но в последней усматривал не столько читателей, сколько слушателей¹³⁵. Б. Тассо также считал важнейшей целью романиста завоевание интереса со стороны широкой публики (письмо к Джиральди от 6.III. 1559)¹³⁶. Понятно, что «ортодоксальные» аристотелики воспринимали роман крайне неодобрительно. Но даже крайне раздражённо отзывавшийся о новом, совершенно не упорядоченном и нарушающим выработанные им же самим нормы жанре Антонио Минтурно («Поэтическое искусство», 1563) всё же вынужден обращаться к его опыту — дабы определить (на его фоне) суть регулярной эпопеи¹³⁷.

Совершенно иные задачи стояли перед французскими теоретиками романа; им важнее всего было понять, «как именно мог функционировать жанр и почему он был эффективен»¹³⁸. Теоретизирование по поводу романа не могло стать по-настоящему плодотворным, пока не была осознана простая истина: действенность романического письма покоится на иных основаниях, нежели действенность эпической поэмы или трагедии. Но некоторые подвижки в том, что касается парадигмы исследования жанра, происходили ещё в период завершения выхода в свет «Астреи», то есть в конце 1620-х годов. Именно тогда категория «правдоподобия» стала трактоваться сквозь призму идеологических ожиданий публики¹³⁹. Весьма примечателен комментарий Геза де Бальзака к «Индийской повести об Анаксандре и Орации» («l'Histoire indienne d'Anaxandre et d'Orazie», 1629) своего друга Буаробера. Автор комментария очень пространно описывает, сколь сильное впечатление на него произвел этот текст (буквально до слёз!). Зато когда возникает необходимость принять в рассмотрение традиционные критерии суждения о романе, тональность Бальзака меняется: «что же касается прочих романов, то, как вам известно, я не слишком большой до них охотник; ведь по большей части они представляют собой лишь перелицованного Гелиодора ... отпрыски брачного союза Теагена и Хариклеи, к тому же столь сильно смахивающие на своего родителя, что различий не отыщешь ни на волосок»¹⁴⁰. Бальзака радует, что Буароберу вопреки всем этим врождённым изъянам жанра удалось придать своему роману «новизну» и, в частности, насытить его «языком двора». Все эти замечания свидетельствуют о том, что в ту пору наклёвывалась, но так и не оформилась принципиально иная, нежели ориентация на эпопею, концепция романа. Что же касается интереса к «языку двора», то он

предвосхищает критическую мысль 1670-х — 80-х годов, когда роман стал рассматриваться как отражение светских практик; фактически речь идёт о предвосхищении галантной эстетики. Игра воображения, естественная любовь читателей к вымыслу, одним словом, «антропологические» основания удовольствия от чтения романов, разумеется, шли вразрез с аристотелистским подходом.

Трактат Фанкана (написанный, скорее всего, при активном участии Сореля) «Могила романов» («Le Tombeau des Romans», 1626) — не только один из немногих специально посвященных этому жанру текстов XVII века, но и уникальный (даже в контексте сильного воздействия «судебной» риторики на романную полемику)¹⁴¹ случай рассмотрения романа через последовательное взвешивание аргументов pro и contra (принцип *disputatio*). Судя по названию, автор — подобно Камю — хотел бы подписать жанру смертный приговор. Ничего подобного, однако, не происходит. Роман, полагает Фанкан, способствует выработке дурных наклонностей, представляет собой небылицу, в его основе — любовный сюжет; однако, с другой стороны, он представляет собой гармоничное соединение Истины, Добра и Блага. Среди образцов неблагочестивой литературы — все те же «Астрея» и «Аргенида», «никоим образом не способствующие христианской вере и благочестию»¹⁴². Но и достоинства «Астреи» Фанкан всё-таки отмечает. Нельзя не согласиться с А. Сперанца Армани: современники были склонны рассматривать «Могилу романов» скорее как аргумент в пользу романного жанра, нежели как инвективу в его адрес¹⁴³.

Спор о романе, несомненно, способствовал выработке новоевропейской «романной» модели взамен прежней, «романической»; специфические особенности последней представали здесь в окарикатуренном, гротескном ключе (стилевая гиперболизация, невероятное нагромождение авантюры, намеренное неправдоподобие — то, что Скаррон именуется «баснословными историями» — и пр.). Марешаль — по его собственным словам — стремится придерживаться «рамки частной жизни»¹⁴⁴, изобразить нравы и события своей эпохи, но в то же время основываться на сюжетных структурах, отработанных еще в античной романной модели. Вознамерившись «вернуть роман к повседневности», Марешаль, Сорель, а затем Скаррон и Фюретьер вовсе не выступали за «фотографическое» воспроизведение реальности — им бы хотелось установить «диалектическое соотношение между феноменом и сущностью, частным и всеобщим»¹⁴⁵, ввести происходящее в социально-политический контекст своей эпохи. Подобная установка означала умеренную ревизию эстетики, положенной в основу романов первой четверти века.

Ещё более радикальный, чем у Сореля, отказ от традиционного подхода к жанру произвёл Антуан Фюретьер¹⁴⁶. Решительно отмежевавшись от топики героического романа, этот мыслитель и прозаик отстаивал (в «Мещанском романе», 1666) совершенно своеобразную романную риторику (интрига, базирующаяся на реальном случае из современности; судебный оттенок происходящего). Кроме того, постоянный контакт с читателем также очень важен для риторики Фюретьера. Мы имеем в виду, в частности, знаменитый пассаж из вставной «Истории молодой горожанки Лукреции», где в ироническом плане упоминаются «Амадис», «Астрейя» и наиболее «свежий» образец жанра — «Великий Кир» М. Де Скудери. Здесь Фюретьер осуждает присущую указанным романам ориентацию на традиционные риторические топосы («вы увидите, что это всегда одно и то же»¹⁴⁷) и гиперболизацию. По существу, Фюретьер намечает проблему «третьего пути» в развитии романа (за пределами не только героической, но и низкой, комической разновидности). Для него обе этих жанровых ипостаси являются образцами гиперболизации, преувеличения (в ту или другую сторону), а следовательно, идут вразрез с правдоподобием. По Фюретьеру, необходим выход в человеческое измерение [о том же, собственно говоря, писал в «Комическом романе» Скаррон (I, 21)]. Внешне хаотичная романная конструкция «Мещанского романа» выдаёт тяготение Фюретьера к глубинному жизнеподобию, воспроизведению скрытых механизмов реальности. В отличие от Камю и Сореля, Фюретьер порицает не роман как таковой, а лишь «недолжное использование литературы»¹⁴⁸.

Прямым наследником Сореля и Фюретьера в теоретическом плане был Дю Плезир, автор «Мнений касательно словесности и истории» («Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire», 1683). В сущности, его трактат (опубликованный анонимно и тотчас же дважды переизданный) распадается на три самостоятельных части: в первой речь идёт об искусстве эпистолографии, а заодно и об эпистолярном романе (Дю Плезир подвергает сомнению аутентичность «Португальских писем»). Во второй части фактически впервые даётся теоретическое обоснование жанра «галантной истории» (см. об этом также в третьей главе). Наконец, третья часть в свободной форме трактует вопросы языка и стиля.

Дю Плезир прямо следует за Сорелем; это относится прежде всего к критике им «больших» романов. Очень важно, что в названии трактата Дю Плезира вообще отсутствует слово «роман»; умолчание, не менее многозначительное и вместе с тем действенное, чем «контрлитературный» крестовый поход Камю. По мнению автора трактата, современный ему читатель нетерпелив, его темперамент уже не поз-

воляет ему оценить характерную для героического романа замедленность действия и своеобразный тип сюжетного напряжения. Здесь автор трактата выступает с позиций рационализма: подобного рода смена читательской установки, с точки зрения Дю Плезира, вполне соответствует велениям разума. Большое внимание Дю Плезир уделяет характеристике особенностей читательского восприятия, работе памяти и воображения. Аристотелизм Дю Плезира выдает его знакомство с не столько с «Поэтикой», сколько с «Риторикой». Забота о правдоподобию, по Дю Плезиру, должна исходить не из отображения правды, а из учёта интересов широкой публики. Фактически автор «Мнений...» стремится доказать неэффективность «сильнодействующих» романских средств в конце XVII века. И напротив, даже незначительное на первый взгляд событие всё же может вызвать восхищение читателя. В подобного рода умениях сделать волнующим мелкое происшествие и заключается, с точки зрения Дю Плезира, истинное мастерство писателя.

Переходя к более частным характеристикам романа на уровне *dispositio*, автор трактата критически оценивает характерное для романов астреевского типа переплетение второстепенных интриг с главной; Дю Плезир усматривает здесь нарушение читательских ожиданий. Таким образом, на первом плане для него не внутренняя слаженность произведения (в духе заветов Аристотеля), а простота интриги как феномен читательской рецепции: чрезмерная запутанность затрудняет восприятие. Иначе говоря, с точки зрения Дю Плезира романная структура — не главное, если с её помощью не удаётся пленить читательское воображение.

Как уточняет Дю Плезир, читателя прежде всего привлекают заслуги изображаемого писателем персонажа. Всё говорит о том, что привлечение читательского интереса к интриге приобретает у этого автора преимущественно психологический характер: надлежит, так сказать, «обольщать» читателя за счёт жизнеподобия, а не выстраивать совершенную, герметичную вещь в себе. Отсюда и необходимость естественного порядка вещей, чёткого и понятного построения интриги. Понятно поэтому, что Дю Плезир приветствует отказ романистов своего времени от «утомительной привычки» начинать книгу с конца. Автор «Мнений...» порывает с традицией героической эпопеи: вместо столь значимой для Тассо *meagaviglia* он провозглашает необходимость достоверного воспроизведения природы и деликатных сердечных порывов. Всё это вполне соответствует духу и букве светской критики «Принцессы Клевской» Валенкуром («Письма госпоже Маркизе *** по поводу «Принцессы Клевской», 1678) и аббатом де Шарном («Беседы касательно критики “Принцессы Клевской”», 1679).

Попытки вписать — не мытьем, так катаньем — роман в прокрустово ложе классицистических требований прослеживается в предисловии Эга д'Иффремона к своему роману «Родогуна» («Rodogune, ou Histoire du grand Antiochus», 1668), где также наличествует противопоставление «прежних романов», основанных на небылицах и совершенно не правдоподобных, новейшим (героическая разновидность, где царит излюбленное классицистами качество — *sublime*).

Не случайно в этой связи и резкое, демонстративное отмежёвывание Ла Кальпренета от романного жанра в его предисловии ко второму изданию «Фарамона» («Pharamond», 1662). Теперь для Ла Кальпренета, который фактически являлся одним из столпов «высокой» французской барочной прозы, романы — это «всякие там Амадисы и иже с ними, где не содержится ни истины, ни правдоподобия, ни географической, ни хронологической точности»¹⁴⁹. В данном случае Ла Кальпренет не только констатирует постепенный закат «амадисовской» жанровой разновидности (имевший место во второй половине XVII века), но и в целом дистанцируется от романной модели, которая теперь воспринимается им как «низкая».

§ 9. «ВЫСОКИЙ» БАРОЧНЫЙ РОМАН. ОБРАЗЕЦ ТОПОСА

Кульминацией в развитии «высокого» романа французского барокко стали три произведения Мадлены Де Скюдери: «Ибрагим, или Великий паша» (1641), «Артамен, или Великий Кир» (1549–1653) и «Клелия» (1654–1660). Их никак не отнесёшь к беллетристике; несомненно, упомянутые сочинения писательницы (невзирая на многократно отмечавшиеся длинноты и несообразности) принадлежат к вершинным сочинениям прозы XVII века. Тем не менее, как особенности бытования этих текстов, так и ряд присущих им структурных параметров позволяют проводить параллель с паралитературной продукцией XIX–XX веков. Свидетельства современников говорят о том, что романы Де Скюдери, Гомбервиля и Ла Кальпренета ценили за их увлекательность наиболее проницательные умы «классического века»; ценили, но с оговорками. Сказанное относится, в частности, к М.-М. де Лафайет и госпоже де Севинье; в своих письмах обе писательницы дают достаточно благожелательные отзывы об этих романах, но в то же время ни в коей мере не завышают их достоинств. Так, г-жа де Севинье неоднократно отмечает, что «Клеопатра» Ла Кальпренета притягивала её внимание как бы помимо её воли. Отдавая себе отчёт в изъянах стиля этого романа, она тем не менее признаёт:

«Красота чувств, сила страстей, величие изображаемых событий и воинская доблесть — всё это увлекает меня как девочку»¹⁵⁰. Вместе с тем сочинения Де Скюдери несомненно воспринимались как товар: не случайно Жиль Менаж, по свидетельству Таллемана де Рео, хватался тем, что «приобрёл больше экземпляров “Кира”, чем кто-либо, и при этом читал роман менее, чем кто-либо»¹⁵¹ — речь шла, как недвусмысленно следует из контекста посвящённой этому литератору «занимательной истории», именно о способе вложения капитала.

Все три важнейших романа Де Скюдери изобилуют теми самыми типичными для барочной прозы топосами, которые описаны в уже упоминавшемся нами семиотическом исследовании М. Фантуцци: похищения, пленения, дуэли, переодевания, бури и кораблекрушения, дальние путешествия и пр. При этом военные эпизоды занимают в них гораздо больше места, чем в рассмотренных выше романах начала столетия. По-видимому, реанимация «амадисовского» типа повествования (превалирование батальных эпизодов над любовными, вторжение сверхъестественного начала) отчасти была связана с воздействием социально-политического контекста (Фронда). Между тем важно отметить, что немаловажную роль у Де Скюдери отводится и поэтологической тематике (не случайно на страницах «Великого Кира» появляется легендарный баснописец Эзоп, а к числу наиболее знаменитых страниц «Клелии» относится не только пресловутая Карта Страны Нежности¹⁵², но и «Сон Гесиода» — не что иное, как краткий очерк литературной эволюции от античности до современности).

Интересно, что топосы в романах Де Скюдери сочетаются с многочисленными аллюзиями на современников. Поиск «ключей» к ним, по всей очевидности, имел место сразу же по выходе книг в свет. Наиболее развёрнутое истолкование «Великого Кира» в этом плане принадлежит В. Кузену, обнаружившему в Библиотеке Арсенала подобного рода «ключ», опубликованный в 1657 г. По В. Кузену, прототип Кира — принц Конде, Манданы — герцогиня де Лонгвиль, Аристея — Жан Шаплен, Парфении — г-жа де Сабле, Калликрата — Вуатюр и т. д.¹⁵³ Примечательно, что Кузен нередко распространяет устойчивые составляющие топосов на их прототипы; так, Кир в романе умён, добродетелен, скромнен и обаятелен, и всё это — черты, реально присущие Конде. Кроме того, и такой романический топос, как отмечавшаяся нами в начале главы игра «масок», находит своё обоснование в судьбе прототипа. Кир выступает под именем Артамена, а Великий Конде долгое время был известен как герцог Энгиенский и лишь после кончины отца стал Monsieur Le Prince. С другой стороны, псевдоисторизм Де Скюдери, условность применённых в её романах

«масок» вызывала подчас раздражение у читателей (Ла Кальпренед, завидовавший успеху Сафо, да и сам Таллеман де Рео, сообщивший об этом факте и назвавший способ конструирования образа у Де Скюдери «шокирующим»¹⁵⁴).

Видимо, наибольшей отшлифованности модель «высокого» романа достигает всё-таки в «Великом Кире»¹⁵⁵. Что же касается третьего из указанных романов — именно он, по мнению Д. Дени, явился вторым после «Астреи» ключевым событием в формировании романной моды¹⁵⁶, — то он стоит несколько особняком. Действительно, в седьмом томе романа происходит резкая трансформация динамичной повествовательной модели (от ориентации на эпопею — к светской хронике); на первый план выносятся различные вербальные игры. В этой связи Р. Годенн пишет об «угасании романного начала» в «Клелии»¹⁵⁷. В романе постепенно начинает проступать прообраз «женского чтения» в новоевропейском понимании. Светская беседа определяет собой развитие действия едва ли не с самого начала «Клелии» и внедрена как в основное повествование, так и во вставные новеллы (всего их 15). Она нередко оказывается насыщена учёностью (цитаты из Эразма, античных историков — Тита Ливия, Плутарха, Дионисия Галикарнасского). Симптоматично, что обильно уснащающие текст беседы в дальнейшем были изъяты автором из романа и опубликованы отдельными изданиями (цикл «Conversations»). Именно жанр «бесед» решительно возобладали в творчестве писательницы в 1680-х годах (Де Скюдери прожила долгую жизнь и скончалась в 1701 году).

Персонажи «Клелии», как и большинства образцов барочной «высокой» прозы, лишены «внутреннего опыта» и психологической глубины в новоевропейском понимании. В этом плане они противостоят классицистической традиции (и это при том, что сами по себе этические коллизии, в которые попадают героини, весьма сходны, например, с корнелевскими, да и определённые переключки между Лафайет и Де Скюдери уже отмечались в научной литературе¹⁵⁸).

Мы уже упоминали о том, что в качестве важного для современного ему романа топоса Сорель приводит кораблекрушение и шторм. Вообще позаимствованный писателями барокко у представителей античного романа (Гелиодор, Харитон, Ахилл Татий) топос мореплавания оказывается одним из ключевых в барочной прозе¹⁵⁹; в дальнейшем он оказывается весьма востребованным в такой ранней и весьма распространённой разновидности массовой литературы, как морской роман. Надо сказать, в XVII веке топос реализуется иногда в чисто эмблематическом ключе¹⁶⁰. Так, в «Элизе» неоднократно производится сравнение светской жизни с морской стихией: «Двор

— это Океан, ведающий свои регулярные приливы и отливы». В «Глориане и Исмене» героиня заявляет: «Родители, посадившие нас на этот корабль, помогут нам причалить к гавани, которую мы сочтем не только берегом их нежности, но и берегом нашей любви».

Очень существенную роль интересующий нас топос играет в «Полександре» Гомбервиля¹⁶¹, где уделено большое внимание морским (в особенности средиземноморским) просторам и море предстает прежде всего как «инструмент Фатума и Провидения»¹⁶². Соответствующие замечания рассеяны по страницам «Полександра». Убедившись в том, что возлюбленная окончательно изгоняет его, удрученный принц Полександр констатирует: «Выходит, ты так долго скитался по морям лишь затем, чтобы в итоге потерпеть кораблекрушение. Концу твоего мореплавания суждено было стать поражением надежд твоих»¹⁶³. Собственно, как и у Де Скюдери, морская тема возникает уже на первых страницах романа Гомбервиля (сражение Полександра с Баязетом).

При этом важно подчеркнуть, что «Полександр» очень многим обязан французской романной традиции начала века. Наряду с «Астреей» д'Юрфе (один из вариантов окончания которой предложил как раз Гомбервиль¹⁶⁴). «Полександр», на наш взгляд, отсылает читателя к такому, чрезвычайно своеобразному сочинению начала столетия, как «Путешествие удачливых принцев» Ф. Бероальда де Вервиля («Voyage des Princes Fortunez», 1610)¹⁶⁵. Но если странствие персонажей Бероальда разворачивается в весьма условном с географической точки зрения пространстве (в ещё большей степени та же тенденция прослеживается в аллегорическом «Критиконе» Б. Грасиана), то главной отличительной особенностью «Полександра» становится географическая конкретность. Герои, движимые любовной страстью, пускаются в дальние странствия — таков Гидасп, в поисках своей возлюбленной сплававший вдоль всего побережья Африки, да и не только Африки (он посетил все острова от Мыса Доброй Надежды до Дании). По всей вероятности, для своего времени колоссальный пространственный охват событий (Марокко, Канарские и Антильские острова, Сенегал, Мексика, Армения...) выглядел совершенно фантастическим и представлял собой важнейший способ стимулирования читательского интереса. Детальное описание пейзажей империи инков, а также их нравов (разумеется, в основе этих описаний почерпнутые из записок путешественников этнографические сведения) также, несомненно, выглядело в первой половине XVII века весьма привлекательной новацией. К тому же в тексте романа мелькают имена Васко да Гамы и Колумба. Однако географический детерминизм очень узок: Магриб, по Гомбервилю, населён те-

ми же крайне условными «полу-пастухами, полу-рыбьями», что и провинция Форе в «Астрее», а мексиканский костюм принцессы Зельматида столь же соблазнительно открывает дамскую ножку, что и наряды знатных красавиц у Д' Юрфе.

Пространственный диапазон как бы подкрепил парадигматическую для романа барокко высокую протяжённость текста (правда, «Полександр» в три раза уступает «Великому Киру» — 4400 страниц). От Бероальда де Вервиля в книгу приходит Недосыгаемый остров (Ile Inaccessible), к которому невозможно приплыть обычным морским путём, и только вмешательство «кораблекрушения или же случая» позволяет это сделать¹⁶⁶. На острове установлено некое подобие теократического правления (ежегодно из состава высшей знати избирается «первосвященник», *souverain prestre*).

Впрочем, выявить инициатический смысл морской авантюры для Гомбервиля ещё сложнее, чем для Бероальда. Он лишь намекает — например, в предисловии к третьему тому романа — на возможность «многообразных прочтений» его книги, что в сущности предполагает наличие неявных аллегорических значений. Зато Гомбервилю вполне под силу уподобить чреватому опасностями мореплаванию не только судьбу героев, но и сам литературный труд (что и происходит в предисловии к пятому тому романа). Примечательно, что П. Морийо в своё время сравнивал Гомбервиля с таким популярным у массового читателя представителем «морского романа», как Пьер Лоти¹⁶⁷.

Интересно, что Полександр — не только пылкий влюблённый, но ещё и распространитель христианского вероучения. В этой связи становится понятным, почему в одном из наиболее впечатляющих морских эпизодов романа на первом плане оказывается даже не разбушевавшаяся стихия, а благочестивое поведение моряков: «Поелику лоцману уж нечем было править, то принялся он оплакивать злосчастное ремесло свое, матросы же, ... взялись за чётки и обратили взоры к тому самому небу, против коего ещё недавно изрыгали они проклятия. Те из них, кто не устал ещё от жизни, обращались с мольбами ко всевозможным святым, почитаемым в тех странах, откуда они были родом; прочие же, решившие принять смерть, пали в ноги исповедникам своим...»¹⁶⁸. Но самое эффектное ещё впереди. Волна делает огромную пробоину в корме, и «тотчас же белопенное море, словно бы возгордившись победой своей, устремляется внутрь судна»¹⁶⁹, которое немедленно тонет (уцелел лишь Полександр со своим слугой).

Не менее развёрнуто морской мотив использован в самых знаменитых произведениях М. Де Сюдери. Так, «Артамен, или Великий Кир» (считается, что это наиболее пространней в истории француз-

ской литературы роман — в оригинале 13095 страниц) открывается впечатляющим описанием пожара в Синопе. (Во всех трёх своих вершинных романах — «Великий Кир», «Ибрагим» и «Клелия» — Де Скюдери прибегает к началу *in medias res*¹⁷⁰). Артамен со своим войском намеревается напасть на город, чтобы освободить свою возлюбленную Мандану — её взял в плен царь Ассирии. Синоп охвачен огнём, однако выстроенный на высокой горе дворец уцелел. Ассирийский монарх оказывается во власти Артамена, но в суматохе Мандану умыкает принц Мазар — он уплывает вместе с ней на галере.

Похоже, что автор романа вполне осознанно представляет происходящее как разгул всех четырех стихий — огня, воды, воздуха и земли. Пламя вздымается до небес; колоссальных размеров зарево озаряет горы, море и равнину, так что становится светло, как днем (при том, что дело происходит ночью). Но доминирующим каналом восприятия становится слух: «Рёв моря, шёпот ветра, треск пламени соединялись с жутким шумом, производимым падением целых зданий, обрушивавшихся до основания; к этому присовокуплялись стенания и крики умирающих или же тех, кто вопил от страха перед близкой смертью. Всё это, вместе взятое, производило ужасающую какофонию». Здесь, несомненно, ощущается свойственная стилю барокко зрелищность, эффектность, театральность. Современный исследователь усматривает в этом эпизоде параллель к картине Клода Лоррена «Морской пейзаж с поджигающими суда троянками» (1643, Музей Метрополитен)¹⁷¹.

В «траурную гармонию» Де Скюдери (термин автора романа) совсем не случайно вплетается тревожная мелодия моря. При этом Де Скюдери ясно обозначает свои эстетические ориентиры в предисловии. Это два писателя — «бессмертный Гелиодор и великий Юрфе». Роман «Астрея» к морской теме имеет лишь отдалённое отношение (она мимоходом возникает лишь в нескольких вставных новеллах), зато роль соответствующих эпизодов в «Эфиопике» представляется весьма существенной (прежде всего имеется в виду рассказ Каласирида в пятой книге). Что же касается «Артамена», то в этом романе данный топос возникает неоднократно. В рассматриваемом нами эпизоде морская буря оказывается важной составляющей фабулы: действительно, именно буря в очередной раз препятствует соединению Артамена с Манданой. Созерцая усеянный фрагментами разбитых кораблей и телами погибших берег, Артамен приходит к выводу, что Мандана погибла (этот мотив явно навеян «Эфиопикой», где Теаген сходным же образом оплакивает Хариклею, не зная, что та спаслась). Интересно, что Де Скюдери использует по отношению к происшедшему выражение *coup de mer*, фактически выстроенное по

аналогии с *coup de fortune*, *coup de destin* [удар судьбы]. Фортуна и Море — безутешный Артамен именуется *Mer inexorable* [непреклонное море] — уравнены в своем непостоянстве. Для героев всё равно, броситься ли им «в море или в огонь», чтобы не попасть в лапы к врагу. Море играет с судном, то прибывая его к берегу, то, наоборот, внезапно вынося на простор; точно так же и судьба играет с персонажами барочных романов, то благоприятствуя им, то ввергая их в пучину несчастий.

Фортуна на море материализуется не только в виде бури, но и в виде пиратских кораблей. Их появление также является топосом барочного романа. В упомянутом эпизоде из «Эфиопики» стычка с пиратами и буря состыкованы во времени, так что топосы выглядят слитыми в единый комплекс. Весьма примечательно решение темы, предложенное Де Скюдери. В Эгейском море корабль Артамена встречается с четырьмя пиратскими кораблями. Начинается схватка; в суматохе Артамен завладевает пиратским судном, а предводитель пиратов Фрасибул — Артаменовым. «Непобедимый Артамен», невзирая на численное превосходство противника, сражается как лев. Ему удается продемонстрировать мастерство лучника, после чего он со шпагой идет на Фрасибула. Артамен уже ранен стрелой в левое плечо, как вдруг оба противника падают в воду. Но поединок на этом не окончен. «Непобедимый» одной рукой гребёт, а другой орудует шпагой; так поступает и его противник. Перед нами явный пример романической гиперболы, из тех, что вызвали к жизни язвительные пародии Ш. Сореля. Гиперболизация эта ясна и самой Де Скюдери («приключившееся средь вод зрелище, подобного коему еще не случилось на земле»). Заканчивается все благополучно, «благородный Корсар» слагает оружие и выказывает знаки уважения могучему противнику. Добрый пират Де Скюдери по-своему предвосхищает весьма распространенный в романтической литературе образ «благородного разбойника» (во всех его модификациях, начиная с шиллеровского Карла Моора).

С учётом отмеченной выше специфики романа «Клелия» вполне логично, что интересующий нас топос реализуется в этом произведении Де Скюдери на свой лад. Географических просторов в духе «Полександра» здесь нет, основное действие сосредоточено в области Лацио. Тем не менее буря и кораблекрушение наделены весьма важной в нарративном отношении функцией: именно во время шторма Аронций (сын Порсенны) становится приёмным сыном изгнанного из Рима Клелия (затем он полюбит его дочь, по имени которой и назван роман). Вот как описана буря в соответствующей вставной новелле первого тома романа: «По прихоти фортуны буря собрала на малом

пространстве множество судов, которые к моменту начала шторма двигались по разным курсам... так что казалось, будто ветер составил сию небольшую флотилию исключительно ради того, чтобы затем потопить её. Если обыкновенно бушующее море разлучает суда, то здесь, казалось, оно собрало их вместе и не желало разобщать, прежде чем они не разобьются о скалы...». Таким образом, Де Скудери в данном случае ещё более настойчиво, чем в «Великом Кире», акцентирует искусственность происходящего, несовместимость его с законами природы; его величество Случай (слово *hasard* многократно повторяется в интересующем нас эпизоде) — на самом деле твёрдая рука автора-«кукловода», для которого «правдоподобно лишь такое событие, которое иллюстрирует устав совершенной приязни»¹⁷². Параллелью к этому эпизоду служит эпизод пожара в третьей книге второй части «Клелии»: раб по неосторожности поджигает дом, где укрывается Аронций; здесь опять-таки вторжение разгулявшейся стихии продиктовано нарративной необходимостью (испытание для главного героя). Все эти особенности повествования отражают гибкость повествовательной техники Мадлены Де Скудери (по сравнению с её же собственной романной теорией, обычно излагаемой в предисловиях¹⁷³).

Засилие подобного рода эпизодов, чреватое возникновением незапланированных комических эффектов, ощущали и сами современники. Так, Ж. Сегре в предисловии к своему переводу «Энеиды» высказывает опасение, что в невероятном изобилии бурь и стычек с пиратами «комическое подчас может смешаться с героическим»¹⁷⁴.

Особый случай использования интересующего нас топоса — агиографический роман, получивший большое распространение в итальянской прозе XVII века. Наиболее известный образец жанра — «Мария Магдалина согрешившая и раскаявшаяся» гезуэца Антон Джулио Бриньоле Сале (1636). В третьей части романа преображённая Магдалина вместе со знатным марсельцем и его супругой пускается в плавание по Средиземному морю; конечная цель путешествия — Рим, где супруги надеются «узреть св. Петра, в те времена там проповедовавшего» (соответствующий эпизод есть во всех средневековых версиях жития Марии Магдалины, в том числе и у Якоба Воррагинского). Корабль попадает в страшную бурю и чудом остается цел; топос доводится у Бриньоле до логического завершения. «Вышедши из Аравии, Скифии, Испании, Нумидии, все крепчайшие ветры накинулись в безумной пляске на Тирренское море<...>. Вскрывались бездонные пропасти, в стремительном полете воды, казалось, можно было рассмотреть работу колёс Фортуны». Волны вздымаются до небес, мир погружается во тьму, царит «жутчайший хаос». Ге-

роиня Бриньоле Сале — она к тому же беременна — от потрясения испускает дух, успев родить мальчика. Безутешный супруг «ослеплён горем и бурей» и оплакивает «потерпевшие кораблекрушение надежды»; он опасается, что младенец не выживет. Однако по возвращении супруга из Рима Магдалина сотворяет чудо: молодая мать воскресает. Так романический топос кораблекрушения оказывается «амплифицированным» в соответствии с требованиями спиритуальной модификации барокко.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. о нём: Albani H. Un roman baroque oublié: l'Ormondo de Francesco Pona (1635) entre nouveauté et conformisme // *Esperienze letterarie*, 1989, N 4. Pp. 35–57.

² Croce B. *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari, 1968. Pp. 305–306.

³ Fumaroli M. *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» au seuil de l'époque classique*. P., Albin Michel, 1994. P. 31.

⁴ Viala A. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'époque classique*. P. Minuit, 1985. P. 281.

⁵ Caron Ph. *Des «belles-lettres» à la littérature: une archéologie des signes du pouvoir profane en langue française (1680–1760)*. Louvain-Paris, Peeters, 1992. P. 168.

⁶ Viala A. *Naissance de l'écrivain*. *Op. cit.*, p. 283.

⁷ В «Словаре Академии» (1694) встречается следующее выражение: *il est homme de grande littérature* (в значении «чрезвычайно учёный муж») (Цит. по изд.: Caron Ph. *Op. cit.*, p. 187).

⁸ Sgard J. *Le roman français à l'âge classique. 1600-1800*. P., Librairie générale française, 2000. P.14.

⁹ Fantuzzi M. *Meccanismi narrativi nel romanzo barocco*. Padova, Antenore, 1975. P. 67.

¹⁰ Fantuzzi M. *Op. cit.*, p. 245.

¹¹ Blonde D. *Les Voleurs de visages. Sur quelques cas troublants de changement d'identité*. P., Métailié, 1992. С. 9. Автор монографии методично перечисляет «ряд волшебных изменений» указанных персонажей. В случае с Рокамболом, например, речь идёт о примерно 30 «масках», включая английского джентльмена сэра Артура, русского майора с нерусским (и вполне комическим) именем Аватар, немецкого торговца Самуэля Бекмана, капитана брига «Вест-Индия» Джона Гаппера, бразильского маркиза Дона Инниго, польского барона Венцеслава Полаского и многих других. Ещё больше личин у Фантомаса — в общей сложности 51 (не считая анонимных), причём целый ряд из них русского происхождения: Иван Иванович, капитан броненосца «Скобелев» (у него чёрные, цвета воронова крыла волосы, борода и голубые глаза); Борис Покров (глава тайной полиции Николая II) и даже ... сам Николай II.

¹² Viala A. *Naissance de l'écrivain*. *Op. cit.*, p. 25.

¹³ Stenzel H. Gabriel Naudé et l'utopie d'une bibliothèque idéale // Les lieux de la mémoire et la fabrique de l'oeuvre. Actes du I colloque du Centre International des rencontres sur le XVII siècle. P.-Seattle-Tübingen, 1993. P. 110.

¹⁴ Цит. по изд.: Leiner W. Etudes sur la littérature française du XVII siècle. P.-Seattle-Tübingen, 1996. P. 278.

¹⁵ Visconti P. Mémoires sur la cour de Louis XIV. P., 1908. P. 226.

¹⁶ Tallémant des Réaux. Historiettes. P., Gallimard, 1967. T. 1. P. 36, 707.

¹⁷ Böhm R. Lire au XVII siècle: La magie du livre dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy // La lectrice dans la littérature française du Moyen Age au XX siècle. Darmstadt, Wissenschaftliche buchgesellschaft, 1999. P. 139.

¹⁸ Grande N. Le Roman au XVII siècle. L'exploration du genre. P., Bréal, 2002. P. 17.

¹⁹ А именно, жития святых и рыцарские романы (Chartier R. Lectures et lecteurs «populaires» de la Renaissance à l'âge classique // Histoire de la lecture dans le monde occidental. Sous la direction de G.Cavallo et R.Chartier. P., Seuil, 2001. P. 340).

²⁰ Гинзбург К. Сыр и черви. Картина мира одного мельника, жившего в XVI в. М., Росспэн, 2000. С. 96–97.

²¹ Soriano M. Les contes de Perrault. Culture savante et tradition populaire. P., Gallimard, 1898. Ch. VIII.

²² Термин *littérature de colportage* (ср. нем. *Kolportageliteratur*) иногда переводят как «литература вразнос». Важнейшая для Франции разновидность этой литературы — «Голубая библиотека» будет рассмотрена в следующей главе монографии.

²³ Hatin E. Histoire politique et littéraire de la presse en France. P., Poulet-Malassis et De Broise, 1859. T.1, p. 359–366. Вслед за Э.Атеном на «фельетонный» характер «Писем...» указывает Ж.Могредьен, характеризуя это сочинение как «скучное и напыщенное» (Mongrédien G. La vie littéraire au XVII siècle. P., Tallandier, 1947. P. 298).

²⁴ Этому изданию посвящена обстоятельная диссертация М.Венсан (Vincent M. Donneau de Visé et le Mercure Galant. Lille, 1987. Vol. 1–2; еѐ же: Le Mercure Galant. P., Champion, 2005).

²⁵ Maitre M. Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII siècle. P., Champion, 1999. P. 406. Надо сказать, что в круг «женского чтения» в интересующий нас период входили и исторические, и богословские сочинения, так что иные критики XIX века, констатируя повышенный интерес читательниц к паралитературной продукции, ностальгически отзываются об эпохе Людовика XIV (Quéffelec L. Le lecteur du roman comme lectrice: stratégies romanesques et stratégies critiques sous la monarchie de Juillet // Romantisme, 1986, № 53. P. 9).

²⁶ Chupeau J. Donneau de Visé. Notice // Nouvelles du XVII siècle. P., Flammarion, 1977. P. 1403.

²⁷ Vincent M. Donneau de Visé et le Mercure Galant. Op. cit., p. 362–364.

²⁸ Albertazzi A. Romanzieri e romanzo del Cinquecento e del Seicento. Bologna, 1891. Pp. 159–160.

²⁹ К примеру, Джулио Кортезе в трактате «О фигурах» (1591) уподобляет поэта купцу, привозящему из заморских стран невиданные доселе товары и тем самым до-

ставляющему наслаждение интеллекту (Storia di Napoli. Napoli, 1972. Vol.V, t. 1. P. 428).

³⁰ Marchi A. Barocco e antibarocco: il romanzo di Girolamo Brusoni // Sul romanzo secentesco. Atti dell'Incontro di studio di Lecce...Galatina, 1987. P. 27.

³¹ Rizzo G. Tra «Historia» ed «Eropea»: sondaggi su romanzi secenteschi // Sul romanzo secentesco, op.cit., p. 104.

³² Brusoni G. La gondola a tre remi. A cura di F.Lanza. Milano, 1971. P. 4.

³³ В известном предисловии к своему роману «Кретидео» («Il Cretideo», 1637) Дж.Манцини дает очень высокую оценку жанру романа и именует его «наиболее паразитической и достославной машиной, когда-либо произведенной на свет рассудком» (Цит. по изд.: Cecchi E., Sapegno N. Storia della Letteratura Italiana. Vol.V. Il Seicento. Milano, 1967. P. 620). Что же касается Ф. Пона, то он упоминает о романной «волшебной машине» в «Ормондо» (Pona F. Ormondo. Padova, Frambotto, 1635. P. 111).

³⁴ Capucci M. Un romanzo di testa: Le Fortune di Erosmando e Floralalbo di Prospero Bonarelli // Studi secenteschi, 1999, vol. XL, p. 97–118.

³⁵ Darnton R. Edition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII siècle. P., Gallimard, 1991. P. 47.

³⁶ Сартр Ж.-П. Ситуации. М., Ладомир, 1997. С. 81.

³⁷ Jonard N. A propos d'une anthologie: l'être et le paraître dans le roman baroque // Revue des études italiennes, 1977, vol. XXIII, N 3–4, pp. 243–263.

³⁸ Reynier G. Le roman français avant l'Astrée. P., 1908. P. 157.

³⁹ Пискунова С.И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI–XVII веков. М., МГУ, 1998. С. 260. Проблема «популярного» романа по отношению к испанской литературе интересующего нас периода рассмотрена в кн.: Marguet Ch. Le Roman d'aventures et d'amour en Espagne. XVI–XVII siècles. L'utile et l'agréable. P., l'Harmattan, 2004.

⁴⁰ Capello S. Aux origines de la réflexion française sur le roman // Du roman courtois au roman baroque. Sous la direction de E. Bury et F. Mora. P., Les Belles-Lettres, 2004. P. 417.

⁴¹ Э.Энен склонен именовать «Астрю» «дочерью» «Амадиса» (Henein E. Fortune des chevaliers, Fortune des bergers // Cahiers du XVII siècle. 1992, N 6. P. 1–12).

⁴² В этой связи утверждение ведущего итальянского специалиста по французской литературе XVII века Дж.Дотולי о том, что роман «классического века» представлял «в облике Протея», в большей степени применимо к первой четверти столетия (Dotoli G. Littérature et société en France au XVII siècle. Fasano, Schena — P., Nizet, 1991. P. 55).

⁴³ Henein E. Romans et réalités // XVII siècle, 1974, N 104. P. 35.

⁴⁴ Quillet R. Théorie du roman et fonction conative: le discours préfaciel (1600–1615) // Storiografia della critica francese nel Seicento. Bari-Paris, 1987. P. 162.

⁴⁵ Henein E. Romans et réalités // Op. Cit., P. 31.

⁴⁶ Guise R. Recherches en littérature populaire // Tapis Franc, Revue du roman populaire. N 6, 1993–1994. P. 54.

⁴⁷ Allard Y. *Paralittératures*. Montréal, La Centrale des Bibliothèques, 1979. P. 183.

⁴⁸ Guise R. *Recherches en littérature populaire*. Ibidem.

⁴⁹ Constans E. *Roman sentimental, roman d'amour: amour... toujours... // Le Roman sentimental*. Vol. 2. Limoges, PULIM, 1991. P. 21.

⁵⁰ В качестве примера можно привести монографию: Coquillat M. *Romans d'amour*. P., Odile Jacob, 1988. Уже во введении автор указывает, что оперирует главным образом «железнодорожным романом» (*roman de la gare* — Ги де Кар, Барбара Картленд и пр.), то есть фактически тем самым подвидом массовой литературы, на который обратил внимание Кроче (во Франции серия «железнодорожная библиотека», *Bibliothèque des chemins de fer*, была запущена ещё в 1853 году издательством «Ашетт»). «Под занавес», однако, М. Кокийя привлекает — в сопоставительном плане и без каких-либо скидок на «разноуровневость» рассматриваемых текстов — сочинения М.-М. де Лафайет и Ж. де Сталь.

⁵¹ *Le Roman sentimental*. Vol. 2, p. 25. Э. Констанс считала возможным вывести три структурных инварианта сентиментального романа: 1) фабула основана на единой любовной истории («Астрейя»); 2) история любви разворачивается между двумя лидирующими протагонистами; 3) нарративная программа призвана самоорганизовываться вокруг любовного приключения (*ibid.*, p. 27–29). Кроме того, Ж. Бертиноtti и И. Рейтер выделяют более дробные сюжетные узлы массовой продукции на любовную тему: инициальная ситуация (одиночество героя/ев), усложнение (встреча), динамика (конфликт и осознание чувства), разрешение (взаимные признания), финал (соединение и совместная жизнь) (*ibid.*, p. 29). Однако надо прямо сказать, что ни в массовой, ни в высокой литературе присутствие полного набора упомянутых компонентов нельзя считать обязательным.

⁵² См.: Plazenet L. *Politesse amoureuse et genre Romanesque: lieu commun ou épreuve critique?* // *Franco-Italica*, 1999, N 15–16. Pp. 234–242.

⁵³ Molinié G. *Du roman grec au roman baroque*. Toulouse, Le Mirail, 1995. P. 365.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁵ Fusillo M. *Naissance du roman*. P., Seuil, 1991. P. 13. Между тем, подчёркивает в другом месте своей монографии М. Фюзилло, имеется определённое сходство «Эфиопики» с современным детективом, в котором читатель призван, применяя дедуктивный метод, выстроить имеющиеся в его распоряжении сведения в убедительную картину происшедшего (*ibid.*, p. 133). Ещё одна аналогия, предлагаемая автором монографии — «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона.

⁵⁶ Sorel Ch. *La Bibliothèque française*. P., 1667. P. 177.

⁵⁷ A de Nerveze. *Les Amours de Filandre et de Marizee*. Sec. ed. P., Anthoine de Brueil, 1599.

⁵⁸ Giraud Y. *L'Arioste à la française: Les Amours d'Olympe et de Birène. Réécriture par Nervèze d'un épisode du Roland furieux // Du roman courtois au roman baroque*. Op. cit., p. 397–411.

⁵⁹ Giraud Y. Op. cit., p. 403.

⁶⁰ Du Souhait. *Les Amours de Poliphile et de Mellonimpe*. Lyon, 1605. P. 4.

- ⁶¹ Ibidem, p. 10.
- ⁶² Corbin J. Les Amours de Philocaste, ou, par mille beaux et rares accidents, il se void que les variables hazards de la Fortune ne peuvent rien sur la constance de l'Amour. P., Gesselin, 1601. P. 23.
- ⁶³ Henein E. Des Escuteaux et Cie, ou les Victimes de la renommée // Littératures classiques, 1991, N 15 («Romanciers du XVII siècle»). P. 21.
- ⁶⁴ Михайлов А.В. Роман и стиль // Языки культуры. М., Языки русской культуры, 1997. С. 416.
- ⁶⁵ Fantuzzi M. Meccanismi narrativi nel romanzo barocco. Op. cit., p. 131.
- ⁶⁶ Du Souhait. Les Amours de Glorian et d'Ismene. P., Nicolas de Louvain, 1600. P. 14.
- ⁶⁷ Reynier G. Le roman français avant l'Astrée. Op.cit., p.259.
- ⁶⁸ Serroy J. Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII siècle. P., Minard, 1981. P. 50.
- ⁶⁹ Desjardins J. John Barclay, ou les derniers feux de l'humanisme // Littératures classiques. 1991, N 15. Romanciers du XVII siècle. P.73.
- ⁷⁰ Colignon A. Notes historiques, littéraires et bibliographiques sur l'Argénis de Jean Barclay. P., Berger-Levrault, 1902. P. 25.
- ⁷¹ Quondam A. Varianti di Proteo: l'Accademico, il Segretario //II segno barocco. Testo e metafora di una civiltà. Roma, 1983. P. 163–192.
- ⁷² Colignon A. Notes historiques, littéraires et bibliographiques sur l'Argénis de Jean Barclay. Op. cit., p. 109.
- ⁷³ Denis D. Le roman, genre polygraphique // Littératures classiques, 2003, N 49. P. 341.
- ⁷⁴ Op. cit., p. 42.
- ⁷⁵ См. напр.: Floeck W. L'esthétique de la diversité. Paris-Seattle-Tübingen, 1989.
- ⁷⁶ Rousset J. La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon. P., Corti, 1954.
- ⁷⁷ См. напр.: Leiner W. Le fleuve dans l'imaginaire baroque // Le Fleuve et ses métamorphoses. Textes présentés et édités par F. Piquet. P., Didier, 1999. P. 397–404. Как напоминает автор статьи, в ироническом плане данный мотив воспроизводится у Софокла.
- ⁷⁸ Magendie M. Le roman français au XVII siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus. P., Droz, 1932. P. 77.
- ⁷⁹ Аргенида. Повесть героическая, сочинённая Иоанном Барклаем, а с латинского на славяно-русский переведённая и митологическими изъяснениями умноженная от Василия Тредиаковского. СПб, Академия Наук, 1751.
- ⁸⁰ Николаев С.И. Ранний Тредиаковский (первый перевод «Аргениды» Д. Баркляя // Русская литература, 1987, № 2. С. 93–99.
- ⁸¹ Аргенида. Повесть героическая..., с. III.
- ⁸² Николаев С.И. Ранний Тредиаковский (первый перевод «Аргениды» Д. Баркляя // Цит. соч., с. 98.
- ⁸³ Гринберг М.С., Успенский Б.А. Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х годов. М., РГГУ, 2001. С. 21–26.

- ⁸⁴ Serroy J. Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII siècle. P., Minard, 1981. P. 112.
- ⁸⁵ Цит. по изд.: Serroy J. Roman et réalité. Op. cit., p. 113.
- ⁸⁶ Poli S. Grandeur et décadence d'un recueil, ou Les aventures diverses de l'histoire tragique // Oeuvres et critiques, 1987, XII, N 1, p. 11.
- ⁸⁷ Serroy J. Roman et réalité. Op. cit., p. 397.
- ⁸⁸ Проблема «пародийности» в «Сумасбродном пастухе» обстоятельно проанализирована в статье: Потёмкина Л.Я. О своеобразии антипасторальности «Сумасбродного пастуха» Сореля // Проблемы развития романа в зарубежной литературе XVI–XX вв. Днепропетровск, 1978. С. 24–48. Здесь же содержится пересказ сюжета романа.
- ⁸⁹ Serroy J. Roman et réalité. Op. cit., p. 308.
- ⁹⁰ Ibid., p. 305.
- ⁹¹ Кожанова Т.О. Современность как поле трансформации романной традиции высшего барокко // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Ч. 1. Смоленск, Смоленский государственный педагогический университет, 2005. С. 13.
- ⁹² Sorel Ch. La maison des jeux. Genève, Slatkine, 1977. P. 388.
- ⁹³ Garavini F. La casa dei giochi. Idee e forme nel Seicento francese. Torino, Einaudi, 1980. P. 201.
- ⁹⁴ Ibid., p. 207.
- ⁹⁵ Camus J.-P. La mémoire de Darie, où se voit l'idée d'une dévotieuse vie et d'une religieuse mort. P., C. Chapelet, 1620.
- ⁹⁶ Bremond H. La littérature religieuse de François de Sales à Fénelon. P. Del Duca, 1956. P. 103.
- ⁹⁷ Этой книге Камю посвящена монография: Descrains J. Jean-Pierre Camus (1584–1662) et ses «Diversités», ou la culture d'un évêque humaniste. P., Nizet, 1985.
- ⁹⁸ Costa J. Le conflit moral dans l'oeuvre romanesque de Jean-Pierre Camus. N.-Y., Franklin, 1974. P. III.
- ⁹⁹ К началу XVIII века громкая слава романов Камю сменилась совершенным забвением, а их автор стал восприниматься исключительно как создатель книги «Дух Блаженного Франциска Сальского» (1639–1641). Интересно, что в «Трактате о Любви к Богу» Франциск Сальский приводит собственную этимологию слова univers — от uni divers, т. е. подчёркивает слиянность единства и разнообразия. Вероятно, и «Diversités» Камю создавались под влиянием этих представлений известного богослова.
- ¹⁰⁰ Robic de Baeque S. Le salut par l'excès. Jean-Pierre Camus (1584–1662), la poétique d'un évêque romancier. P., Champion, 2000. P. 221.
- ¹⁰¹ Descrains J. Essais sur J.-P. Camus. P., Klincksieck, 1992. P. 12.
- ¹⁰² Robic de Baeque S. Le salut par l'excès. Op. cit., p. 147.
- ¹⁰³ Фрагмент романа был переиздан в 1951 г. (Camus J.-P. Agathonphile, récit de Philargyrippe. Genève, Droz et Lille, Giard, 1951).
- ¹⁰⁴ Costa J. Le conflit moral dans l'oeuvre romanesque de Jean-Pierre Camus. Op. cit., p. 93.
- ¹⁰⁵ См. напр.: Lavocat F. L'Histoire, l'exemple et l'autre dans les anti-romans de Jean-Pierre Camus // Histoire et narrativité. L'Europe et sa représentation dans la littérature du

XVII siècle. Lyon, Presses Universitaires, 1999. P. 13–30. Еще более радикальную трактовку писательской установки Камю дает М.Верне: по его мнению, речь идет о «контр-литературе» (Vernet M. Jean-Pierre Camus: théorie de la contre-littérature. P., Nizet, 1995). Между тем термин «контрлитература» в некоторых случаях используется как синоним «паралитературы»; см.: Mouralis B. Les contre-littératures. P., P.U.F., 1975). — Интересно отметить, что Камю и Сорель отзывались друг о друге весьма благожелательно.

¹⁰⁶ Camus J.-P. Trente nouvelles, choisies et présentées par R. Favret. P., Vrin, 1977. P. 50. Позднее, в 1644 г., в предисловии к книге «Tapisseries», писатель уточнял, что сочинял не романы, в «антироманы» (р. 253). Еще ранее он писал о своем отношении к романам в эпилоге «Петрониллы» (1626) (см. ниже).

¹⁰⁷ Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. М., 1998. С. 132–142.

¹⁰⁸ Camus J.P. Elise, événement tragique de nostre temps. P., 1621. P. (2). Введение без пагинации.

¹⁰⁹ Costa J. Op. cit., p. 81.

¹¹⁰ Camus J.-P. Prelude // Petronille, Accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse. Rouen, Jean de la Mare, 1639. P.[3].

¹¹¹ Camus J.P. Petronille. Op.cit., p. 12.

¹¹² Op. cit., p. 444.

¹¹³ Op. cit., p. 458.

¹¹⁴ Henein E. Il faut couper le cheveu en quatre: variations sur les travestissements // Homo narrativus. Dix ans de recherche sur la topique romanesque. Actes du XI colloque international... Montpellier, 2001. P. 133.

¹¹⁵ О ренессансном происхождении топоса см.: Leal J. Érotique de la femme habillée en homme: de Tirso de Molina à Marivaux // Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen Age aux Lumières. P., Dejonquères, 2000. Pp. 163–174. — Однако в данном исследовании рассмотрена преимущественно театральная продукция Ренессанса.

¹¹⁶ Цит. по: Henein E. Il faut couper le cheveu en quatre: variations sur les travestissements. Op. cit., p. 137.

¹¹⁷ Цит. по: Op. cit., p. 139. К этому замечанию имеются параллели в итальянском барочном романе, причём столь известном, как «Верный Каллоандро» Дж. А. Марини, первая версия которого была опубликована в 1640 году, а окончательный вариант — в 1653. «Я перестал понимать самого себя», тревожится в одном из эпизодов романа протагонист; эти слова отражают неудержимый протезизм Каллоандро. «Я полностью перевоплотился в вас», заявляет он в другом месте своей возлюбленной Леонильде, «и уж не смогу принять иное обличье» (уроки «Астреи» здесь совершенно очевидны). Сомнения затрагивают не только собственную идентичность, но и собственный пол. Ещё одна, на сей раз испанская параллель: «Дон Хиль Зелёные Штаны» Тирсо де Молина.

¹¹⁸ Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Имя Розы. М., Книжная палата, 1989. С. 452.

¹¹⁹ Camurri D. Traductions et traducteurs italiens de Jean-Pierre Camus, évêque de Belley et romancier du XVII siècle // Histoire et civilisation du livre. 2005, N 1. P. 214.

- ¹²⁰ Camus J. — P. Palombe ou la femme honorable. P., Hachette, 1853. Немного позже, в 1858 году, был переиздан ещё один роман Камю — «Алким» («Alcyone», 1625).
- ¹²¹ Ibidem, p. 73.
- ¹²² Цит. по статье: Serroy J. Madeleine de Scudéry travestie: La Fausse Clélie de Subligny // Les Trois Scudéry. Actes du colloque du Havre 1-5 octobre 1991. P., Klincksieck, 1993. P. 464.
- ¹²³ Ibidem, p. 467.
- ¹²⁴ Мы пользовались изданием: Mareschal A. La Chrysolite ou le Secret des romans. P., La Coste, 1634.
- ¹²⁵ Dotoli G. Le secret des romans ou d'une poétique du réalisme // Littérature et société en France au XVII siècle. Fasano, Schena — Nizet, Paris, 1991. P. 70.
- ¹²⁶ Dotoli G. Op. cit., p. 79.
- ¹²⁷ Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Избранные статьи. Таллинн, Александра, 1993. С.382.
- ¹²⁸ Кормилов С.И. От классики до китча: терминологические проблемы разграничения «рядов» художественной словесности// Забытые и второстепенные писатели XVII-XIX веков как явление европейской художественной жизни. Цит. соч., с. 9.
- ¹²⁹ Sgard J. Le roman français à l'âge classique. 1600–1800. Op. cit., p. 14.
- ¹³⁰ Denis D. Le roman, genre polygraphique // Littératures classiques, 2003, N 49. P. 341.
- ¹³¹ Bury D. A la recherche d'un genre perdu: le roman et les poéticiens du XVII siècle // Perspectives de la recherche sur le genre narratif français au XVII siècle. Pisa — Genève, 2000. P. 10.
- ¹³² Spica A.-E. Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580–1700). P., 1996. Pp. 473–474. Сорель во «Французской библиотеке» относит басни и роман (рыцарский, пасторальный, героический, комический) к одной категории — narrations divertissantes (стоящей в его литературной «табели о рангах» весьма низко). См.: Sorel Ch. La Bibliothèque française. P., 1667. P. 167.
- ¹³³ Цит. по изд.: Magendie M. Le Roman français au XVII siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus. P., Droz, 1932. P. 125.
- ¹³⁴ Giorgi G. Les poétiques italiennes et françaises du roman au XVI et XVII siècles // Prémices et floraison de l'âge classique. Saint-Etienne, 1995. Pp. 35–52.
- ¹³⁵ Ritrovato S. «I Romanzi» di Giovan Battista Pigna (1554): interpretazione di un genere moderno // Studi e problemi di critica testuale. Bologna, 1996, N 52. P. 137.
- ¹³⁶ Ritrovato S. Romanzo e romanzesco nel Cinquecento. Appunti per una discussione // Studi e problemi di critica testuale. Bologna, 1997, N 54. P. 103.
- ¹³⁷ Javitch D. Lo spettro del romanzo nella storia sull'epica del sedicesimo secolo // Rinascimento. Vol. XLIII. Firenze, Olschki, 2003. P. 160.
- ¹³⁸ Prémices et floraison de l'âge classique. Op. cit., p. 15.
- ¹³⁹ Bury D. A la recherche d'un genre perdu: le roman et les poéticiens du XVII siècle // Perspectives de la recherche sur le genre narratif français au XVII siècle. Op. cit., p. 19.
- ¹⁴⁰ Цит. по изд.: Bury D. Op. cit., p. 20.

- ¹⁴¹ Esmein C. Polemique et reflexion sur le genre Romanesque au dix-septième siècle // Littératures classiques, N 59, 2006. P. 227.
- ¹⁴² Dorval-Langlois F. (sieur de Fancan). Le Tombeau des Romans. Reims, Presses Universitaires, 2003. P. 90.
- ¹⁴³ Speranza Armani A. Il «Tombeau des romans» : della «situazione» del romanzo all'istanza ontologica // Il Romanzo al tempo di Luigi XIII. Bari-Paris, 1976. P. 185.
- ¹⁴⁴ Pour et contre le roman. Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVII siècle. Paris-Seattle-Tübingen, 1996. P. 62.
- ¹⁴⁵ Dotoli G. Il Segreto dei romanzi o Di una poetica del realismo// Il Romanzo al tempo di Luigi XIII. Op.cit., p. 80.
- ¹⁴⁶ Bury E. Rhétorique de Furetière: inventions et lieux communs dans le Roman Bourgeois// Prémices et floraison de l'âge classique. Saint-Etienne. 1995. Pp. 333–345.
- ¹⁴⁷ Фюретьер А. Мещанский роман. М., ГИХЛ, 1962. С. 73.
- ¹⁴⁸ Bury E. Op. cit., p. 344.
- ¹⁴⁹ Цитируется по антологии, заключающей книгу Ж.Сгра (Sgard J. Le roman français à l'âge classique. 1600–1800. Op.cit., p.190).
- ¹⁵⁰ Цит. по статье: Rafalli B. La culture de madame de Sévigné // Europe, 1996, N 801–802. P. 72).
- ¹⁵¹ Tallemant des Réaux. Historiettes. Vol. II. P., Gallimard, 1961. P. 329.
- ¹⁵² Известно, что она была составлена М.Де Скудери безо всякой связи с романом и вставлена в «Клелию» по совету П. Пеллиссона или Ж. Шаплена.
- ¹⁵³ Cousin V. La société française au XVII siècle d'après le Grand Cyrus. P., Didier, 1858. Т. 1–2.
- ¹⁵⁴ Tallemant des Réaux. Op. cit., p. 692.
- ¹⁵⁵ Подробный пересказ сюжета романа и оцифрованный его текст см. на сайте: [www/artamene/org](http://artamene.org).
- ¹⁵⁶ Denis D. Le roman, genre polygraphique // Littératures classiques, 2003, N 49. P. 345.
- ¹⁵⁷ Godenne R. Les romans de Mademoiselle de Scudéry. Genève Droz, 1983. P. 296. Впрочем, сходное скольжение к светской хронике просматривается уже в «Ибрагиме» (в 6 книге первой части).
- ¹⁵⁸ Day Sh. J. Mlle de Scudéry et le roman féminin // Homo narrativus. Dix ans de recherche sur la topique romanesque. Actes du XI colloque international... Montpellier, 2001. P. 274–277.
- ¹⁵⁹ Значительную роль мотив бури сыграл также в поэзии и драматургии маньеризма и барокко (включая Шекспира, Тассо, Кальдерона...). См. об этом: Souiller D. La littérature baroque en Europe. P., P.U.F., 1988. P. 116–117. Что же касается романа, то в монографии М.Мажанди приводится (неполный) список образцов жанра, включающих соответствующие эпизоды (Magendie M. Le roman français au XVII siècle. Op. cit., p. 222, note 6). Интересующий нас топос стал предметом специального рассмотрения в цикле семинарских занятий профессора Женевского университета Оливье По (см.: Pot O. Prolégomènes pour une étude de la tempête en mer (XVI–XVII ss.) // Versants,

2003, N 43, pp. 71–133. Топос был весьма активно востребован и русской (как беллетристической, так и лубочной) традицией (см.: Никанорова Е.К. Мотив бури на море в анекдотах и преданиях о Петре I // «Вечные» сюжеты русской литературы. Новосибирск, Ин-т филологии СО РАН, 1996. С. 18–29).

¹⁶⁰ А.В.Михайлов приводит в этой связи пример из «Армии» Лоэнштейна (Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Языки культуры. Цит. соч., с. 167–168).

¹⁶¹ Известно не менее пяти версий романа, опубликованных с 1619 по 1638 г. Мы основываемся на последней версии.

¹⁶² D'Ascenzo F. L'espace marin dans la fiction narrative de Gomberville // Les Méditerranées du XVII siècle. Actes du VI colloque du Centre International des rencontres sur le XVII siècle. P.-Seattle-Tübingen, 2002. P. 181.

¹⁶³ Gomberville M. Le Roy de. Polexandre. Première partie... P., Courbe, 1645. P. 996.

¹⁶⁴ Гомбервилю принадлежат пятый и шестой тома «Астреи», изданные им в 1626 году. В версии Гомбервиля отсутствует феерический финальный апофеоз, увенчивающий более известное продолжение Бальтазара Баро; Астрея и Селадон, изгнанный своей возлюбленной за недостойную травестию, так и не примиряются. (Текст был факсимильно переиздан в 1976 г.: Gomberville, M. Le Roy de. La suite de l'Astrée. Présenté par B. Yon. Saint-Etienne, 1976).

¹⁶⁵ См. об этом произведении в нашей книге: Чекалов К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., Наследие, 2001. С. 126–131.

¹⁶⁶ Gomberville M. Le Roy de. Polexandre. Seconde partie... Op. cit., p. 593.

¹⁶⁷ Morillot P. Le roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours. P., Masson, 1892. P. 51.

¹⁶⁸ Gomberville M. Le Roy de. Polexandre. Quatriesme partie... Op. Cit., p. 590.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 591.

¹⁷⁰ Giorgi G. Tradition et innovation dans la poétique du roman de Madeleine de Scudéry // M. de Scudéry: une femme de lettres au XVII siècle. Actes du Colloque international. Et. réunies par D.Denis et A.Spica. Arras, Artois Presses Université, 2002. P. 35. В другой своей работе этот итальянский исследователь именует первую сцену «Великого Кира» «кинематографическим зачином» Giorgi G. Due fonti del romanzo barocco francese: Apuleio e Eliodoro // Il Seicento francese oggi. Situazione e prospettive della ricerca. Atti del Convegno internazionale... Bari, Adriatica — P., Nizet, 1994. P. 94.

¹⁷¹ Bakkar A. Les marines dans les romans de Georges et Madeleine de Scudéry // Les Trois Scudéry. Actes du colloque du Havre 1–5 octobre 1991. Op. Cit., p. 342.

¹⁷² Morlet-Charlatat. Ch. La Clélie de Mademoiselle de Scudéry. De l'épopée à la gazette: un discours féminin de la gloire. P., Champion, 1994. P. 55.

¹⁷³ Giorgi G. Tradition et innovation dans la poétique du roman de Madeleine de Scudéry // Op. cit., p. 31.

¹⁷⁴ Цит. по изд.: Dallas D.F. Le Roman français de 1660 à 1680. Genève, 1977. P. 24.

«ГОЛУБАЯ БИБЛИОТЕКА»

§ 1. НАЗНАЧЕНИЕ И ВОСПРИЯТИЕ

Как уже отмечалось, важным источником и в определённом смысле предшественником массовой литературы становится формировавшаяся в XVII веке так называемая «Голубая библиотека», которой суждено было сыграть очень существенную роль в массовом чтении французов вплоть до середины XIX века. Долгое время никто из исследователей не занимался подлинно научным осмыслением «Голубой библиотеки». Единственной работой по данной проблематике оставалась книга Поля Низара «История народных книг», впервые опубликованная в 1864 году (а затем переизданная сто лет спустя¹). Её автор являлся, по существу, цензором (секретарём государственной комиссии Наполеона III по изучению народной литературы); исследование Низара носит феноменологический и временами субъективный характер, но сохраняет своё значение как самый первый подступ к теме. Монография Р. Мандру (1964) в значительной мере способствовала заполнению этой исследовательской лакуны². Однако кардинальным образом ситуация изменилась лишь в последней четверти прошлого столетия. В наше время крупнейшими специалистами по данной проблеме являются Л. Андриес и Ж. Боллем³, но всё-таки углублённое и всестороннее изучение «Голубой библиотеки» остаётся делом будущего, особенно с учётом труднодоступности большинства входящих в неё изданий.

«Голубая библиотека» — вид «литературы вразнос», которая стала развиваться во Франции с введением книгопечатания. Известно, что коробейники в своих «баулах» (*balles*) наряду с разнообразными «товарами повседневного спроса» (такими, как нитки, иголки, мыло...) ⁴ разносили и книги. При этом имела место профессионализация, когда часть коробейников специализировалась именно на продаже книг (*книгоноши, étaleurs*); для этого необходимо было иметь повозку и лошадь. Однако первые печатные книги стоили чересчур дорого, чтобы ими могли торговать коробейники, так что основной

рост соответствующей продукции приходится на XVII столетие. Первый из известных нам разрешительных документов на книготорговлю был выпущен парижскими властями в 1611 году⁵; в том же году было зарегистрировано 45 книгонош, а век спустя — в 1712 году — их численность уже выросла до 120.

Трудно указать точную дату, с которой надлежит отсчитывать историю «Голубой библиотеки». Ж. Боллем называет в этой связи 1606 год, Р. Шартье — 1602. Думается, обе даты достаточно условны⁶. Ведь, по справедливому замечанию Г. Товерона, «мы только отчасти знакомы и с самой этой литературой, и тем более с её аудиторией»⁷. Во многом это связано с тем обстоятельством, что учреждённая Франциском I в 1537 году система обязательной регистрации (*dépot légal*) лишь в малой степени распространялась на «Голубую библиотеку»; отсутствие государственного контроля привело к отсутствию чётких статистических данных. И всё же, несмотря на определённую степень свободы, цензурные соображения, несомненно, принимались во внимание создателями серии.

Колыбелью «Голубой библиотеки» стала столица Шампани, город Труа (хотя, как указывает известный специалист по истории книги А.-Ж. Марген, парижских издателей Далье и Бонфона можно считать «прямыми предтечами» интересующей нас коллекции⁸). Определённо известно, что её основателями стали отец и сын Жан и Никола Удо (иногда, чтобы отличить их от носивших те же имена следующих представителей той же династии, их именуют Жан Старший и Никола Старший Удо). Ещё в конце XVI века представители этой династии публиковали имевшие успех печатные листки о всякого рода необычных событиях, чудесах, сенсациях (так называемые «*canards*»), а затем решили несколько видоизменить «формулу» и издавать более пространные тексты. В январе 1615 года Никола Удо-старший женился на дочери парижского книготорговца. В результате между двумя центрами «литературы вразнос», Парижем и Труа, установились тесные связи. Уже к середине семнадцатого столетия за столицей Шампани закрепляется слава лидера «литературы вразнос». В Труа к изданию «популярной литературы» обратились и другие династии — Жирардон, Февр, Бриден; во второй половине века они отправляются в Париж и заключают соглашения со столичными книготорговцами. К этому времени на титуле многих книг можно было прочесть двойное место издания: Париж — Труа (печатный станок располагался в Труа, а склады — в столице)⁹. Печатание и торговля книгами, несомненно, оказались доходным делом. К концу столетия склады «Голубой библиотеки» уже существовали во всех больших городах между Сомюром, Безан-

соном, Лиллем и Невером. Весьма ранним следует считать также центр «Голубой библиотеки» в Руане, где распространением книг занималась семья Мюлло и Косте, а несколько позднее — Жан-Батист Безонь¹⁰. В XVIII веке формируется новая сеть в районе Бриансона; кроме того, «Голубая библиотека» очень активно печаталась в Лиможе и Кане. Позднее аналогичные издательские центры возникли в Тулузе и Авиньоне, но масштаб их не идёт в сравнение с упомянутыми выше. (Вообще проблема приобщения к «Голубой библиотеке» населения юга Франции остаётся не вполне прояснённой, ведь книги серии издавались на литературном языке, тогда как на юге продолжал господствовать *langue d'oc*). Хотя столица Франции доминировала в том, что касается книгоиздания, «Голубая библиотека» представляла собой «феномен главным образом провинциального характера»¹¹, преимущественно сосредоточенный в рамках достаточно чётко очерченного региона (Иль-де-Франс, Нормандия, Шампань, север Франции).

Публикациям «Голубой библиотеке» были свойственны все конститутивные признаки «популярных» изданий:

- 1) широкое распространение,
- 2) невзрачный внешний вид,
- 3) обращение к непросвещённой аудитории,
- 4) народный язык,
- 5) апеллирование к коллективному мышлению,
- 6) ориентация на практическую пользу,
- 7) тесная соотнесённость с повседневным практическим опытом,
- 8) наивный стиль иллюстраций¹².

Примечательно, что семья Удо сознательно ставила себе целью закрепить за серией устойчивый, отличный от «учёной» литературы внешний облик. С самого начала «Голубая библиотека» оформлялась как целостная коллекция с относительно стабильным набором полиграфических атрибутов (сравнительно небольшой объём; формат — от 14×7 до 21×15 см; неровные страницы, обилие опечаток, иногда дефектная пагинация и пр.). Дешевизна этих книг¹³ обуславливалась упомянутым низким качеством печати и брошюровки, применением готовых клише для печатания ксилографий, а также использованием в качестве обложки грубой серовато-голубой бумаги, в которую обычно заворачивали сахарные головы (да и вся книга печаталась на плотной, низкого качества бумаге)¹⁴. Между тем нет оснований считать, что вся без исключения «Голубая библиотека» была оформлена именно таким образом. Так, в Труа в первой половине XVIII века работал издатель Клод Гарнье, уделявший, не в пример Удо, повышенное внимание качеству бумаги и печати¹⁵.

Точно так же и малый объём — вопреки распространённому мнению — нельзя считать обязательным требованием, предъявляемым к заносимым в «Голубую библиотеку» изданиям. Имели место и весьма значимые исключения, причём относились они в первую очередь к переработкам рыцарских романов — таким, как «Гюон Бордоский» и «Четверо сыновей Аймона». Первый из указанных романов занимал 144 страницы in-4°, второй — 156¹⁶.

Что касается иллюстраций, то и здесь ситуацию нельзя назвать однозначной. На ранней стадии издатели «Голубой библиотеки» (как и многие печатники XVI века) могли прибегать к уже готовым клише. Так, в «Житии трёх Марий» были использованы 75 ксилографий из ранее издававшихся в Труа часословов. Чрезвычайной популярностью пользовалась книга под названием «*La Grande Danse macabre des hommes*»¹⁷, напечатанная в 1641 году Никола Удо-младшим с 60 очень выразительными ксилографиями. В целом популярные издания религиозного содержания нередко отмечены обилием иллюстраций, что вполне объяснимо: сама идея ввести в печатную книгу гравюру родилась во второй половине XV века в Германии именно с целью распространения благочестивой литературы¹⁸. Между тем здесь были свои исключения: скажем, в книге «Сражение Духовное между Разумной Душою и тремя врагами ея»¹⁹, опубликованной Никола Удо-младшим в 1624 году, иллюстраций нет совсем. Если же говорить о повествовательной прозе светского характера, то следует прийти к выводу, что иллюстрации на начальной стадии существования «Голубой библиотеки» занимали весьма скромное место²⁰. Например, французский перевод «Тилия Уленшпигеля» сопровождался только иллюстрацией на титульном листе, где главный герой был (как и в немецкой народной книге) изображён с совой в одной руке и зеркалом в другой.

Затем, к концу XVII столетия, роль иллюстраций в изданиях «Голубой библиотеки» возрастала. Интересна в этом плане судьба одной из самых первых старопечатных книг во Франции — «Истории Мелюзины»²¹. Первое издание включало 63 раскрашенные от руки гравюры, по своей стилистике весьма близкие к миниатюре. Затем (около 1520 года) роман как бы распался надвое — от него отпочковалась история младшего сына Мелюзины, Жоффруа Большезубого. Обе части по отдельности печатались в «Голубой библиотеке», причём стилистика иллюстраций к первой тяготеет к волшебной сказке, а второй — к специфической для рыцарского романа «визуальной материализации границы между реальным и ирреальным»²². Рассматривая подготовленную Удо версию «Мелюзины» (выполненные к ней ксилографии принадлежат, на наш взгляд, к наиболее вырази-

тельными образцам французской книжной графики XVII века и мало напоминают иллюстрации к первопечатным памятникам), Э. Букен приходит к выводу, что к концу века соответствующие издания стали тяготеть к «рисованной литературе», а иллюстрации, прежде фиксировавшие в читательском сознании узловые моменты сюжета, приобрели определённую автономию по отношению к тексту²³. Таким образом, у читателя была сформирована некая установка на обильно иллюстрированное издание. Не случайно на титульном листе очередного издания жесты «Гальен, восстановленный в своих правах», опубликованного Удо в 1709 году²⁴, специально оговаривалось, что книга снабжена новыми, сопровождающими каждую главу иллюстрациями (иное дело, что обещание это в полной мере не выполнено — со второй по девятую главу читателя ожидает текст без единой иллюстрации). И, наконец, в XVIII веке издания серии подчинились общей для своего времени полиграфической норме (минимум иллюстраций, опять-таки сводимых в большинстве случаев к титульному листу).

Сами наименования «роман в голубой обложке» («roman en papier bleu») и «Голубая библиотека» («Bibliothèque bleue») фиксируются с конца XVII столетия (1680-е годы). Кроме того, постепенно утверждается понятие «голубые повести» («contes bleus»); А. Фюретьер в своём словаре ещё обходит его молчанием, зато словарь Академии определяет следующим образом — «вымышленное повествование, волшебная сказка, а также небылица, выдумка»²⁵.

В самом начале «Тартюфа» Мольера (1664-1667) госпожа Пернель, мать Оргона, собираясь покинуть дом сына, парирует защитную тираду своей снохи Эльмиры следующим образом: «Voilà *les contes bleus* qu'il vous faut pour vous plaire» (акт 1, сцена 1; здесь и ниже выделено нами). М.Лозинский передаёт эту реплику следующим образом: «Вот *благоглупости*, которые вам милы». В переводе цвет, разумеется, исчез, но остался именно тот смысл, который и был зафиксирован словарём Академии.

В каталоге книг, представленных в лавке парижской вдовы Удо, указывалось: «книги для развлечения, обыкновенно именуемые “ГОЛУБОЙ БИБЛИОТЕКОЙ”». Таллеман де Рео в первом томе «Занимательных историй» упоминает о том, что дочь Генриха де Гиза принцесса Конти, отправленная кардиналом Ришелье в ссылку (где она и скончалась), чтобы утешиться, принялась за чтение найденного на кухне старого и совершенно засаленного экземпляра «Жана Парижанина». Одним словом, за «Голубой библиотекой» закрепляется репутация определённо низкопробной серии. Тот же её статус явственно просматривается в пренебрежительном отзыве маркиза де Са-

да о Ретифе де ла Бретоне (отзыв адресован жене де Сада): «Это автор из разряда тех, кого читают гуляки с Нового Моста и ценители “Голубой библиотеки”»; просто неслыханно, что вы прислали мне подобное творение»²⁶. Кстати, сам Ретиф в автобиографическом романе «Господин Николя» упоминает о том, что его отец — наряду с пением ноэлей — стремился привить своим многочисленным чадам любовь к чтению именно через прозаические тексты «Голубой библиотеки»; дети слушали «открывши рот». Ретиф называет в этой связи три знаменитых сочинения серии — все они более подробно будут рассмотрены ниже: «Жан Парижанин», «Роберт-Дьявол» и «Фортунат», — причём особенно ему нравился «Фортунат с его шляпой»²⁷.

Книги этой серии (как и, например, английских *chapbooks*, во многом представлявших собой аналог «Голубой библиотеки») печатались тысячами экземпляров. Если средний тираж «учёных» романов в XVIII веке составлял порядка 1000 — 2000 экземпляров, то знаменитый альманах «Хромой базельский вестник»²⁸ в канун Революции издавался тиражом более чем в 40 000 экземпляров²⁹; диапазон впечатляющий. Высокие тиражи — дополнительный аргумент в пользу звучащих иногда сопоставлений изданий «Голубой библиотеки» с такими видами современной массовой культуры, как комикс и кинематограф (с точки зрения их значимости в общей структуре досуга). Отметим кстати, что ряд исследователей (включая Р. Шартье³⁰) сравнивают «Голубую библиотеку» с не так давно отметившей своё столетие карманной серией (*livre de poche*) — изданиями, которые, как известно, представлены в настоящее время целым рядом специализированных коллекций. Правда, против подобного отождествления возражал Р. Мандру³¹.

Существует определённая проблема в установлении границ читательской аудитории, потреблявшей данный вид книжной продукции. По всей видимости, в XVII веке эта аудитория включала в себя отнюдь не крестьян, но преимущественно «полупросвещённую» публику: городские буржуа и их семьи, купцы, ремесленники, деревенские нотариусы. С последней четверти столетия к ним добавляются более широкие круги городского мещанства. Акцент на некоторых традиционных для позднесредневековой городской литературы мотивах усматривает в «Голубой библиотеке» А.-Ж. Мартен³².

Романтик Шарль Нодье считал «Голубую библиотеку» «истинно народной»³³; разумеется, в этом своём мнении он был не одинок. Наличие фольклорных элементов в «Голубой библиотеке» очевидно, и в первую очередь это относится к печатавшимся в рамках серии «народным книгам»³⁴. Однако, с точки зрения современной науки, нет никаких оснований говорить о собственно «народном», по-настояще-

му массовом характере рассматриваемого типа литературной продукции. Как писал А.Я. Гуревич, «перед нами — скорее культура для народа, предлагаемая, навязываемая простолюдинам, нежели народная культура в прямом смысле слова»³⁵.

Ещё более неоднозначная ситуация в отношении рецепции «Голубой библиотеки» складывается в XVIII веке. О ней можно судить, например, по предисловию издателя к выполненной в 1770 году Жаном Кастильоном³⁶ переработке «Петра Прованского». Здесь утверждается, что читать романы из «Голубой библиотеки» считает для себя зазорным «даже самый мелкий буржуа», так как они некогда сделались достоянием «отъявленного сброда»³⁷; но теперь, по прошествии времени, подобные книги перестают быть понятными даже и этому «сброду». Все они написаны «в варварской манере» и представляют собой «старинные картины, которые надлежит хорошенько почистить, а затем подвергнуть реставрации». Именно этим, собственно говоря, и занимается автор модернизированной версии романа.

В то же время именно век Просвещения способствовал приобщению к «Голубой библиотеке» крестьян. В работе Ж. Эбрара «Как научился читать Валантен Жамре-Дюваль» убедительно показано, что «Голубая библиотека» могла развить интерес к чтению у простолюдина — в данном конкретном случае поначалу совершенно необразованного крестьянина, побывавшего впоследствии в Италии, ставшего педагогом в Лотарингии и скончавшегося в Вене. В своих «Мемуарах» (1737) Жамре-Дюваль сообщает, что к чтению его побудило разглядывание картинок; первыми прочитанными им книгами стали наиболее известные тексты из «Голубой библиотеки», а именно басни Эзопа, «Роберт Дьявол», «Ричард Бесстрашный», «Валентин и Орсон», «Четверо сыновей Аймона», «Жан Парижский», «Пётр Прованский», «Мелюзина». При этом он, видимо, знал эти книги наизусть и декламировал их перед «односельчанами». Впоследствии же Жамре-Дюваль переключился на древних историков и совершенно отринул «auteurs romanesques»³⁸.

С другой стороны, известно, что подобного рода издания были представлены в библиотеке Марии-Антуанетты, а переработки рыцарских романов в рамках «Голубой» серии являлись излюбленным чтением аристократов. Особенно же широкой являлась аудитория ежегодных альманахов. И, наконец, к концу эры «Голубой библиотеки» — а её закат фактически совпал с утверждением на книжном рынке массовой литературы в её современном понимании и, в частности, романа-фельетона, то есть имел место во второй половине XIX века³⁹ — основными её читателями являлись сельские жители. К концу своего существования «Голубая библиотека» насчитывала в

общей сложности порядка тысячи наименований, но лишь около 450 из них составляли действительно стабильный, неоднократно воспроизводимый её фонд.

Что касается проблемы эволюции «Голубой библиотеки» во времени, то она носит вполне самостоятельный характер и не может быть решена в рамках настоящего исследования. Отметим лишь существенное влияние идеологии Французской революции на издания серии. Происходит сильная их политизация [включая альманахи — например, в «Альманахе папаша Жерара» (1792) можно было прочесть популярное изложение конституции]⁴⁰. Просветительские идеи, установка на всеобщее образование нации также находят в это время своё отражение в «Голубой библиотеке».

Есть все основания утверждать, что в XIX веке «Голубая библиотека» сильно видоизменяется, причём наиболее ощутимые инновации происходят как раз в сфере повествовательной прозы (которой, собственно, в первую очередь и посвящена настоящая глава). Так, в состав библиотеки «задним числом» включаются произведения первопроходцев паралитературы — например, Дюкре-Дюминия (с 1847 года, когда писателя уже давно не было в живых).

Особый, не имеющий на сегодняшний день определённого ответа вопрос — кто был непосредственным творцом того или иного текста «Голубой библиотеки»? Очевидно, речь идёт о людях с известным багажом учёности, возможно, ранее учившихся в коллежах. Им явно были ведомы как вкусы широкой публики, так и содержание основных памятников древней и новой литературы.

§ 2. ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ СОСТАВ

Принципиальной, парадигматической особенностью «Голубой библиотеки» следует считать её разнородность. В этом, как представляется, заключается отличие интересующей нас коллекции от аналогичных явлений в других европейских странах — например, от испанских *pliegos de cordel*, которые были гораздо более унифицированы как в полиграфическом, так и в содержательном планах⁴¹. Возможно, имело бы смысл, вслед за Л. Андриес, различать внутри «Голубой библиотеки» народную и учёную составляющие.

Роль «Голубой библиотеки» как своего рода буфера между популярным чтением эпохи раннего книгопечатания, с одной стороны, и паралитературой XIX–XX веков, с другой, трудно переоценить. При этом следует иметь в виду устойчивую установку «Голубой библиотеки» на анонимность, на намеренную нивелировку авторского нача-

ла и жанрового разнообразия⁴². Но установка эта сформировалась не сразу. Приведём пример из отечественной литературы. Герой повести Нарезного «Мария» (1824), оказавшись в небольшой провинциальной усадьбе, обнаруживает книжный шкаф — и поражается его содержимому. «Я полагал, что найду там похождения Ваньки Каина, Картуша и тому подобное, но — вместо того — увидел весь театр Корнеля, Расина и Вольтера, басни Лафонтеновы, полное издание Жан-Жака Руссо и лучших русских стихотворцев и прозаиков»⁴³. Не вдаваясь в подробности сюжета повести, отметим лишь чёткое противопоставление её автором (который был сам не чужд массовой литературе) «высокой» и «низкой» составляющих художественной словесности.

Между тем на ранней стадии существования «Голубой библиотеки»⁴⁴ в неё включались как минимум два автора из приведённого Нарезным «высокого» списка. В самом деле, первые поколения Удо печатали и бурлескные сочинения Поля Скаррона, и пасторальную трагикомедию Жана Мере «Сильвия», одно из наиболее значительных достижений французской барочной пасторали; и отдельные эпизоды из «Большого Морганте»⁴⁵ Пульчи, и «Неистового Орlando» Ариосто; и, наконец, три пьесы Пьера Корнеля — «Сида», «Полиевкта» и «Цинну»⁴⁶. На более поздней стадии существования «Голубой библиотеки» в неё попали также включённые Нарезным в тот же «высокий» список басни Лафонтена (они печатались в XVIII веке почти одновременно с баснями Эзопа). Со временем, однако, происходит вымывание сочинений с ярко выраженным авторским началом; с другой стороны, гиперболизированные, связанные с рыцарской традицией сюжеты уступают пальму первенства более житейскому, бытовому материалу. Зато фантастические элементы не только удерживаются, но даже усиливаются.

Мода на волшебную сказку, возникшая в рамках «высокой» литературы в конце XVII века, нашла своё отражение и в «Голубой библиотеке», но с некоторым, вполне обычным для данной серии (порядка полувека) опозданием⁴⁷. В числе многочисленных сказок, публиковавшихся в рамках серии — целый ряд произведений Шарля Перро («Спящая красавица», «Красавица и чудовище», «Голубая Борода», «Кот в сапогах», «Золушка», «Рике с хохолком», «Красная Шапочка», «Мальчик-с-Пальчик»). Все они выходили как отдельными изданиями, так и в составе сборников; изменения в оригинальный текст практически не вносились⁴⁸. Взаимоотношения Перро с «Голубой библиотекой» вообще заслуживают отдельного рассмотрения. Дело не только в том, что «Сказки Матушки Гусыни», чья связь с фольклором очевидна, благодаря их распространению книгоношами

оказали обратное воздействие на устное народное творчество⁴⁹. Ко всему прочему, первая из трёх полностью версифицированных стихотворных повестей Перро, «Маркиза де Саллюс, или Терпение Гризельды» опиралась не столько на заключительную новеллу «Декамерона» Боккаччо⁵⁰, сколько на «народную» версию того же сюжета о беспримерных испытаниях, через которые приходится пройти супруге маркиза-женоненавистника. Эта версия была впервые опубликована в 1546 году и выдержала много переизданий в «Голубой библиотеке»⁵¹.

В то же время, как указывает Р.Мандру, лишь 15% представленных в «Голубой библиотеке» сказок печатались под именами их создателей (кроме Перро — госпожа д'Онуа, Мармонтель)⁵². Кроме того, в серию включались и сказки из «Тысячи и одной ночи» (например, «Аладдин и волшебная лампа», «Али-Баба и сорок разбойников»). Усвоение сказок происходило и в родственных «Голубой библиотеке» лубочных книгах Эпиналя, где имела место гораздо более решительная трансформация текста; так, в случае с «Золушкой» центр тяжести оказался перенесённым на вторую часть сказки, а язык подвергся обеднению и обытовлению.

«Народные книги» входили в состав «Голубой библиотеки» избирательно; так, показательное отсутствие «Народной книги о докторе Фаусте», при всей её занимательности явно противоречившей благочестивым установкам создателей серии. Примечательно, что в отдельных случаях «Голубая библиотека» усваивала как собственно народные книги (самый известный пример — «Тиль Уленшпигель», впервые изданный в 1519 г. в Германии, а затем неоднократно выходящий в рамках интересующей нас серии), так и их учёные переработки. Скажем, ряд осуществлённых в XVIII-XIX веках переработок «Великих и несравненных хроник Гаргантюа» (до нас дошло восемь хроник, датированы из которых только две — 1532 и 1533 годами) включались в серию наравне с самой книгой Рабле; издатели явно колебались, следует ли им издавать «народную» или же «учёную» версии сюжета. В напечатанной в конце XVII века маленькой книжечке под названием «Хроники короля Гаргантюа, родителя ужасного Галимассю»⁵³ использованы основные мотивы «Великих и несравненных хроник...»: приключения Гаргантюа соединяются с темой Круглого стола⁵⁴. Отец и мать героя, Грангузье и Галемелла, сотворены знаменитым волшебником Мерлином при помощи костей кита; Мерлин дарит им Великую кобылицу, которая может нести двоих и предсказывает родителям, что их сын станет славным рыцарем и будет верой и правдой служить королю Артуру. Юный Гаргантюа (как и у Рабле) едва не похищает колокола с Собора Парижской Богома-

тери. Затем Мерлин вместе с Гаргантюа оказывается в Англии; для него изготавливают невероятной величины палицу; наконец, он получает от Артура подобающий рыцарю наряд, сражается с шотландцами и ирландцами. Сохранив все эти сюжетные компоненты, компилятор сделал текст гораздо более компактным (во многом за счёт военных эпизодов) и слегка модернизировал его (так, из костюма Гаргантюа исчезают устаревшие пурпуэн и шоссы). Но наиболее серьёзная модификация касается эпизода с зачатием Гаргантюа (у Рабле он отсутствует). В версии «Голубой библиотеки» по этому поводу сказано следующее: «По распоряжению Мерлина Грангузье и Галемелла сошли с горы, чтобы отыскать Кобылицу. Грангузье, спустившийся первым, смотрел, как спускается Галемелла, и зрелище сие доставило ему радость. Когда они оказались внизу, Грангузье обуяли любовь и нежность, и день тот был для них столь приятен, что зачали они Гаргантюа». Гораздо более откровенно описана суть происшедшего в «Хрониках»: оба героя обнажены (конечно, перед нами весьма непристойная пародия на Адаму и Еву), Грангузье снизу лицезреет «нескромные сокровища» Галемеллы, которая незамедлительно раздвигает ноги и т.д.⁵⁵ Столь «натуралистические» подробности совершенно не укладывались в издательские стратегии создателей «Голубой библиотеки». В результате лишь в 1735 году продолжательница дела династии Удо в Руане вдова Урсель (Катрин Машюэль) решилась включить данный эпизод в очередную версию истории Гаргантюа. Кроме того, в 1700 году Робер Гарнье выпустил новую, комбинированную версию издания, где присутствуют как эпизоды из «Хроник», так и некоторые пассажи из романа Рабле.

Отдельные эпизоды «Гаргантюа и Пантагрюэля» обрели в рамках «Голубой библиотеки» автономный статус. Таково осуществлённое вдовой Николая Старшего Удо издание «Мореплавание спутника бутылки» («Navigation du compagnon a la bouteille», 1686), представляющее собой парафраз пятой книги Рабле, но с коррективами в духе усиления лубочно-карнавального начала (великан Бренгенариль после многих перипетий прибывает в страну Кукань, где с небес падают зажаренные жаворонки).

Никола Удо Младший (он умер, судя по всему, около 1636 года) успел опубликовать в общей сложности 52 книги, из коих около половины (21 наименование) составляли рыцарские романы, 10 — жизнеописания святых (св. Сусанны, св. Николая, Св. Августина, св. Роха и пр.), одна была основана на Евангелии («Житие, смерть и воскресение Спасителя Нашего Иисуса Христа»⁵⁶), «Житие трёх Марий»⁵⁷, один пикарескный роман. При этом собственно роман и повесть в разное время составляли в рамках продукции «Голубой би-

блиотеки» приблизительно от трети до четверти всех публикуемых текстов. (В XVIII веке по отношению к ним бытовал термин «*petits romans*»).

Религиозная тематика занимает в «литературе коробейников» (как и в родственной ей продукции русских офень) очень большое место. Разумеется, здесь сказывались и индивидуальные пристрастия издателей: так, Никола Удо-старший напечатал 15 сочинений религиозного содержания и 36 «*contes bleus*», тогда как Никола Удо-младший — 6 религиозных и всего 19 «художественных» книг (он отдавал явное предпочтение литературе педагогического содержания — 17 позиций). Влияние «посттридентской» культурной атмосферы обнаружилось в «Голубой библиотеке» не сразу⁵⁸. Католическая Церковь придавала «Голубой библиотеке» большое значение как инструменту пропаганды учения и борьбы с протестантскими умонастроениями; особенно важным при этом считалось восстановление культа девы Марии и святых. Надо сказать, контроль со стороны Церкви привёл к существенным изменениям жанровых парадигм: так, в рамках «ноэлей» традиционная для более ранних образцов жанра восторженная интонация (связанная с темой Рождества Иисуса) сменяется суровостью. Имея в виду религиозную тематику, следует отметить, что в «Голубую библиотеку» попадали не только сочинения явно популярного характера (вроде предназначенной главным образом для юношества «Библии в картинках»), но и богословские сочинения иезуитов: так, «Христианские размышления» отца Д. Бугура (1682–1685) многократно переиздавались в рамках серии, причём уже в XIX веке.

Как уже отмечалось, «Голубая библиотека» включила в себя множество жизнеописаний святых (нередко компиляторы опирались при этом на «Золотую легенду» Якоба Ворагинского). Из них наиболее популярным являлось «Житие св. Алексия»; версия «Голубой библиотеки» была близка к той, что около 1500 г. вышла в Руане. Повествование во всех житиях носило «метаисторический» характер, мифологический и исторический пласт совершенно не различались⁵⁹. Нет оснований говорить в данном случае об «агиографиях» в строгом смысле слова — перед читателем разворачивалась череда занимательных эпизодов, где основной акцент ставился на чудесных исцелениях, изгнании демонов и тому подобном.

По Р. Мандру, благочестивые сочинения составляли порядка 26 % всех текстов «Голубой библиотеки», тогда как *contes* — 15 %⁶⁰; по Л. Андриес, к концу XVII столетия религиозные сочинения составляют половину всех публикуемых в «Голубой библиотеке» текстов, тогда как проза — всего около четверти. В весьма полезном сводном

каталоге «Голубой библиотеки», составленном А. Мореном⁶¹ (но здесь учтены исключительно опубликованные в Труа книги), одни только популяризации Священного Писания занимают более ста позиций, то есть десятую часть всего каталога⁶².

Наряду с повествовательными и религиозными текстами в состав «Голубой библиотеки» входили также разного рода календари и альманахи (они пользовались особым успехом; первым считается опубликованный ещё в 1499 году и введённый в «Голубую библиотеку» Никола Удо-младшим альманах «Великий календарь и компост пастухов», *Le Grant kalendrier et compost des bergers*); учебники светской учтивости; подборки медицинских и кулинарных рецептов (они образовывали единый стилистический пласт), прорицаний, алхимических текстов; пособия по разведению овощей и цветов; популярные материалы по естествознанию, письмовники, пособия по правописанию; небольшое количество исторических сочинений и т. д. Имелись и географические труды; в основном они опирались на легенды о путешествиях в страну Утопию⁶³, но наряду с этим два издания выдержал вполне практичный «Большой дорожный путеводитель, позволяющий перемещаться по всему Французскому Королевству»⁶⁴.

78 % всех преподносимых в качестве «новых» книг «Голубой библиотеки», опубликованных в 1640–1660 годах, на самом деле представляют собой републикацию старых, но до того не включавшихся в данную серию сочинений. Как точно формулирует Р. Шартье, ««Голубая библиотека» — это издательская формула, ориентированная на массового читателя и использующая репертуар уже опубликованных текстов, среди которых отбираются те, что способны наилучшим образом удовлетворить его ожидания»⁶⁵. С точки зрения Шартье, понятие «оригинального издания», *princeps*, для этой коллекции вообще не релевантно. Скорее наоборот: издатели «Голубой библиотеки» как раз и стремились к повтору, что можно в какой-то мере рассматривать как предвосхищение аналогичных стратегий в массовой словесности XIX–XX веков.

Обратимся теперь к рассмотрению наиболее известных образцов повествовательной прозы «Голубой библиотеки», то есть к той её части, которая охватывается понятием *contes bleus*. При этом мы выделяем два наиболее значимых, с нашей точки зрения, «потока»: 1) модернизированные версии рыцарских романов и жест; 2) адаптации плутовских романов и родственные им истории благородных разбойников. Менее значим, но всё же важен для «Голубой библиотеки» и жанр сентиментально-назидательной повести.

§ 3. АДАПТАЦИИ РЫЦАРСКИХ РОМАНОВ И ЖЕСТ

Повествовательная проза, входящая в состав «Голубой библиотеки», как уже отмечалась, представляет собой довольно-таки пёструю картину. При этом в ней сильно выражен ретроспективный акцент. «Эта литература обращена к прошлому, заимствует свои темы и сюжеты по большей части у средневековья»⁶⁶.

В ряду изданий «Голубой библиотеки» особое место принадлежит переработкам рыцарских романов и жест. Сказанное относится как к семье Удо, так и к их последователям — в Базеле, Лиможе, Руане⁶⁷. Можно сказать, что именно «Голубая библиотека» стала своего рода запасником и одновременно медиатором средневековой повествовательной традиции, хотя и весьма избирательным и притом не всегда соблюдающим «условия хранения». Таким образом, ей суждено было сыграть роль важного звена в той эволюционной траектории средневековых романов и жест, по поводу которой З.Н. Волкова пишет следующее: «Трансформация эпических поэм происходит по следующему направлению: устные эпические песни — письменно зафиксированные ассонансированные поэмы — рифмованные версии — рукописные прозаические романы — первые печатные произведения — «Голубая библиотека» — «Библиотека романов» и издания Эпиналя»⁶⁸. Однако перечисленными этапами прихотливая история интересующей нас традиции не исчерпываются: есть ряд примеров обратного перехода текстов из «Голубой библиотеки» в учёную литературу. Укажем в этой связи на разработанный и осуществлённый в конце XVIII века грандиозный проект «Универсальной библиотеки» академика-библиофила маркиза де Поми, ставившего себе целью популяризацию средневековых текстов (хотя, как подчёркивает Э. Букен, Поми обращался к совершенно иной, нежели «Голубая библиотека», аудитории)⁶⁹.

Надо сказать, Голубая библиотека опиралась прежде всего на те средневековые жесты и романы, которые в конце XV века оказались в числе французских первопечатных книг. Так, одной из первых опубликованных Никола Удо книг оказался «Ожье Датчанин»; в основе издания — переработка жесты начала XII века «Подвиги Ожье Датчанина», выполненная в XIV веке александрийским стихом⁷⁰. Удо издал также два малоизвестных произведения артуровского цикла — «Le Chevalier dore» (1611) и «Artus de Bretagne» (1628)⁷¹, однако они ни разу не переиздавались, да и вообще больше в составе «Голубой библиотеки» собственно «артуровских» романов не было. В целом можно прийти к выводу, что «классические» образцы рыцарского романа и

жесты (и в первую очередь «Песнь о Роланде») оказались обойдены «Голубой библиотекой». Зато, как уже говорилось, печаталась (и притом неоднократно) жеста конца XIII в. «Галльен, восстановленный в своих правах», где, по словам А.Д. Михайлова, «в сокращённом виде и значительно более шаблонно и плоско проигрывается содержание «Песни о Роланде»⁷². К тому же весьма активно издавались пародии и поздние парафразы рыцарских сюжетов наподобие «Гверино-горемыки» Андреа да Барберино и «Большом Морганте» Пульчи. Согласно подсчётам Дж. Дотоли, в общей сложности около сорока персонажей «Голубой библиотеки» связаны с жестами каролингского цикла. Кроме того, несколько изданий выдержала апологетическая биография «Завоевания Карла Великого» («*Conquêtes du Grand Charlemagne*»), впервые опубликованная в 1536 году в Лионе, а с 1687 — неоднократно воспроизводившаяся в «Голубой библиотеке»; на её страницах возникают многие персонажи романов и жест. Разумеется, образ Шарлеманя представлен здесь мифологизированным, а на первый план выносятся его благочестие (он оказывается большим поклонником сочинений Августина, в особенности «О Граде Божиим»)⁷³.

К рыцарской тематике следует отнести и «Героические подвиги могущественного и благочестивого Гектора», где сюжет «Илиады» подвергается ощутимой «медиевизации», а наряду с Приамом и Менелаем в круг действующих лиц попадают «принцы, герцоги и бароны»; книга лишь однажды была напечатана в «Голубой библиотеке»⁷⁴ и выпадает из общего её потока обилием искусно выполненных буквиз в начале каждой главы. Наконец, значительной популярностью у читателей серии пользовались и такие сюжетно связанные со Средневековьем произведения, как уже упоминавшийся «Сид»; Родриго несомненно воспринимался как воплощение сформулированного в «Амадисе Галльском» героического идеала⁷⁵.

Очевидно, имеется ряд причин столь активного присутствия именно позднесредневековой традиции в «Голубой библиотеке». Это, в частности, некоторые жанрово-стилистические особенности позднесредневековых романов, во многом ориентированных на широкого и в социальном отношении менее, чем прежде, дифференцированного потребителя. Постепенная «утрата смысла», о которой пишет М. Зенк применительно к данной стадии развития жанра⁷⁶, сопровождалась укреплением собственно авантюрного начала, которое всё меньше подвергалось характерному для классической стадии средневекового романа трансцендированию. Процесс поиска того, что М. Зенк именуется «*petit bonheur romanesque*» — то есть, фактически, ориентация на самоценную увлекательность — не мог не быть созвучен деятельности творцов «Голубой библиотеки».

С другой стороны, из почтенной и разветвлённой рыцарской традиции можно было без особого труда извлечь и, возможно, сублимировать неизменно привлекающие интерес широкого читателя сказочные элементы — это, собственно говоря, уже делалось и в рамках учёной традиции (Л. Ариосто). Не случайно в этом смысле, что особый интерес семьи Удо привлекла жеста второй половины XIII века «Гюон Бордоский»⁷⁷, в значительной мере выпадающая из классической жанровой парадигмы. В самом деле, занимающая около двух третей книги вторая часть «Гюона» насыщена чудесами и в значительной мере тяготеет именно к сказке⁷⁸ (при этом в небольшом прологе издания Удо очень точно указано время действия — 756 год). Средоточием чудесного в «Гюоне» становится фантастическая фигура уродливого колдуна Оберона, сына Цезаря и феи Морганы. Его сила — это фактически сила Логоса: всякий, кто отвечает на его приветствие, остаётся навсегда с ним связанным. Несколько позднее Оберон становится героем небольшой, названной его именем поэмы, где «фантастическая генеалогия Оберона уточняется и усложняется»⁷⁹. Однако широкая известность приходит к Оберону позднее, благодаря усвоению персонажа в английской ренессансной драматургии (Р. Грин, Б. Джонсон и, прежде всего, разумеется, Шекспир — «Сон в летнюю ночь»). В жесте встречается и целый ряд чудесных атрибутов — например, заколдованное кресло, замок-призрак, волшебные кубок и рог, скатерть-самобранка и так далее. В «Голубой библиотеке» книга не раз переиздавалась вплоть до начала XIX века, причём разными издателями. По данным А. Марена, всего в рамках серии было опубликовано десять изданий «Гюона». При этом именно в этой книге принцип мелкой «нарезки» текста достигает своего апогея (восемьдесят две главки удаётся разместить на семидесяти двух страницах!). К сказанному следует добавить, что во многом уже в рамках оригинального текста «Гюона» ощущается стремление как можно более эффективно использовать «литературную моду»⁸⁰, и в этом смысле издатели «Голубой библиотеки» лишь усилили органически присущий исходному тексту потенциал.

В то же время некоторые «классические» образцы жест, однажды введённые в «Голубую библиотеку», затем не переиздавались. Именно так произошло с жестой «Можис д'Эгрмон», созданной несколько ранее «Гюона Бордосского» и в сюжетном отношении примыкающей к невероятно популярным «Четверым сыновьям Аймона» (см. об этой книге ниже). Выпущенная Никола Удо-старшим в 1620 году, она выдержала ещё одно издание и впоследствии навсегда покинула «Голубую библиотеку».

Но было бы ошибкой утверждать, что «Голубая библиотека» плавно пародировала и снижала рыцарские ценности (в духе «Маленького Жана из Сантре» Антуана де Ла Салля); реальная картина была намного сложнее. Что же касается пресловутого «хронотопа», то здесь наиболее чётко просматривается вообще характерная для «Голубой библиотеки» особенность: сюжеты входящих в её состав сочинений разворачиваются в весьма приблизительных пространственно-временных координатах, приметы тех или иных эпох совершенно размываются⁸¹.

Ещё одно немаловажное обстоятельство. Именно в поздних образцах рыцарского романа (притом ещё не обязательно печатных — XIV-XV веков) формировалось современное представление о книге как об умещающемся в руке томике, снабжённом оглавлением (которое помогает читателю ориентироваться в подчас запутанных приключениях героев)⁸². В изданиях «Голубой библиотеки» наличие оглавления в конце книги становится нормой, впрочем, не во всех случаях соблюдаемой. Например, если брать только типографию Удо, в обоих изданиях «Истории Можиса Д'Эгрмона» (137 страниц) и в «Жоффрау Большезубом» (1630; 127 страниц, главы не пронумерованы) оглавление отсутствует, зато оно наличествует в «Четырёх сыновьях Аймона».

Наконец, нельзя не отметить, что именно сочинения на средневековую тему, освоенные «Голубой библиотекой», очень скоро стали восприниматься как феномен детского чтения⁸³.

Среди наиболее известных связанных с рыцарской темой текстов «Голубой библиотеки» следует упомянуть «Историю Валентина и Орсона» («Histoire de Valentin et Orson, tres-hardis, tres-nobles et tres-vaillans Chevaliers...»). Рукописных вариантов не сохранилось, наиболее раннее из известных французских изданий датируется 1489 годом⁸⁴. Несомненно, книга пользовалась большой популярностью уже в период Возрождения, о чём свидетельствует её упоминание у Рабле⁸⁵. По сведениям Х. Блома, с 1489 по 1860 годы во Франции «Валентин и Орсон» был издан не менее пятидесяти раз⁸⁶.

В «Голубой библиотеке» роман был впервые напечатан в XVII веке; в общей сложности вышло двенадцать изданий книги⁸⁷. Развитый в «Валентине и Орсоне» сюжет о полчеловеке-полуживере имеет фольклорное происхождение (у многих народов встречается сказочный сюжет о Жане-Медведе, наделённом недюжинной силой отпрыске женщины и медведя) и нередко встречается в средневековой культуре. Достаточно упомянуть о соответствующем эпизоде в «Романе об Александре» (прозаическая версия XIV в.), где дикарь выставлен воплощением сексуальной силы (этот аспект вообще, как

правило, оказывается акцентированным в средневековой символике медведя).

Валентин и Орсон — племянники короля Пипина (его роль в повествовании ничтожна и скорее комична), сыновья его сестры Белиссаны и константинопольского императора Александра. Оклеветанная архиепископом Константинопольским, понапрасну обвиненная в супружеской измене Белиссана изгнана мужем; со своим слугой Бландименом она пускается в долгое, многотрудное путешествие из Константинополя на родину. Полгода спустя, не успев добраться до Парижа, Белиссана прямо в лесу под Орлеаном разрешается от бремени двумя близнецами. Одного из них обнаруживает оказавшийся в тех местах со своей свитой Пипин; его нарекают Валентином. Напротив, другой сын Белиссаны подобран и воспитан медведицей (отсюда и его имя). Валентин становится главнокомандующим войском Пипина, но, будучи найдёнышем, подвергается третированию со стороны двух юных принцев, Генриха и Готфрида; чтобы выказать свою доблесть, ему приходится вступить в схватку с совершенно одичавшим, утратившим дар речи и наводящим ужас на всю округу людоедом Орсоном. Разумеется, Валентин не ведаёт, что перед ним его родной брат (традиционный эпический мотив: «столкновение братьев, не узнающих друг друга»⁸⁸). Валентин действует шпагой и ножом, Орсон — голыми руками, «когтями» и зубами. Долгий, кровавый поединок становится смысловой кульминацией романа. В какой-то момент Валентин обращается к Орсону с речью, призывая соперника сдаться на его милость и «цивилизироваться»; Орсон падает на колени и знаками объясняет свою готовность служить верой и правдой новоявленному господину. Валентин забирает с собой Орсона, который оказывается храбрым рыцарем, а затем и пылким влюбленным и, наконец, обретает дар речи. Валентин и «цивилизовавшийся» Орсон становятся друзьями. После многих рыцарских приключений и испытаний братья, продолжая сражаться с сарацинами, путешествуют по свету и добираются до самой Индии. Финал судьбы Валентина печален: после семи лет епитимьи, наложенной на него папой, он умирает в лохмотьях нищего; Орсон же долго и счастливо правит Византией.

Как видно, средневековая рыцарская традиция очень явственно выражена в «Валентине и Орсоне», но и во многом скорректирована ренессансным её вариантом (ариостовского типа). В «Валентине и Орсоне» акцентировано также любовно-риторическое начало, что нельзя считать типичным для «Голубой библиотеки»; скорее это традиция романов астреевского типа. Так, изгнанная мужем Белиссана произносит пространную тираду, в чём-то перекликающуюся с об-

разцами любовного дискурса из рассмотренных нами выше романов начала XVII века: «Увы мне! почто медлит смерть моя, почто не идёт ко мне, чтобы жизнь мою укоротить и мучениям моим конец положить? Увы мне! несчастьем я рождена, ибо самая несчастная я из женщин. Все радости мои ныне обратились в горести, все песни мои в стенания». Подобного рода затормаживающих основное действие отступлений в тексте «Валентина и Орсона» немало. Важную структурную роль играет чередование военно-рыцарского и любовного регистров, а также постоянно возникающие магические и оккультные мотивы.

Роль риторической стихии как важнейшего для человека дара несомненно подчёркивается и в истории с утратившим дар речи, а впоследствии обретшим его Орсоном. Валентин перерезает связку, которая имела в нижней части языка его брата, оттого тот сразу же обретает способность к пространным речам. (Здесь отразилось старинное поверье: повитухи перерезали жилку под языком новорожденных, дабы те не стали немыми или заиками).

Интересно, что ретардация действия за счёт подобного рода риторических упражнений сочетается с достаточно решительными купюрами (с целью сокращения объёма), затрудняющими ориентацию читателя в развитии сюжета. Не исключено, что пропуски (по сравнению с версией XV века) обусловлены отсутствием у компилятора достаточного культурного багажа, незнанием мифологии и пр.; впрочем, никакого определённого мнения составить на сей счёт невозможно. «Иногда сложно понять, в каких случаях речь идёт о проявлении невежества, а в каких — о лабораторных играх»⁸⁹. Но вот одна из корректив в издании Удо несомненно носит системный, осознанный характер: смягчены или устранены подробности «звериной» природы Орсона (например, клыки, которыми он раздирает мясо, подобно терзающему добычу волку). Эта же тенденция оказалась в ещё большей степени усиленной в издании, опубликованном в рамках серии «Универсальная библиотека романов». Например, сцена, когда медведица приносит в берлогу ребёнка, описана в издании Удо следующим образом: «Когда медведица увидела, что её малыши не пытаются сожрать мальчика, она воспылала к нему любовью и в течение целого года воспитывала и выкармливала его наравне с медвежатами. Находясь в окружении медведей, ребёнок полностью покрылся шерстью, сделался свиреп и силен, питался сырым мясом, ходил обнажённым и не владел речью». В «Универсальной библиотеке» читаем: «Ребёнок был воспитан среди этих зверей, отличавшихся свирепостью и дикостью нрава; и хотя при столь грубом воспитании не усвоил он иных привычек, нежели те, что свойственны лесным хищникам, но зато, по крайней мере, в ловкости

и силе он ничем им не уступал; так что в пятнадцатилетнем возрасте принц Константинопольский сделался самым опасным из обитавших в Орлеанском лесу медведей»⁹⁰. Изъятие «натуралистических» деталей совпадает, как нетрудно заметить, с возникновением своего рода иронической дистанции между повествователем и излагаемыми событиями, чего не было в версии «Голубой библиотеки».

В первом известном издании текста (Lyon, Jacques Maillet) было 74 главы; текст сопровождали более сорока гравюр (но нельзя утверждать, что они были исполнены специально для этого издания). Никола Удо-Старший начал печатать «Валентина и Орсона» с 1614 года (возможно — с 1613); в 1629 годах издание было воспроизведено. Между 1623 и 1670 годами вышло в свет ещё шесть изданий, уже у других издателей «Голубой библиотеки». При этом, как показал А. Морен, в осуществлённых Удо изданиях «Валентина и Орсона» нумерация глав оказывается сбитой, так что многие порядковые номера пропущены, а другие, наоборот, повторяются⁹¹. Подобного рода ошибочная нумерация глав — отнюдь не исключение; она характерна и для других изданий серии — например, для «Истории Можиса Д'Эгремона», второй книги «Великого Морганте» и пр.

Старший Удо не вносил существенных изменений в текст «Валентина и Орсона», ограничившись лёгкой модернизацией языка. Однако в самом конце XVII века (издание, подготовленное внуком Никола Удо Старшего Жаком, 1694) текст подвергся сокращению: вместо прежних 74 глав читатель получил 64, причём десять изъятых глав образовали целостный, последовательный фрагмент. В результате возникли причудливые сюжетные нестыковки — например, Пипин из своего французского дворца внезапно перемещается в Индию, где пребывает в плену. Всё говорит о том, что издатель не слишком заботился о сохранении повествовательной логики и исходил прежде всего из коммерческих соображений⁹². Переиздания данной версии в 1698 и 1700 годах свидетельствуют об успехе книги. При переиздании текста вдовой Жака Удо затемнённая его усилилась — за счёт неверной нумерации глав, а самое главное — возникновения повторов из-за неправильной брошюровки.

Интересно, что в 1624 году в Антверпене вышла трансформированная из цензурных соображений версия «Валентина и Орсона», где количество глав сокращено до 41; устранены все эпизоды, связанные с колдовством и любовными похождениями героев; дабы не осквернять репутацию клира, в роли гонителя королевы Берты выступает уже не архиепископ Константинопольский, но обыкновенный рыцарь. Эта «выхолощенная» версия несколько раз переиздавалась в XVII–XVIII веках.

В самом конце XVII века появляется ещё один, так сказать, инвертированный вариант этого мотива. Мы имеем в виду сказку «Принц Гверини», приписываемую шевалье де Майи и впервые опубликованную в коллективном сборнике «Знаменитые феи» (1698). В XVIII веке сказка издавалась в «Голубой библиотеке». В самом начале здесь появляется «лесной человек», которого отлавливает и сажает в клетку правитель Ломбардии. Однако, в отличие от трагической участи казнённого персонажа «Романа об Александре», судьба дикаря складывается удачно: принц Гверини из сострадания выпускает узника, тот убегает, встречает добрую фею, которая одним прикосновением своей волшебной палочки превращает покрытого шерстью дикаря в прекрасного рыцаря Алкея. Гверини и Алкей расправляются с ужасными великанами, наводившими страх на жителей Ломбардии; всё заканчивается счастливым двойным браком — оба героя женятся на принцессах.

Среди наиболее знаменитых изданий «Голубой библиотеки» на рыцарскую тему, низводящих её в комический регистр — уже упоминавшийся роман неизвестного автора «Жан Парижанин»⁹³. А. Брюэль именует книгу «последним оригинальным средневековым романом»⁹⁴ и подробно воссоздаёт её «метатекстуальный» характер по отношению к классическому средневековому фонду; в этой связи он упоминает, в частности, «Коршуна» Жана Ренара. Иную характеристику дал «Жану Парижанину» Поль Низар: «самый ранний из чисто комических» французских романов⁹⁵. Книга создавалась в XV веке, когда «уже явно чувствуется анахронизм эпоса»⁹⁶; в то же время в ней очень ощутимы отголоски недавно завершившейся Столетней войны, что проявляется, в частности, в своего рода патриотическом налёте. Наиболее ранняя рукопись датируется 1494/1495 годами; первая публикация относится к периоду между 1530 и 1540 годами (Лион); однако популярность «Жан Парижанин» снискал ещё до опубликования печатной версии, о чём опять-таки свидетельствует упоминание главного героя во второй книге романа Рабле, выпущенной в 1532 году и написанной как раз в Лионе⁹⁷. Затем повесть прочно обосновалась в «Голубой библиотеке» (только в Труа она выдержала в общей сложности семнадцать изданий⁹⁸). Подлинной исторической достоверности в этом сочинении не наблюдается, тем не менее, в нём смутно угадываются исторические прототипы и события (бракосочетание Карла VIII с Анной Бретонской, имевшее место в 1491 году)⁹⁹.

В прологе (а даже независимо от объема романы «Голубой библиотеки» предварялись такими прологами, где содержался общий назидательный смысл сочинения) к «Жану Парижанину» сформулирова-

ны задачи повествования: душеспасительное чтение, но в то же время *histoire joyeuse*. Праздность — источник греха; вот почему любой текст, по мнению автора пролога, должен быть исполнен благочестия. Краткое содержание романа таково¹⁰⁰. Безымянный французский король оказывает в трудный момент поддержку испанскому монарху, подавляя мятеж грандов. В знак благодарности тот обещает отдать свою трёхлетнюю дочь за его наследника. В результате Жана Парижанина, известного своей отвагой принца, с детских лет прочат в мужа испанской инфанты. Но отец Жана вскоре после возвращения из испанского похода умирает, и испанский король, посчитав себя свободным от моральных обязательств, пятнадцать лет спустя обещает отдать дочь в жёны английскому монарху, престарелому вдовцу (имя его также не названо). Английский король отправляется на помолвку через Францию; в то же время и Жан решает затребовать обещанного, но действует тайно и, выдавая себя за богатого наследника из семьи буржуа, отправляется в Испанию — другим, чем его английский конкурент, путём. В результате в городок Этамп англичанин прибывает, едва оттуда уехал Жан. Последовавшая за этим встреча «претендентов» влечёт за собой ряд забавных эпизодов, с лёгким налётом пикарески. Так, когда начинается дождь, свита Жана облачается в плащи и капюшоны, а у англичан никакой защиты от дождя не предусмотрено. «Вы должны были заставить своих подданных таскать на себе свои дома на случай дождя», замечает Жан. «Господь с вами, дружище, — возразил английский король, — чтобы тащить такое количество домов, понадобились бы слоны».

В конце концов, Жан первым прибывает к испанскому двору; инфанта совершенно пленена им. Принц раскрывает испанскому королю своё истинное лицо, тот признаёт его права на свою дочь и выражает готовность сдержать обещание. Уязвлённый англичанин покидает двор; всё заканчивается сыгранной в Бургосе свадьбой и торжественным въездом молодожёнов в Париж.

Закономерно возникает вопрос: почему именно этот небольшой роман был включён в «Голубую библиотеку» и снискал в ней громкий успех? Причин, как и следовало ожидать, несколько. Несомненно, читателей могло привлечь политическое измерение книги: «Жан Парижанин» представляет собой образец романного дискурса, поставленного на службу задачам политического характера (прославление французских монархов в ущерб британским) и в определённом смысле предвосхищает «Аргениду». В то же время на нём лежит печать вообще характерной для «Осени Средневековья» сублимации внешней, декоративной стороны рыцарства. Не случайно столь подробно описывается пышный кортеж из «ста пажей и ста рыцарей»,

сопровождающий Жана в его поездке в Испанию; эта невероятная роскошь и театральность, как представляется, вполне созвучна барочной. При этом «в “Жане Парижанине” ещё меньше примет рыцарского романа в традиционном понимании, чем в “Прекрасной Магелоне”»¹⁰¹; турниры и сражения практически элиминированы: вассалы испанского монарха поспешно и безропотно капитулируют перед французами (мотив, не только отражающий общий закат рыцарского идеала, но и опять-таки связанный с тем общественным умонастроением, которое было порождено окончанием Столетней войны).

Что касается идеала героя, то в его образе по-своему, в духе эстетики народных книг, перетолкованы средневековые топосы (большое значение уделено внешнему облику, золотым волосам и так далее; кроме того, в качестве достоинств рыцаря выделена не только воинская доблесть, но и остроумие, умение рассмешить собеседника). Именно последние из указанных достоинств Жана, вкупе с невероятной роскошью, и покорили сердце испанской инфанты. Наконец, детальное описание костюма Жана сопоставимо не столько с «вестиментарными» подробностями у Кретьена де Труа, сколько с заилием «вещного» начала в «Маленьком Жане из Сантре». (Тот же акцент присутствует и в «Четырёх сыновьях Аймона», о которых речь ниже).

Следует отметить, что в рамках «Голубой библиотеки» исходный текст претерпевает некоторые изменения. Они нацелены прежде всего на сокращение объёма: если оригинал включает в себя 58 глав, то в версии «Голубой библиотеки» — 46. Некоторые из глав просто опущены, другие спрессованы; в результате, в отличие от оригинала, в адаптации очень короткие главы чередуются с пространными, нарушается пропорциональность членения. Сокращение объёма идёт и изнутри текста, например, за счёт устранения (или минимализации) бесед героев или некоторых деталей обстановки. Как правило, купюры выполнены довольно деликатно и не влияют на общий смысл текста, но здесь не обходится без существенных исключений. Так, опущена весьма важная глава, в которой Жан открывает испанцам свою идентичность, закатывая рукава — под его нарядом оказывается синяя бархатная ткань с золотыми лилиями. С этим эпизодом переключается другой, не менее значимый и также опущенный автором компиляции. Перед свадьбой инфанту должны одеть; портной становится на одно колено и просит её нарядиться в соответствии с французской модой. «Я истинная француженка и всю жизнь останусь таковой», отвечает на это невеста. Наряд, в который вслед за этим облачается инфанта, описан во всех подробностях.

Первая сцена «Жана Парижанина» — встреча французского монарха с испанским, который падает к его ногам и взывает о помощи — разворачивается в праздничный день, в момент возвращения короля с мессы. Автор компиляции решительно опускает это уточнение, тем самым обрубая и без того хрупкие связи «Жана Парижанина» со средневековым романом. Между тем в обработке «Четверых сыновей Аймона» подобные уточнения методично воспроизводятся.

На протяжении большей части повествования Жан выступает под чужим именем — ситуация, нередко встречающаяся в произведениях «Голубой библиотеки» и вместе с тем, как мы могли видеть в первой главе, представляющая собой важную, парадигматическую особенность барочного романа. Пётр Прованский сражается на турнирах как никому не известный чужеземец и получает имя от Магелоны. Покаявшийся Роберт Дьявол вынужден прикинуться глухонемым и питаться вместе с собаками — прошлое давит на него тяжким грузом. В «Житии святого Алексия» кардинальная смена имиджа фактически становится центральной сюжетной коллизией: исхудавшего вследствие укрощения плоти Алексия не узнают его же близкие, и он на протяжении семи лет неузнанным живёт в доме отца, под лестницей. Ловко меняет личины сын Фортуната Андолозий (одна из этих личин, доктор Большой Нос, послужила источником знаменитой сказки Гауфа). Наконец, Жан из Кале отращивает невероятной длины бороду, так что его не узнаёт собственная жена. Травестия, смена обличей характерны и для авантюристов XVIII века¹⁰², и, как уже отмечалось, для многих паралитературных персонажей.

В версии «Жана Парижанина», опубликованной в 1869 году Альфредом Дельво и выполненной в безлико-слащавом стиле, выпячены пикарескные элементы, связанные с совместным путешествием Жана и английского монарха. Другой приём, к которому прибегает Дельво, — пряная любовная риторика. Зато здесь восстановлены некоторые из описанных нами «купюр». Ещё одним примером «омассовления» романа может служить мелодрама Марсолье, впервые поставленная в 1807 году. Здесь изменены (в буффонном ключе) некоторые существенные сюжетные ходы: так, французский король отправляется в Испанию не бороться с мятежными грандами, а охотиться на волков. Любовная интрига обогащается элементами из арсенала романов рококо: Жан влюбляется в служанку Инес, которая впоследствии оказывается переодетой инфантой. В мелодраме находится место и для такого уже рассмотренного нами топоса барочного романа, как стычка с пиратами, и, наконец, для изысканных балетов, опять-таки барочного происхождения.

Ещё более знаменитым, чем «Жан Парижанин», сочинением из репертуара «Голубой библиотеки» является «Роберт Дьявол» («Histoire terrible et epouvantable de Robert le Diable»). Основу его, по-видимому, составляет народная сказка, переработанная неизвестным клириком в христианском духе. Наиболее ранняя рукопись романа относится к XIII веку; в середине следующего столетия на этот сюжет была создана мистерия, причём морализация здесь оказалась усилена (жестокий богохульник в результате обращения становится воплощением благочестия¹⁰³). Первое печатное издание во Франции вышло в конце XV века¹⁰⁴; в следующем столетии книга переиздавалась в Париже и была переведена на английский и испанский языки. Именно этот текст послужил основой для той версии сюжета, которая в дальнейшем вошла в «Голубую библиотеку». Правда, в версии, опубликованной в Труа в 1715 году (а затем неоднократно воспроизводившейся)¹⁰⁵, сюжет подвергся весьма значительной трансформации, так что христианский мотив окончательно уступил место сказочной феерии, а агиография приобрела едва ли не пародийный вид.

Не исключено, что у этого персонажа также имелся свой реальный прототип, а именно первый из нормандских герцогов, Роллон, сын прибывшего из Норвегии викинга. Роллон поначалу предавался грабежам и бесчинствам, после чего (в 912 году) принял святое крещение и занялся распространением христианской веры на территории Невстрии. Есть и другая версия: в образе Роберта Дьявола усматривают «переосмысление облика нормандского герцога Роберта I (ум. 1035), отца Вильгельма Завоевателя»¹⁰⁶. Иногда замок Роберта — по сути дела, разбойничье гнездо — идентифицируют с расположенными на левом берегу Сены (близ Руана) руинами замка Мулино, где якобы и по сей день бродит его призрак.

Как и в «Жане Парижском», в начале «Роберта Дьявола» сделан акцент на пышности придворных церемоний (бракосочетание отца Роберта, Уберта Нормандского¹⁰⁷, и дочери герцога Бургундского). Далее следует указание на длительную бездетность пары (в английской версии 18, во французской 40 лет). И вот, наконец, отчаявшиеся супруги призывают себе в помощники Нечистого, с помощью которого и удаётся зачать ребёнка. Далее приводятся примеры порочного, жестокого поведения Роберта, причём во французской версии имеется эпизод об убийстве им своего школьного учителя (тот осмелился порицать его за непотребное поведение) и нечестивом его поведении в храме. Не менее отчётливо, чем антихристианская линия в поведении Роберта, выстроен в версии «Голубой библиотеки» и мотив Роберта-рыцаря (в английской он напрочь отсутствует). Уберт предпринимает попытку преодолеть врождён-

ную порочность сына рыцарским воспитанием; тот, покоряясь решению отца, в то же время настаивает на абсолютной свободе собственных действий. Во время турнира Роберт выказывает беспрецедентную удаль — ему ничего не стоит сбросить с седла любого из противников и изувечить его; турнир оборачивается побоищем, рассвирепевший Роберт крушит всех направо и налево («так что в тот день уничтожил он троих самых доблестных рыцарей»). Для составителя французской версии особенно важно, что Роберт самым чудовищным образом нарушает правила рыцарской этики. Собственно, из этой версии следует, что турнир сыграл негативную роль, «высвободив» ещё более тёмные силы в главном персонаже книги. Богопротивный характер поведения Роберта развивается по нарастающей (убийство семейных отшельников, которое, собственно, становится кульминацией и финальной точкой судьбы Роберта до его обращения). Всё дальнейшее происходит под знаком покаяния и искупления, а под занавес судьба героя оказывается вплетённой в мифологизированную историю Франции (сын Роберта Ричард — сподвижник Карла Великого в его борьбе с сарацинами, как и его отец, ведший праведную жизнь).

Таким образом, популярное благочестие сочетается в «Роберте Дьяволе» с опорой на «средневековое воображаемое», но уже в достаточной «разжиженном» варианте. История предстаёт в виде легенды, её реальная канва утрачивает своё значение. Житийные мотивы (панорама недолгой жизни героя до обращения) временами приобретают в развёртывании сюжета «аттракционный» характер. Здесь усматривается параллель к тем тенденциям, которые прослеживаются в барочном религиозном романе.

Более того, по мнению некоторых исследователей¹⁰⁸, уже в пределах Средних веков в легенду о Роберте Дьяволе начинают инфильтроваться пародийные элементы. Не случайно уже в XIV веке аскетическая развязка (Роберт становится отшельником) сменяется вполне светской (Роберт женится¹⁰⁹). Таким образом, перед нами, хотя и деликатная, пародия на агиографию.

Ещё сильнее те же тенденции проявляются в «Истории Ричарда Бесстрашного», возникшей «на волне» огромной популярности описанного выше романа. Книга восходит к источникам XII века, хотя сюжет записан двумя веками позже. Но если «Роберт Дьявол» ещё очень сильно укоренён в позднесредневековой культуре, то «Ричард», как представляется, в большей степени принадлежит новоевропейской эпохе¹¹⁰. Здесь сыну Роберта и дочери римского императора приходится противостоять двум бесам — Брюдемор и Бюргиферу. Стихия достаточно буффонной бесовщины с самого начала захлёстывает повествование. Мотивы волшебной сказки (напо-

добие растущей посреди леса чудо-яблони и женитьбы Ричарда на принявшем женское обличье Брюдемор; «жена» вначале умирает, а затем восстает из мёртвых) чередуются здесь с военными эпизодами, как бы предвосхищающими «Освобождённый Иерусалим». Ричард сопровождает Карла Великого и отвоевывает священный город у сарацин, затем освобождает христианских паломников в Яффе, попавших в плен к страшному великану. Восхищённый отвагой Ричарда Бюргифер чудодейственным образом переносит его в Лондон, где героя коронуют как короля Англии. Не забыта и любовная интрига: Ричард влюбляется в принцессу Клариссу, и та отвечает ему взаимностью. Благодетельный Ричард сооружает множество монастырей, оказывает помощь бедным и ведёт праведную жизнь.

Весьма любопытны, на наш взгляд, те трансформации сюжета «Роберта Дьявола», которые произвёл в конце XVIII века Жан Кастийон¹¹¹. Его версия, несомненно, обращена прежде всего к аристократической аудитории. Здесь легенда, с одной стороны, оказывается подчинена современной литературной моде (точнее, различным проявлениям этой моды, от общего увлечения жанром литературной сказки до оккультных идей графа Габалиса), а с другой — подвергается амплификации (в соответствии с той же модой). На обложку выносится непристойное изображение дьявола. Между тем ни в средневековых, ни в «народных» версиях «Роберта Дьявола» Сатана напрямую не изображается.

Неожиданно большое место у Кастийона отводится судьбе отца Роберта, упоминавшегося уже Уберта Нормандского, и его поискам «спутницы жизни». Уберт отправляет по разным дворам художников, дабы те исполнили портреты тамошних принцесс; в итоге перед ним оказывается двенадцать изображений. В результате того, что мы теперь назвали бы «кастингом», девять кандидатур выбраковывается и остаются три претендентки: изображённая в виде амазонки Раймонда, дочь графа Тулузского; герцогиня Бургундская, вдова (в трауре); дочь герцога Бретонского (в неглиже). Уберт останавливает свой выбор на второй кандидатуре.

Одним словом, Кастийон явно подтрунивает над излагаемой им историей, а заодно и над народной легендой; он даже не делает вид, что верит в неё¹¹². Налёт пародии особенно ощутим в эпизоде рыцарского турнира, где принимает участие великан, сидящий верхом на носороге. Носорог превосходно выдрессирован, обучен «вольтижировке», проворен «как орёл». По ходу турнира копьё великана превращается в палицу, из которой валит густой чёрный дым и сверкают молнии. Сам же великан с лёгкостью превращается в чернокожего карлика с козлиными копытами и рогами (при этом отчётливо про-

ступает его дьявольское происхождение); уже сражённый Робертом, он внезапно оборачивается прекрасной принцессой, так что меч выпадает из рук изумлённого соперника.

Важная особенность романной продукции «Голубой библиотеки» — постепенно формирующийся и заявляющий о себе в разных, достаточно известных памятниках образ героя-индивидуалиста. К этой категории относятся и «Роберт Дьявол», и «Ричард Бесстрашный», и «Жан Парижанин», и «Пётр Прованский» («*Histoire de Pierre de Provence et de la Belle Maguelonne...*»), известный за пределами Франции под названием его чрезвычайно популярной в XVI веке немецкой переработки — «Прекрасная Магелона»¹¹³.

Время действия «Петра Прованского» — вторая половина двенадцатого века, то есть эпоха, когда тулузские графы властвовали над Лангедоком и частью Прованса; между тем первые версии анонимного романа относятся к гораздо более позднему периоду — к первой половине XV века¹¹⁴. (Имеется три рукописных версии книги, наиболее короткая из которых датируется 1453 годом; именно она была положена в основу текста, опубликованного в «Голубой библиотеке»). Первое «учёное» издание вышло около 1490 года в Лионе, на протяжении XVI века книга неоднократно переиздавалась, а в XVII вошла в Голубую библиотеку. Хотя Никола Удо напечатал её ещё до 1636 года, всё-таки первой известной «народной» версией была немецкая (она датируется 1509 годом). При этом книга продолжала оставаться чрезвычайно популярной и в XVIII, и даже в XIX веках (известно в общей сложности 33 её переиздания). «Пётр Прованский» вошёл также в «Универсальную библиотеку романов» (1779).

Возможно, огромный успех «Петра Прованского» объясняется довольно искусным соединением ярко выраженного авантюрного начала с любовной *quête*, а той в свою очередь — с твёрдой приверженностью героя христианской вере, помогающей ему преодолевать все препятствия (во французском тексте особо упоминается о его беспримерной кротости). Благочестивая тема воплощена и в образе неаполитанской принцессы Магелоны, невольно забытой возлюбленным на чужой земле. Между тем и избранный героем девиз — серебряные ключи — соотносится с образом его святого покровителя, Апостола Петра. В то же время спиритуальное начало предстаёт в книге слитым с будничным, повседневным и вполне практическим измерением: например, тайный ночной побег героев не мешает им заблаговременно запастись провизией, «чтобы не спрашивать еды и питья на постоянных дворах»¹¹⁵.

Л. Андриес определяет жанр книги как «приключенческий роман, в котором ощутимо влияние куртуазной литературы»¹¹⁶. Сюжетные мо-

тивы «Петра Прованского» представляют собой комбинацию рыцарских, житийных и характерных для античного романа топосов (при этом исторический фон в романе не просматривается). Завязка книги как будто соответствует жанровой традиции рыцарского романа: главный герой, юный принц (наделённый всевозможными достоинствами) объявляет себя странствующим рыцарем; его цель — добыть никогда не виденную им прекрасную принцессу, дочь короля Неаполитанского. Отправляясь в путешествие (к вящему огорчению родителей и вопреки их первоначально выраженной воле), Пётр выдаёт себя за обедневшего дворянина, Рыцаря Серебряные Ключи. Прибыв в Неаполь, он принимает участие в турнирах и выходит из них победителем. Встреча с Прекрасной Магелоной заставляет воспламениться сердца обоих; они держат связь через кормилицу, в беседе героя с которой подчёркивается куртуазный, благопристойный характер любви рыцаря («bonne et honnête inclination»). Магелона во сне видит себя беседующей с Петром в саду: за этим следует встреча влюблённых в саду наяву, причём Пётр раскрывает своё происхождение; взаимное объяснение увенчивает клятва верности, и Магелона дарит Петру золотую цепочку. Кормилица советует Магелоне держать их взаимоотношения в тайне (вполне в куртуазном духе). У Петра появляется соперник, знатный нормандский рыцарь Ферье де Ла Курон (в немецкой версии — Фридрих фон дер Кроне). Пётр похищает Магелону, которую отец прочит в жены другому; в лесу, утомлённая долгим путешествием, она засыпает у него на руках. Пётр «не мог насытиться красотой, представшей его взору»¹¹⁷. (В немецкой версии 1527 года Фейт Варбек приводит чувственные подробности, описание нагого тела Магелоны, не имеющие аналогов во французском тексте, но зато перекликающиеся с более поздними аналогичными эпизодами «Астреи»). Птица похищает узелок с тремя кольцами, подаренными Магелоне, и роняет его в море; Пётр на лодке плывёт за кольцами, но ветер выносит его в открытое море. Он оказывается на пиратском судне, которое плывёт в Александрию; идёт в услужение к султану, а тем временем безутешная Магелона в одеянии паломницы устремляется в Рим и обращается с молитвой к Всевышнему. Здесь в очередной раз развёрнут мотив переодевания — паломницу не узнаёт собственный дядя. Султан с неохотой отпускает от себя Петра — повидаться с родителями. Тот оказывается на необитаемом острове, его подбирают мореходы; в итоге он попадает в основанную Магелоной богадельню, но примечательно, что влюблённые не узнают друг друга, пока Магелона не сбрасывает с головы накидку. В течение двадцати лет (десяти в немецкой версии) они жили и правили вместе, основали церковь в честь Святой Троицы; сын же их стал королем Неаполитанским и Прованским.

Из пересказа сюжета «Петра Прованского» ясно, что рыцарская стихия — невзирая на многочисленные описания турниров — во многом сводится в книге к внешнему декору; в романе нет становления рыцаря, идеал *prud'homme* предстаёт здесь сильно размытым. С другой стороны, для книги весьма значимыми оказываются сказочные мотивы (они подробно проанализированы в уже цитированной нами монографии М.Л. Андреева). «Мотивы эти, однако, не столько рудиментарны, сколько произвольны: они не организуют действие, а лишь его сопровождают и комментируют (и облегчают будущий путь романа к демократическому читателю)»¹¹⁸. Судьба романа в рамках «Голубой библиотеки» в полной мере подтверждает этот тезис.

Принцип мелкой нарезки глав, о котором уже говорилось, проявляется в членении «Петра Прованского» на 21 фрагмент. Впрочем, в немецкой версии их ещё больше — 32; автор опубликованной в «Голубой библиотеке» версии соединяет некоторые из глав (в частности, с 26 по 29 немецкой версии), добиваясь тем самым большей компактности и более рельефно выделяя узловы́е моменты фабулы.

Интересно обратить внимание на те трансформации, которым книга подверглась в «учёной» версии, осуществлённой Кастильоном. Компиляция Кастильона открывала выполненную им антологию (она публиковалась в 1769-1770 годах, а позднее была переиздана в Льеже) трансформированной «Голубой библиотеки». Здесь «Пётр Прованский» всецело вписывается в традицию литературы рококо и подвергается значительной амплификации. Как указывает В.Д. Кузьмина, Кастильон почти вдвое увеличил первоначальный объём книги¹¹⁹ (за счёт рассуждений на общественно-политические и экономические темы, усиления чувствительных элементов, патетики в изображении чувств). Кроме того, не в пример народной книге, в обновлённых версиях большое место занимает столь существенная для XVIII века восточная тема (в пряно-альковной её интерпретации, с непременными прекрасными одалисками). Книга насыщается учёными отступлениями: так, «внутренняя форма» имени главного героя заставляет автора компиляции порассуждать о поэзии трубадуров и даже процитировать ее. (Пётр, как выясняется, и сам сочиняет стихи, причём даже более высокого качества, чем упомянутые трубадуры). Стоит ли говорить о том, что упомянутый эпизод в лесу (созерцание спящей возлюбленной) приобретает характер настоящего искушения (Пётр с честью выдерживает испытание). Фривольность возникает и по другим поводам (история неудавшегося обольщения Петра одалиской). В то же время Кастильон считает нужным поспорить с автором «Новой Элоизы» и одобряет только чистую любовь, стремящуюся к

законному браку. Наконец, и скромный узелок, где находились похищенные птицей ключи, трансформируется в настоящую рокайльную безделушку, *petit rien* — шкатулку из ценного дерева.¹²⁰

В XVIII в России версия Кастийона была переведена под названием «История о славном Рыцаре Златых Ключей Петре Прованском и о прекрасной Магелоне» (М, Унив. тип., 1780). Затем она вошла в фонд русской лубочной литературы. В книге Д.А.Ровинского «Русские народные картинки» приводится образец лицевого лубка на тему «Магелоны»; он состоит из восьми картинок и сильно упрощает исходный сюжет¹²¹. Собственно рыцарские и куртуазные мотивы сведены в отечественных версиях сюжета к минимуму, зато возникает былинно-сказовое начало: «всех посрамил он силой своею богатырскою»¹²².

§ 4. «ЧЕТВЕРО СЫНОВЕЙ АЙМОНА»

Первая книга, напечатанная во Франции с использованием техники полихромной фотогравюры — «Четверо сыновей Аймона» (1883). Это произведение, впервые опубликованное в составе «Голубой библиотеки» в 1630 году и выдержавшее в ней тринадцать переизданий, можно считать одной из ключевых книг серии. Оно продолжало печататься и после того, как мода на средневековые сюжеты постепенно стала сходить на нет. Не случайно поэтому именно лубочная иллюстрация к «Четырём сыновьям Аймона», выполненная в Эпинале, была размещена на обложке неоднократно цитированной нами и опубликованной издательством «Робер Лаффон» антологии Л. Андриес и Ж. Боллем «Голубая библиотека».

В основе сюжета — каролингская жеста XII века¹²³ «Рено Монтобанский». На сегодняшний день известно четырнадцать её рукописей, хранящихся в библиотеках Франции, Англии и Италии; один из списков (он находился в библиотеке г. Мец) был уничтожен во время второй мировой войны. Самая ранняя версия — так называемая «Дус» из Оксфорда¹²⁴. Авторство жести нередко (видимо, с лёгкой руки известного эрудита XVI века Клода Фоше) приписывают труверу Гюону де Вильнёву¹²⁵. С точки зрения обилия рукописных версий «Рено Монтобанский» превосходит большинство имеющихся произведений французского средневекового эпоса. Известен целый ряд прозаических версий жести. В XV веке (после 1462 г.) по заказу бургундского герцога Филиппа Доброго Давид Обер составил пространный прозаический компиляций; возможно, с этого момента прозаические версии жести стали именоваться «Четверо сыновей

Аймона». Первая публикация «Четверых сыновей Аймона» относится к ранней стадии книгопечатания — к 1483–1485 годам (Лион, издатель — Гийом Леруа). В этом издании были напечатаны великолепные гравюры, затем копировавшиеся ренессансными издателями (их автор — известный лионский мастер Жан Перреаль). Первое, дешёвое издание народной книги было выпущено в 1619 году в Антверпене; именно на территории Бельгии и Голландии книга долгое время пользовалась особой популярностью. Около 1489 года она была переведена на английский язык, в 1535 — на немецкий.¹²⁶

Что касается Италии, то здесь ещё в 1474 году было опубликовано анонимное издание «Влюблённый Ринальдо Монтальбанский» («*Innamoramento di Rinaldo da Monte Albano*»)¹²⁷. Важная роль отведена Ринальдо в «Большом Морганте» Л. Пульчи и в «Гверино-горемыке» Андреа да Барберино. Наконец, Ринальдо Монтальбанский становится — наряду с его сестрой Брадамантой — одним из персонажей «Неистового Орlando» Ариосто; впрочем, его сюжетная линия не имеет ничего общего с «Четырьмя сыновьями Аймона» (Орlando и Ринальдо становятся соперниками из-за общей влюблённости в Анжелику).

Издание, выпущенное в рамках «Голубой библиотеки» и датированное 1630 годом (затем, между 1658 и 1696 годами, оно было полностью воспроизведено в Париже Антуаном Рафле), насчитывает 35 глав. По мнению Ж. Дутрепона, в сюжетном плане данная версия ближе всего к тексту рукописи из университетской библиотеки г. Монпелье¹²⁸. Недавние исследования показали, что Никола Удо полностью (включая и опечатки!) воспроизвёл ту версию, которая была впервые опубликована в 1583 году Бенуа Риго, фактически основавшим рынок дешёвых изданий в Лионе конца XVI века¹²⁹. Здесь, в отличие от издания *ripresers*, доминировала стратегия на удешевление книги. Тем не менее полный текст заголовка свидетельствует о том, что иллюстративному ряду и в данном случае придавалось особенное значение¹³⁰, так что данное издание можно назвать компромиссным. Правда, в размещении иллюстраций не всегда присутствует логика¹³¹.

В коротком предисловии издатель настаивает на исторической подлинности излагаемых событий (для пущей достоверности даётся ссылка на Фруассара)¹³², особо подчёркивая при этом вклад Карла Великого в разгром сарацин. Главный герой представлен издателем как верный соратник Карла. Поясняется общая направленность осуществлённой переработки жесты: «тут содержится множество вещей для времяпровождения благородных умов, которым не по душе ни чересчур серьёзное, ни слишком шутовское чтение». Ещё одна цель

издателя — привить читателю уважение к справедливой войне. Наконец, по сравнению с «увесистыми изданиями» былых времен автор переработки украсил сюжет, исправил якобы заключённые в книге ошибки и изложил события «изящным, мягко струящимся (fluide) языком».

Действие «Четырёх сыновей Аймона» разворачивается на обширном географическом пространстве (Франция, Бельгия, Германия, Испания, Италия, Палестина). Пересказать изобилующий событиями сюжет книги почти невозможно; нельзя не согласиться с Ж. Бедье: «если, пытаясь пересказать «Астрею», «Клариссу Гарлоу» или «Новую Элоизу», мы неизбежно впадаем в дурной вкус, то тем более затруднительно свести к нескольким страницам увлекательный роман плаща и шпаги или «Рено Монтобанского»¹³³. В самых общих чертах он сводится к следующему. Рено Монтобанский и его братья — Аллар (в ряде версий — Аделар), Гишар (Гискар) и Ришар (Ришардет) — сыновья отважного престарелого герцога Аймона Дордонского (прототип этого персонажа не установлен), одного из двенадцати пэров Карла Великого. Император посвящает братьев в рыцари, однако здесь происходит роковое, хотя и на первый взгляд незначительное событие: племянник (на самом деле — сын) Карла Бертло (или Бертлэ) предлагает Рено сыграть с ним в шахматы. Здесь надо учесть, что Рено к началу игры погружён в печаль — убит Ганелоном его дядя, строптивый граф Бёв д'Эгрмон, отказавшийся служить Карлу. В ходе игры Рено трижды ставит своему противнику мат; Бертло оскорбляет его и даёт ему пощёчину (да такую сильную, что носом начинает идти кровь). Несмотря на просьбу Рено, король отказывается призвать Бертло к порядку¹³⁴. Не в силах совладать с собой, Рено проламывает ему позолоченной шахматной доской голову¹³⁵ (в оригинале содержатся впечатляющие подробности: течёт мозг, вылетают из глазниц глаза и пр.¹³⁶; неизвестный автор опубликованной в «Голубой библиотеке» версии эти детали устраняет). Его хотят тут же взять под стражу, однако Рено вместе с братьями поспешно покидают дворец и отправляются в Арденны, где строят Монтезорский замок. Тем временем император вынуждает графа Аймона поклясться, что тот выдаст своих детей. Правда, в ходе дальнейших боёв сторонников Карла с Рено и его братьями граф уклоняется от прямых стычек с детьми и лишь убивает коня Аллара.

Обездоленные сыновья Аймона скитаются по лесам, питаются травами и кореньями, живут в берлогах, норах и пещерах, обрастают шерстью («подобно псам» и вполне под стать Орсону). Они совершенно неузнаваемы, так что, когда они отправляются в родовой замок и встречаются с матерью, та их поначалу не узнаёт. И лишь хоро-

шо знакомый ей шрам на лбу Рено, в сочетании с подробным рассказом об их мытарствах, раскрывает матери глаза. Тем временем с охоты возвращается граф¹³⁷; поначалу, завидев детей, он приходит в ярость, а затем не только наделяет их богатыми дарами, но и (по некоторым версиям) предоставляет боевой отряд.

Интересно, что именно этот эпизод жесты подвергается в версии «Голубой библиотеки» ощутимой амплификации, а персонажи — героизации. Из жесты следует, что Рено с братьями фактически занимались разбоем¹³⁸; ничего подобного в версии «Голубой библиотеки» мы не встретим. Страдания братьев, мучимых голодом и холодом (дело происходит зимой); пространные речи, которыми они обмениваются перед посещением отцовского замка; раскаяние старого графа, который говорит Рено: «Вы столь же благородны, как Гектор» — все эти моменты привлекают внимание компилятора не меньше, чем подробности сражений (которых в версии «Голубой библиотеки» тоже немало)¹³⁹. В этом, как представляется, следует видеть то предпочтение семейно-бытовому измерению, которое вообще свойственно интересующей нас серии. Форсированный мелодраматизм эпизода также представлял несомненное значение для издателей серии; напомним, что эмфатизация «эффектов» является важной особенностью массовой литературы. Наконец, и чёткое присутствие в эпизоде меркантильного аспекта (так, получив отцовское золото, Рено немедленно выплачивает своей челяди жалование на год вперёд; перед тем в начале книги он также прибегает к отцовскому золоту) также следует считать важной приметой «Голубой библиотеки».

Как и в других случаях, составитель версии «Голубой библиотеки» прибегает в данном эпизоде к библейским и мифологическим аллюзиям. «Несчастные, вы ни стоите ни обола», гневно бросает Аймон детям. А затем, сменив гнев на милость, он восхваляет отвагу своих сыновей: «даже у царя Приама не было столь отважных детей». (Напомним, что незадолго до публикации «Четверых сыновей Аймона» читатели «Голубой библиотеки» могли ознакомиться с судьбой героев «Илиады»).

Примечательно, что в модернизированной версии конца XIX века наряду с многочисленными и пространными диалогами персонажей присутствует ещё более форсированный мелодраматизм, причём как раз в данном эпизоде: «Герцогиня пребывала в своих покоях, погружённая в чтение Часослова и в размышления о чадах своих, от коих столь давно не получала она никаких вестей. Время от времени она прерывала чтение и раздумья, дабы утереть струящиеся по щекам слёзы»¹⁴⁰.

На полученные от отца деньги сыновья Аймона — их поддерживает король Гаскони Ион — строят Монтобанский замок и укрепля-

ются в нём; здесь возникает лишь намеченный в жесте любовный мотив — в Рено влюбляется сестра Иона, Клариса; следует торжественное бракосочетание. В дальнейшем в сюжете большую роль играет Роланд (он представлен в традиционно апологетическом ключе), возникают и другие персонажи, известные по «Песни о Роланде» — архиепископ Турпин, Оливье.

Следует длительная осада Монтобанского замка Карлом Великим и ряд батальных эпизодов, в которых братья — особенно Рено — выказывают поистине богатырскую силу. Рено десятками убивает своих противников, самый отважный после него из сыновей Аймона — Ришар. Именно последнего всё-таки удаётся взять в плен Роланду; Карл Великий приговаривает его к ужасной казни, но снадобье его двоюродного брата, чернокнижника Можиса (образ, перекликающийся с Мерлином) делает Ришара совершенно неузнаваемым; в свою очередь Рено едва не берёт в плен самого императора, но в последний момент тому всё-таки удаётся ускользнуть. Затем император дарует Рено прощение, но лишь при условии, что Баяр перейдёт к нему; Рено скрепя сердце повинуется. Он доблестно сражается с сарацинами, при поддержке Можиса отвоёвывает у них Иерусалим, а в финале преисполняется благочестия, берёт посох паломника и пешком направляется из Монтобана в Кёльн; участвует в строительстве собора Святого Петра, тем самым направляя свою недюжинную силу в новое русло.

Весьма интересен финал его судьбы: Рено-каменотёс отказывается получать вознаграждение за свой труд и тем навлекает на себя гнев других строителей; созревает заговор. Двое (а по другим версиям — двенадцать) из них ночью убивают Рено ударами молотов (по другим версиям — камня), а затем швыряют тело в Рейн, но здесь происходит чудо: рыбы выносят его на поверхность, вокруг тела возникает светящийся нимб, слышится пение ангелов. Похороны Рено также сопровождаются чудесными явлениями. Тем самым образ оказывается сакрализованным; налицо параллель с судьбой Роберта Дьявола.

Примечательно, что в выполненной Кастильоном модернизированной версии «Четырёх сыновей Аймона» 1783 года (затем она была воспроизведена в 1787 и 1793 годах и явно имела успех у читателей) финальный апофеоз полностью устранён, а приводимая здесь версия гибели рыцаря гораздо более прозаична. Рено с лесов собора замечает плывущего по Рейну Пинабеля, намеревающегося совершить насилие по отношению к девице. Он вступает с ним в единоборство, освобождает несчастную жертву и собирается утопить Пинабеля, однако тот стискивает Рено мёртвой хваткой; в результате оба

гибнут в водах Рейна. Всё это, по справедливому замечанию Ф. Касте, «сильно напоминает пародию»¹⁴¹. На какой именно стадии произошла столь существенная трансформация сюжета, мы сказать затрудняемся. С. Бодель-Мишель склонна считать её изобретением Кастийона¹⁴².

Изложение сюжета позволяет понять, что «Рено Монтобанский» изначально содержал в себе весьма выигрышные с точки зрения «Голубой библиотеки» составляющие. Это и соединение рыцарских элементов с бытовыми, а тех в свою очередь — со спиритуальной, трансцендентной составляющей. Это и столь ценимые «Голубой библиотекой» переодевания и смены имиджа (так, Ришар в роковой для него момент облачается в доспехи Рено; Карл Великий вступает с ним в схватку, не ведая, что перед ним старший из братьев; в свою очередь сам Рено в одном из эпизодов предстаёт — благодаря чарам Можиса — в образе пятнадцатилетнего юнца). Это и финальная морализация, и присутствие чудес наподобие плаща-невидимки, и (пусть рудиментарный) исторический фон. В предисловии к читателю обращено особое внимание на подземный ход в Монтобанском замке, через который Рено и его братьям удаётся спастись во время осады; несомненно, ещё один важный с точки зрения дальнейшего развития паралитературы мотив. Кроме того, граф Аймон не мог не восприниматься читателями XVII века как своеобразная полемическая параллель к корнелевскому Дону Диэго. Все эти обстоятельства, очевидно, перевешивали в глазах издателей неудобоваримый объём исходного текста. (К тому же в издании Удо абзацное членение сведено к минимуму; книга трудна для восприятия широкой аудиторией и явно выпадает из издательского канона «Голубой библиотеки»).

Особый интерес для читателей «Голубой библиотеки», несомненно, представлял конь Рено, Баяр¹⁴³. Он стал как бы самостоятельным персонажем и самой жесты, и её последующих транскрипций; роль Баяра в каждом из сюжетных узлов текста исключительно важна, что объясняет первостепенное внимание к нему со стороны иллюстраторов (от инкунабул до современных изданий). Конь этот не только отличался исключительной выносливостью (так, он мог вынести на себе всех четырёх братьев со всеми их тяжёлыми доспехами) и скакал с огромной скоростью, но и обладал столь же выдающимися, что и его хозяин, бойцовскими достоинствами (во время поединка с сарацином он кусает и теснит турецкого коня); именно Баяр убивает предателя Ганелона. Кроме того, в ряде версий он понимал человеческую речь (а по некоторым версиям, сам умел говорить) и приспособлялся к «габаритам» наездника и количеству седоков (круп его по мере надобности удлинялся). Всё это соответствует вы-

работанному в героическом эпосе топосу, в соответствии с которым конь «по-эпически мудр и прозорлив, наделён речью и даром провидения, предупреждает хозяина о предстоящих опасностях, о случившейся беде»¹⁴⁴; между тем, в противовес этому топосу, Баяр выказывает свои поразительные достоинства и в разлуке с хозяином. Карл Великий предпринял попытку утопить его в реке Мёза, однако Баяру — с каменным жерновом на шее! — удаётся выплыть, разбить копытами камень и убежать (по другим версиям, Баяр дважды всплывает, а на третий всё-таки тонет). Легенда гласит, что и по сей день раз в году в Арденнском лесу можно слышать его ржание.

В версии «Голубой библиотеки» усилена сказочная гиперболизация событий и образов. Так, по поводу Рено сказано, что он отличался необычайно высоким ростом, и указана точная цифра — шестнадцать футов. Это означает, что Рено был настоящим великаном (более пяти метров!)¹⁴⁵. Точно такого же роста был великан, с которым Ричарду Бесстрашному пришлось сражаться в Яффе. Волшебные атрибуты и чары акцентированы также в связи с Можисом. Например, попав в плен, он при помощи волшебных чар погружает Карла Великого и всех его пэров в сон и избавляется от оков; вслед за этим он подстригает монарху усы «на испанский манер», забирает его корону и уходит восвояси. Придя в себя (благодаря соответствующей траве-«противоядию»), пэры смеются над совершенно преобразившимся императором. Данный эпизод встречается не во всех версиях сюжета, но компилятор «Голубой библиотеки» явно ставит на нём особый акцент. Вообще, по мнению Ж. Дутрепона, в данной версии непочтительное отношение Рено и его братьев к Карлу Великому выглядит усиленным¹⁴⁶. Так, Рено на протяжении трёх часов вынужден стоять на коленях в ожидании встречи с Карлом, так что под конец ноги его начинают кровоточить.

Автор переработки как бы восстанавливает нарративную логику там, где она представляется ему нарушенной, заполняет повествовательные лакуны оригинала и, наконец, добавляет или амплифицирует благочестивые пассажи. Таков эпизод с нищенством Рено, который бродит по городам и весям, питаясь одним подаванием — хлебом и горохом, а затем заболевает проказой и начинает распространять вокруг себя ужасающее зловоние (выздоровление обеспечено чудесным зельем Можиса).

Примечателен анахронизм, с которым сталкивается читатель версии «Голубой библиотеки». На гравюре, иллюстрирующей эпизод осады Монтобана Карлом Великим, можно увидеть пушки, порох и ядра. Разумеется, в XII веке подобное оружие ещё не использовалось, а вот в XV веке, когда составлялась бургундская версия, оно вполне вероятно.

Как подчёркивает М.-Д. Леклер, взятый на вооружение «Голубой библиотекой» текст «Четверых сыновей Аймона» вследствие типографских изъянов (неправильная брошюровка, неверное чередование глав, отсутствие пагинации) стал в некоторых местах совершенно неудобочитаемым¹⁴⁷. Переиздания, осуществлённые потомками Никола Удо (Жаном и Жаком), лишь усилили неразбериху: в тексте появился ряд купюр, обесмысливающих некоторые эпизоды (в наибольшей степени это относится к эпизоду сражения двоих из сыновей Аймона с сыновьями Фуке де Морийона: начало боя из текста полностью выпало).

Мы уже упоминали о той переработке «Четырёх сыновей Аймона», которая была осуществлена Кастильоном. С точки зрения С. Бодель-Мишель, Кастильон в данном случае предстаёт «скорее как писатель, нежели как публикатор»¹⁴⁸. Сглаживаются острые углы; например, исчезает резкая брань Бергло в адрес сыновей Аймона («Les fils de putain»). В целом версия Кастильона приведены в соответствии с культурными запросами и общими местами своего времени, причём нередко компилятор вводит в текст собственные отступления. Так, по поводу магического искусства, коим превосходно владел Можис, он пишет следующее: «ныне искусство это совершенно забыто; ему на смену пришли науки суетные, более способные развратить душу, чем развлечь ум»¹⁴⁹. В соответствии с модой на ориентальную экзотику Кастильон развивает мотив путешествия Рено на Восток, а также историю с прибытием паломников в Константинополь. Ко всему прочему, Рено оказывается приверженцем руссоистских идей: «всех людей он считал равными и различал их только по тем добродетелям, коими они были наделены»¹⁵⁰. В свете всего сказанного вполне естественно, что укрывающийся в пещере и намеревающийся отречься от мира Можис возносит свои молитвы не Иисусу Христу, но Верховному Существо, а также рассуждает о воинских доблестях Цезаря и Катилины. Наконец, автор переработки (в отличие от компилятора «Голубой библиотеки») ощутимо смягчает нелицеприятный портрет Карла Великого («душа его была благородна»)¹⁵¹.

В XVII веке «Четверо сыновей Аймона» совершенно отчётливо воспринимались как типичный феномен народного чтения. Об этом ясно свидетельствует, например, одиннадцатое «Послание» Буало (ок. 1696); садовник писателя, которому и адресовано послание, оказывается поклонником этой книги:

*Ne soupconnes-tu pas qu'agite du Demon
Ainsi que ce cousin des Quatre Fils Aymon
Dont tu lis quelquefois la merveilleuse histoire,
Je rumine en marchant quelque endroit du grimoire?*¹⁵²

<Уж не подозреваешь ли ты, что я — словно бы одержимый демоном, подобно тому родичу четырёх сыновей Аймона, чью поразительную историю ты порой читаешь — на ходу твержу про себя строки из чернокнижицы?>

Упомянув об одержимом демоном «родиче Четырёх сыновей Аймона», Буало имеет в виду, разумеется, Можиса. Весьма иронично о «Четырёх сыновьях Аймона» отзывается Пьер Бейль в «Философском словаре» — для него это образец откровенной небылицы, причём Бейль в этой связи прибегает к понятию *grotesque* (особую иронию у философа вызывает Баяр, на которого могли садиться все четверо братьев разом). Та же интонация слышится и в упоминаниях об этой книге у Вольтера (в двух статьях «Философского словаря» — «Александр» и «Ана»).

Смещение сюжета в массовую литературу было продолжено трёхактной пантомимой Ж.Ф. Арну (1779), в XIX веке — комической оперой Лёвена и Брунсвика (1844), затем «фантастической легендой в пяти актах» А. Буржуа и М. Массона (1849). Последним «реликтом» «Четырёх сыновей Аймона» в рамках Голубой библиотеки стало уже упоминавшееся в начале раздела, опубликованное в Париже издание (Launette, 1883). Особенность его — изысканные цветные гравюры в духе стиля модерн, выполненные Э. Грассе.

Успех «Четырёх сыновей Аймона» не ослаб и в XX веке. В разгар второй мировой войны бельгийский драматург Г.Клоссон написал пьесу «Действо о четырёх сыновьях Аймона»¹⁵³, которую исполняла труппа бродячих актёров и которая воспринималась как бунт против оккупантов. Тогда же, во время войны, был создан комикс Этьена Ле Раллика; позднее появился и второй (Жака Лоди). В 1961 году Морис Бежар ставит балет на интересующий нас сюжет. Чем дальше, тем больше легенда о сыновьях Аймона укореняется в массовом сознании, причём как во Франции, так и в Бельгии, где существует Ассоциация друзей «Четырёх сыновей Аймона». Их именем (а равно и именем Баяра) названы улицы в Париже и других французских и бельгийских городах, дом в Руане, шахматный клуб в Арденнах, рестораны, гостиницы, природные объекты (четыре стоящие в ряд скалы в Арденнах, дуб из четырёх сросшихся стволов в Бельгии) и т.д. Одним словом, «Четверо сыновей Аймона» — на сегодняшний день одно из наиболее энергично внедрённых в массовое сознание произведений французской литературы. Тем самым оправдывается ирония Мишеля Монтеня («Опыты», книга 2, глава 37, «О сходстве родителей с детьми»), который сохранность собственного здоровья ставил выше даже той беспримерной славы, что выпала на долю сыновей Аймона¹⁵⁴.

§ 5. ОТ РЫЦАРСКОГО РОМАНА
К «КУПЕЧЕСКОЙ ЭПОПЕЕ»

Понятие «купеческая эпопея», применённое В.Бранка по отношению к «Декамерону»¹⁵⁵, можно, на наш взгляд, распространить и на такое известное издание «Голубой библиотеки», как «Фортунат». Народная книга о Фортунате была создана, очевидно, во второй половине XV века в Германии и впервые опубликована в 1509 году в Аугсбурге¹⁵⁶; автор её неизвестен. Сюжет книги отчасти перекликается с историей о Ионафане из «Римских деяний»¹⁵⁷. Что касается версии, напечатанной в «Голубой библиотеке», то она основана на «учёном» издании, выпущенном в 1626 году в Руане¹⁵⁸. Возможно, к этой версии книги имел отношение поэт Вион Д'Алибре, автор опубликованного — как принято считать — в 1615 году в Лионе французского перевода¹⁵⁹. Первое издание в рамках «Голубой библиотеки» датируется концом XVII века (оно предназначалось для столичного рынка и распространялось в Париже Жаном Мюзье). Затем в XVIII веке вышло не менее десяти переизданий версии 1626 года¹⁶⁰.

В 1769 году в Париже была опубликована новая версия романа, принадлежащая перу Жана Кастигона. В ней возникает имитация автобиографии, мемуаров (пример воздействия «учёной» литературной традиции на «популярную»). В XIX веке «Фортунат» редко издавался в рамках серии, и не только в силу сравнительно большого объёма (а, следовательно, и более высокой цены). Дело тут, скорее, в том, что присущая книге жанровая непрояснённость, а также смутность содержащегося в ней нравственного «урока» затрудняли восприятие книги аудиторией, значительно изменившейся со времён Ренессанса и уже не способной оценить явственно отражённый в «Фортунате» процесс «социальной перегруппировки сил»¹⁶¹.

Что касается жанровой специфики книги, то в этом отношении «Фортунат» представляет собой весьма сложное образование, включающее в себя восточную (на манер «1001 ночи») сказку, притчу, рыцарский роман, плутовской роман, новеллу и пр. Географическое пространство, в пределах которого разворачивается действие, весьма обширно и отражает границы ойкумены по состоянию на XVI век. При этом важна точность в расстановке социально-экономических акцентов: так, Милан, Брюгге и Лондон представлены в книге прежде всего как финансовые центры, Венеция — как важнейший центр торговли и т. д.

С самого начала в «Фортунате» обнаруживается неоднозначное отношение к рыцарству. Отец Фортуната, дворянин Феодосий — транжир, он думает исключительно о светской славе, чувственных

наслаждениях и турнирах; постепенно он промотал всё своё имущество и впал в нищету, так что жене его Грациане самой приходится заниматься домашним хозяйством. Что же касается самого Фортуната, то в начале книги он выказывает рыцарскую удаль и побеждает на турнире гораздо более опытного соперника. Наконец, во второй части книги сын Фортуната Андолозий оказывается не менее доблестным рыцарем, однако совершенно не дорожит призом, который надлежит получить победителю турнира. Таким образом, рыцарские ценности в книге отвергнуты не в полной мере. Как пишет Б.И. Пуришев, «народная книга о Фортунате и его сыновьях соприкасается с рыцарским мифом, придающим ей нарядность и даже пышность»¹⁶². Книга не сводится к пропаганде тех самых буржуазных ценностей, которые, по мысли П.Брошона, способствовали утверждению в рамках народного чтения «Приключений Телемака» Фенелона (здоровье, сила, отвага, презрение к суетному, привычка к труду, нелюбовь к праздности, стремление к добродетели, богобоязненность)¹⁶³. Для героя «Фортуната» обогащение предусматривает не столько труд, сколько хитроумные способы обзавестись деньгами и выйти в люди. Между тем в подзаголовке французского «Фортуната» наставительная функция как раз педалируется: «История счастливых и несчастных приключений Фортуната, владельца кошель и шляпы. Содержащая наставление касательно того, как именно надлежит вести себя молодому человеку, как в отношении взрослых, так и детей, как за пределами своей страны, так и в её пределах».

Представляется небезынтересным сравнение немецкой и французской версий книги. Расхождения как будто незначительны, но, тем не менее, симптоматичны с точки зрения понимания тех задач, которые ставила перед собой «Голубая библиотека».

Общая тенденция французской версии — стремление к большей компактности и доступности текста. Следуя этой установке, её автор исключает целый ряд деталей. Это относится в первую очередь к изложенным в самом начале повествования сведениям об острове Кипр и расположенном на нём городе Фамагуста. Для французской версии характерно более дробное, чем в немецком тексте, членение глав (с соответствующей нумерацией). В эпизоде, связанном с выдворением Фортуната из дома графа Фландрского, к которому тот нанялся слугой, и историей о якобы грозящем главному герою книги оскоплении сокращение текста достигается путём устранения натуралистических подробностей оригинала.

Сказочную стихию в «Фортунате» персонифицирует Повелительница счастья, Dame Fortune, которая предстаёт перед главным героем в лесу. Она предлагает Фортунату наделить его на выбор од-

ной из шести следующих добродетелей: мудрость, богатство, сила, здоровье, красота и долголетие. Фортунат без колебаний выбирает богатство, и тогда Дама дарит ему волшебный кошель, где герой книги всегда сможет обнаружить десять золотых монет.

В качестве платы за необыкновенный дар каждый год в этот день Фортунат обязуется облагодетельствовать какую-нибудь бедную девицу и «по своей охоте выдать её замуж»¹⁶⁴. Однако в дальнейшем Фортунат как будто бы даже раскаивается, что не выбрал мудрость вместо богатства — ведь жизнь его опять оказывается в опасности (он перехватил у графа двух отменных коней, и только приступ милосердия графа сохраняет ему жизнь).

Большое место в книге занимает описание путешествия, куда пускается Фортунат со своим слугой Леопольдом. Путешествие не имеет строгой практической цели и продиктовано прежде всего любознательностью; это совершенно новый для европейской литературы ракурс перемещения в пространстве. (Собственно, в «Народной книге о докторе Фаусте» этот мотив также присутствует, хотя и в меньшей степени¹⁶⁵). Маршрут движения (Анжер — Нюрнберг — Аусбург — Страсбург — Метц — Кёльн — Брюгге — Лондон — Эдинбург и, наконец, до сих пор не идентифицированный ирландский город Вернике; во французской версии — Мальдрик), описан составителем французской версии гораздо менее детально. Устранены «страноведческие» детали немецкого оригинала (в частности, подробности относительно того, как наикратчайшим путем от Нюрнберга можно добраться до Геллена). В немецкой версии Фортунат подробно записывает свои путевые впечатления. Так, здесь содержится детальный рассказ об Испании и Провансе, с указанием точных расстояний между населёнными пунктами и религиозных достопримечательностей (вроде Монсерратского монастыря). Напротив, никаких подробностей путешествия героя во французской версии не содержится. Находясь в Ирландии, Фортунат и Леопольд заблудились в пещере святого Патрика¹⁶⁶ (до 1482 года — место паломничества христиан), однако благодаря Божественному вмешательству их спасают. Местный аббат очень доволен, ведь *«не хотелось ему, чтобы паломники сгнули, страшился он, что паломники не станут более посещать этих мест, так что отпадёт надобность и в нём, и в божьей обители»*¹⁶⁷. Во французской версии подобного рода сугубо меркантильный подход к проблеме снимается.

Во время путешествия волшебный кошель едва не похищают (пикарескный эпизод в Константинополе, куда Фортунат прибывает посмотреть на коронацию императора). В доме, где остановился Фортунат, оказался потайной вход в его комнату; хозяин беспрепят-

ственно проникает в его жилище и срезает у Фортуната и его слуг кошелек. Но кошелек Фортуната оказался ему пустым, и вор бросил его под кровать.

После благополучного обретения кошелька Фортунат идет в храм Святой Софии Константинопольской. «Там он дал священнику два гульдена, дабы свершили они благодарственную мессу во славу прсвятой Богородицы и хвалебный гимн *Te deum laudamus*»¹⁶⁸. После чего он приобретает новые кошельки для слуг и — памятуя об условиях договора — отдельный кошелек с 400 монетами, который идет на благотворительные цели: оплату свадебных расходов дочери бедняка. «Все они *<родственники невесты. — К.Ч.>* от души обрадовались этому, и благодарили Фортуната, и преданно восхваляли господя, говоря: *«Этого человека ниспослал нам господь»* (89).

Позднее хозяин повторно пытается обворовать Фортуната, но Леопольд впопыхах закалывает вора кинжалом. Фортунат страшно перепуган; приводится следующий его монолог: «О господи, чтобы я когда-нибудь еще раз собрался в Константинополь! Лишиться всем нам имущества — невелика потеря, но теперь мы лишимся и имущества, и жизни. *О боже всемогущий, приди нам, несчастным, на помощь, ибо никто другой не сможет и не захочет нам помочь.»*¹⁶⁹

Между тем на выручку хозяину приходит Леопольд с его житейской смёткой; ночью он кидает труп в колодец, после чего путешествие героев продолжается: Турция — Валахия — Хорватия — Далмация — Венгрия — Польша — Дания — Швеция — Прага — Аугсбург — Венеция — Кипр. Французский текст гораздо менее обстоятелен в описании этой части путешествия; как и прежде, изъяты сведения о точных расстояниях между городами.

Вернувшись в Фамагусту, Фортунат первым делом отстраивает себе великолепный дворец, при этом основываясь на архитектурных особенностях тех великолепных зданий, которые он по всему миру повидал. При дворце он сооружает храм, где хоронит родителей (во французской версии эта деталь опущена).

История женитьбы Фортуната и свадебных торжеств, организованных с необычайным размахом, во французском тексте соответствует оригиналу. После рождения детей Фортунат вновь хочет пуститься в странствие, чтобы повидать ещё не виданные им страны (в том числе Египет и Индию). По поводу Индии в оригинале читаем: «*Какие чудеса, приключения и обычаи повелись в тех землях, о том можно было бы написать особую и немалую книгу. Кто, однако, пожелает о том узнать, пусть прочтет книгу Иоганна де Монтевиллы»*¹⁷⁰.

В ходе путешествия Фортунат завладевает волшебной шляпой, которая переносила её владельца, куда он пожелает. Так по-своему

реализуется представленный в фольклоре разных стран Европы сказочный мотив «трёх волшебных предметов» (сюжет № 566 по указателю Аарне-Томпсона).

Первая и самая пространная часть книги оканчивается смертью Фортуната. На смертном ложе он наказывает сыновьям никому не раскрывать тайну шляпы и кошелька, и добавляет: «Ещё одно я наказываю вам, любезные сыны, чтобы в честь девицы, одарившей меня счастливым кошельком, отныне и ежегодно вы праздновали первый день июня *и в означенный день не вершили брачных дел, будь то заключение супружества или расторжение оного*»¹⁷¹.

Во второй части книги изложены приключения двух сыновей Фортуната, Ампедо и Андолозия. Интонация здесь ощутимо меняется; не столь чётко, как в первой части, просматривается сверхзадача неизвестного автора — создать эпопею во славу купечества. Скорее наоборот — судьбы сыновей Фортуната складываются трагично, и виной всему становится неумелое обращение с дарами отца (Андолозий убит в заточении, Ампедо умирает от горя), так что вторую часть книги никак не назовёшь гимном буржуазной практичности. С другой стороны, здесь довольно сильны мизогинные мотивы: роковую роль в происходящем играет английская принцесса Агриппина, в которую без памяти влюбляется Андолозий. Стоит отметить также довольно пространно развёрнутый в этой части сказочный мотив: волшебные яблоки, от которых у отведавшего их Андолозия, а потом и у его возлюбленной отрастают длинные рога.

Однако, если говорить об осуществлённых переводчиком модификациях, то они, по существу, близки произведённым в первой части. Устранены подробности «страноведческого» плана (*«испанцы донельзя горды»*); сокращена история первой встречи Андолозия с Агриппиной, первые симптомы влюблённости — тем самым снимается даже рудиментарный «психологизм» оригинала; несколько изменено, и часто в лучшую сторону, членение текста на главы (устранено соединение разных сюжетных узлов). Однако наиболее существенными оказываются купюры в тех эпизодах, где хотя бы отдалённо просматривается уклонение от благочестия. Так, несколько сокращён важный эпизод, где перенесённая Андолозием в дикий лес Агриппина, ещё не ведая о чудесных свойствах шляпы, высказывает пожелание вернуться к себе в опочивальню — и тотчас же исчезает вместе с кошельком. В отчаянии Андолозий обращается к Всевышнему: *«О всемогущий Боже, сколь велики чудеса, творимые тобой, сколь многолика природа, если под столь прелестным женским обликом скрывается столь лживое и коварное сердце!»*¹⁷². Когда у Агриппины отрастают рога, камеристка советует ей обратиться с молитвой к Бо-

городице и святому Томасу Кандельбергскому; совет камеристки полностью изъят французским компилятором. И, наконец, подытоживая выпавшие на его долю невзгоды, Андолозий говорит Агриппине: «через зло, учинённое мне тобой, я впал в отчаяние и повесился бы, *кабы Мария, мать Божья, в своём милосердии не пришла мне на помощь в том злом искушении*»¹⁷³.

Обобщая произведённые автором французской версии модификации, можно прийти к следующим выводам:

1) Последовательно снижается роль как благочестивых отступлений, так и хоть в какой-то степени нарушающих благочестие.

2) Несколько сокращены «меркантильные» детали. Тем самым оказывается смягчённым тот характерный для эпохи первоначального накопления капитала и на первый взгляд парадоксальный синтез, который Макс Вебер охарактеризовал как соединение «виртуозности в сфере капиталистических деловых отношений с самой интенсивной формой набожности»¹⁷⁴.

3) Устраняются или снижаются как «туристический», так и научно-географический аспекты путешествия.

При этом сохраняется общая установка немецкой народной книги, в рамках которой культ праздности, характерный для рыцарства, сменяется апологией личной инициативы¹⁷⁵.

Есть определённое сходство между «Фортунатом» и другой очень популярной книгой «Голубой библиотеки» — «Жан из Кале»¹⁷⁶, хотя книги и разделяет значительная временная дистанция. Автор этого романа — плодовитая писательница госпожа де Гоме (Мадлен-Анжелик Пуассон). «Жан из Кале» заметно выделяется из публиковавшихся в рамках «Голубой библиотеки» сочинений. Сказанное справедливо и по отношению к сугубо формальным его параметрам: так, в противоположность подавляющему большинству книг серии, «Жан из Кале» не разделён на главы.

Сюжет романа следующий. Жан — один из самых богатых купцов города Кале — снаряжает корабль и избавляет побережье от многочисленных пиратов; здесь буря швыряет его судно на неизвестный остров (по описанию, явно отсылающему к топосу Острова блаженства, он несколько напоминает Голландию). На городской площади Жан внезапно видит терзаемый собаками труп — это тело не рассчитавшегося должника. Жан выплачивает за него долги и подобающим образом хоронит. Здесь ему встречается пиратский корабль, на котором томятся в плену две женщины. Жан за хорошую цену выкупает пленниц, влюбляется в одну из дам, Констанс, и женится на ней. По прибытии в Кале герой представляет жену отцу, но тот встречает ее крайне недружелюбно, как авантюристку, и изгоняет сына из дома.

Жан со своей женой и ее товаркой Изабель живут в собственном доме недалеко от порта. Годы идут, а отец по-прежнему настроен враждебно. Однажды Жан снова собирается в путь-дорогу (отец надеется, что долгое путешествие заставит его забыть жену). Жена просит изобразить на корме корабля её саму, сына и Изабель и подплыть к Лиссабону. В Лиссабоне великолепное судно привлекает к нему внимание всего города. Приходит и король; в изображении на корме он узнает свою дочь. Так Жан оказывается зятем короля Португалии. Король снаряжает корабль в Кале; капитан корабля — принц дон Жуан, некогда влюблённый в Констанс и претендовавший на ее руку; теперь его страсть оживает. Корабль прибывает в Кале; отец Жана падает на колени и просит его простить. Принцесса благосклонно дарует ему прощение, и корабль вновь устремляется в Португалию. По пути разыгрывается буря; описание её лаконично, но вполне соответствует уже рассмотренному нами в первой главе топосу. Коварный дон Жуан, воспользовавшись драматизмом момента, сбрасывает Жана в море (списав случившееся на бурю). Констанс безутешна, но после двух лет мнимого вдовства король под влиянием уговоров дона Жуана дает согласие на их брак. Однако Провидение хранит героя. Он оказывается на необитаемом острове, где встречается с невесть откуда взявшимся таинственным незнакомцем, который повествует ему о готовящемся бракосочетании дона Жуана и Констанс. Жан засыпает под деревом, а просыпается уже в Лиссабоне — в совершенно плачевном виде: весь в лохмотьях, босой, с длинной бородой. Из сострадания его ведут на кухню и приставляют к чёрной работе. Но внезапно на кухню заходит Изабель и узнает Жана; его выдает кольцо с бриллиантом. Дон Жуан развенчан, осужден и весьма жестоким образом казнен; Жан из Кале становится наследником португальского трона. В финале устраивается грандиозный пир, во время которого вновь возникает таинственный призрак и обещает Жану большое будущее.

В не раз упоминавшейся нами книге П. Низара цитируется версия повести, опубликованная в 1849 году в Эпинале. Здесь — в отличие от оригинального текста — использовано повествование от первого лица, а стиль обретает крайнюю аффектированность: «Вес мой увлек меня на самое морское дно; оттолкнувшись от него и рассекая руками воду, я всплыл на поверхность. Волнение было столь сильным, что мое умение плавать почти что не помогало мне. Я отчаянно сражался со стихией, то взлетая на гребне волны в воздух, то увлекаемый под воду очередным валом»¹⁷⁷.

Как представляется, в «Жане из Кале», как и в «Фортунае», присутствует смесь различных жанров: рыцарский и «высокий» барочный роман, сказка, «буржуазный» роман. Тема бережливости, дело-

вого расчёта (мореплавание всегда имеет целью коммерческий интерес), весьма лаконичный анализ чувств сочетаются в «Жане из Кале» с рудиментами трансцендентной картины мира. Можно видеть здесь продолжение традиций «Фортуната» в новой исторической обстановке. Общий мотив — инициативность непременно должна сочетаться с добрыми делами. «Будь неизменно мудр, непреклонен и умерен, и небо никогда не покинет тебя»¹⁷⁸.

§ 6. БРОДЯЧИЕ СЮЖЕТЫ И ЛЕГЕНДАРНЫЕ ОБРАЗЫ

Анализируя сюжеты «Голубой библиотеки», Р.Мандру выделил особую тематическую рубрику под названием «Мифы». К этой категории он отнёс таких персонажей, как Гаргантюа, Тиль Уленшпигель, Паблос Бускон, Скарамуш¹⁷⁹, Фортунат¹⁸⁰; список, разумеется, неполон. Для Мандру важно подчеркнуть, что речь идет о мифах, укоренённых в пространстве повседневности, причём повествование об указанных героях неизменно выстраивается как последовательность юмористических эпизодов.

На наш взгляд, Мандру несколько односторонне рассматривает проблему мифологического образа в рамках «Голубой библиотеки», отбирая именно сочинения пикареского плана и героя-трикстера. Между тем миф в «Голубой библиотеке» всё-таки не сводится к подобного рода героям и сюжетам. Мифологизации здесь подвергаются и реальные исторические лица с трагической судьбой (Жанна Д'Арк, например), и Вечный Жид, история которого тоже отнюдь не комична. В этом плане нам кажется более обоснованным подход к проблеме Дж. Дотоли, хотя он как раз впадает в другую крайность и чрезвычайно расширительно трактует проблему «мифологического» образа в «Голубой библиотеке» (по мнению итальянского учёного, к этой категории следует отнести и героев жест, и пикаро, и святых).

Как указывает Л.Андриес, весьма важная для «литературы вразнос» фигура авантюриста впоследствии переходит в паралитературу; так выстраивается ряд: странствующие рыцари — пикаро — «благородные разбойники» — Вотрен, Видок и т. п.¹⁸¹. К той же линии, как представляется, примыкает и романтический по своей сути миф о Наполеоне, также нашедший своё отражение в целом ряде произведений «Голубой библиотеки», но уже на позднем этапе её существования (Наполеон становится одним из персонажей коллекции в период Июльской монархии; этот миф ощутимо контрастирует с религиозными сочинениями «Голубой библиотеки», так что христи-

анская парадигма сменяется тезисом о служении индивида государственному интересу).

§ 7. ЭВОЛЮЦИЯ ПИКАРЕСКИ

Повышенный интерес издателей «Голубой библиотеки» к маргинальным персонажам (ворам, оборванцам, бродягам, бандитам) просматривается уже на ранней стадии её существования и удерживается вплоть до заката серии. Вполне естественно, что в рамках серии нашлось место и для «Тиля Уленшпигеля», этой «суммы» сюжетов раннего комического эпоса»¹⁸². Первый французский перевод немецкой народной книги вышел в 1532 году. Интересно, однако, что в «Голубой библиотеке» народная книга предстала значительно сокращённой. Если оригинальная немецкая версия (наиболее раннее из сохранившихся изданий датируется 1515 годом) включала в общей сложности 95 разновеликих глав, то во французской их меньше половины. Во французском варианте произведены некоторые изменения топонимов, но главное совсем в другом: как и в случае с «Фортунатом», купюры и замены подчиняются определённой логике.

Так, уже в первом эпизоде книги подчёркнуто размытым оказался мотив «тройного крещения», тройного омовения Уленшпигеля (в купели, в грязной луже и в лохани). Тем самым некоторая двусмысленность (если не непочтительность) по отношению к важнейшему христианскому таинству исчезает. Практически полностью сохранён пятый эпизод («как мать Уленшпигеля убеждала его и заставляла учиться какому-либо ремеслу»), за одним важным исключением: в оригинальной версии в ответ на жалобы матери на отсутствие хлеба Уленшпигель отвечает: *«бедный человек, кому есть нечего, может поститься по примеру святого Николая, и если у него заведется что-то съестное, так он и ужинает на святого Мартина»*¹⁸³; вся эта реплика во французском тексте выброшена. В главе 10 смягчена скатология (опорожнение кишечника заменено мочеиспусканием); то же самое относится и к 15 главе, где Уленшпигель выдаёт себя за лекаря и придумывает эффективное средство на основе испражнений (во французской версии — мочи). В главе 28, где речь о диспуте в Пражском университете, снята относящаяся к столице Богемии фраза: *«В то время там жили еще добрые христиане и ересь англичанина Виклифа еще не была распространена в Богемии Иоганном Гусом»*¹⁸⁴.

Полностью изъяты эпизоды, где Уленшпигель учит осла читать по старой псалтири; где он в Риме непочтительно поворачивается спиной к алтарю, а затем встречается с папой¹⁸⁵; вообще подавляю-

щее большинство эпизодов (и микроэпизодов) с участием священнослужителей, как правило, изъяты. И даже в эпизоде с завещанием Уленшпигеля полностью устранена фигура священника.

Таким образом, в «Тиле Уленшпигеле», как и в «Фортунате», трансформации были направлены на устранение антиклерикальных (и вообще как-то способных затронуть чувства верующих) мотивов, с одной стороны, и некоторое смягчение мотивов «материально-телесного низа», с другой.

Влияние «Тили» и других немецких источников просматривается в одном из наиболее популярных изданий (наряду с рыцарскими романами) «Голубой библиотеки» — книге Пешона де Рюби «Благородная жизнь лихоимцев, оборванцев и цыган» («*La vie genereuse des mercelots, gueuz et boesmiens, contenant leur facon de vivre, subtilites et Gergon*»), впервые опубликованной в Лионе в 1596 году и включённой в серию в 1627¹⁸⁶. Речь идёт о подробном описании жизненного уклада данной категории населения. В издание был включён словарь используемой «лихоимцами» лексики; с каждым новым изданием объём словаря расширялся и, в конце концов, достиг 146 единиц. Книга соединяет документализм, «страноведческую» точность с приверженностью традиционному нарративному репертуару.

Вполне естественным в данном контексте выглядит интерес издателей серии к пикареске — жанру испанского происхождения, во многом полемичному по отношению к рыцарскому роману. Несомненно, Удо и его коллеги проявили большую чуткость к этому жанру, в особенности в связи с тем громким успехом, который пикарескный роман в XVI–XVII веках снискал во Франции¹⁸⁷. В то же время не все из испанских образцов пикарески оказались востребованы в рамках «Голубой библиотеки». Например, «Жизнь Ласарильо с Тормеса» (переведённая на французский язык уже в 1560 году), «Гусман из Альфараче» Алемана, плутовские новеллы Сервантеса неоднократно публиковались французскими издателями (в Париже, Руане, Лионе), но не зафиксированы в интересующей нас серии. Из всех испанских пикаресок в «Голубую библиотеку» попал и немедленно снискал успех именно «Дон Паблос» Кеведо. По мнению Р.Шартье, тому есть ряд причин. Во-первых, «фоном» для публикации «Дона Паблоса» послужил успех французского перевода другого известного сочинения Кеведо — книги «Сновидения», яркого феномена культуры барокко. Кроме того, именно в «Доне Паблосе» были актуализированы два уже пользовавшихся успехом у французского читателя стилистических регистра: 1) скатология карнавального типа («материально-телесный низ», по М.М.Бахтину); 2) пародийные и гротескные формы бурлескной литературы¹⁸⁸. На наш взгляд, есть и третья

причина интереса издателей «Голубой библиотеки» к «Дону Паблосу»; речь идёт о той особенности романа, которую С.И. Пискунова формулирует следующим образом: ««История жизни пройдох» — первый испанский плутовской роман с «открытой» композицией, обрывающийся на подчёркнутом многоточии»¹⁸⁹. Это обстоятельство позволило создателям французской версии безболезненно скорректировать развязку книги в нужном им направлении.

Первое издание романа Кеведо в рамках «Голубой библиотеки» было осуществлено в 1657 году («L'Aventurier Buscon. Histoire facécieuse. Composee en Espagnol par Dom Francisco de Quevedo...»). Интересно, что все издания «Дона Паблоса» в «Голубой библиотеке» основывались на переводе 1633 года, выполненном неким Женестом (ранее именно он перевёл «Сновидения»). При этом совершенно игнорировались последующие, выполненные в конце XVII–XVIII веках переводы; таким образом, вплоть до последней публикации книги в рамках серии (1830-е годы) сохранялся неизменным архетипический вариант текста. Этот перевод не был буквальным. Женест несколько усилил «местный колорит» оригинала, а также внедрил в текст некоторые характерные именно для французского бурлеска XVII века элементы (низкая лексика, арготизмы, парафразы и т. д.); напротив, избыточные в оригинале *concetti* переводчик устранил. Книга оказалась интерпретирована в сугубо комическом регистре, вне социальных коннотаций и характерных для Кеведо поэтологических выкладок.

Однако наиболее существенная трансформация, как уже было сказано, относилась к финалу книги. У Кеведо герой пытается выдать себя за знатного сеньора и жениться, но брак с доньей Анной расстраивается и несостоявшийся тесть жестоко расправляется с обманщиком; затем Паблос становится странствующим комедиантом, учится шулерскому делу, а в итоге вместе с девицей лёгкого поведения решает перебраться в Вест-Индию, «дабы попробовать, не улучшится ли с переменой места и земли мой жребий»¹⁹⁰. В версии Женеста, «благодаря Провидению», судьба героя складывается как нельзя лучше; в Севилье он влюбляется в Розелу, дочь богатого купца, поступает к ней на службу в качестве слуги и столь ловко «расставляет силки», что добывается руки красавицы. Этот финал никак не подготовлен предшествующим повествованием. Можно сказать, во французском варианте предвосхищается паралитературный «хеппи энд».

Что же касается версии, публиковавшейся в рамках «Голубой библиотеки», то она подверглась по сравнению с версией Женеста дополнительной правке, на первый взгляд незначительным, но отвечающим основным закономерностям серии изменениям. Общее чле-

нение на 22 главы было сохранено, но текст оказался сокращён до наиболее предпочтительного для Удо и его продолжателей объёма — порядка 160 страниц in-4. Сокращения временами носили «цензурный» характер. Так, портрет матери Паблоса оказался тщательным образом отретушированным. «Сын колдуньи, да ещё и шлюхи», дразнят в детстве Паблоса; вторая часть из французского текста исчезает, и теперь ничто не указывает на истинный источник доходов Альдонсы де Сен-Педро. Автор версии «Голубой библиотеки» склонен к изъятию сцен «макабрического» характера (установленная черепами комната матери Паблоса); подчас он вводит литературные аллюзии («тощая и унылая кляча», на которой едет во время карнавала Паблос, во французском тексте названа «Дон-Кихотовым Росинантом»). Но наиболее существенно другое. Из романа совершенно исчезла сексуальная, скатологическая и в целом связанная с «материально-телесным низом» скабрёзность. В лучшем случае нечистоты именуется — на эллиптический манер — «крайне отвратной массой», но чаще всего соответствующие эпизоды подвергаются купированию. Колоритная сцена ночного сражения в тюремной камере вокруг параша (глава 17) предстаёт поэтому сокращённой и пресной.

В том же эпизоде последовательно устранены отступления от благочестия: в оригинале Паблос, заслышав «раскаты грома» у параша, молится святой великомученице Варваре, а после ночного побоища виновникам случившегося приходится навести в камере чистоту, «никакого отношения до чистоты непорочной Девы Марии не имеющую»¹⁹¹. Обе эти аллюзии из версии «Голубой библиотеки» изъятые; подобное происходит и в других эпизодах романа. Если в оригинальном тексте присутствует множество «карнавальных» мотивов, поразному пародирующих те или иные аспекты католического культа¹⁹², то в версии «Голубой библиотеки» всё, что могло хоть как-то затронуть чувства верующих, из текста оказалось вычищено. Главный герой утратил психологическую выразительность, а повествование в целом превратилось в череду «занимательных историй», приобрело кумулятивную структуру. Это вполне соответствует принципу «фрагментированного» чтения, характерному для паралитературных феноменов.

Среди французских текстов, опубликованных в «Голубой библиотеке» и навеянных «Доном Паблосом», выделяется повесть «Жизнеописание Гийери» («L'Histoire de la vie, grandes voleries et subtilitez de Guilleri, et de ses compagnons et de leur fin lamentable et malheureuse»). Впервые опубликованная в 1718 году вдовой Жана Удо, повесть затем неоднократно переиздавалась. В её основе сюжет отнюдь не литературного, а вполне житейского происхождения. К мо-

менту своего вхождения в «Голубую библиотеку» история Гийери уже была широко известна. В основе её лежал реальный факт — история банды братьев Гийери, терроризировавших историческую область Пуату в 1608–1609 годах (имеются документальные свидетельства на сей счёт, причём часть из них носит репортажный характер). О казни Гийери сообщается в столь важном историческом источнике, как «Дневник» Л'Этуалья. Кроме того, этот сюжет был использован во втором издании книги Франсуа де Россе «Трагические истории нашего времени» (1632); новелла де Россе, собственно, и была положена в основу интересующей нас версии. Короткие эпизоды, полное отсутствие какого бы то ни было антуража в версии де Россе как нельзя лучше соответствовала канонам «Голубой библиотеки». Вот почему изменения, произведенные компиляторами, носили характер «стилистической ретуши»¹⁹³. Однако одно существенное изменение всё-таки имело место: текст был нарезан на очень короткие (менее страницы) главы, из которых относительно пространной оказалась только заключительная («Как Гийери влюбился»). Каждая из микроисторий читалась вполне самостоятельно.

Книга насыщена переживаниями, бурлескными ситуациями, романическими «узнаваниями». По происхождению Гийери дворянин, образован, но уже в детские годы наводит страх на однокашников. Когда начинается война, он идёт служить простым солдатом и выказывает исключительную доблесть. Однако после заключения мира с Савойей Гийери оказывается не у дел и собирает вокруг себя банду из сорока проходимцев. «Многие из тех, кто знал его во время военных действий, дивились подобному повороту в его судьбе — из отважного военачальника он превратился в жалкого вора»¹⁹⁴. Таким образом, крутой поворот в судьбе героя объясняется именно экономическими причинами — Гийери не в состоянии заработать себе на хлеб.

Отец, прослышав об образе жизни сына, вскоре умирает от тоски. Гийери обкрадывает набожного крестьянина и берёт в плен настоятеля. Однако смерть брата (тот являлся его сообщником) становится поворотным событием в его жизни. Гийери собирает свою банду, предлагает всем отказаться от нечестивого образа жизни и переселиться в местность, где их никто не знает. Покончив с разбоем, Гийери влюбляется в молодую вдову и три года наслаждается браком, однако внезапно его прежние занятия выходят на свет божий. Его хватают, бросают в ларошельскую тюрьму и подвергают жестокой казни.

По версии автора книги, Гийери не кровожаден и убивает лишь с целью самозащиты; с другой стороны, он невидим и неуязвим; отва-

жен, подобно Паблосу. Однако мораль требует, чтобы он понёс наказание.

В статье «Жизнь бесславных людей» Мишель Фуко, рассуждая о «ложном бесславии», ставит в один ряд Гийери, Картуша, маркиза де Сада и Ласенера¹⁹⁵. Для нас здесь важно сближение первых двух имён списка. Как сам образ Гийери, так и основные этапы его жизнеописания во многом перекликаются с историями благородных разбойников, которые в дальнейшем так активно укореняются в Голубой библиотеке (Мандрен, Картуш), а затем и паралитературе. Гийери оказывается первым в этом ряду.

§ 8. КАРТУШ И МАНДРЕН

Двое персонажей «Голубой библиотеки» удостоились прозвища «французских Робин Гудов». Это легендарные разбойники Мандрен и Картуш. Можно ли назвать их в полном смысле слова «авантюристами» — вопрос дискуссионный¹⁹⁶. Упомянутый уже в самом начале «Разбойников» Шиллера — как своего рода архетип бандита — Картуш (1693–1721) возглавлял шайку грабителей, совершавших налёты главным образом на территории Парижа и прилегающих районов. Награбив огромные суммы денег и другие ценности, Картуш подкупил и превратил в своих агентов многих полицейских, чинов тюремной администрации, судей и военных. Когда полиция организовывала настоящую охоту за Картушем, он несколько недель скрывался в Англии. Его схватили лишь в результате предательства одного из членов шайки; арестованный в кабаке между Бельвилем и Менильмонтаном, Картуш отрицал свою идентичность, выдавая себя за Шарля Бургиньона. Но и оказавшись за решёткой, Картуш похвалялся, что ему удастся выбраться на волю, и только особые меры предосторожности помешали его бегству. Картуш стал настолько знаменит, что после его ареста парижане ринулись в тюрьму. Публичная казнь Картуша на Гревской площади (он был четвертован) проходила при огромном стечении народа, места «бронировались». Но он так и не выдал других членов банды — вплоть до последнего момента, когда, потрясённый тем, что друзья не пришли ему на помощь, Картуш рассказал всё.

История Картуша переводилась на русский язык целым рядом переводчиков — Фёдором Каржавиным («Жизнь славного французского разбойника Картуша», осталась в рукописи), Матвеем Неёловым (с немецкого варианта текста), а затем Матвеем Комаровым, издавшим книгу «История славного французского вора и мошенни-

ка Картуша и товарищей его» под одной обложкой с историей Ваньки Каина — «Обстоятельные и верные истории двух мошенников» (1779; переизд.: 1788, 1793, 1794). Не будет преувеличением сказать, что «История Картуша», оперативно опубликованная именно в «Голубой библиотеке»¹⁹⁷, оказала заметное влияние на формирование массовой литературы в России. Книга продолжала издаваться у нас и во второй половине XIX, и даже в начале XX века.

Текст «Истории Картуша» строится как роман анти-воспитания: под влиянием обстоятельств в главном персонаже развиваются дурные наклонности. Уже в детстве он подворовывает, затем крадёт крупную сумму у своего однокашника; попадает в цыганскую шайку; влюбляется, а чтобы очаровать свою возлюбленную — срезает кошельки, часы, табакерки; втирается в доверие к начальнику парижской полиции Д'Аржантону и выполняет функции осведомителя... Определённая романтизация образа, некая заворуженность автора персонажем, его хитростью, физической силой, умом сочетается с демонизацией, сублимацией зла: «прислужник Сатаны», Картуш «стал различными средствами ожесточать сердца, приучать руки к воровству и души к убийству»¹⁹⁸. Картуш сохраняет чувство юмора и присутствие духа даже во время процесса, что делает его притягательным (особенно для дам). Главными же врождёнными пороками, ставшими причиной его падения, объявлены «ложные представления о чести, избыточная любовь к роскоши и смехотворные амбиции».

Несомненно, «История Картуша» была написана на волне того повышенного внимания публики к этой личности, которое возникло ещё задолго до его поимки (по мнению А. Фарж, с 1715 г. в Париже «все только и говорили о Картуше»¹⁹⁹) и которое было старательно раздуто властями, обеспокоенными высоким уровнем криминализации столицы и вознамерившимися ликвидацией опасного разбойника преподнести урок остальным представителям городского «дна». Однако, как это нередко бывает, миф вышел из-под контроля его создателей и обернулся героизацией Картуша²⁰⁰ и его прижизненную канонизацию в качестве «культовой» фигуры. «Публика слушала с невероятной жадностью всё, что непосредственно относилось к Картушу. Достаточно было поместить в заголовке какой-нибудь книги, какой-нибудь комедии имя этого известного бездельника, чтобы доставить им громадный успех. Такое любопытство возбуждал Картуш не в одной только Франции, но даже и в Германии, в Голландии и в Англии»²⁰¹. Между тем в итоге эта канонизация не только сделала его имя нарицательным для обозначения жестокого разбойника, но и обеспечила ему «прописку» в массовой культуре²⁰².

Стали общим местом сравнения Картуша с Мандреном, и не только в рамках «Голубой библиотеки» (куда вошла книга о Мандрене, написанная неким аббатом Регле²⁰³, скорее всего, по горячим следам событий, а затем переизданная в 1839 году). Луи Мандрен родился в Сент-Этьене в 1724 или 1725 году; он был сыном кузнеца, подрабатывавшего изготовлением фальшивых монет. Отца казнили; его вдова осталась с девятью детьми на руках, после чего юный герой поклялся мстить (богачам и мытарям). Поначалу он пытался заниматься интендантством, но потерпел неудачу и оказался разорён; служил в армии, затем обманом присвоил себе орден, дезертировал, занялся контрабандой и в итоге стал главарём довольно большой банды. Шайка Мандрена скупала в Германии и Швейцарии кожу, зерно, порох, свинец, табак, холст, индийский муслин, переправляла все эти товары в Дофинэ, Бургундию и Савойю, а оттуда, в обратном направлении, тайно возила соль. Мандрен нападал даже на довольно большие города, в том числе на Отен; не раз попадал в тюрьму, но всякий раз выбирался на волю. Наконец его арестовали в замке Рошфор в Савойе, привезли в Валанс и казнили 26 мая 1755 года. Многие авторы усматривают в деятельности Мандрена в первую очередь экономическую составляющую (ожесточённая борьба с генеральными откупщиками, противодействие «драконовскому» налогу на соль)²⁰⁴.

Л.С. Гордон в своей статье о Мандрене²⁰⁵ полагает, что «народные книги воспевают подвиги Мандрена» (под «народными книгами» автор имеет в виду именно сочинение аббата Регле). «У него находили остроумие, поразительную ловкость и удачу. Мандрен отличался естественным убедительным красноречием, живым воображением, смелостью, необходимой для великих предприятий, и дерзостью в успехе»²⁰⁶. Облик Мандрена обманчив — с виду он сама невинность, и только по глазам можно определить его истинную натуру. Если Картуш был невысокого роста, худой, с маленькой головой и невыразительными чертами лица, то Мандрен достаточно привлекателен. Портрет его отчасти предвосхищает сложившийся в начале XIX века топос демонического героя: «стан у него был складный, волосы чёрные, брови густые, нос орлиный, черты лица правильные, грудь широкая, и силу имел удивительную». Мандрен пылко, вполне под стать рыцарю, но безответно влюбляется, так что, в конце концов, становится мизогинном; это не мешает ему строить куры направо и налево, и не без последствий; как в городе, так и в деревне герой книги способствует увеличению местного населения, к вящему неудовольствию мужей. В результате градоначальник неназванного города с упрёком замечает ему: «Вот десять младенцев, которых вас причиною полагают...».

Между тем, стремясь создать апологетический образ Мандрена, Л.С. Гордон совершенно упускает из виду крайне нелицеприятные подробности его деятельности (разумеется, мы всё время имеем в виду не реальную личность, а литературный образ). Так, Мандрен проявляет крайнюю жестокость к своим жертвам, не щадит даже беременных, втыкая штык прямо в живот. Не очень церемонится он и с отшельником, награждая его ударами. Вообще в книге очень важен, на наш взгляд, отчётливо антихристианский аспект. Мандрен не просто убивает священнослужителей, он ещё и изобретает некий языческий культ, устраивает в лесу жертвенник. Благовония, горящие угли, пергаментный свиток — всё это выглядит как кошунственная пародия на христианское богослужение. Мандрен и его окружение клянутся на крови; преклонив колена, они обещают мстить своим обидчикам, то есть сборщикам налогов и «сыщикам». При этом поле деятельности бандитов — не только Париж и ближайшие к нему земли, как в случае с Картушем; Мандрен прямо объявляет всю Францию и Савойю территорией своих военных действий. «Чудовище», «человекоубийца» — вот те определения, которые применяет к нему автор книги. На этом фоне чревоугодие Мандрена и членов его шайки выглядит вполне невинной слабостью (они проводили время, как сказано в книге, «между трудом и чувственностью», изысканно питались и любили слушать музыку во время трапезы).

Как прообраз типичного для паралитературы персонажа, Мандрен склонен к переодеваниям, смене имиджа. Он преобразуется то в офицера, то в священника, то в буржуа, то в отшельника; важная его ипостась — обольститель женщин, шевалье де Мон-Жоли.

Интересно, что задолго до расцвета готического романа автор вводит в текст близкий к готическому пространный эпизод: после смерти старого прокурора Мандрен принимает решение завладеть его замком, и один из членов банды, Рокейроль, искусно изображает призрак покойного. «Привидения нагоняли страх на всю местность»; перепуганная родня в спешке покидает замок, и Мандрен торжествует победу.

Мандрен — не просто разбойник, он ещё и контрабандист, и фальшивомонетчик, то есть речь идёт о феномене буржуазной эпохи. Между тем фальшивомонетчик, в интерпретации А.Ф. Строева, — это «поддельный алхимик, самозванец, шутовской соперник государя»²⁰⁷. Да и в других отношениях Мандрен склонен присваивать себя права монарха — в частности, он выпускает из тюрем преступников и тем самым пополняет свою банду.

Перед казнью Мандрену «предложили пригласить монаха для проповеди, но он ответил, что находит того слишком жирным для проповедника поста»²⁰⁸. Финал книги патетичен: на эшафоте Мандрен ка-

ется и воздевает руки к небесам. «Я жил в преступлении и умираю в бесчестьи. Я проливал кровь невинных, теперь пусть прольётся моя собственная. Я возвращаюсь во мрак ночи; дай Бог, чтобы имя моё и преступления мои канули в забвение; да смогу я искупить их страданиями своими и мукой моей». Зрители плачут; преступник благодарит исповедника, обнимает палача, сам ложится на колесо и умирает, обратив очи к небу.

В «Голубой библиотеке» печатался также выдержанный в лукаиновском духе «Диалог в аду между Картушем и Мандреном»²⁰⁹, где между двумя персонажами возникает забавная пикировка. Диспут касается масштаба собственных преступлений. Картуш упрекает Мандрена за чрезмерное обилие «галантов» (фальшивомонетчик, контрабандист и разбойник в одном лице). Зато «театром» деятельности Картуша стала всё-таки столица, а не провинция; Мандрена же, по мнению его оппонента, скоро забудут. «От одной границы до другой Франция стала свидетелем моих проделок», возражает на это Мандрен. Для Мандрена Картуш — не более чем жалкий воришка, а ведь «лучше быть разбойником, чем жуликом». Конец «Диалога...» вполне назидателен: окончательный приговор спорящим выносит Плутон — для него оба они негодяи и разбойники.

§ 7. СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ МОРАЛИЗАЦИЯ

Среди наиболее популярных изданий «Голубой библиотеки» — нравоучительная сентиментальная повесть «Признанная невинность»²¹⁰, посвящённая судьбе Женевьевы Брабантской. В самом начале романа «В поисках утраченного времени» Марсель Пруст упоминает о том сильнейшем впечатлении, которое произвёл на него этот сюжет (наряду с историей Синей Бороды); точнее, не сама книга, а увиденные писателем в детстве картинки для волшебного фонаря, рассказывавшие историю Женевьевы. Ещё раньше в похвальных выражениях о «Признанной невинности» отзывался Нодье. Сюжет этот пользовался широкой популярностью во всей Европе, начиная со средних веков и кончая эпохой романтизма (драма Мюллера и Тика, «О Германии» госпожи де Сталь). Среди исследователей нет единого мнения по поводу того, идёт ли речь о полностью вымышленном персонаже или в основе сюжета лежат реальные факты²¹¹. Наиболее ранняя рукопись легенды относится к 1472 году; автор её, Матиас Эмихий, был богословом. История Женевьевы Брабантской приводится также в Acta Sanctorum и различных латинских компиляциях духовного характера, составленных в XVI–XVII веках.

За основу издания «Голубой библиотеки» было взято повествование французского иезуита, автора ряда исторических и богословских сочинений отца Рене де Серизье, выпустившего в 1646 году своеобразный моралистический триптих «Три невинных души» (*Les Trois Etats de l'Innocence*), куда вошла и история Женевьевы. В XVII веке «Признанная невинность» выдержала 27 переизданий, включая английский и итальянский переводы; позднее были выпущены испанская, немецкая, голландская версии текста. Что касается «Голубой библиотеки», то в её состав повесть была введена практически без изменений. В XVIII веке роман переиздавался с незначительными коррективами, произведёнными аббатом Ришаром. Но особый успех издания «Признанной невинности» в рамках «Голубой библиотеки» относится уже к XIX столетию (в общей сложности 37 переизданий).

Сюжет повести вкратце следующий. Женевьева, дочь герцога Бранбантского, являла собой ангела во плоти. С юных лет она проявляла исключительное благочестие и проводила большую часть дня в уединённом павильоне в уголке сада. Поведение Женевьевы отличалось скромностью, целомудрием и естественностью. Среди её поклонников особо выделялся могущественный граф Зигфрид; он попросил у родителей Женевьевы её руку, те дали своё согласие. Два года брака они проводят в загородном доме, после чего Зигфрид отправляется воевать с сарацинами. В отсутствие мужа коварный интендант пытается добиться расположения Женевьевы; та проявляет исключительную стойкость, и Голо идёт по пути низменной клеветы, обвинив её в связи с поваром; Голо представляет дело таким образом, будто родившийся у неё мальчик — плод адюльтера. Графиню бросают в темницу. Прослышав об адюльтере, Зигфрид — он отважно сражается с сарацинами — впадает в ярость и вынашивает план мести. Когда хозяин прибывает в замок, подкупленная Голо старая колдунья демонстрирует Зигфриду в волшебном зеркале весьма чувственную встречу влюблённых. Голо приказывает отвести Женевьеву и её младенца в лес и там убить, причём в качестве доказательства доставить язык женщины; однако слуги отпускают их (фольклорный мотив, хорошо знакомый по «Белоснежке»). Мать и сын живут в лесу, им помогают силы Небесные — волк приносит овечью шкуру, прочие лесные звери живут с ними в мире и согласии. К семи годам сын Женевьевы выказывает недюжинный ум, она же предельно исхудала. Граф, встретив их в лесу, приходит в умиление; жена при виде мужа вновь обретает утраченную красоту. Справедливость торжествует, а Голо ждёт страшная казнь. Вскоре Женевьева заболевает и умирает; за траурной процессией следует лань, олени приводят Зигфрида к пещере, где обитала его жена, и он сооружает в этом месте храм *Notre-Dame de Marsan*.

В версии «Голубой библиотеки» очень явственно выражена повествовательная инстанция. Так, в одном месте читаем: «Дорогой читатель, прежде чем мы продолжим рассказ о выпавших на долю несчастной Принцессы невзгодах, заклинаю тебя бросить взор на творящееся в мире и оценить всё его многообразие»²¹². В мире почитаем порок, продолжает повествователь, а добродетель презираема. Другой пример носит «естественнонаучный» характер и касается продолжительности сроков беременности: «Философия и опыт учат нас, что женщины могут вынашивать свой плод до десяти, а то и до 15–17 месяцев»²¹³.

Ещё одна особенность данной редакции — высокий удельный вес риторической стихии. Несомненно, здесь сказалась высокая риторическая культура отца Серизье. Правда, с точки зрения современного читателя здесь присутствуют образцы дурного вкуса: «В моё намерение не входит описывать величайшие добродетели сей принцессы, а также представлять в подробностях красоту её, уже вполне сформировавшуюся к тому моменту, когда уста её не отрывались от исполненного сладости материнского сосца». В другом месте автор всё же приводит некоторые детали внешности Женевьевы: «Не ведала она иных румян, кроме тех, коими скромность и благонравие украшали ланиты её». Наконец, и в эпизоде несостоявшейся казни Женевьева обрушивает на слуг потоки своего красноречия, и оно смягчает их сердца.

В рамках «Голубой библиотеки» была опубликована и компактная стихотворная версия легенды (Cantique de Sainte-Genevieve de Brabant), более удобная для запоминания широкой аудиторией. По сюжету она вполне соответствует повести, носит чисто повествовательный характер и крайне незамысловата в поэтическом отношении:

*Il a laisse son aimable Comtesse
Entre les mains d'un mechant Intendant,
Qui la voulut seduire par finesse,
Et l'honneur lui ravir subtilement,
Mais cette Dame.
Pleine de charme,
N'y voulut consentir aucunement.*

<Оставил он любезную свою графиню в руках интенданта злого, и решил тот хитростью её обольстить, мерзким искусством честь её похитить. Только прелестнейшая дама та твёрдо сему воспротивилась>

Есть определённые переклички между «Признанной невинностью» и уже упоминавшимся «Терпением Гризельды»: в обоих случаях женщина выказывает беспримерное мужество, стойкость духа, однако финал «Гризельды» — в противоположность «Признанной невинности» — носит счастливый характер.

Оба этих произведения выглядят как весомый аргумент в развернувшемся на страницах «Голубой библиотеки» — как бы в продолжение к развернувшейся ещё в XV–XVI веках учёной дискуссии — «споре о женщинах»; резкие мизогинные памфлеты (в стихах и прозе) чередовались с убедительными примерами женской добродетели. К последним относится и новелла «Верная возлюбленная» (*La maitresse nouvelle*), выпущенная Гранье в конце XVIII века. «Постоянство — добродетель, встречающаяся весьма редко», пишет неизвестный автор новеллы, «её нечасто встретишь у охваченных любовью дам. Примеры постоянства можно почерпнуть разве только из романов и хроник любовных происшествий. Ныне на женщину, обходящуюся на протяжении многих месяцев одним только возлюбленным, смотрят как на чудо; это предельный для любви срок»²¹⁴.

* * *

Заключая этот поневоле краткий обзор повествовательной прозы «Голубой библиотеки» (многие памятники остались вне поля нашего зрения), следует отметить разнообразие избираемых составителями коллекции стратегий. Перед нами очередное проявление барочного принципа *diversité* (чётко сформулированного, в частности, в стихотворном прологе к «Пересудам у ложа роженицы»)²¹⁵, переходящего в принцип издательской деятельности. С другой стороны, просматриваются и некие общие установки. В содержательном плане это последовательная редукция мотивов «материально-телесного низа», усиление благочестивого начала (или же нарочитое сужение соответствующего смыслового спектра), акцент на семейно-бытовом измерении, обилие фантастики сказочного типа. В структурном — настойчивое стремление к компактности и динамичности, к сегментации текстов на относительно автономные, законченные эпизоды, выбор «кумулятивных» стратегий.

Персонажи повествовательной прозы «Голубой библиотеки», как мы могли видеть, в некоторых отношениях предвосхищают паралитературных героев. Обоснованность сопоставления тех и других особенно очевидна в случае с «благородными разбойниками», чья близость к персонажам Дюма и Сю не вызывает сомнений.

Некоторые из пользовавшихся большим успехом в «Голубой библиотеке» сюжетов в дальнейшем стали достоянием массовой культуры. В первую очередь сказанное относится к «Четверым сыновьям Аймона» (о чём говорилось подробно). Между тем важным этапом «популяризации» этих сюжетов стала опера. Так, «Жан Парижанин» был положен на музыку Франсуа Адриеном Буальдьё, «Роберт Дья-

вол» — Джакомо Мейербером, а «Женевьева Брабантская» и «Елена Прекрасная» Жаком Оффенбахом (оперы «Фортунат» и «Гризельда» также существуют, но гораздо менее известны). Но, разумеется, сама по себе трансформация того или иного сюжета в оперное либретто ещё не свидетельствует о его изначально паралитературном характере.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Nisard P. Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à l'établissement de la Commission d'examen des livres de colportage. P., Maisonneuve et Larose, 1968.

² Мы пользовались вторым изданием книги: Mandrou R. De la culture populaire au 17 et 18 siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes. P., IMAGO, 1985.

³ Укажем только основные их труды: Andriès L. La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle. Une tradition éditoriale. Oxford, The Voltaire Foundation, 1989; Andriès L. Le Grand Livre des secrets. Le colportage en France aux 17 et 18 siècles. P., Imago, 1994; Bollème G. Les Almanachs populaires aux XVII et XVIII siècles. Essai d'histoire sociale. P.-La Haye, Mouton, 1969; Bollème G. La Bibliothèque bleue. La littérature populaire en France du XVII au XIX siècle. P., Julliard, 1971.

⁴ Подробный анализ распространяемых коробейниками товаров и место среди них книжной продукции см. в монографии: Fontaine L. Histoire du colportage en Europe. XV–XIX siècle. P., Albin Michel, 1993 (ch. IX).

⁵ Kraft Pourrat C. Le colporteur et la mercière. P., Denoël, 1982. P. 201.

⁶ Bollème G. Mille livrets bleus // La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage. P., Laffont, 2003. P. 553. Именно по этой антологии мы, как правило, цитируем тексты «Голубой библиотеки» — кроме специально оговоренных случаев. Кроме того, мы пользовались тремя из четырёх опубликованных издательством «Montalba» антологий «Голубой библиотеки»: Figures de la gueserie. P., 1982; Le Miroir des femmes. P., 1982; Les contes bleus. P., 1983. Назвать все четыре указанные антологии в полном смысле научными изданиями нельзя, однако на сегодняшний день они остаются единственными общедоступными источниками основных текстов серии. Наконец, очень важным источником стали для нас оцифрованные тексты виртуальной библиотеки города Труа (<http://www.bm-troyes.fr/bmtroyes>).

⁷ Thoveron G. Deux siècles de Paralittératures : lecture, sociologie, histoire. Liège, CEFAL, 1996. P. 116.

⁸ Martin H.J. Culture écrite et culture orale. Culture savante et culture populaire // Le livre français sous l'Ancien Régime. P., Promodis, 1987. P. 291.

⁹ Приведём в качестве примера издание: Le romant de Jehan de Paris roy de France. Troyes, s/t. Paris, se vend chez Antoine de Raffle, s.a. (одно из немногих изданий «Голубой библиотеки», имеющих в фондах Музея книги Российской государственной библиотеки).

¹⁰ Именно Безонь (ок.1676 — ок.1730) первым составил «Малый каталог» изданий «Голубой библиотеки», куда вошло 75 наименований; из них 52 издания были религиозного содержания. См.: Mellot J. D. *La Bibliothèque Bleue de Rouen: l'émergence d'une production indésirable et très demandée // La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage. Actes du colloque* (Troyes, 12–13. IX. 1999). P.-Troyes, 2000. P. 36.

¹¹ Andriès L. *La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle. Une tradition éditoriale*. Oxford, The Voltaire Foundation, 1989. P. 14.

¹² *Livres populaires du XVI siècle*. P., CNRS, 1986. P. 17–18.

¹³ Именно низкая стоимость была важнейшим атрибутом «рекламы» данных изданий со стороны зазывал: «Спящая красавица за один су. Золушка с гравюрой, Красная Шапочка, Сказка о Синей Птице — два су за три книги» (цит. по изд.: Andriès L. *La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle*. Op. cit., p. 15).

¹⁴ Как замечает М.Пастуро, того же серовато-синего цвета было и одеяние монахов и крестьян (Pastoureau M. *Bleu: histoire d'une couleur*. P., Seuil, 2000). Возможно, голубой цвет в оформлении серии отчасти имел знаковый смысл (символ наивности и одновременно благочестия). В то же время известны случаи и другой расцветки обложки (фиолетовая, розовая, зелёная...).

В России в 1820-х — 1830-х годах «низовая» литература печаталась на дешёвой серой бумаге и получила название «серобумажной» или просто «серой» (Рейтблат А.И. *Московская низовая книжность // Как Пушкин вышел в гении*. М., Новое литературное обозрение, 2001. С.158).

¹⁵ Corrad Le Breton. *Recherches sur l'établissement et l'exercice de l'imprimerie à Troyes*. P., Déliion-Troyes, Fèvre-Bouquet, 1851. P. 33.

¹⁶ Chartier R. *Livres bleus et lectures populaires // Histoire de l'édition française*. Т. II. *Le livre triomphant*. P., Promodis, 1984. P. 506.

¹⁷ Она была впервые опубликована в 1485 или 1486 году.

¹⁸ Martin H.J. *Culture écrite et culture orale. Culture savante et culture populaire // Le livre français sous l'Ancien Régime*. Op. cit., p. 152.

¹⁹ *La Guerre spirituelle entre l'Ame raisonnable et les trois ennemis d'icele, le Diable, Le Monde, et la Chair*. Troyes, N.Oudot, 1624.

²⁰ Le Men S. *L'image et la Bibliothèque bleue normande // XVIII siècle*, 1986, № 18. P. 99.

²¹ Первое франкоязычное издание романа Жана Аппасского вышло в свет в Женеве в 1478 году (издатель — Адам Штейншабер). Между тем немецкая версия была напечатана в Аугсбурге значительно раньше, в 1456 году.

²² Harf-Lancner L. *L'illustration du Roman de Mélusine de Jean d'Arras dans les éditions du XV et du XVI siècles // Le livre et l'image en France au XVI siècle*. P., Presses de l'École Normale supérieure, 1989. P. 39.

²³ Сошлёмся на электронную версию дайджеста диссертации Элен Букен «Издания и переработки «Истории Мелюзины» Жана Аппасского». XV–XIX вв.» (защищена в 2000 г.), опубликованную на сайте: <http://theses.enc.sorbonne.fr/document.html>

²⁴ L'Histoire des nobles prouesses et vaillances de Gallien restauré. Avec les Figures propres mises de nouveau sous chaque chapitre. Troyes, Jacques Oudot, 1709. — Первое издание книги в «Голубой библиотеке» относится к 1660 году.

²⁵ Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècles (1789–1960). Т. 4. P., CNRS, 1975. P. 590. В Англии словосочетание blue book фиксируется на рубеже XVIII века и относится в первую очередь к популярным изданиям повествовательной прозы.

²⁶ Цит. по изд.: Andriès L. Introduction // La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage. P., Laffont, 2003. P. 20.

²⁷ Restif de la Bretonne. Monsieur Nicolas, ou le coeur humain dévoilé. P., Liseux, 1883. Т. 1, p. 155. Гёте в детстве тоже интересовался народными книгами и опять-таки отдавал предпочтение «Фортунаду» (Собрание соч. в 13 т. М., ГИХЛ, 1935. Т. 9, с. 51).

²⁸ «Хромой вестник» (Messenger boiteux) — название, разумеется, является парфразом «Хромого беса» Лесажа — один из наиболее популярных ежегодных альманахов, выходявший вначале в Базеле (на немецком языке), а с 1707 г. и вплоть до середины XIX века — на французском. У альманаха было множество подражаний в Швейцарии и граничащих с ней областях Франции.

В «Голубой библиотеке» издавался также запоздалый «рекламный проспект» романа Лесажа, построенный в виде письма и озаглавленный «Костыли хромого беса» (Les Bequilles du diable boiteux. Par Monsieur l'A. B***. Troyes, J. Garnier, 1755). Его автор — аббат Борделон.

²⁹ Andriès L. Le Grand Livre des Secrets. Le colportage en France au 17 et 18 siècles. P., Imago, 1994. P. 8–9.

³⁰ Chartier R. Stratégies éditoriales et lectures populaires // Histoire de l'édition française. Т. I. P., Promodis, 1984. P. 598.

³¹ Mandrou R. De la culture populaire au 17 et 18 siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes. P., IMAGO, 1985. P. 31.

³² Martin H.J. Le livre français sous l'Ancien Régime. P., Promodis, 1987. P. 179.

³³ Nodier Ch. De la bibliothèque bleue // Nouvelle bibliothèque bleue. P., Belin-Leprieur, 1843. P. VIII.

³⁴ М.Ю. Реутин характеризует народную книгу как «уникальный литературно-издательский жанр», представляющий собой «раннюю запись фольклора» и тесным образом связанный с достижениями книгопечатания и искусством рельефной гравюры (Реутин М.Ю. Народная культура Германии. М., РГГУ, 1995. С. 100).

³⁵ Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., Искусство, 1990. С.337. Некоторые исследователи ещё более категоричны: «невозможно согласиться с той точкой зрения, будто литература вразнос представляла собой народную продукцию» (Favre R. La Mort en bleu // La Fin Dernière. P., Artaud-Montalba, 1984. P. 23).

³⁶ Журналист, библиотекарь, писатель Жан Кастигон (ок. 1718–1799) принимал участие в работе над «Энциклопедией» Дидро и Д'Аламбера, а также неоднократно

адаптировал разнообразные тексты «Голубой библиотеки». Он ещё не раз будет упомянут в этой главе.

³⁷ Préface de l'éditeur // Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne. Liege, Desoer, 1787. P. V.

³⁸ Hebrard J. Comment Valentin Jamerey-Duval apprit-il à lire? // Pratiques de la lecture. P.-Marseille, Rivages, 1985. P. 57. Мемуары были переизданы в 1981 г. Между тем, если верить написанной на диалекте Иль-де-Франса и опубликованной в самом начале XVIII века Жаном Удо-младшим «Приятной беседе двух крестьян из Сент-Уана и Монморанси...» («L'Agreable conference de deux paysans de Saint-Ouen et de Montmorency sur les affaires du temps»), уже в середине XVII столетия простолюдином могли быть известны басни Эзопа, «Тиль Уленшпигель» и «Жан Парижский» (Martin H.J. Le livre français sous l'Ancien Régime. Op. cit., p. 169). Возможно, впрочем, что речь здесь в какой-то мере идёт и о саморекламе издателя (следует отметить, что традиция размещать на обложке список публикуемых в рамках коллекции книг была достаточно рано взята на вооружение печатниками из Труа).

³⁹ Дольше всего «держалась» «Голубая библиотека» на своей исторической родине, в Труа (приблизительно до 1863 г.).

⁴⁰ В газете «Парижская хроника» (сентябрь 1792 г.) содержался призыв насытить альманахи новым, революционным содержанием: «альманах — учёная книга карманного формата, из которой всего за два соля можно почерпнуть познания в области астрономии, политики, физики и многое другое. Важно поэтому, чтобы наставники наши не марали их всякими старорежимными глупостями и замшелыми предрассудками» (цит. по изд.: Andriès L., Lüsebrink H.J. Etat présent des recherches // XVIII siècle, 1986, N 18. P. 15).

⁴¹ Chartier R. La Bibliothèque bleue // Histoire de la France. Sous la direction d'A.Burguière et J.Rével. P., Seuil, 1993. P. 378.

⁴² Р.Мюшамблед считает возможным говорить в этой связи о «безавторской литературе» (Muchembled R. Culture populaire et culture des élites. P., Flammarion, 1978. P.355).

⁴³ Нарезный В.Т. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. М., Художественная литература, 1983. С. 288.

⁴⁴ Мы не приводим здесь точных дат, так как на титульном листе год издания зачастую не указывался, и в некоторых случаях установить примерную дату публикации можно только на основе включённого в книгу разрешительного письма (которое подчас выдавалось на целый десяток или даже несколько десятков книг).

⁴⁵ Книга выходила в «учёном» исполнении ещё в XVI веке (Histoire de Morgant le Geant. P., 1536), была введена в «Голубую библиотеку» Никола Удо-старшим в 1521 году и имела большой успех: до 1650 г. вышло семь её изданий.

⁴⁶ Как полагает Дж. Дотולי, изо всей «учёной» литературы XVII века в «Голубую библиотеку» наиболее активно продвигается именно драматургия, что, с его (спорной, на наш взгляд) точки зрения, соответствует принципиальной установке коллекции на театральность [Dotoli G. Letteratura per il popolo in Francia (1600–1750). Proposte di

lettura della Bibliothèque bleue. Fasano, Schena, 1991. P. 69]. Однако представляется, что здесь мог сыграть свою роль и индивидуальный вкус первых представителей династии Удо (доля драматургии в общем потоке «Голубой библиотеки» в XVIII веке значительно снижается), а также постепенно формирующиеся представления издателей о драматургии «классического века» как национальной классике.

⁴⁷ Редкое исключение — «Персуды у ложа роженицы» (Recueil general des quaquets de l'accouchee... Troyes, Claudes Briden, 1630), опубликованные в рамках «Голубой библиотеки» всего семь лет спустя после выхода в свет оригинального издания.

⁴⁸ Собственно говоря, и «косметическая» правка порой заслуживает внимания. К примеру, из «Синей бороды» выпала вторая, ироничная итоговая морализация (смысл её следующий: в наше время мужья стали кроткими, и порой трудно сказать, кто в доме хозяин). Тем самым на первый план выдвинулся «хоррор», а серьёзный нравоучительный смысл сказки (осуждение недолжного, суетного любопытства) приобрёл самодовлеющий характер.

⁴⁹ Soriano M. Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires. P., Gallimard, 1968. P. 83.

⁵⁰ В предуведомлении к «Гризельде», адресованном господину ** (возможно, имеется в виду Фонтенель), Перро пишет следующее: «Когда б я принимал во внимание все многообразные суждения относительно того труда, который ныне вам направляю, то получился бы всего-навсего сухой, хотя и крепко сбитый остов; и в сем случае мне скорее надлежало бы не прикасаться к нему и оставить его в той самой голубой бумаге, в кою он был обёрнут уж многие годы» <выделено нами. — К.Ч.>. (Perrault Ch. A monsieur ** en lui envoyant Griselidis // Contes. P., Garnier, 1967. P. 47). — При этом Перро (в другом месте) подтверждал, что новелла Боккаччо была ему известна.

⁵¹ Изменения, внесённые Перро в «народную» версию «Истории Гризельды», представляются ведущему исследователю творчества писателя М. Сориано незначительными; он полагает, что речь идёт главным образом об амплификациях — в духе тех рецептов, которые разрабатывали в XVII веке иезуиты (Soriano M. Les contes de Perrault. Op. cit., pp. 100–106). Справедливости ради следует отметить, что амплификации эти чрезвычайно обширны и вполне соответствуют эстетике рококо.

⁵² Mandrou R. De la culture populaire au 17 et 18 siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes. P., IMAGO, 1985. P. 40. Сказки Перро были усвоены также «литературой вразнос» за пределами Франции; так обстоит дело с «Котом в сапогах», английская версия которого именовалась «The Master Cat».

⁵³ Les chroniques du roi Gargantua, parent du redoute Galimassue, et qui fut son Pere et sa Mere. Troyes, Nicolas Oudot, 1675. В 1811 году в Руане было опубликовано издание: Vie du fameux Gargantua, le plus terrible geant qui ait jamais paru sur la terre... Видимо, именно с него был выполнен русский перевод: Повесть славнаго Гаргантюаса, страшнейшаго великана из всех до ныне находившихся в свете. Переведена с могольскаго. Спб, Ф.Брейткопф, 1790 (Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725–1800. Т.2. М., ГБЛ, 1964. С. 436).

- ⁵⁴ Pillard G.-E. *Le vrai Gargantua. Mythologie d'un géant*. P., IMAGO, 1987. P.23. В главе II содержится подробное описание хроник.
- ⁵⁵ *Les chroniques gargantuines*. Ed. critique par Ch. Lauvergnat-Gagnière, G. Demerson. P., Nizet, 1988. P. 119.
- ⁵⁶ Весьма интересна история этого издания, основанного на одноименной учёной книге (см.: Bollème G. *Mille livrets bleus // La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage*. P., Laffont, 2003. P. 567).
- ⁵⁷ Именно это издание Р.Шартъе считает первым в рамках «Голубой библиотеки». При этом он исходит из датировки разрешительного письма (1602). См.: Chartier R. *Stratégies éditoriales et lectures populaires // Histoire de l'édition française*. Т. I. P., Promodis, 1984. P. 598.
- ⁵⁸ Quénariat J. *Un enjeu de la pastorale religieuse // XVIII siècle*. 1986, N 18. P. 65.
- ⁵⁹ Mandrou R. *De la culture populaire au 17 et 18 siècles*. La Bibliothèque bleue de Troyes. Op. cit., p. 105.
- ⁶⁰ Mandrou R. Op. cit., p. 43.
- ⁶¹ Альфред Морен и его отец, издатель и библиотекарь Луи Морен, собрали весьма представительную коллекцию изданий «Голубой библиотеки» XVII–XIX веков.
- ⁶² Morin A. *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes*. Genève, Droz, 1974.
- ⁶³ Думается, здесь по-своему сказалась сильная генетическая зависимость «Голубой библиотеки» от традиций рыцарского романа, с его фиктивным географическим пространством.
- ⁶⁴ *Le grand guide des chemins pour aller et venir par tout le Royaume de France...* Rouen, 1600; Troyes, Nic. Oudot, 1612, 1623.
- ⁶⁵ Шартъе Р. *Письменная культура и общество*. М., Новое издательство, 2006. С. 134.
- ⁶⁶ Гуревич А.Я. *Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства*. Цит. соч., с. 336.
- ⁶⁷ Так, в Руане между 1632 и 1645 г. вдова Косте напечатала в общей сложности шестнадцать изданий двенадцати романов (из них датированы только два). См.: Mellot J. D. *La Bibliothèque Bleue de Rouen: l'émergence d'une production indésirable et très demandée // La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*. Op. cit., p. 26.
- ⁶⁸ Волкова З.Н. *Эпос Франции*. М., Наука, 1984. С. 206–207.
- ⁶⁹ См. цитированный выше дайджест диссертации Элен Букен «Издания и переработки «Истории Мелюзины» Жана Аппасского».
- ⁷⁰ Oger le Dannois, duc de Dannemarche... Troyes, Nic. Oudot, 1606.
- ⁷¹ Эти сведения приводятся в статье: Blom H. *La présence des romans de chevalerie dans les bibliothèques privées des XVII et XVIII siècles // La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*. P.-Troyes, 2000. P. 56.
- ⁷² Михайлов А.Д. *Французский героический эпос*. М., Наследие, 1995. С. 222–223. В прологе к изданию «Галльена» в «Голубой библиотеке» содержится нетривиальная трактовка названия жёсты – Галльен-де «восстановил (restaure) христианский мир после кончины двенадцати пэров Франции».

⁷³ Указанная деталь соответствует сведениям, изложенным в уже цитированной нами «Жизни Карла Великого» Эйнхарда (Цит. по изд.: Левандовский А.П. Карл Великий: через Империю к Европе. М., Молодая гвардия, 1989. С. 172).

⁷⁴ *Les Faicts et prouesses du puissant et preux Hector, miroir de chevalerie*. Troyes, N. Oudot, 1624. На иллюстрациях к этой книге Троя немного напоминает средневековый город Труа (чьё название, к слову сказать, не имеет никакого отношения к городу на Гиссарлыкском холме).

⁷⁵ *Jacoubet H. Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour*. P., 1923. P. 16. Интересно, что сам «Амадис Галльский» был обойдён вниманием создателей «Голубой библиотеки», хотя по многим своим содержательным параметрам соответствовал её требованиям (и, несомненно, уже в XVI веке являлся «популярным» чтением). Скорее всего, тут свою роль сыграл чрезвычайно большой объём текста. Однако этот вопрос нуждается в дальнейшем осмыслении. По-видимому, «Амадис» был впервые введён в многотомную переработку «Голубой библиотеки», выпускавшуюся в 1859-1860 годах Альфредом Дельво (тома XI–XVII).

⁷⁶ *Zink M. Littérature française du Moyen âge*. P., P.U.F., 1992. P. 336. М.Зенк ссылается на мнение одного из исследователей поздней версии «Тристана» Сала, в котором тот усматривает приметы «романа плаща и шпаги». Об усилении «приключенческого» начала в позднесредневековом романе писал также Е.М. Мелетинский (Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., Наука, 1986. С. 164).

⁷⁷ *Histoire de Huon de Bordeaux, pere de France et Duc de Guyenne...* Troyes, Nic. Oudot, 1644 (и другие издания).

⁷⁸ *Dickman A.J. Le role du surnaturel dans les chansons de geste*. P., Champion, 1926. P. 55 есс.

⁷⁹ Михайлов А.Д. Французский героический эпос. Цит. соч., с. 59.

⁸⁰ *Rossi M. Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique au XIII siècle*. P., Champion, 1975. P. 355.

⁸¹ *Walter K.-P. Litterature de colportage et roman-feuilleton. Quelques remarques sur la transformation du circuit littéraire à grande diffusion en France entre 1840 et 1870 // Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe, XVI–XIX siècles*. P., 1996. P. 156.

⁸² *Pickford C.E. L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age*. P., Nizet, 1960. P. 174.

⁸³ *Materne J. Children's Books and Bradsheets in pre-Industrial Europe // Il Tempo libero, Economia e società. Sec. XIII–XVIII*. Firenze, Le Monnier, 1995. P. 847.

⁸⁴ Как подчёркивает исследователь романа А.Диксон, в «Валентине и Орсоне» переплетены мотивы многих средневековых хроник, жест и романов (включая и «Рено Монтобанского», о котором будет сказано ниже, и «Тристана», и «Ланселота», и «Паломничество Карла Великого»); почти одновременно с французской версией появляется и немецкая, шведская и нидерландская. См.: *Dickson A. Valentine and Orson. A Study in Late Medieval Romance*. N.-Y., Columbia Iniversity Press, 1929. При этом немецкий роман «Valentin und Namelos» написан в стихах и значительно короче фран-

цузской версии. Шведский учёный Г.Э. Клемминг выдвинул гипотезу, согласно которой в первой половине XIV века существовал некий французский рыцарский роман в стихах «Валентин и Безымянный Рыцарь», впоследствии утраченный; к этой точке зрения ныне склоняется большинство исследователей (Gaignebet C., Lajoux J.-D. *Art profane et religion populaire au Moyen Age*. P., P.U.F., 1985. P. 128).

⁸⁵ Рабле во второй книге своего романа (эпизод «Эпистемон в аду», глава XXX) находит Валентину и Орсона, наряду со многими другими литературными и историческими персонажами, достойное занятие в загробном мире: они «служат при адских банях и накладывают дамам на лицо маски» (пер. Н.Любимова).

⁸⁶ Blom H. Valentin et Orson et la Bibliothèque Bleue // *L'Épopée romane au Moyen Age et aux temps modernes. Actes du XIV congrès international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*. Napoli, Fridericana, 2001. Vol. II. P. 612.

⁸⁷ В издании 1631 г. (Rouen, Louis Coste) текст проиллюстрирован пятью оригинальными гравюрами.

⁸⁸ Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Л., Наука, 1988. С. 164.

⁸⁹ Andriès L. «Melusine» et «Orson»: deux réécritures de la Bibliothèque bleue // *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*. Op. cit., p. 85.

⁹⁰ Цит. по: Andriès L. *ibid.*, p. 88.

⁹¹ Morin A. *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes*. Genève, Droz, 1974. P. 224, 235–236.

⁹² Blom H. Valentin et Orson et la Bibliothèque Bleue // *L'Épopée romane au Moyen Age et aux temps modernes*. Op. Cit., p. 621.

⁹³ Дж. Дотоли обращает внимание на чрезвычайную пространность полного названия этого романа («Роман о Жане Парижанине, Короле Франции, который после того, как отец его пришёл на помощь королю Испании в его же королевстве, благодаря оборотистости своей, роскоши и всяким уловкам женился на дочери упомянутого испанского короля, привёз её во Францию, после чего они жили долго, на широкую ногу и окружённые почестями»). Итальянский учёный справедливо полагает, что речь идёт о наиболее красноречивом проявлении общей для «Голубой библиотеки» тенденции: заголовок вбирает в себя, по существу, краткое содержание книги. См.: Dotoli G. *Letteratura per il popolo in Francia (1600–1750). Proposte di lettura della Bibliothèque bleue*. Fasano, Schena, 1991. P. 57. Ср. с полным заголовком «Истории Можиса Д'Эгремона»: «L'Histoire de Maugis d'Aygremon, et de Vivian son frere, en laquelle est contenu comme ledit Maugis a l'ayde d'Oriande la Fee s'ameye, alla en l'isle de Boucaut, ou il s'habilla en Diable, et comme il enchanta le Diable Rouard, et occit le serpent qui gardoit la roche, pat laquelle chose il conquis le bon cheval Bayard, et aussi conquesta le Geant Sorgalant».

⁹⁴ Bruel A. *Romans français du Moyen Age*. P., Droz, 1934. P. 409.

⁹⁵ Nisard P. *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage...* P., Maisonneuve et Larose, 1968. P. 398.

⁹⁶ Волкова З.Н. Эпос Франции. Цит. соч., с. 205.

⁹⁷ Речь идёт об уже упоминавшемся эпизоде из второй книги романа (см. сноску 52): в аду Жан Парижанин «чистит башмачки».

⁹⁸ Видимо, первым следует считать издание Никола Удо: *Roman de Jean de Paris*, Roy de France. Troyes, Nicolas Oudot, 1613. По мнению А. де Монтэглона, Удо взял за основу ранее выпущенное в Ла Рошели (A La Rochelle, Toussaint de Gouy) «учёное» издание.

⁹⁹ Леру де Лэнси усматривал в печатной версии романа намёки на военное противостояние Франциска I, Карла V и Генриха VIII, а также на бракосочетание Франциска I и Элеоноры, старшей сестры Карла V (1530). Собственно, подобная интерпретация «Жана Парижанина», видимо, возникла ещё в XVIII веке. Однако А. де Монтэглон подверг её обстоятельной критике. См.: *Montaignon A de. Préface // Le Romant de Jehan de Paris roy de France*. P., Picard, 1867. Pp. XXI–XXX.

¹⁰⁰ Более подробный пересказ см.: Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., Наследие-Наука, 1993. С. 33–34.

¹⁰¹ Андреев М.Л. Цит. соч., с. 34. О «Прекрасной Магелоне» см. ниже.

¹⁰² О склонности авантюристов XVIII века «жить тысячую жизнью», непрестанно и мгновенно менять обличья пишет А.Ф.Строев (Строев А.Ф. Те, кто поправляет Форту. М., НЛО, 1998. С. 20).

¹⁰³ Мы не приводим подробного пересказа сюжета, так как недавно был выполнен русский перевод английской версии романа, впервые опубликованного печатником Винкином де Ворде (Жизнь Роберта Дьявола // Великие некроманты и обыкновенные чародеи. СПб, Азбука-классика, 2004. С. 131–176). Однако, как будет показано далее, английская и французская версия имеют ряд значимых отличий.

Кроме того, как напоминает подготовивший русское издание Н.Горелов, дополнительная актуализация сюжета имела место в первой половине XIX века, когда Джакомо Мейербером была написана одноименная опера (1831), в свою очередь упоминаемая на страницах романа Александра Дюма «Граф Монте-Кристо» (там же, с. 32). Так в очередной раз протягивается нить между зрелой паралитературой и её предысторией.

¹⁰⁴ *La Vie du Terrible Robert le Diable, lequel apres fut nomme l'omme Dieu*. Lyon, V.Chaussard et P.Mareschal, 1496. К нему приплетено продолжение: «История Ричарда Бесстрашного, сына Роберта Дьявола» («L'Histoire de Richard Sans Peur, Fils unique de Robert-le-Diable»).

¹⁰⁵ *La Terrible et merveilleuse vie de Robert le Diable, lequel apres fut homme de bien*. Troyes, Veuve Jq. Oudot et J.Oudot fils, 1715.

¹⁰⁶ Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман. М., Наука, 1976. С. 311. В данной монографии содержится краткий анализ стихотворной версии XIII в. (с. 310–312).

¹⁰⁷ Это имя возникает только в прозаических версиях романа.

¹⁰⁸ Gaucher E. *La représentation du surnaturel dans les récritures de Robert le Diable // Colportage et lecture populaire*. Imprimés de large circulation en Europe, XVI–XIX siècles. P.,1996. P. 150.

¹⁰⁹ Интересно, что слава «Роберта Дьявола» перешагнула Атлантику и в Бразилии его исполняли бродячие певцы; в их версии герой женится на бразильской королеве (Andriès L., Lèsebrink H.J. *Etat présent des recherches // XVIII siècle*, 1986, N 18. P. 17).

¹¹⁰ Правда, П.Низар полагал, что оба романа «написаны одной рукой» (Nisard P. *Op. cit.*, p. 444).

¹¹¹ Его версия была переведена на русский язык в XVIII веке: История Роберта герцога Нормандского, прозванного Дьяволом. Переведенная с французского Ильёй Яковкиным. СПб, М. Овчинников, 1785 (Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725–1800. Т.2. М., ГБЛ, 1964. С. 27).

¹¹² Gaucher E. La représentation du surnaturel dans les réécritures de Robert le Diable // Colportage et lecture populaire, op. cit., p. 156.

¹¹³ Современный русский перевод Н.А. Москалёвой см.: Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. М., Наука, 1986.

¹¹⁴ Существует забавная и совершенно фантастическая версия, согласно которой Петрарка в четырнадцатилетнем возрасте «правил» рукопись «Петра Прованского» (Nisard P. Op. cit., p. 412).

¹¹⁵ Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. Цит. соч., с. 28.

¹¹⁶ Andriès L. L'imaginaire et le temps dans la Bibliothèque bleue // Les contes bleus. P., 1983. P. 47.

¹¹⁷ Прекрасная Магелона. Цит. соч., с. 30.

¹¹⁸ Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. Цит. соч., с. 33.

¹¹⁹ Кузьмина В.Д. Рыцарский роман на Руси. М., Наука, 1964. С. 217.

¹²⁰ Против подобных переделок, устранивающих изначальную «наивность» текста, простоту повествовательных форм, резко выступал А. Леру де Лэнси (Le Roux de Lincy. Introduction // Nouvelle bibliothèque bleue ou Légendes populaires de la France. P., Belin-Leprieur, 1893. P. XIV).

¹²¹ Ровинский Д.А. Русские народные картинки. СПб, Р. Голике, 1900. С. 199.

¹²² Повесть о Петре Златых Ключей // Кузьмина В.Д. Цит. соч., с. 287.

¹²³ В работе А.Д. Михайлова приводится две датировки жесты: вторая половина XII века (Михайлов А.Д. Французский героический эпос. М., Наследие, 1995. С. 56) и начало XIII века (там же, с. 331). Ж.Бедье датировал её последними годами XII–XIII веком (Bedier J. Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste. P., Champion, 1921. Т. IV. P. 192). Р.Леви и Ф.Касте указывали более точную дату — 1195 год (Romania, t. 18, p. 59).

Отметим, что Фердинан Касте еще в 1907 г. именовал одну из версий жесты (рукопись из французской Национальной библиотеки, в которой значительное место уделено паломничеству Рено на Восток), «приключенческим романом» (Castets Ph. Les Quatre fils Aymon. Introduction // Revue des langues romanes, t. X. 1907, N 10, p. 97; мы пользовались электронной версией на сайте: gallica.bnf.fr).

¹²⁴ Подробное описание рукописей см. в уже цитированной нами монографии А.Д. Михайлова.

¹²⁵ В одной из поздних версий романа, хотя и не связанных непосредственно с «Голубой библиотекой», но предназначенных для продажи вразнос, имя предполагаемого автора вынесено на титульный лист (Les Quatre fils d'Aymon, histoire héroïque, par Huon de Villeneuve, publiée sous une forme nouvelle et dans le style moderne. P., Librairie populaire des villes et campagnes, 1848).

¹²⁶ Полный реестр всех печатных версий «Четверых сыновей Аймона» приводится в фундаментальной монографии С. Бодель-Мишель (Baudelle-Michels S. Les avatars d'une chanson de geste. De Renaut de Montaubant aux Quatre Filz Aymon. P., Champion, 2006. P. 13–21). Он включает в себя 218 (!) позиций.

¹²⁷ Итальянские версии «Четверых сыновей Аймона» были подробно изучены Пио Райна (Rajna P. Rinaldo da Montalbano. Bologna, 1870). По мнению Ф. Касте, «Рено Монтобанский» мог быть известен Данте (Castets Ph. Les Quatre fils Aymon // Op. cit., p. 181).

¹²⁸ Doutrepoint G. Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV au XVI siècles. Genève, Slatkine, 1969. P. 210.

¹²⁹ Leclerc M.-D. Les Quatre Fils Aymon dans la Bibliothèque Bleue. Analyse éditoriale et essai de classification // Entre épopée et légende : les Quatre fils Aymon. Langres, Guéniot, 2000. P. 122–124.

¹³⁰ «Les Quatre Filz Aymon ou sont adioustees les figures sous chacun chapitre».

¹³¹ Baudelle-Michels S. Les avatars d'une chanson de geste. Op. cit., p. 37.

¹³² Фруассар в своей «Хронике» (том III, глава XVIII) излагает историю сыновей Аймона как достоверный факт. Между тем Ж. Бедье в цитированной уже работе методично опровергает наличие какого-либо исторического фона в «Рено Монтобанском»; по его мнению, речь идёт о «чистой выдумке» (Bedier J. Les légendes épiques. Op. cit., p. 221–240). С ним солидарен А.Д. Михайлов (Французский героический эпос. Цит. соч., с. 213).

¹³³ Bedier J. Les légendes épiques. Op. cit., p. 195.

¹³⁴ В «Четырёх сыновьях Аймона» примечательна далёкая от апологетической трактовка образа Карла Великого: он мстителен, вспыльчив, нередко несправедлив и лишён великодушия по отношению к противнику. Такого Карла редко можно встретить в других произведениях каролингского цикла. Таким образом, на этапе «романизации мифа» о Шарлемане (Михайлов А.Д. Гильом Оражский в исторических легендах и эпической традиции // Средневековые легенды и западноевропейские литературы. М., Языки славянской культуры, 2006. С. 190). С другой стороны, в уже упоминавшихся «Завоеваниях Карла Великого» сказано, что «очи у него были как у свирепого льва» и в гневе Карл бывал страшен. Впрочем, и поведение Рено по отношению к предавшему его Эрнье отличалось исключительной жестокостью. На одной из иллюстраций к версии «Голубой библиотеки» запечатлена жутковатая сцена четвертования предателя.

¹³⁵ Правда, по версии одной из двух рукописей, хранящихся в Национальной библиотеке Франции, Рено закалывает обидчика мечом.

¹³⁶ «Le cervel li espant, les euz li fet voler» (D, VII, 198–199). См.: Thomas J. L'épisode ardennais de Renaut de Montaubant. Brugge, De Tempel, 1962. P. 226.

¹³⁷ Данный фрагмент жёсты был переведён О.Э. Мандельштамом; приведём цитату из этого перевода:

*Гремя дубовой палкой,
Аймон вернулся в дом,
И видит у себя
Своих детей за столом.*

*Плоть нищих золотится,
Как золото святых,
Бог выдубил их кожу,
И в мир пустил нагих.
Каленые орехи
Не так смуглы на вид,
Сукно, как паутина,
На плечах у них висит,
Где пятнышко, где родинка
Мережит и сквозит.*

¹³⁸ Как указывает М.Л. Андреев, итальянская эпическая традиция акцентирует именно этот аспект образа. В подобной трактовке Рено/Ринальдо предвосхищает образ благородного разбойника, характерный для развлекательной литературы (Ариосто Л. Неистовый Роланд. М., Наука, 1993. Т. 1, с. 542). Следует напомнить, что Дон Кихот из всех рыцарей более всего ценил именно Рено Монтобанского — и именно за то, что он, «выезжая из своего замка, грабил всех, кто ему попался под руку» (об этом читатель узнаёт уже из первой главы романа Сервантеса).

¹³⁹ В отличие от ранее рассмотренных нами изданий «Голубой библиотеки», «Четверо сыновей Аймона» отмечены патетической трактовкой батальных эпизодов; это отнюдь не тяготеющие к «спорту» турниры, преобладающие в произведениях XV века (Pickford С.Е. L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age. Op.cit., p. 239).

¹⁴⁰ Delvau A. Collection des romans de chevalerie mis en prose française moderne. Т. 1. P., Bachelin-Deflorenne, 1869. P. 15.

¹⁴¹ Castets F. Les Quatre fils Aymon. Introduction // Op. cit., p. 169.

¹⁴² Baudelle-Michels S. Les avatars d'une chanson de geste. Op. cit., p. 44.

¹⁴³ Ж.Донтанвиль отождествлял Баяра с Великой Кобылицей Гаргантюа (Dontenville H. La mythologie française. P., Payot, 1948. P. 169–177). По мнению этого исследователя, конь Рено был гнедой или бурой масти, что следует из его имени (от старофранцузского bai). Однако сопоставительный анализ различных версий показывает, что Баяр мог быть и вороным, и даже изначально (то есть без вмешательства Можиса, как в подавляющем большинстве версий) белым.

¹⁴⁴ Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Л., Наука, 1988. С. 69.

¹⁴⁵ Следует напомнить, что необыкновенно высокий рост был важной составляющей мифологизированного образа того же Карла Великого, при том, что порядок цифр там был несколько иной (семь-восемь футов). Ср. в «Жизни Карла Великого» Эйнхарда: «Карл обладал крепким телосложением и довольно высоким ростом, но не был выше семикратной длины своей ступни» (Цит. по изд.: Левандовский А.П. Карл Великий: через Империю к Европе. Цит. соч., с. 170).

В то же время здесь налицо ещё одно отклонение от жанровой традиции, так как традиционным для героического эпоса является сочетание внешней обыкновенности с невероятной физической силой (Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Там же, с. 67).

¹⁴⁶ Doutrepoint G. Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV au XVI siècles. Op. cit., p. 616.

¹⁴⁷ Leclerc M.-D. Les Quatre Fils Aymon dans la Bibliothèque Bleue. Analyse éditoriale et essai de classification // Entre épopée et légende : les Quatre fils Aymon. Op. cit., p. 124.

¹⁴⁸ Baudelle-Michels S. Les avatars d'une chanson de geste. Op. cit., p. 138.

¹⁴⁹ Les quatre Fils d'Aymon, histoire héroïque. Liège, Desoer, 1787. P. 116. То, о чём в XVIII столетии можно было рассуждать столь благодушно, веком ранее воспринималось крайне болезненно: именно линия Можиса оказалась основной причиной цензурного запрета «Четырёх сыновей Аймона» в Антверпене (1621). См.: Duijvestijn B. Des romans en prose, victimes de la censure ecclésiastique: un exemple — Les Quatre Fils Aymon // L'Épopée romane au Moyen Age et aux temps modernes. Actes du XIV congrès international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes. Napoli, Fridericiana, 2001. Vol. II. P. 661–663.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 383.

¹⁵¹ Ibidem, p. 76.

¹⁵² Boileau N. Oeuvres complètes. P., Gallimard, 1966. P. 145.

¹⁵³ Рус. пер. Ю.Н. Стефанова см. : Восемь бельгийских пьес. М., 1975, с. 267–358.

¹⁵⁴ Упомянем ещё политологическое исследование Р. Тебиба, где четверо сыновей Аймона становятся символом национального самосознания французов (Tebib R. Les Quatre fils Aymon ou le destin français. Philosophie de l'histoire nationale. Langres, Guéniot, 1980).

¹⁵⁵ Бранка В. Боккаччо средневековый. М., Радуга, 1983. Гл. V.

¹⁵⁶ Подробнее об этом издании см.: Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. М., Наука, 1986. С. 271–276, 287–291. Текст «Фортуната» печатается здесь в переводе Н.А. Москалёвой. — История Фортуната, как и другие сюжеты немецких народных книг, привлекла к себе влияние романтиков (Л. Уланда, Л. Тика, А. Шамиссо).

¹⁵⁷ Средневековые латинские новеллы XIII в. Л., Наука, 1980. С. 141–146.

¹⁵⁸ Histoire des aventures heureuses et malheureuses de Fortunatus, qu'il a eue en son voyage. Rouen, Jean Bouleu, 1626. На фронтисписе сообщается, что перевод был выполнен с испанского языка.

¹⁵⁹ По мнению Ж. Серруа (Serroy J. Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII siècle. P., Minard, 1981. P. 64–66), на самом деле первое издание перевода следует датировать именно 1626 годом. Как полагает профессор Серруа, в 1655 году было выпущено его переиздание (под названием «Histoire comique, ou les Aventures de Fortunatus»), причём на фронтисписе хранящегося в Библиотеке Арсенала экземпляра этой версии по техническим причинам стоит: A Lyon ... M.DC. V. Пробел рядом с цифрой V побудил ряд исследователей (причём столь крупных, как А.Адан) прийти к выводу, что здесь пропущена цифра I. Между тем Ж.Серруа убедительно показывает, что версия 1626 года содержит ряд орфографических ошибок (в издании 1655 года устранённых) и отличается тяжеловесностью стиля (также затем смягчённой). Итак, по Ж.Серруа, вместо пробела на экземпляре из Библиотеки Арсенала должна была стоять цифра L.

Для нас в данном случае важно, что творцы «Голубой библиотеки» взяли за основу именно первую версию перевода, которая ещё не подверглась переосмыслению в духе столь распространённого затем во Франции жанра «комической истории» и (хотя и была выполнена на основе испанского перевода) стоит ближе к оригиналу.

¹⁶⁰ Мы пользовались воспроизведённым в антологии «Les contes bleus» изданием 1728 года (издатель Пьер Гарнье).

¹⁶¹ Элиас Н. О процессе цивилизации. Т. 1. М. — СПб, Университетская книга, 2001. С. 135.

¹⁶² Пуришев Б.И. Немецкие народные книги // Прекрасная Магелона... Цит. соч., с. 273.

¹⁶³ Brochon P. De la philosophie des Lumières aux livres populaires // La Pensée, 1955, N 63. P. 90.

¹⁶⁴ Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. М., Наука, 1986. С. 74.

¹⁶⁵ Вообще стремительность передвижения в пору «классического» средневековья воспринимается как атрибут Нечистого (см.: Махов А.Е. Hostis Antiquus. Категории и образы средневековой христианской демонологии. М., Intrada, 2006. С. 88–89). В первой части «Фортуната» путешествия носят в большей степени бытовой характер; во второй речь идёт прежде всего о волшебных, мгновенных перемещениях в пространстве (история Андология). Разумеется, «Фортунат» уже не является собственно средневековым феноменом — его специфика заключается как раз в переходности, неполном вращении в новоевропейскую культурную парадигму.

¹⁶⁶ Позднее, в XVIII веке, в рамках «Голубой библиотеки» вышло несколько изданий книги «История жизни и чистилища Св.Патрика».

¹⁶⁷ Прекрасная Магелона. Цит. соч., с. 84. Здесь и далее курсивом выделен текст, снятый во французской редакции.

¹⁶⁸ Там же, с. 88.

¹⁶⁹ Там же, с. 90.

¹⁷⁰ Там же, с. 108.

¹⁷¹ Там же, с. 117. Интересно, что во французской версии 1637 года этот пассаж развит и переведён в несколько иную плоскость: «даже вступив в брак, в определённый день года, а именно в первый день июня, не следует вам вступать в отношения с женой своей» (Цит. по изд.: Serroy J. Op. cit., p. 66).

¹⁷² Прекрасная Магелона. Цит. соч., с. 133.

¹⁷³ Там же, с. 143.

¹⁷⁴ Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Избранные произведения. М., 1990. С. 67.

¹⁷⁵ Оссовская М. Рыцарь и буржуа. Исследования по истории морали. М., Прогресс, 1987. С. 242.

¹⁷⁶ Histoire de Jean de Calais. Troyes, Jean Garnier, s.a. (между 1758–65). Первое «учёное» издание вышло в Брюсселе в 1738 г. Роман издавался также вдовой Удо и Бодо (Труа); выходил в Лилле, Лиможе, Монбелиаре и Эпинале.

¹⁷⁷ Nisard P. Op. cit., p. 411.

¹⁷⁸ *Les contes bleus*. *Op. cit.*, p. 407.

¹⁷⁹ Скарамуш — настоящее имя Анджело Константины, неаполитанец, актёр и постановщик комедии дель арте, с 1640 играл во Франции. Главный герой одноименного исторического романа Р.Сабатини (1921) очень далёк от истинного Скарамуша (действие книги разворачивается во время Французской революции; по роману снят и фильм).

¹⁸⁰ *Mandrou R. Op. cit.*, p. 57.

¹⁸¹ *Andriès L. Les aventuriers dans la «Bibliothèque bleue» // L'aventure dans la littérature populaire au XIX siècle*. Lyon, Presses Universitaires, 1985. P. 7.

¹⁸² Реутин М.Ю. Народная культура Германии. М., РГГУ, 1996. С. 67.

¹⁸³ Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. М., Наука, 1986. С. 164.

¹⁸⁴ Там же, с. 186.

¹⁸⁵ Этот эпизод перекликается с одним из шванков Иоганнеса Паули (из книги «И в шутку, и всерьёз», опубли. 1522), а также и с историей посещения папского дворца Фаустом, который поступил с первосвященником ещё более непочтительно. См.: *Немецкие шванки и народные книги XVI века*. М., Художественная литература, 1880. С. 53, 556. Ср. также с 29 новеллой Ф.Саккетти.

¹⁸⁶ В более поздних изданиях книга именовалась «*La vie genereuse des mattois...*»; «*mattois*» — «бандит», от устаревших арготизмов «*mate*» («малина») или «*mater*» («прикончить»).

¹⁸⁷ По мнению Д.Суйе, ни в одной из европейских стран испанская пикареска не пользовалась таким успехом, как во Франции (*Souiller D. Le roman picaresque*. P., P.U.F., 1989. P. 74).

¹⁸⁸ *Chartier R. Les livrets bleus // Figures de la gueuserie*. P., Montalba, 1982. P. 49.

¹⁸⁹ Пискунова С.И. Примечания // *Испанский плутовской роман*. М., Правда, 1989. С. 638. Между тем уже упоминавшийся французский исследователь этого жанра Д. Суйе считает «открытость» конститутивным признаком пикарески (*Souiller D. Le roman picaresque. Op. cit.*, p. 59).

¹⁹⁰ Кеведо Ф. *Избранное*. Л., Художественная литература, 1971. С. 252.

¹⁹¹ Кеведо Ф. *Цит. соч.*, с. 212.

¹⁹² Пискунова С.И. Примечания // *Цит. соч.*, с. 639. Д.Суйе полагает, что антиклеклизм в высшей степени характерен и для «Ласарильо» (*Op. cit.*, p. 21).

¹⁹³ *Souiller D. Op. cit.*, p. 90.

¹⁹⁴ *Figures de la gueuserie. Op. cit.*, p. 427.

¹⁹⁵ «Бесславные на первый взгляд из-за отвратительных воспоминаний, которые они оставили после себя, по причине приписываемых им злодейств, внушаемого ими благоговейного ужаса, на самом-то деле эти люди попали в свою «Золотую легенду», даже если основания для подобной известности противоположны причинам, которые составляют или должны были составлять величие людей» (Фуко М. *Интеллектуалы и власть*. Ч. 1. Статьи и интервью 1970–1984. М., Праксис, 2002. Пер. С.Ч. Офертаса).

¹⁹⁶ Для А.Ф. Строева авантюрист в XVIII веке — выходец из третьего сословия (реже бедный дворянин), причём не заурядный плут, а литератор («Те, кто поправляет Фортуну». *Цит. соч.*, с. 7).

¹⁹⁷ Собственно, в «Голубой библиотеке» печатался целый ряд посвящённых этому историческому лицу произведений. Наиболее известным из них является «Histoire de la vie et du proces de Louis Dominique Cartouche» (1722), на основе которой, собственно, и были выполнены русские издания. Почти одновременно с этой книгой была написана комедия «Картуш и воры» (другое название — «Проделки Картуша»), а также поэма Гранваля «Наказанный порок, или Картуш» (1725). Наконец, уже в XIX веке было выпущено расширенное издание «Истории...» с приложением словаря арго, составленного около 1836 года небезызвестным Видоком (чья судьба до известной степени иллюстрирует всё тот же архетип «благородного разбойника»).

¹⁹⁸ Жизнь, знаменитейшие мошенничества, любовные приключения и осуждение славнейшего из всех воров и разбойников Людвига Доминика Картуша. М., Смирнов, 1861. С. 39.

¹⁹⁹ Farge A. Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII siècle. P., Seuil, 1992. P. 143.

²⁰⁰ Достаточно указать на невероятно гипертрофированные сведения относительно количественного состава шайки Картуша (можно встретить цифру в 2000 человек). По мнению современных исследователей, у Картуша было порядка трёхсот сообщников.

²⁰¹ Жизнь, знаменитейшие мошенничества... Людвига Доминика Картуша. Цит. соч., с. 3.

²⁰² Упомянем в этой связи роман «Три господина ночи» («Seigneurs de la nuit»), принадлежащий перу столь известного представителя современной французской паралитературы (историко-приключенческого толка), как Жюльетта Бенцони. Герои книги — Бандит, Чаровник и Чернокижжик, то есть Картуш, Казанова и Калиостро, «чьи имена начинаются с одной буквы» (из рекламного текста).

²⁰³ Имется русский перевод: История о Людовиге Мандрене с его рождения, даже до смерти, с описанием безчеловечных его разбойничеств, и о последовавшей ему казни. М., Сенатская тип., 1782. Перевод достаточно точен (в дальнейшем мы сочли возможным ссылаться на него, с небольшими коррективами), за исключением одного пассажа (о нём ниже).

²⁰⁴ Приведём цитату из книги ещё одного известного представителя массовой литературы: «Политика, которую ведет Джон Буль, та же самая, которая привела Картуша и Мандрена на эшафот, разница лишь в том, что Картуш и Мандрен не были достаточно сильны, чтобы заставить торжествовать их идею». (Жаколио Л. Факиры-очарователи // Грабители морей. СПб, Logos, 1992).

²⁰⁵ Гордон Л. С. Тема «благородного разбойника» Мандрена в идейной жизни предреволюционной Франции // Век просвещения. М.—Париж, Наука, 1970. С. 60-81.

²⁰⁶ Цит. по изд: Гордон Л. С. Тема «благородного разбойника» Мандрена в идейной жизни предреволюционной Франции, с. 71.

²⁰⁷ Строев А. Ф. «Те, кто поправляет Фортуну». Цит. соч., с. 334.

²⁰⁸ Именно эта фраза французского текста была скорректирована неизвестным русским переводчиком XVIII века: «он отвечал, что сей монах непросвещён и не может отправлять должности такого человека, который учит о понятиях». Несомненно,

«цензурные» соображения принимались во внимание как творцами «Голубой библиотеки», так и авторами её переложений в России.

²⁰⁹ Dialogue entre Cartouche et Mandrin, dans les enfers... Troyes, Vve Oudot, 1755.

²¹⁰ Ceriziers, René de. L'Innocence reconnue, Troyes, Nicolas Oudot, 1655.

²¹¹ А.Д. Михайлов указывает, что в основу сюжета могли быть положены эпизоды из жизни Марии Бранбургской, жены баварского герцога Людовика II (Михайлов А.Д. Гильом Оранжевый в исторических легендах и эпической традиции // Средневековые легенды и западноевропейские литературы. Цит. соч., с. 243, сноска 103).

²¹² Les contes bleus. P., 1983. P. 285.

²¹³ Ibidem, p. 271.

²¹⁴ Le Miroir des femmes. P., Montalba, 1982. P. 287.

²¹⁵
 L'oisivete est dommageable
 A un esprit infatigable
 Qui cherit la diversite,
 Le mien qui jamais ne se lasse
 Veut faire veoir comme se passe
 Le temps aux couches limite...

<Неутомимому уму, что превыше всего ценит разнообразие, претит праздность. Мой ум не ведает усталости и посему стремится узнать, что происходит в час разрешения от бремени...>

**ЧЕРТЫ БЕЛЛЕТРИСТИКИ В ПРОЗЕ
КОНЦА XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА****§ 1. В ТЕНИ «ПРИНЦЕССЫ КЛЕВСКОЙ»:
ГОСПОЖА ДЕ ВИЛЬДЬЁ И ДРУГИЕ**

В известном смысле общая ситуация, сложившаяся вокруг романного жанра в конце столетия, перекликается с той, что имела место на его заре: речь идёт как о количественном избытии образцов жанра, так и об определённом кризисе качества. «Мотор вращался на полной скорости, но на холостых оборотах», указывает в этой связи современный исследователь Ф. Пива¹. Как показали проведённые Г. Бергером исследования издательских каталогов, из шестисот романов, фигурирующих в этих каталогах с 1690 по 1740 год, около двух третей были написаны в 1680–1700 годах². Не менее впечатляющие цифры приводит Ф. Пива: по его данным, с 1678 (год публикации «Принцессы Клевской») до 1713 года («Знаменитые француженки» Р. Шаля³ и «Мемуаров графа де Грамона» А. Гамильтона⁴) было издано более 600 нарративных текстов романного типа. При этом ничего сравнимого по своим литературным достоинствам с шедевром М.-М. де Лафайет не появилось. В среднем выпускалось 17 произведений в год, причём пик пришёлся на период с 1695 по 1700 год, когда выходило около 25 наименований в год (для сравнения: между 1651 и 1660 годами выпускалось только порядка шести романов в год).

Литература последней четверти «классического века» развивается под знаком «Принцессы Клевской» — романа, чьё воздействие на эволюцию французской прозы было чрезвычайно масштабным и долговременным. «Естественность» и «изящество» повествования, характерные для шедевра госпожи де Лафайет (и констатированные ещё Вольтером), станут тем «пробным камнем», по которому станет поверять себя и который станет искать вся последующая «аналитическая» проза французских писателей. Не будет преувеличением сказать, что именно госпожа де Лафайет определила магистральную

линию «высокого» французского романа XVIII–XIX веков, с его проработанным психологизмом, балансом внутреннего и внешнего правдоподобия, стилистической выверенностью.

Между тем «Принцесса Клевская» и особенно два других, «малых» произведения Мари-Мадлен де Лафайет — «Графиня Тандская» и «Принцесса де Монпансье» — возникают на почве уже развившегося к началу 1660-х годов литературного «мейнстрима», одновременно и вбирая в себя некоторые его приметы, и полемизируя с ним, и — в известной степени — задавая дальнейшую литературную моду. В сущности, именно «Принцесса де Монпансье», опубликованная тремя объединёнными издателями (предчувствие коммерческого успеха не обмануло их) в 1662 году, оказалась первым образцом галантной новеллы⁵. Она была переиздана до конца столетия пять раз, но и до опубликования рукопись циркулировала в близком окружении Великой Мадмуазель. Сам подход к историческому материалу, способ заполнения содержащихся в документальных источниках смысловых лакун «романическими» интерполяциями, соединения реальных персонажей с фиктивными обсуждались именно в связи с произведениями де Лафайет (уже упоминавшиеся нами в первой главе Валенкур и Де Шарн). Но была у произведений писательницы и отнюдь не умозрительная, а интригующая, энигматическая сторона. Не случайно возникла версия о том, что «Принцесса де Монпансье» была написана в конце XVI века и лишь «ретуширована» Сегре, причём версия эта странным образом нашла себе подкрепление в некоторых исследованиях современных литературоведов⁶.

В рассматриваемый период происходит решительная ревизия жанровой парадигмы: акцент переносится на малую и среднюю по протяжённости прозаическую формы (чаще всего это галантная или историческая повесть). По Р. Годенну, за последние тридцать лет столетия выходит в свет не менее двенадцати сборников и порядка ста тридцати отдельно взятых образцов этой формы⁷. Писатели всё меньше связаны той ориентацией романного жанра на эпопею, которая определяла собой нарративные особенности высокого романа барокко. Да и вообще сам термин «roman» на какое-то время отходит в тень, он явно дискредитирован и воспринимается как нечто искусственное. Данное обстоятельство констатировал в 1683 году уже известный нам Дю Плезир (в «Мнениях касательно словесности и истории»), который настаивал на эволюции вкусов публики в данный период и отмечал, что «короткие повести» («*petites histoires*») полностью вытеснили (а точнее, разрушили — «*détruits*») пространственные романы. Но ещё раньше о том же писал и Сорель. Рефлексия на тему перехода от романа к повести была продолжена Э. Леноблем (см. о нём ниже) в пре-

дисловии к «Хильдегарте, королеве норвежской», причём этот писатель связал краткость с особенностями национального характера французов: «новеллы больше соответствуют французскому духу, ведь французу не терпится за пару часов чтения узнать развязку и окончание всей истории»⁸. Доминирование компактного повествования сохраняется и в начале следующего столетия — вплоть до 1730 года. Однако в этот период галантная повесть значительно потесняется в правах сказкой, особенно восточной, а затем и «воскресшим» — пусть под другим именем, «histoire» — романом.

В то же время реальная практика чем дальше, тем больше не вполне соответствовала теории. В конце века существовала не только определённая неразбериха с жанровыми номинациями — roman/nouvelle/histoire (в результате «Принцессу Клевскую» могли трактовать и как новеллу, и как роман); имело место и принципиальное непонимание границ жанра. Среди тех авторов, кто чётко разграничивал «роман» и «историю», следует назвать уже упоминавшегося Пьера Бейля, в «Историческом и критическом словаре» осудившего госпожу де Вильдьё и особенно госпожу Д'Онуа за смешение галантных сюжетов с историческими событиями: по Бейлю, не следует писать «полу-романы, полу-истории»⁹.

В большинстве случаев авторы «повестей» так или иначе прибегали к апробированной в больших романах нарративной стратегии — включая, между прочим, и множественность интриг, которую Дю Плезир решительно отметал. Начало повествования *in medias res* — приём вроде бы сугубо «романический» — также всплывает у авторов малого жанра. Да и сам героический дух «высокого» барочного романа оказывается в конечном счёте не чуждым универсуму «повести», иногда приходя в противоречие с компактностью объёма¹⁰.

Сам Дю Плезир в «Герцогине Эстраменской» («La Duchesse D'Estramène», 1682) наглядно проиллюстрировал собственную теорию; начиная с первых же строк¹¹, его произведение читается как гипертекст, «реплика» «Принцессы Клевской», выполненная с учётом мнений Валенкура и Де Шарна¹². Действие разворачивается во времена франко-голландских войн, то есть незадолго до написания повести; в центре сюжета — не столько любовный треугольник, сколько четырёхугольник: герцог Эстраменский — его супруга — герцог Ольсингемский — мадмуазель Эннбери. Оба супруга испытывают ощущение вины по отношению друг к другу. При этом Дю Плезир заменяет присущий госпоже де Лафайет тип историзма (верность деталей в сочетании с тонкими аллюзиями на современность) на тотальное смешение разнообразных эпох. Окрашенная в дидактические тона полемика с теми или иными «предсудительными» эпизодами

«Принцессы Клевской» увенчивается совершенно благостным финалом: герцог Эстраменский и его супруга, не в пример Клевским, преодолевают все невзгоды и живут в мире, согласии, любви и взаимном уважении. При всей умозрительности проделанной Дю Плезиром операции его книга всё-таки не только спровоцировала очередную учёную дискуссию, но и пользовалась определённым успехом (она неоднократно переиздавалась в 1682–1684 годах, а затем включалась в ряд антологий XVIII века).

Линию Дю Плезира продолжила Катрин Бернар в новелле «Элеонора Иврейская» («*Eleonor d'Yvrée*»), опубликованной в 1687 году и положившей начало карьере довольно плодотворной писательницы (в её судьбе большое участие принял Фонтенель, опубликовавший на страницах «Галантного Меркурия» благосклонную рецензию на эту новеллу). Как и госпожа де Лафайет, Бернар опиралась на исторические факты: речь идёт об Ардуэне, маркизе Иврейском, в начале XI века поднявшем Ломбардское княжество на борьбу с римскими прелатами, поддержавшего Генриха II; Ардуэн был разбит и окончил жизнь в монастыре. В повести к историческим лицам добавлены фиктивные: героиней же становится дочь маркиза Элеонора. Писательница очень вольно обращается с историческими и географическими сведениями. При этом сам факт её обращения к «старине глубокой» заслуживает внимания — ни автор «Принцессы Клевской», ни госпожа де Вильдьё, ни Сен-Реаль не искали сюжетов в столь отдалённом прошлом. Стилистическая сдержанность, линейное развитие интриги, отсутствие подробных описаний, общая рационалистическая установка — все эти приметы повествовательной модели Катрин Бернар были затем развиты в её дальнейшем творчестве, которое нередко рассматривают как связующее звено между «Принцессой Клевской» и «романическими» сочинениями начала XVIII века.

В небольшом романе Анн Беллинзани (в замужестве Ферран) «История любовных приключений Клеанта и Белизы» («*Histoire des Amours de Cléandre et de Bélise*», 1691)¹³ вполне «романические» имена и ситуации сочетаются с ярко выраженной автобиографичностью и вместе с тем — уроками Гийерага и госпожи де Лафайет¹⁴. Правда, уровень психологизма здесь определённо снижен по сравнению с «Принцессой Клевской» и наблюдается возврат к «романической» риторике. Это особенно заметно в прощальном письме страдающей от недуга Белизы своему возлюбленному. Столь авторитетный исследователь интересующей нас эпохи, как М. Лева, считает возможным говорить в этой связи о мелодраматизме¹⁵, умелой «игре на нервах» читателя.

Ещё одним образцом «переписывания» «Принцессы Клевской» является повесть Куртиля де Сандра «Обманчивая видимость, или

любовь герцога де Немура и маркизы де Пуайянн» («Les Apparences trompeuses ou les amours du duc de Nemours et de la marquise de Roianne»), опубликованная после смерти писателя — в 1715 году. Сюжетное сходство с шедевром госпожи де Лафайет бросается в глаза: подобно протагонисту «Принцессы Клевской», пленившемуся красотой принцессы на балу в Лувре, у Куртиля де Немур влюбляется в маркизу де Пуайянн (использовано имя реального, но малоизвестного исторического лица) на придворном балу. Между тем она замужем, причём к супругу относится без любви, но с уважением. Маркиза отвечает де Немуру взаимностью, но хранит верность мужу; возревновавший маркиз вызывает де Немура на дуэль. Тот берёт отсрочку на два дня, в течение которых ссорится с герцогом де Бофором; следует очередной вызов, дуэль, в ходе которой де Немур гибнет. Однако, как отмечает А. Вьяла, при сходстве ситуаций и совпадении имени протагониста речь идёт о другой исторической эпохе — если в «Принцессе Клевской» действие происходит в середине XVI века (последние годы правления Генриха II), то в «Обманчивой видимости» — во время Фронды; таким образом, герцог де Немур у Куртиля — потомок Жака Савойского, одного из приближённых Генриха II, героя госпожи де Лафайет. Куртиль де Сандра ловко монтирует сюжет «Принцессы Клевской» с сюжетом ещё более давней новеллы М. Скюдери «Селинта» («Célinte», 1661)¹⁶. Историзм как таковой мало заботит автора; исторический фон призван лишь придать происходящему ощущение достоверности.

Любопытно, что уже в 1660-е годы у некоторых второстепенных писателей встречаются несомненные переключки с нарративными стратегиями автора «Принцессы Клевской». Так, в романе Виталья Д'Одигье «Трагикомическая история нашего времени» (1667)¹⁷ воссоздана история молодого доблестного сеньёра Клеандра и его жены Калисты — воплощения совершенства («нет столько на Востоке жемчуга, сколькими красотою была она наделена»). Действие происходит в правление Генриха IV (автор романа подчёркнуто воздерживается от описания дворца в Фонтенбло как известной всем «достопримечательности»). Безмятежную супружескую жизнь нарушает куртуазный рыцарь Лисандр, завидевший несравненную красоту Калисты и не замедливший влюбиться в нее. Однако видеться с красавицей в обход мужа он не может, и тогда рыцарь начинает завоёвывать расположение последнего. Клеандр владел небольшой усадьбой в дне езды от Парижа (Виталь Д'Одигье приводит точную топографическую характеристику местности; ср. Куломье в «Принцессе Клевской»). Супруг Калисты принимает решение отвезти туда Лисандра (тот под влиянием своей влюблённости совершенно утратил

боевой пыл и «спал с лица»). Калиста поначалу неприступна; сцена её беседы с мужем (которую подслушивает Лисандр) лишь внешне напоминает знаменитую сцену признания в романе госпожи де Лафайет. Не в пример «Принцессе Клевской», где три вставные новеллы строго соотношены с основной интригой, у Виталья Д'Одигье присутствуют чисто развлекательные, не имеющие отношения к магистральному сюжету «интермедии», а также привычные для бабочной прозы трагедии, военные стычки, дуэли и пр.

Перекличка «Трагикомической истории нашего времени» с шедевром М.-М. де Лафайет совершенно не исключает ни активизации Виталем Д'Одигье собственно новеллистической традиции (эпизод с побывавшим в Италии и побеседовавшим там с духом любовником), ни привычного влияния «Астреи». Сказанное относится в первую очередь к феерическому финалу, явственным образом отсылающему к завершению «Астреи», принадлежащему перу Б. Баро (не только целый каскад счастливых браков — Альсидон и Аргира, Лидиан и Олинда, Лусидан и Ипполита, Беронт и Амбриза, а также — как и следовало ожидать — Лисандра с овдовевшей к тому времени Калистой, — но и сооружение фонтана с чёрным мраморным обелиском, на который нанесены энигматические пророчества). Заметно здесь и влияние «Адониса» (свадебные турниры и увеселения).

Весьма показательным с точки зрения поиска наиболее успешных писательских стратегий является опыт госпожи де Вильдьё (урождённая Катрин-Ортенз Дежарден, 1631 или 1640–1683). Долгое время она пребывала в тени своей знаменитой современницы, и не так уж давно было принято считать, что большинство её произведений в наши дни «полностью забыты»¹⁸, «канули в Лету»¹⁹. К началу XXI века ситуация изменилась: ныне произведения этой чрезвычайно популярной в своё время писательницы не только интенсивно изучаются²⁰, но и переиздаются (правда, пока что выборочно). Отличительная особенность творчества госпожи де Вильдьё — чрезвычайно широкая жанровая палитра и чуткая реакция на веления литературной моды. Кроме того, именно госпожу де Вильдьё следует считать первой профессиональной писательницей во Франции. Действительно, отец (дворянин из Нормандии, отсидевший в тюрьме за долги) не мог обеспечить её материально, так что мадмуазель Дежарден рано «эмансипировалась», по окончании Фронды перебралась с матерью из Нормандии в столицу и с двадцатисемилетнего возраста стала печатать собственные стихи; в конце концов она сделалась модной поэтессой. Ей удалось завоевать благосклонность достаточно могущественных покровителей — таких, как секретарь кабинета Гюг де Лионн и находившийся в ту пору в зените славы герцог де Сент-Эньян.

В 1661 году Дежарден попробовала свои силы в «высоком» барочном романе (выпущенные Клодом Барбеном два тома «Алкидамии»), отдав дань всем «романическим» топосам (в первую очередь — на основе Гомбервиля и Д'Юрфе). Выход в свет «Алкидамии» сопровождался шумной рекламой, однако книга, которая изначально должна была стать многотомной, осталась незавершённой. Отчасти, возможно, тому причиной явилась несколько болезненная реакция аудитории на содержащиеся в книге аллюзии на современников, но в большей степени — явная исчерпанность «высокого» романа барокко. По этому поводу Вольтер язвительно заметил, что именно Вильдье отбила у читателей вкус к пространным романам; «второй Скюдери» госпожа де Вильдье так и не стала. Очень скоро ей стало ясно, что наиболее выигрышной является малая прозаическая форма. Поначалу она предложила публике образец весьма редкой во французской прозе пасторальной модификации жанра («Кармента», «Саргенте», 1667), но затем отказалась от неё. Госпожа де Вильдье печатает повести «Лизандр» («Lisandre», 1663) и «Анаксандр» («Anaxandre», 1667), а также «Клеонику» (1669), полное название которой весьма симптоматично в общем контексте недостаточно чёткого разграничения повествовательных моделей: «Cléonice ou le roman galant, nouvelle», сюжет же вполне традиционен²¹. Указанные произведения очень ясно демонстрируют, как арсенал «романических» повествовательных приёмов оказывается отчасти востребованным и препарированным в рамках относительно компактного повествования.

В «Алкидамии» ещё очень заметны черты ученичества по отношению к Скюдери и Гомбервилю, причём позаимствованные сюжетно-тематические узлы (подробный их перечень приводится в уже упоминавшейся диссертации М. Генен) обретают в её исполнении некоторую слащавость²². В самом начале «Анаксандра» (книга снабжена подзаголовком «nouvelle») автор обращается к дамам, как бы зондируя читательский спрос: «Какие именно приключения вы хотели бы от меня услышать, о славнейшие из дам? Забавные или же серьёзные? Говорите же, умоляю; мне под силу удовлетворить любые запросы ваши на любую тему»²³. В дальнейшем, однако, ситуация уточняется: речь идёт лишь о вариациях на любовную тему. «Анаксандр» свидетельствует о хорошем знании всей предшествующей «романической» традиции и умении ловко приспособить её к современному вкусу. Так, Остров Добродетелей, где царят изысканные галантные нравы — это одновременно и Страна Нежности из «Клелии», и Недосыгаемый остров из «Полександра» (к которому, возможно, отсылает и название романа). Повествование насыщено

пространными стихотворными и новеллистическими вставками. При этом госпожа де Вильдьё устанавливает проработанную, ироничную «авторскую инстанцию», как во вставной «Истории Ириды и Клидамида»: «Нет нужды говорить вам о том, что Ирида преисполнена была очарования, а Клидамид был достоин её чар»²⁴. Автор «Анаксандра» уже ощущает некоторую исчерпанность традиционных «романических» ресурсов — например, неожиданную склонность Ириды к стихоплётству (для неё отъезд возлюбленного на войну обрачивается «неиссякаемым источником» к написанию виршей) уже надлежит мотивировать глубиной страсти (в высоком романе барокко подобных пояснений не требовалось), — но отнюдь не отказывается от них полностью. Что же касается освящённых традицией, выдержанных в неоплатоническом духе дискуссий о любви, то они под пером госпожи де Вильдьё приобретают легковесно-галантный оттенок.

Сходным образом автор действует и в «Клеонике», в самом начале которой содержится ироническое дистанцирование от «романического» дискурса: «Солнце уж начинало золотить лучами своими исполненные неги холмы... Хотя простите, досточтимая Принцесса, тут я стала выражаться на романый лад, а ведь написать-то я решила галантную новеллу... Вам придётся смириться с тем, что я стану избегать Вымышленного и Чудесного, ведь мне предстоит повествовать вам о событиях, приключившихся в недавние времена»²⁵. В данном случае госпожа де Вильдьё не только пародирует зачин «Клелии», но и сблизается с автором «Комического романа», чья повествовательная модель в целом не была ей близка. Хотя в других отношениях «Клеоника» вполне соответствует традиции вставных историй «Клелии».

Часть произведений госпожи де Вильдьё носит безусловно развлекательный характер. Такова повесть «Любовные похождения в Гренаде» («Galanteries grenadines», 1673)²⁶, представляющая собой переработку «Гражданской войны в Гренаде» Переса де Иты (испанский оригинал высоко ценили в Отеле Рамбуэ и кружке госпожи де Сабле). Между тем в авторском предисловии звучит своеобразное нравоучение: своей книгой автор хотел бы преподавать «уроки галантности» современным воздыхателям, позабывшим о необходимых правилах и даже подшучивающим над ними. Батальные эпизоды в версии госпожи де Вильдьё сведены к минимуму, рыцарский идеал подвергается ироническому дистанцированию, эпическое измерение сменяется галантным; как и в «Заиде» госпожи де Лафайет, Испания оказывается локусом пылких страстей. Однако, в конечном счёте испанская тема у госпожи де Вильдьё — лишь повод к развёртыванию

аллюзий на любовные истории современников и соотечественников автора²⁷. Так, героиня вставной «Истории Принцессы Фесской» сходна с Генриеттой-Марией Стюарт, главной героиней «Истории Генриетты Английской» Мари-Мадлен де Лафайет (ок. 1665–1669, опубли. 1720). Да и пышные дворцовые увеселения XV века в сильной степени напоминают версальские празднества²⁸.

«Любовные похождения в Гренаде» — произведение незавершённое; в настоящее время исследователи склоняются к той точке зрения, согласно которой незавершённость эта носила характер сознательной авторской стратегии²⁹. Определённо можно сказать, что именно данная стратегия была использована при работе над другой книгой писательницы — «Любовный дневник» («Le Journal amoureux», 1669–1670). «Любовный дневник» принадлежит к двум произведениям госпожи де Вильдьё, где ощущается явственная (в том числе и сюжетная) переключка с шедевром госпожи де Лафайет. В основе первой части «Любовного дневника» — исторический факт: убийство союзника Генриха II, мантуанского герцога Лодовико Фарнезе, его собственными подданными и начало правления его сына Оттавио, ставшего герцогом при поддержке французов. В одном из эпизодов покровитель Оттавио, коннетабль Монморанси, по прибытии его к французскому двору инструктирует юношу, как лучше действовать во имя соблюдения собственных интересов. Здесь можно усмотреть некоторую параллель к беседе госпожи де Шартр с приехавшей в Париж дочерью («Принцесса Клевская»); разумеется, Мари-Мадлен де Лафайет решает эпизод гораздо психологичнее и объёмнее.

Второе произведение писательницы, переключившееся с «Принцессой Клевской» — сборник из трёх «галантно-исторических» новелл «Любовные неурядицы» («Les Desordres de l'amour», 1675–1676). Эта «весёлая галантная хроника из жизни двора Генриха III»³⁰ представляет собой последнее из опубликованных при жизни произведений писательницы. Считается, что именно вторая из этих новелл, действие которой разворачивается при Карле IX — история любовного треугольника: маркиз де Терм, его супруга и юный Бельгард — могла послужить сюжетным источником «Принцессы Клевской» (в первую очередь имеется в виду так называемая «сцена признания», которая в глазах современников стала своего рода квинтэссенцией проблематики романа). Но и независимо от этого в книге налицо стремление к глубокому психологическому исследованию любовного чувства, отказ от свойственной прежним сочинениям Вильдьё пикантности, искусное варьирование интонаций (от патетики к шутке). Правда, в «Любовных неурядицах» всё ещё ощущается «романиче-

ский» надрыв и мелодраматизм, полностью устранённый из шедевра Мари-Мадлен де Лафайет; опять-таки отсылающая к «романической» традиции некоторая затянутость монологов. Кроме того, слишком явственно заметно стремление госпожи де Вильдьё подчинить нетривиальную любовную историю довольно примитивному назиданию. Скорее в данном случае можно говорить о некоей реставрации того типа любовного дискурса, который запечатлён в «Гептамероне» Маргариты Наваррской.

Весьма спорное утверждение А. Куле (развивающего в этом отношении идеи Б. Морриссета) относительно предвосхищения реалистического письма в произведениях Вильдьё³¹ относится, очевидно, в первую очередь к пользовавшемуся в конце века огромным и устойчивым успехом, опубликованному анонимно в 1671–1674 годах и затем многократно переиздававшемуся роману «Мемуары о жизни Генриетты-Сильвии де Мольер» («*Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*»). Во многом именно это произведение, стоящее несколько особняком в творчестве его автора, явилось матрицей для весьма распространившегося затем жанра «псевдомемуаров». Но есть и существенное отличие: как и впоследствии первое сочинение аббата Прево, книга Вильдьё менее всего претендует на воссоздание хода истории; для неё первостепенную роль играет увлекательная любовная интрига, в мастерстве плетения которых писательница не знает себе равных. В то же время, как подчёркивает Р. Деморис, присущая книге лёгкость, шутливая интонация, отказ от морализирования сочетаются с изощрённостью письма³². Не свобода нравов, запечатлённая здесь с обезоруживающей откровенностью, а обилие собственно повествовательных эффектов, предвосхищающих авантурный роман девятнадцатого века, является наиболее оригинальной особенностью этой книги Вильдьё. Главная героиня «Мемуаров...» — во многом alter ego автора; мадмуазель Дежарден словно бы проживает в этом образе свою вторую жизнь, что во многом ввело в заблуждение уже упоминавшегося Э. Маня³³. Роман отличается чрезвычайно динамичным стилем и в то же время насыщен всеми характерными топосами авантурного повествования. Это прежде всего тайна рождения героини: она — подкидыш; воспитавший её финансист по имени де Мольер неожиданно воспылал к ней пылкой страстью. Во время охоты, отражая его бурный натиск, Анриет-Сильви неосторожно ранит его; рана оказывается смертельной. Такова завязка интриги, насыщенной тайными браками, травестиями, пленениями... Вместе с тем автор весьма вольно обходится с рядом «романических» постулатов. Например, портрет главной героини выполнен в чрезвычайно нетрадиционном стиле;

сведены к минимуму (одно стихотворение) поэтические интерполяции (коими изобилует «Клеоника»).

Опубликованная уже после кончины госпожи де Вильдьё повесть «Сума» («Le Portefeuille», 1714) представляет собой последовательность из девяти писем, но, по мнению современного исследователя, в большей степени родственна не Гийерагу (истинному автору «Португальских писем»), но Кребийону³⁴. Автор писем — отправившийся в отпуск в Париж провинциальный офицер, маркиз де Номануар — рассказывает своему приятелю о парижских любовных похождениях (сам приём «утерянных писем» ранее был применён писательницей в «Любовном дневнике»). Книга отчасти перекликается с «Мемуарами...» и изобилует живыми и точными зарисовками столичного быта (дана абсолютно точная датировка событий: ноябрь 1673 — Пасха 1674 года), включая концерты на открытом воздухе в Тюильри, увеселительные прогулки в Сен-Клу, игорный дом в Пале-Рояле... При этом военные новости маркиза как будто почти не интересуют. Но самое примечательное, что образ героя по ходу дела претерпевает эволюцию — де Номануар набирается уму-разуму, утрачивает одномерность чисто комического персонажа (каким он был вначале).

Писательскую судьбу госпожи де Вильдьё во многом определял её издатель Барбен, которому она передала эксклюзивные права на издания своих сочинений и который подстёгивал её к интенсивной работе. Более того, в 1668 году издатель приобрёл у капитана де Вильдьё отправленные ему Катрин-Ортенз любовные письма и опубликовал их, к бурному негодованию автора (тем более что капитан к моменту выхода книги в свет уже погиб в ходе девятидневной осады Лилля)³⁵. Лишь назначенная в 1676 году королевская пенсия в 600 ливров избавила госпожу де Вильдьё от «крепостной зависимости» по отношению к Барбену.

§ 2. В ТЕНИ ГОСПОЖИ ДЕ ВИЛЬДЬЁ: ЖАН ДЕ ПРЕШАК

Одно время именно госпоже де Вильдьё приписывали небольшой роман «Знаменитая парижанка» — он был включён в состав собрания сочинений писательницы, опубликованного в 1720–1740 годах³⁶. На самом же деле его автором является писатель из отдалённой провинции Беарн Жан де Прешак (около 1647–1720). И если принадлежность к литературному «мейнстриму» творчества госпожи де Вильдьё остаётся вопросом дискуссионным, то Прешак безусловно стал одним из лидеров «массовой» продукции последней четверти

столетия. Долгое время о его личности не имелось почти никаких сведений, и только в начале XX века провинциальный эрудит смог частично восполнить этот пробел³⁷. Вслед за этим была опубликована переписка Прешака, проливающая свет на некоторые особенности его личности и жизненного пути³⁸. Судьба его и впрямь достаточно интересна. Прешак родился в зажиточной семье, которой незадолго до того было пожаловано дворянство; он сделал сначала карьеру судейского, затем военного; в начале 1670-х путешествовал в Испанию и, возможно, в Италию. К литературному творчеству он впервые обратился в 1677 году. Примечательно, что произошло это почти одновременно с ощутимым социальным возвышением Прешака, сумевшего (при не вполне ясных обстоятельствах) заручиться поддержкой Филиппа Орлеанского, младшего брата короля (Месье). Прешака назначили чтецом Месье, а также секретарём и наставником его дочери Марии-Луизы Орлеанской, в скором времени (в 1679 году, в результате бракосочетания с Карлом II) ставшей королевой Испании. Ему было доверено множество дипломатических миссий (в Испании, Италии, Фландрии, Голландии, возможно, Турции); впечатления от поездок отразились в нескольких произведениях Прешака, включая «Именитого путешественника» («Fameux voyageur», 1682). Прешак воплощал собой тип «романиста-придворного»³⁹, ставившего во главу угла заработок и завоевание доверия у «сильных мира сего». Однако в 1690-91 годах он неожиданно лишается высокого покровительства, возвращается в Беарн и служит скромным чиновником канцелярии города По. Тем не менее Прешак продолжает считать себя «слугой Его Величества», то и дело наезжает в Париж, а также исправно шлёт ко двору донесения о происходящем в провинции, в частности, о закулисных переговорах Беарна с Наваррой. Деятельность Прешака — приверженца государственного централизма, фактически выполнявшего функции осведомителя — позволила ему пользоваться королевской пенсией. После смерти Филиппа Орлеанского (1701) Прешак окончательно впал в немилость⁴⁰.

Прешак вполне осознанно трудился на ниве «развлекательной литературы, полностью сориентированной на немедленный успех»⁴¹. Как уже говорилось, началом его литературной карьеры можно считать 1677 год, когда парижские издатели Луазен и Барбен совместно выпустили (якобы выполненный на документальном материале) роман «Принцесса Английская» («La Princesse d'Angleterre ou la duchesse reyne»). В дальнейшем, вплоть до 1686 года Прешак чрезвычайно интенсивно занимался сочинительством, выпуская в среднем по 2–3 книги в год. Исключительная плодовитость Прешака позволила Пьеру Бейлю уже в 1679 году констатировать, что романов у то-

го «немерено»⁴². В дальнейшем его рвение идёт на убыль: в 1688 году — одна книга, ещё по одной — в 1690 и 1698, после чего Прешак до самой смерти не печатает вообще ничего. Складывается впечатление, что расставание с двором сыграло в этом смысле решающую роль: литературное творчество явно рассматривалось им как важнейшая составная часть поведения придворного⁴³. В посвящениях к его сочинениям фигурируют не только Людовик XIV, но и его ближайшее окружение — Месье, канцлер Летелье, герцоги Мэнский, Вильруа, Савойский и другие. Некоторые его сочинения носят откровенно верноподданнический характер — «Двор» («La Cour», 1683), «Ссора богов касательно беременности госпожи супруги Дофина» («La Querelle des Dieux sur la grossesse de Mme la Dauphine», 1682), «Зависть богов» («L'Envie des Dieux», 1686).

В произведениях Прешака содержался живой отклик на модные увлечения современников. Яркий пример тому — довольно необычная, сильно разнящаяся от других сочинений писателя повесть «Неурядицы вокруг бассеты» («Les desordres de la bassette», 1682), название которой, возможно, содержит ироничный парафраз названия уже упоминавшейся выше книги госпожи де Вильдьё. Но на этом сходство между двумя произведениями и кончается; у Прешака речь идёт о популярной (импортированной из Италии) карточной игре. Следует отметить, что в ту пору эта тема ещё не была в достаточной степени разработана во французской прозе; зато в XVIII веке возникает настоящая дискуссия об игре, причём первой репликой в споре стал «Трактат об игре» Барбейрака (1705), выступившего в защиту модного увлечения⁴⁴. В предисловии Прешак изящно обыгрывает игорную тему: «Растративши некоторую сумму в игре в бассету, автор отыскал средство возместить ущерб, написавши об этой игре книгу, благодаря чему удалось вернуть себе львиную долю проигранного»⁴⁵. Тема эта оказывается на первом плане на протяжении всего повествования, так что «романическая» любовная интрига в «Неурядицах вокруг бассеты» заметно потеснена в правах. Главные герои повести, мадам де Ландроз, влюблённый в неё маркиз де Розье и его приятель граф Шарлуа, проигрывают внушительную сумму и принимают решение устроить в доме де Ландроз «Академию бассеты», то есть собственный игорный дом — в надежде добиться барыша. Повесть изобилует очень точными «профессиональными» подробностями и насыщена соответствующей терминологией. В ней немало колоритных эпизодов: таков старик, который рыскает по игорным заведениям, дабы выяснить, не пускают ли женихи его дочерей на ветер приданое. Повесть завершает ироничная «учёная» дискуссия об игре в карты, в которой принимают участие Аббат, Мушкетёр и Мар-

киз; именно последний (не Аббат!) сурово осуждает эту порочную страсть, причём не только в этическом плане: игра в карты плохо влияет на цвет лица, вызывает обильное потоотделение и повышает утомляемость. Галантные беседы чередуются в повести с эпизодами игры; но игровое начало определяет и авторскую стратегию — не случайно финал повести разворачивается перед масленицей.

Вообще в повести заметно стремление к частичному преодолению «романического» измерения. Таков портрет главной героини, подчеркнута некрасивой: «цвет лица её порой пугает своей желтизной, нос краснеет при малейшем охлаждении, зубы белизной и ровностью своей обязаны лишь опиату и пилке»⁴⁶.

Вторжение буржуазного измерения в «романический» универсум определяет собой специфику повествовательной модели романа «Знаменитая парижанка» («L'illustre Parisienne»). Это, возможно, не лучшее, но по ряду причин достойное внимания сочинение Прешака. А. Куле уподобляет его сюжет произведениям Э. Фейдо, сочетавшего мелодраматизм с социальным пафосом⁴⁷; с другой стороны, в книге, особенно во второй её части, настойчиво повторяется слово «aventure» (применительно к общему ходу развития событий). История публикации заслуживает отдельного разговора. Первая часть книги была напечатана вдовой Оливье де Варена в 1679 году, однако в продажу она поступила в усечённом виде; в предисловии автор обращался к читателю с просьбой выразить своё мнение о романе и, коль скоро оно будет положительным, обещал «поторопить» издателя с публикацией продолжения. Вторая часть готовилась к печати уже несколькими месяцами позже; между тем по каким-то причинам она вообще не поступила в продажу. Возможно, Прешак сдержал высказанное в предисловии обещание, но по принципу «от противного» — констатировав отсутствие интереса к книге у публики, он срочно взял привилегию на совершенно другую книгу — «Вскрытый чемодан» (см. о ней ниже). В результате продолжение оказалось напечатано значительно позже — в 1690 году, на этот раз уже Клодом Барбеном⁴⁸. Но и реноме этого издателя не помогло книге обрести желанный успех. Правда, в 1714 году (то есть ещё при жизни автора) произведение оказалось переизданным П. Витте (с изменениями, произведёнными издателем), однако Прешак к тому времени потерял всякий интерес к литературному творчеству и в правку текста не вмешивался.

«Романический» канон в «Знаменитой парижанке» оказывается неоднократно нарушенным. Основное место действия — не экзотический Восток, не Испания, не Италия, но весьма прозаичная Германия. Кроме того, в противовес традиции, главная героиня книги

Бланш — дочь банкира по имени Боннез с парижской улицы Сен-Дени. Сюжет основан на реальных событиях, на «газетной хронике» своего времени: герцог Георг-Вильгельм Брауншвейг-Люнебургский, с 1665 г. герцог Целльский, убеждённый холостяк и волокита, неожиданно пленился Элеонорой д' Ольбрёз, дочерью гугенота, входившей в свиту принцессы Тарентской [супруги принца Тарентского, Анри-Шарля де Латремуя (1621–1672), упоминаемого в «Мемуарах» Ларошфуко]. Знакомство их произошло в Голландии, и в том же 1665 году герцог заключает с ней морганатический брак⁴⁹.

Жадный до подобного рода сенсаций Прешак превратил эту историю в небольшой роман, довольно ловко припудрив, видоизменив и сконденсировав реальные факты. Р. Годенн, подготовивший современное репринтное переиздание «Знаменитой парижанки», полагает, что буржуазное происхождение героини — единственное отличие книги от других «галантных повестей» Прешака⁵⁰. Нам представляется, однако, что модификация всё же не является «точной». В недрах незатейливого повествования Прешака вызревает новый тип трактовки бытового измерения, намеченный уже у Сореля, но более свойственный рококо (а затем и бидермайеру): Бланш оказывается воплощением домашнего уюта, она божественно поёт, играет на клавишине, получила хорошее воспитание, прекрасно говорит по-немецки и мечтает выйти замуж за аристократа. Интересно, что в данном случае Прешак (явно в полемическом азарте) вообще не приводит никаких портретных характеристик своей героини (её красота абсолютна). В конце концов, Бланш оказывается в составе свиты немецкой принцессы, принимает участие в пышных придворных увеселениях (балы, музыка, театральные представления) и, как можно было ожидать, вовлекается в любовные перипетии. Её избранник — принц Мекленбургский (разумеется, Прешак даёт умышленно неопределённые характеристики его династической принадлежности), отец которого решил дать своему сыну французское воспитание; принц отправляется в Париж в чужом обличье, выдавая себя за Самуила Соликофана, сына банкира (очевидно, еврея). Красивый, стройный, с изящными манерами юноша пленяет сердце Бланш; однако он совершенно не искушён в делах сердечных и долгое время отвечает на её страсть лишь обходительностью. Прешак не обходится без традиционных «романических» ресурсов: письма и записки, стихи, внешние препятствия на пути любовной интриги (вынужденная разлука Бланш с принцем; приказной чиновник, претендующий на её руку; ложное известие о смерти «Самуила»). Сюжет осложнён вторжением политического измерения: обостряются отношения между Францией и Германией; охваченный любовным волнением принц без пас-

порта спешит к возлюбленной из Дании, его сажают в тюрьму и пр. Одновременно автор романа не упускает случая засвидетельствовать свою лояльность Людовику XIV, с его «многочисленными и досто-славными добродетелями»⁵¹. Между тем Бланш пленяет своей красотой не только французов, но и немецкую знать (в Германию она отпра-вилась в поисках возлюбленного); однако под влиянием ложных слухов она преисполняется негодования к «Самуилу» и запрещает себе впредь поддаваться сердечным слабостям. Внезапно встретив-шись с возлюбленным (псевдосмерть его — не только «романиче-ское» недоразумение, но и символическая смена «персоны» с после-дующим «воскресением» в ином, истинном образе; тем более примечательно, что и Бланш встречает его во время бала, сама будучи в маске), героиня Прешака поначалу испытывает смертельный ужас (встреча с призраком!)⁵², а затем переживает новый порыв стра-сти. Разумеется, роман оканчивается счастливым браком: после смерти герцога принц наследует все его земли, отыскивает свою воз-любленную и женится на ней. Следует отметить, что «меркантиль-ные» аспекты жизни очень рельефно подчёркнуты автором этого очередного «буржуазного романа». В то же время чувство Бланш к принцу, исполненное одновременно отваги и ощущения собственно-го достоинства, в какой-то мере предвосхищает Мариво⁵³.

Роман «Героиня-мушкетёрка» («L'Heroïne mousquetaire», 1677), снабжённый посвящением графу де Лувињи, губернатору Наварры и Беарна, — возможно, наиболее известное сочинение Прешака. Оно вы-держало четыре издания в Голландии, три во Франции; очень опера-тивно был подготовлен и дважды издавался английский перевод; то же самое относится к фламандской версии. Роман продолжает традицию романизированной фиктивной биографии в стиле госпожи де Виль-дьё⁵⁴. Один из исследователей, Б. Токанн, прямо именует книгу «при-ключенческим романом», тем самым включая её в один ряд с творени-ями Дюма или Зевако⁵⁵. Между тем поклонников «мушкетёрской» прозы при чтении этой книги ожидает сильное разочарование, так как тема противостояния храбрых королевских стрелков и гвардейцев все-сильного кардинала в романе лишь намечена. На первом плане оказы-вается совершенно другой и уже многократно апробированный, в том числе и самим Прешаком, мотив травестии. Притом у Прешака уже предвосхищается та его гривуазная трактовка, которая будет характер-на для либертинского романа XVIII века. Не случайно на фронтиспи-се книги размещена иллюстрация к наиболее пикантному эпизоду «Мушкетёрки»: речь идёт о своеобразной «инспекции», установлении сексуальной принадлежности героини. Это как раз тот случай, когда «галантность у Прешака ... граничит со скабрёзностью»⁵⁶.

Как и сам автор романа, его героиня Кристин, дочь барона де Мейрака — родом из Беарна. Она с детских лет испытывает интерес к оружию и «раньше выучилась стрелять из мушкета, чем управляться с веретеном»⁵⁷. Насколько метко Кристин стреляет, настолько же неохотно учится грамоте. В результате несчастного случая на охоте от её руки гибнет её собственный брат; разъярённый барон готов жестоко расправиться с дочерью, она же сбегает к живущему неподалёку родственнику, аббату, и просит у него разрешения переодеться в мужское платье. Кристин под именем Франсезито учится в университете в Сарагосе (подробности не приводятся — читатель разве что узнаёт о длинных, подобных сутанам, одеяниях школяров; Кристин с её «гренадёрским» ростом и ослепительной красотой в этом наряде смотрится великолепно). Зато некоторые сведения о национальном характере испанцев Прешак излагает: они не любят путешествовать, отличаются склонностью к безделью, но зато исключительно галантны; французов они презирают — всеобщее восхищение достоинствами Франсезито на этом фоне выглядит исключением. Задиристый характер Кристин/Франсезито побуждает её участвовать в поединке, в результате которого она ранена в пах и крайне обеспокоена, как бы не раскрылся секрет её пола. Во избежание публичного позора Кристин сама вновь переодевается в женское платье, отправляется в монастырь урсулинок, где участвует в театральной постановке (она с блеском исполняет роль короля Наварры Дона Санчеса), На лице прибывшего в монастырь с визитом архиепископа Сарагосы гнев: каким образом мужчина оказался в женском монастыре? Его успокаивают, объясняя, что Кристин — девица. «Сколь же легковёрны вы, о невинные девы, — молвил архиепископ, — сие есть волк, коего вы среди овечек ваших заперли»⁵⁸. Под влиянием прелата настоятельница монастыря приходит к выводу, что лже-Кристин обесчестила одну из самых привлекательных монашек, сестру Серафиму. Ни в чём не повинную Кристин сажают на хлеб и воду в узилище. Тем временем отец Серафимы даёт согласие на брак дочери с лже-Кристин; та принимает всё это за шутку, лишь через некоторое время ситуация проясняется и все сёстры мирятся с ней. В прекрасную монашку влюбляются маркиз Д'Оссеяра и дон Фелипе, сын маркиза Арицца, но она велит им избавиться от своей страсти. Умирает отец Кристин, и она отправляется на родину; маркиз посылает ей с нарочным любовное письмо, которое, однако, не приводится. «Поелику есть все основания полагать, что письмо сие преисполнено было нежности и пылкости, я крайне раздосадован тем обстоятельством, что не могу привести здесь его копию»⁵⁹. Вслед за этим другой претендент на сердце Кристин, дон Фелипе, принимает решение похитить её и ска-

чет во Францию; Кристин при поддержке местных дворян даёт ему достойный отпор, но тем лишь разжигает его страсть. Кристин равнодушна и к предназначенному ей матерью жениху-бearnцу по имени Мармон, решив предпочесть любому браку свободу. Поэтому и новый ухажёр, виконт де Ронсевальский, не вызывает у неё полное равнодушие.

Именно с подачи Мармона, вознамерившегося стать мушкетёром (элита дворянства!), Кристин принимает решение служить королю, этому «достоинейшему из властителей»; в соответствии с эстетикой «Героини-мушкетёрки» первым шагом к этому становится приобретение соответствующего наряда — камзола. Тем временем умирает мать Кристин, и это обстоятельство облегчает её — гораздо более полное, чем прежде — вхождение в «мужскую роль». Теперь Кристин именуется себя шевалье де Сент-Обеном и в сопровождении слуги отправляется в Париж. На смотре мушкетёров король замечает новое лицо; все принимают красавца Сент-Обена за чужестранца, а Мармон поражён его сходством с возлюбленной; Кристин на всякий случай открывается ему. Мушкетёры следуют за королём во Фландрию, доблестно сражаются, участвуют в осаде Маастрихта. Здесь в связи с травестией Кристин происходят забавные «постельные» происшествия. Вернувшись в Париж, Сент-Обен отправляется на бал к графу Страсбургскому, причём ему предлагают переодеться в женское платье, чтобы сопровождать не имеющую спутника маркизу (двойное переодевание, достойное пера Жан-Пьера Камю). Знакомый бearnец узнаёт мадмуазель де Мейрак и приветствует её, та с трудом подавляет замешательство. Любовный дискурс сменяется авантюрным: Мармон гибнет в бою, Сент-Обен легко ранен, командует ротой и «неизменно ищет случая снискать славу»⁶⁰; оказавшись в плену, колеблется — надлежит ли ему избежать смерти, открыв свой пол, но при этом навлечь на себя неминуемый позор? Чувство достоинства берёт верх, и Сент-Обен готовится к казни, но в последний момент помилован — его узнаёт сражающийся на стороне голландцев маркиз д'Осейра. Маркиз влюблён в графиню Бенавидес (она же — некогда сестра Серафима), а та влюбляется в Сент-Обена, и лишь ценой больших усилий последний побуждает её сохранять верность мужу. Муж меж тем ревнует и чуть не закалывает супругу; Сент-Обену удаётся предотвратить кровопролитие. Первая часть романа заканчивается поединком — впрочем, без смертельного исхода.

В романе четыре части, но по своим повествовательным особенностям все они однотипны, так что пересказывать дальнейший сюжет не представляется целесообразным. Обилие переодеваний, узнаваний, ложных смертей, в достаточно скромном количестве военных

эпизодов — всё это характеризует и последующие части. Но есть одна примечательная особенность третьей части книги, которая обнаруживает знакомство Прешака с «антироманной» традицией. Вернувшегося в очередной раз в Париж Сент-Обена окликают книготорговцы и предлагают ему приобрести издание с необычным названием «Героиня-мушкетёрка»; когда Сент-Обен прочитал несколько страниц и убедился в том, что на страницах книги изложена его собственная судьба, «кровь бросилась ему в лицо»⁶¹. Под знаком этой *mise en abyme* разворачивается всё дальнейшее действие романа⁶². Книга пользуется у столичной — да и не только столичной — публики огромной популярностью; последующие события приобретают ещё большую условность и театрализованность — так, вновь оказавшегося в плену Сент-Обена отпускают на волю, поскольку и тюремщики тоже читали книгу о нём. Кристин едва не становится жертвой испанской инквизиции, но в итоге всё-таки гибнет героически, в бою, как и подобает мушкетёру. Таким образом, любовный дискурс к финалу всё-таки оказывается оттеснённым на второй план.

В 1679 году Прешак выпустил продолжение «Комического романа» Скаррона. То была не первая (и не последняя) попытка продолжить наиболее знаменитое произведение этой модификации жанра⁶³. Весьма примечательно, что вариант Прешака вышел в свет на фоне полемики вокруг «Принцессы Клевской» и не мог не восприниматься как своеобразный — пусть и легковесный — аргумент в споре. Бережного отношения к матричному тексту у Прешака не просматривается, более того, он и не стремится каким-то образом завершить приключения героев. Здесь налицо варьирование галантного и комического регистров, и в целом книга тяготеет к «Знаменитой парижанке»; в центре оказывается женский персонаж — Инезилья.

Прешак хорошо знал как французскую, так и испанскую, и итальянскую литературные традиции⁶⁴. В разных его произведениях представлены те или иные этапы недавней итальянской истории: в «Герцогине Миланской» («*La Duchesse de Milan*», 1682) — период франко-итальянских войн, в «Знаменитой генуэзке» («*L'Illustre Genoise*», 1685) — период Сейченко и пр. Впрочем, никаких «страноведческих» подробностей в указанных сочинениях не просматривается. В этом плане «Героиня-мушкетёрка» выглядит как исключение, ведь в ней как раз даются некоторые приметы испанской жизни, включая и бой быков.

Явственное влияние итальянского источника ощутимо в не слишком известной повести «Вскрытый чемодан» («*La Valise ouverte*», 1680) — она несомненно навеяна крамольной книгой уже упоминавшегося в первой главе «едва ли не единственного в итальянской ли-

тературе либертина»⁶⁵ Ферранте Паллавичино «Ограбленный курьер» (1640)⁶⁶. Во «Вскрытом чемодане» весьма примечательна свобода, раскованность в обращении с «матричным» текстом. Книга Паллавичино — произведение достаточно пространное и к тому же, как и другие произведения писателя, отмеченное социальной заострённостью. В то же время в ней ещё очень заметна связь с ренессансной новеллистической книгой, чего не скажешь о версии Прешака. Сюжет «матричного» текста таков. Один итальянский князь якобы пожелал перехватить письма герцога Миланского в Рим и Неаполь, чтобы выяснить, не ведёт ли Милан каких-либо закулисных переговоров с Испанией. Герои книги — знатные лица, участвующие в обсуждении перехваченных писем. Одно из них содержит резкую критику Индекса запрещённых книг (как проявления тирании), в другом монастыри объявляются гнёздами чувственности и разврата, в третьем итальянские дворы рисуются средоточием двуличия и низкопоклонства... Правда, социально-политическим дискурсом дело не исчерпывается: в книгу включены, например, письма о сексуальных предпочтениях флорентийцев, о рогносцах, о горе-эскулапах, о выборе ткани на плащ. Весьма колоритное одиннадцатое письмо представляет собой аллегорический очерк современного состояния итальянской словесности; при этом, однако, Паллавичино умудряется не назвать ни одного имени, за исключением совершенно забытого ныне венецианца Паоло Брити. Столь же искусно автор играет с новеллистической «рамой»: в одном случае пространному письму сопутствует очень лаконичное «обсуждение», в другом — всё наоборот.

В версии Прешака острые углы оказываются приглаженными, а объём произведения снижается с 49 до 26 писем. Совершенно видоизменяется и крайне упрощается «рама», насыщая книгу галантным дискурсом. Вот её суть. Одна приятная маркиза приглянулась недавно вернувшемуся с войны молодому графу; он ищет возможности встречаться с ней как можно чаще, сообщает о своём чувстве и вызывает благосклонную реакцию; однако влюблённым необходимо скрывать свои чувства. У молодого графа имеется более опытный соперник. Заподозрив неладное, тот вместе со своим слугой нападает на перевозящего почту из предместья Сен-Жермен в Париж ночного курьера, надеясь из переписки выведать сердечные тайны своей возлюбленной. Приводимые затем письма достаточно разнообразны по тематике — они касаются и судебной практики, и военного быта, и высоких достоинств брата короля, и карьеры священнослужителя, и банковской деятельности... Некоторые письма отмечены стилистической игрой — таковы косноязычное послание швейцарца своей супруге и насыщенное колоритными бытовыми деталями письмо дамы

своей отправившейся в город за покупками прислуге. Но всё-таки доминирование галантных посланий несомненно, причём последнее по счёту письмо как раз и оказывается искомым «вещественным доказательством» вероломства маркизы. Поскольку письма читаются «публикатором» (приятелем графа) в одиночку, то никакого их обсуждения в книге не содержится.

Среди писем есть и письмо, якобы написанное самим же Прешаком и касающееся успеха его сочинений; характерный образец всё той же *mise en abyme*. «Я смеюсь над теми, кто нахваливает мои книги, а тем паче над теми, кто их покупает. Ведь как может мужчина, всю свою жизнь посвятивший военной службе и путешествиям, писать хорошие книги?»⁶⁷. Заодно Прешак делится комическими подробностями своих взаимоотношений с издателями, которые позволяют оценить меру его популярности у современников. «Заметив, что большая часть покупателей моих книг требует от меня всё новых сочинений, я теперь каждую неделю сочиняю по книге. Тираж их иногда расходится прежде, чем люди убедятся: а ведь книжонка-то ничего не стоит»⁶⁸. Справедливости ради следует отметить, что и Паллавичино утверждал, будто его книга написана «шутки ради»⁶⁹. Как бы то ни было, формула Прешака оказалась успешной: не случайно Лесаж воспроизвёл её в предпоследнем своём сочинении («Найденный чемодан», «*La Valise trouvée*», 1740). Хотя у Лесажа опять-таки доминирует галантный дискурс, однако обсуждение восстановлено в своих правах; к тому же и объём «Найденного чемодана» значительно превышает объём «Вскрытого».

На наш взгляд, весьма репрезентативным для писательской манеры Прешака является также незавершённый роман «Иоланда Сицилийская» («*Yolande de Sicile*», 1688). В нём получает своё отражение злободневная политическая тема, которую столь энергично разрабатывали в своём творчестве многие писатели Сейченко. Сюжет романа следующий. Бернардино, представитель знатного сицилийского рода Чигала, сын снискавшего себе славу в оттоманской империи под именем Паша Чигала рыцаря, женился на римской принцессе, родил единственную дочь Иоланду. Чтобы снискать расположение испанцев, Бернардино отправляет Иоланду воспитываться в Мадрид при королевском дворе, однако сам умирает в заточении. В одиннадцать лет Иоланда становится сиротой, но пользуется особой благосклонностью королевы и привлекает к себе взоры молодых рыцарей, принца Эскалетта и донна Агостино Грегорио. Она не ведает ответных чувств, руководима исключительно стремлением отомстить за раннюю смерть отца. Меж тем испанские гранды, пленённые красотой девушки, стремятся взять её в жёны. Маркиза де Вильяфранка, вхо-

дящая в состав королевской свиты, принимает решение выдать Иоланду за своего сына, неаполитанского герцога Фернандина. Эскалетта и Агостино вынуждены скрывать свои чувства, а последний к тому же прибегает к «даме-ширме» донье Инес, отличающейся исключительно ревнивым нравом и оберегающей возлюбленного от женщин. По наущению Инес Агостино переодевается в женское платье и прикидывается её племянницей; травестия даёт ему возможность проникать в покои Иоланды, но и сильно запутывает его; в конце концов королева раскрывает тайну, Агостино в женском наряде заточён в темницу. Тем временем при дворе распространяются слухи о влюблённости Эскалетта и предпринимаются попытки отправить принца на Сицилию. Иоланду настойчиво сватают Фернандину; она искусно скрывает свои чувства под маской покорности и смирения и успешно обманывает бдительность придворных интриганов. Донья Тереса Гомес, страстно желавшая стать женой Фернандина, упрекает «соперницу»; та тщетно пытается переубедить её. По дороге в Неаполь Иоланда попадает в руки пиратов, главарь которых едва не влюбляется в неё, но страсть к наживе одерживает верх и он продает ее в сераль турецкого паши. Здесь Иоланда встречает Агостино, ставшего по воле обстоятельств евнухом.

В первой части романа особенно заметно стремление Прешака к тиражированию повествовательной модели «Принцессы Клевской». Ярко выраженный динамизм стиля, рационалистическое построение повествования (при минимализации традиционной риторической стихии), Прешак несомненно заимствует у госпожи де Лафайет. Кроме того, автору «Иоланды» очень хорошо известны детали испано-итальянских конфликтов XVII века, причём социально-политический контекст не образует в романе декоративного задника — он совершенно неотъемлем от сентиментальной интриги. Многие пассажи романа представляют собой краткие иллюстрации политического макиавеллизма. Таков эпизод с городским головой (Прешак приводит здесь итальянское наименование — «stratico») Мессины, доном Луисом де Лойа, сумевшим благодаря своему искусному подкупу городской буржуазии и лицемерию заручиться поддержкой населения, а затем при поддержке своих эмиссаров ставшему сеять в народе ненависть к сенату и в конечном итоге установившему авторитарное правление. Особое негодование автора вызывает показное благочестие дона Луиса, щедро расточаемые им дары (за счёт испанской короны). Но в критический момент он выказывает жестокость и цинизм. Нельзя сказать, чтобы и в этом случае Прешак абсолютно самостоятелен: соответствующая тематика представлена уже во вставных новеллах «Астреи». Его новация лишь в том, что действие

отнесено не в архаическое национальное прошлое, а в сравнительно недавнее.

Разумеется, к «Астрее» тяготекют и представленные в романе письма и вставные новеллы. Однако они крайне немногочисленны и рационализированы на манер госпожи де Лафайет. В основном повествование развивается линейно, ретроспекций в романе мало. Особенно же примечательно почти полное отсутствие в «Иоланде» прямой речи, что как раз и придаёт изложению упругость и динамизм. Прямая речь возникает, как правило, в наиболее «ответственных» участках повествования. Именно таков эпизод беседы главаря пиратов Трика с нанявшим его в борьбе с испанцами принцем Эскалетта. Принц уверен, что его возлюбленная погибла, а коварный пират не разубуждает его. «Что же мог я сделать, о благороднейший Трик, чтобы оказаться вам обязанным в том, что вы лишили меня единственно оставшегося мне утешения — сопроводить в мир иной ту, которая одна только и составляла смысл земной моей жизни?»⁷⁰. Брошенная в одном из эпизодов фраза о том, что Иоланда «не стала тратить время на ненужные рассуждения»⁷¹, может в этом плане служить ключом к писательской стратегии Прешака.

В описании внешности своей героини Прешак проявляет некоторую неуверенность. Он не то чтобы полностью отказывается от привычных «романических» штампов, но явно снижает значимость риторического «формуляра», хотя и ощущает необходимость определённого национального (итальянского) колорита: у Иоланды «тонкая и прелестная талия», цвет лица сочетает «поразительный румянец с белизной», глаза — «большие, чёрные и столь страстные, что невозможно было глядеть на них, не пленившись ею»; очень пропорциональный нос, несколько крупный рот, «восхитительно красивые зубы», хорошо сформированная грудь, а ум — «на уровне достоинств телесных».

В полном соответствии с романной модой своего времени Прешак отдаёт дань восточной теме. Это особенно ощутимо во второй части романа, заметную часть которой составляет эпизод в серале. Прешак даже вводит в текст своего рода детальную энциклопедическую справку (об этапах обучения новоприбывших девушек), значительно превосходящую по своему объёму все прочие «страноведческие» выкладки в романе. По своему назначению она аналогична рассмотренным нами выше географическим выкладкам Гомбервиля. Собственно эротическое измерение эпизода заставляет вспомнить опять-таки «Астрею» и переодевание Селадона в девицу, дававшее ему преимущества в общении с любимой. А вот как обстоит дело в «Иоланде». Паша влюбляется в переодетого в женский наряд Агостино и настой-

чиво, хотя и без насилия, готовит его к близости; тем временем Агостино пленён красотой наложницы Саламы и уединяется с ней в расположенном на краю сада кабинете. Мучимый подозрениями паша устраивает там засаду и внезапно обнаруживает своё присутствие в кульминационный момент любовной сцены. Эпизод этот, как представляется, навеян «Принцессой Клевской», но, разумеется, оказавшиеся наедине герои Прешака не довольствуются «ненужными рассуждениями» — не в пример Клевской и Немуру; отсюда и гнев паши, в ярости повелевшего немедленно оскопить Агостино.

Самым последним сочинением Прешака оказался диптих аллегорических сказок под названием «Сказки да не совсем сказки» («Contes moins contes que les autres», 1698); в XVIII веке они четырёхжды переиздавались. Прилежно следуя новой литературной моде, писатель в то же время придаёт жанру откровенно апологетическую направленность: в первой сказке — «Выше всех похвал» («Sans Parangon») безудержно восхваляется Король-Солнце, во второй — «Королева фей» («La Reine des fees») — прежде всего Месье и династия Орлеанских герцогов. Если в первой из сказок собственно сказочных элементов, вообще говоря, немного, то во второй соответствующие топосы представлены в изобилии и укоренены в том самом провинциальном универсуме, которому «романист-придворный» отдал на склоне лет свои предпочтения. Крупнейший специалист в области литературной сказки Р. Робер оценивает эти произведения Прешака как тяжеловесные и неоригинальные⁷².

§ 4. ГОСПОЖА Д'ОНУА КАК РОМАНИСТ

Примером трансформации традиционных топосов в сторону авантюрного романа XIX века может служить первый нашумевший роман госпожи Д'Онуа «История Иполита, графа де Дугласа». Как отмечает Р. Годенн, «История Иполита» — единственный (помимо «Принцессы Клевской») французский роман второй половины XVII века, выдержавший множество переизданий: в XVIII веке он выходил семнадцать раз, в XIX — двадцать раз⁷³. Роман был впервые напечатан в пору, когда тон задавали «Французские новеллы» Сегре, и подход к историческому прошлому госпожи Д'Онуа во многом базируется на принципах Сегре. В романе присутствует достаточно внятно артикулированное историческое измерение: время действия — правление Генриха VIII английского, и автор расточает хвалы французскому и английскому монархам; в тексте содержится множество аллюзий на королевские семьи Англии и Франции. Среди докумен-

тальных источников — «История Франции» Мезрэ, мемуары Брантома, сочинения итальянца Грегорио Лети. Однако все главные персонажи фиктивны, а характерной особенностью «Истории Иполита» становится гиперболизация «романического» начала, наличие ряда неправдоподобных (на бытовом уровне) деталей⁷⁴. Например, автор романа очень плохо ориентируется в реальной покупательной способности английского фунта, явно путая его с французским ливром; ничем не оправдано полное (до определённого момента) равнодушие освободившегося из плена Варвика к судьбе дочери и т.д.

Автор сознательно противопоставляет себя традиции госпожи де Лафайет, психологические коллизии её не интересуют. В то же время госпожа Д'Онуа весьма искусно выстраивает основную интригу, так что внимание читателя не отвлекается на персонажей «фона». Наконец, автор «Истории Иполита» уделяет большое внимание описанию природы, что для прозы конца XVII века вообще-то вовсе не свойственно. В этом плане выполненный с понятным опозданием (в 1801 г.) русский перевод оказался в определённом смысле более созвучным своей культурной эпохе, чем оригинал.

Судьбы главных героев романа — графа де Варвика, его дочери Юлии, её возлюбленного Иполита — тесно сплетены с историческими коллизиями. Против воли римского папы обвенчавшись с Анной Буулен (в русской версии «Анной Булонской»), король начинает люто преследовать за веру, сжигать мощи святых, казнить непокорных. Варвик, чтобы избежать смерти, покидает Англию, сражается с турками. Тут-то и возникает ложный слух о его гибели, который сводит в могилу его супругу. Юлию воспитывают в Англии приёмные родители, граф Дуглас и его жена, ни в чём не ущемляя её прав по сравнению с собственными детьми — Иполитом и Люцилией. Иполит пленяется Юлией, которая уже в двенадцать лет необычайно хороша собой: «стан ея был величавый, вид благородный, являвший скромность и приятность, глаза чёрные, большие и столь блистательные, что трудно было противиться оных силе (ср. портрет Иоланды у Прешака. — К.Ч.); уста малые и румяные, зубы превосходные; цвет её лица имел совершенную белизну и ясность; русые и кудрявые волосы ещё более умножали ея прелести»⁷⁵. Зарождение чувства отдалённо предвосхищает риторику сентиментализма: «Наконец он и Юлия сделались задумчивы»; в оригинале ненамного подробнее — «*mais enfin Hypolite comença de devenir melancholique, Julie de son costé estoit reveuse*». Сходство со своей гораздо более знаменитой тёзкой Юлия выказывает и в других эпизодах — например, в сцене катания на лодке, когда влюблённые едва не тонут и, когда опасность миновала, бросаются в объятия друг друга. Между тем приёмные родители прочат в жёны Иполиту богатую наследницу графа

д'Аржиля, а Юлию хотят выдать за графа де Бедфорда. Влюбленные в печали: «слёзы из глаз их лились ручьями»⁷⁶. Графиня Дуглас открывает Юлии тайну её рождения; узнав, что они с Юлией не родственники, Иполит вне себя от радости: «не можно изобразить того, что почувствовал сей любовник при сем известии. Сначала от чрезмерной радости лишился употребления языка; одни его глаза, которые устремлены были на Юлию, показывали ей взорами, то живыми, то томными, различные страсти, колебавшие его душу»⁷⁷.

Дугласы хотят спровадить Иполита из Англии, однако он поселяется по соседству у своего приятеля и переодетым регулярно видится с возлюбленной. В итоге завязывается схватка между Иполитом и похитителем Юлии — потерявшим всякое терпение графом Бедфордом; похититель повержен, но и трагедии Иполита приходит конец. Его отправляют в холодную, а затем сажают на корабль и везут в Италию. «Иполит, отягчённый горестию, велел принести на палубу тюфяк, и в сем месте взирал, сколько мог, на Англию, посылая множество вздохов к любезной своей Юлии»⁷⁸. На судно нападают пираты, причём среди них оказывается граф де Варвик — он восемь лет провёл в заточении, а затем взял себе турецкое имя и стал биться с англичанами. Сдружившиеся Иполит и де Варвик прибывают во Флоренцию; тем временем граф де Дуглас полностью контролирует переписку влюблённых, в результате чего Иполиту сообщается о предстоящей женитьбе Юлии на Бедфорде. Вернувшись в Лондон под чужим именем, Иполит со своим приятелем Леандром прикидываются офенями и встречаются с Юлией. Подсмотревшие их переодевание дровосеки принимают их за бандитов и передают в руки правосудия. Бедфорд отправляет свою жену во Францию, в монастырь; Иполит устремляется по следам возлюбленной, переодевается в подмастерье живописца, что позволяет ему ежевечернее посещать Юлию. Граф де Варвик, направляется в Лондон; умирает граф де Дуглас; Юлия бежит под покровом ночи в Лондон, Иполита хватают, затем отпускают на свободу. Юлия живет во Флоренции у Люсиль, затем после ряда перипетий в обличье паломника Сильвио устремляется в Болонью. По пути она встречается с группой прекрасных амазонок, одна из которых, маркиза Бекарелли, влюбляется в неё (всё ещё облачённую в мужское платье). Маркиз Бекарелли в приступе ревности едва не закалывает обеих, затем по его приказу «Сильвио» бросают в темницу. Во время судебного заседания Юлию узнают присутствующие в зале граф де Варвик и Иполит. Всё заканчивается счастливым браком, Иполит становится графом де Дугласом.

Нам поневоле пришлось опустить многие подробности сюжета, хотя для понимания жанровой специфики романа они важны. Во

многих случаях Д'Онуа прибегает к весьма устойчивым элементам традиции, но обращается с ними свободно. Так, группа амазонок сильно напоминает компанию нимф из «Астреи» (тем более что среди них имеется своя Диана), однако сама суть взаимоотношений маркизы и Юлии совершенно выпадает из «астреевской» модели и превосходит руссоистскую; не случайно здесь возникает слово *reverie*. Спасаясь от похитителей, Юлия пытается переодеться в пастушку, но благородство черт выдаёт её и пасторальный наряд срочно заменяется на одеяние паломника (прямая, ироничная полемика с д'Юрфе).

Определённые параллели «Истории Иполита» с «Принцессой Клевской» (это относится, например, к раскрытию темы родительской тирании) всё же не отменяют кардинального несходства двух произведений. Как указывает в этой связи современный исследователь, «позаимствованные у неё (госпожи де Лафайет. — К.Ч.) темы и ситуации оказываются перенесёнными в совершенно иной нравственный контекст»⁷⁹.

Особый интерес для русского читателя могла бы представлять на первый взгляд никак не связанная с «обрамляющим» сюжетом вставная новелла — действие её происходит в России. Начало новеллы стоит того, чтобы его процитировать: «Россия — холодная страна, где крайне редко выдаются погожие тёплые деньки; горы почти всегда укутаны снегами, деревья же столь изобильно усеяны льдинками, что едва солнце лучи свои на них направит, переливаются они на солнце будто хрусталь. Леса же необъятны, и в них бесчинствуют белые медведи. С ними воюют, но предприятие сие весьма многотрудное и опасное, так что охота считается благороднейшим и вместе распространённейшим занятием русичей». Преамбула эта напоминает даже не столько многочисленные отчёты о путешествиях иностранцев в Россию, сколько стилистику Распэ. В дальнейшем, однако, какой бы то ни было национальный детерминизм из повествования исчезает вообще; вставная новелла оборачивается излюбленным госпожой Д'Онуа жанром — изящной и остроумной, насыщенной литературными аллюзиями сказкой, а ещё точнее, «аллегорико-мифологической повестью»⁸⁰. Собственно, именно в «Истории Иполита» госпожа Д'Онуа впервые апробирует этот затем сделавший её знаменитой жанр, причём вводит его как бы исподволь, дабы не нарушить сложившихся к тому времени стереотипов читательского восприятия. При этом она манипулирует достаточно распространённым, имеющим почтенную родословную топосом «острова блаженства», придавая ему галантно-куртуазный флёр. Так, Зефир, уносящий принца в заколдованную страну, заставляет вспомнить «Любовь Психеи и Купидона» Лафонтена.

Мы уже отмечали кажущуюся автономию вставного сюжета по отношению к повествовательному контексту. На самом деле, однако, он наделён определённой нарративной функцией. Услышавшей этот рассказ от Иполита аббатисе история так понравилась, что она велела ему воспроизвести рассказ Юлии; моральный посыл истории (незгоды, которые влечёт за собой страсть) в сочетании с известным «феминистическим» налётом производят на настоятельницу неизгладимое впечатление. Таким образом, здесь госпожа Д'Онуа на свой лад эксплицирует несомненно очень волновавшую её проблему выбора наиболее эффективных нарративных стратегий.

Не менее решительно поступает автор романа и с таким традиционным жанровым клише, как письма героев: например, одно из (немногочисленных!) писем Юлии прервано на полуслове (к ней врываются трое в масках и умыкают её). В то же время, например, топос кораблекрушения отыгран в каноническом духе: «Все усилия и проворство матросов остались без успеха; мачты ломались, верёвки перерывались, паруса преобращались в куски, корабль каждую минуту погружался в волны, которые возносились наподобие горе; оне поднимали его до облак, и вдруг низвергали в бездну...»⁸¹. В целом же насыщенность повествования авантюрами, их особая сконденсированность в сочетании с географической масштабностью явно свидетельствуют о принадлежности книги массовому чтению. Надо сказать, в последних сочинениях Д'Онуа — «Испанских новеллах» и «Графе Варвике» — авантурное начало царит уже безраздельно, а характеры приобретают ярко выраженную конвенциональность.

§ 5. АВАНТЮРИСТ ПЕРА: ЭСТАШ ЛЕНОБЛЬ

В числе популярных писателей рубежа столетий было несколько «авантюристов пера», сама биография которых могла бы стать сюжетом увлекательного романа. Это в первую очередь триумвират: Куртиль де Сандра — шевалье де Майи — Эсташ Ленобль. Все они пытались превратить своё творчество в источник доходов; все они были предметом пристального внимания со стороны полиции; всем им довелось провести некоторое время за решёткой. Из них наиболее известен Куртиль де Сандра (1644–1712), причём в первую очередь благодаря Александру Дюма, принявшего его «Мемуары Д'Артаньяна» за чистую монету⁸². По данным автора наиболее фундаментального исследования о Куртиле де Сандра Жана Ломбара, писатель является автором восемнадцати книг. Его прозаические сочинения обычно

компактны, не делятся на главы, хотя и охватывают собой множество событий; таков его вызвавший разноречивые отзывы роман «Мемуары Г. Г. Д. Р.» («Мемуары графа де Рошфора», 1687) протяжённостью около 450 страниц; значительно пространнее трёхтомные «Мемуары Д'Артаньяна» (1700), занимавшие в оригинале 1800 страниц. Куртиль, который и сам был мушкетёром, с 1683 года писал политические памфлеты и скандальные «альковные» хроники. Кроме того, он на протяжении шести лет редактировал выходивший в Гааге журнал «Исторический и политический Меркурий». «Мемуары Д'Артаньяна» были опубликованы анонимно и претендовали на историчность. В «уведомлении от автора», предворявшем первые два издания первого тома, книга аттестовалась — как подчёркивает Н.Т. Пахсарьян, вполне в духе эстетики рококо⁸³ — в качестве «безделки», набора любовных историй. Фабула носит хаотичный характер. Героизм главного героя оказывается несколько задвинутым на второй план, на первый же выступает — как у Ленобля — мир повседневности. Это сближает автора с традицией пикарески (о чём писали, в частности, Г. Вудбридж и П. Азар). С другой стороны, важной особенностью книги является перекличка с Ла Кальпранедом и конденсация взятых из галантного романа ситуаций⁸⁴. Несомненно, здесь проявились осознанные усилия автора по модернизации «повествовательной машины».

Что касается писателя, историка и драматурга Луи де Майи (1657–1724), то он являлся автором около сорока произведений, в том числе галантных и исторических новелл; книг по истории Рима и Италии, включая «Историю Генуэзской республики» («Histoire de la Republique de Gênes», 1697); сказок и посланий королю (который стал его крёстным). Известен он был и своими скандальными выходками⁸⁵. Предпринятый им пересказ книги Кристофоро Армено под названием «Путешествие и приключения трёх принцев Сарендипских» («Le voyage et les aventures des trois princes de Sarendip», 1719) известен больше других сочинений Майи, но лишь по одной причине: именно здесь обычно усматривают сюжетный источник вольтеровского «Задига»⁸⁶.

Нам хотелось бы более подробно остановиться на творчестве наиболее плодовитого из этого «триумvirата» писателей, уроженца Труа Эсташа Ленобля (1643–1711). В молодые годы ему удалось занять престижную должность прокурора парламента в Меце; затем он влез в долги и продал её. За якобы изготовленные Леноблем фальшивые документы его посадили в парижскую тюрьму Шатле. Это, впрочем, не единственная из Парижских тюрем, где довелось побывать Леноблю; в его послужном списке и Консьержри, и Бастилия, и Фор-

Левек... Ленобля преследовали, арестовывали и судили за долги, за прелюбодеяние с замужней Мари-Габриэль Перро (она прижила от него ребёнка), а также и по политическим мотивам. Ему доводилось и сбегать из тюрьмы (в 1696 году), скрываться и менять адреса, вновь садиться за решётку. В результате именно в тюремных условиях и были созданы большинство книг писателя. Умер Ленобль в нищете, хотя к концу жизни он, судя по всему, был прощён и остепенился. Сразу после его кончины вышла в свет книжка под названием «Бесовская музыка, или Ограбленный Галантный Меркурий» («*La Musique du Diable ou le Mercure Galant devalisé*», 1711), где вновь оживала традиция Ферранте Паллавичино; попавшего в ад Ленобля подвергают суду и не только оправдывают, но и назначают на судейскую должность.

Между тем не следует думать, будто всё творчество писателя носило «диссидентский», как мы бы теперь выразились, характер. Свою писательскую карьеру Ленобль начал в 1678 году патриотической героической поэмой «Генрих IV, или Поверженная Лига» («*Henry IV ou la Ligue terrasee*»); книга выглядела несколько архаичной. Он написал также ряд сочинений вполне сервильной направленности, вроде «Описания фейерверка, устроенного перед городской ратушей [...] по случаю взятия Намюра Его Величеством тридцатого июня 1692 года» («*Description du feu d'artifice dresse devant l'Hostel de ville[...] pour la prise de la Ville de Namur, par Sa Majeste en personne, le trentieme juin 1692*»). Наконец, он принёс королю в дар рукопись «Подвигов Геракла» («*Les Travaux d'Hercule*», 1693), где содержалась апология национального прошлого и настоящего (при этом Ленобль опирался на миф о «галльском Геракле», к концу XVII века уже явно себя изживший).

В целом же наследие Ленобля исключительно разнообразно в жанровом отношении. Не все его книги сохранились, но и количество тех, что имеются ныне в книгохранилищах, впечатляет (список, составленный исследователем его творчества Ф. Уркадом, включает 61 позицию). В 1718 году вышло 19-томное (неполное!) собрание сочинений писателя. Издатель Пьер Рибу счёл нужным в начале первого тома оговорить, что не смог раздобыть всех текстов Ленобля; к тому же в издании оказалась нарушена хронологическая последовательность выхода в свет тех или иных произведений. И это не единственный изъян собрания: почти полностью исчезли посвящения, которые между тем составляли важный компонент писательской стратегии автора.

Его перу принадлежат, в частности, бурлескная поэма «Аллея шприцев» («*L'Allee de la seringue*») в духе «Налоя» Шаплена (1690),

комедия «Эзоп» (1691), астрологические и политические сочинения. Среди романов на историческую тему — «Хильдегарта, Королева норвежская» («Ildegerte, Reune de Norvege», 1694), в которой Ленобль, возможно, использовал «Деяния Датчан» Саксона Грамматика; «Заговор Пацци» («La Conjuraton des Pazzi», 1698)⁸⁷, где он опирался на «Историю Флоренции» и «Государя» Макиавелли. Но история у Ленобля преобразена на «романический» лад, везде торжествуют страсти. Лоренцо Великолепный, гуляющий в саду с придворными — это, конечно, Людовик XIV в Версале или Марли⁸⁸. Собственно, уже в 18 веке подмечали нарушения исторического правдоподобия в повестях Ленобля.

Менее ясны источники одного из наиболее известных его сочинений — выдержанного в духе ориентальной моды романа «Зулима, или непорочная любовь» (1694; в конце XX века он был переиздан)⁸⁹. Не в пример другим сочинениям Ленобля, «Зулима» не содержит выходов в политическое измерение. Восточная тематика не исключает привычных европейских «романических» составляющих. Главная героиня романа — принцесса Зулима, дочь султана египетского Норадина — прекрасно владеет итальянским языком, ездит в окрестностях Каира в коляске; «европеизация» арабского мира — типичное для прозы конца XVII века явление, выражающее неспособность и нежелание постигнуть чужую культурную идентичность. Сюжет сам по себе чрезвычайно «романичен»: Зулима влюбляется в раба своего отца, принца Эберхарда Вестфальского, силою обстоятельств разлучённого со своей супругой Леонорой; принцессе удаётся даровать рабу свободу. Тем временем также попавшая плен Леонора оказывается в услужении у принцессы Федины, подруги Зулимы, и берёт себе имя Заиды (реверанс в сторону единственного подписанного именем Мари-Мадлен де Лафайет сочинения здесь очевиден). Султан решает выдать Зулиму за визиря Мустафу (между тем в Мустафу влюблена Федина, которая и пытается расстроить этот замысел) и, случайно встретив Леонору, влюбляется в неё. Зулима решает притвориться, будто отправляется в паломничество в Мекку, а на самом деле сбегает вместе с Эберхардом и Леонорой в Европу. Там она принимает крещение, а после ранней кончины Леоноры становится женой Эберхарда. Как пишет Р. Годенн, «Зулима» выглядит «конденсатом» романов первой половины века⁹⁰.

Весьма непритязательный цикл «Прогулки» («Les promenades», 1699–1700) продолжает традицию ренессансной новеллистической книги. Трое друзей, Арист, Критон и Дорант, собравшиеся в тени каштанового дерева на главной аллее сада Тюильри, поочерёдно рассказывают друг друга истории, преимущественно ренессансного же

происхождения. Автор и здесь не упускает случая похвалить «Король-Солнце»: Тюильри «соответствует могуществу Монарха нашего, роскоши Дворцов, где проживают величайшие из правителей мира, великолепию наиболее процветающего из городов Вселенной, а также впечатляющему изобилию граждан его»⁹¹.

Достаточно типична для «Прогулок» первая из новелл — «Приключение де Ла Пилоньера, или Брак по принуждению». В ней явно оживает поэтика сорелевского «Франсиона». Главный герой, буржуа по имени Макротон, начитавшись романов, переодевается в аристократа, берёт себе имя де Ла Пилоньер и влюбляется в дочь виноторговца Сидализу. Его избранница получила неплохое наследство от богатого дядюшки; у Ла Пилоньера есть соперник Полемон (как и Сорель, Ленобль активно играет с «романическими» именами). Далее разворачивается весьма остроумная «комедия положений»: совсем в духе изложенного нами в начале книги сюжета сводня подсовывает Ла Пилоньеру вместо Сидализы свою собственную дочь (надлежащим образом переодетую), тот обменивается с ней письмами, дарит богатый перстень и т.п. Когда всё выясняется, Ла Пилоньера привлекают к суду за отказ от намерения жениться и препровождают в хорошо знакомое Леноблю заведение — тюрьму Шатле.

В седьмой из прогулок («Офеня Прозерпины», «Le Colporteur de Proserpine») выведена книжная лавка, открытая в аду специально для страдающей от скуки Прозерпины. При этом прежде всего распространять начинают издания «Голубой библиотеки». Они преобразены на бурлескный лад (возможно, не без влияния соответствующих реестров у Рабле). Вот лишь некоторые из перечисленных Леноблем книг:

1. «Новый Жан Парижанин..., или описание невинных способов, при помощи которых можно проворно и без труда с запяток кареты запрыгнуть внутрь». Книга содержит жизнеописания 24 бывших лакеев, беднейший из коих получает более 40000 ливров ренты.

2. «Прекрасная Магелона, или Малярное искусство».

3. «Пётр Прованский, или Двоеженец. Небольшая книжечка, содержащая весьма полезные наставления для тех, кто с использованием благо- или дурноприобретённых средств своих хотел бы безнаказанно стать одновременно мужем двух жён».

4. «Четверо дочерей Аймона, или Найдёныши. Небольшая книжечка, содержащая серьёзные раздумья об удивительном и мудром поведении достославного Корнифициуса, и о том, как благодаря советам мэтра Ива — такого же рогоносца, как и он — а также встряхнув рог изобилия, которым он снабжён был изначально, Корнифициус чудодейственным и счастливым образом извлёк из

него двух прелестных нимфочек, походивших на него как две капли воды».

Вслед за этим приводится пересказ первой из поступивших к офене книг; она также имеет чисто номинальное отношение к Голубой библиотеке и именуется «Мелюзина, или Нарумяненная старуха» («*Mélusine ou La vieille fardée*»). Таким образом, заглавия «хитов» семьи Удо представлялись Леноблю важным способом привлечения читательского внимания. Те же цели преследуют и пародийные выходные данные в его политических сочинениях.

Значительную часть наследия Ленобля составляют пасквинаты, сатирические диалоги, явно созданные под двойным влиянием — Лукиана и итальянского памфлета XVII века. Сам автор очень гордился этим своим сочинением и не устал рекламировать его: «сие творение обретёт бессмертие, всяк отец вложит его в руки чад своих»⁹² и пр. Цикл «Пробный камень политики» («*Pierre de touche politique*»), вышедший с 1690 года, включает в себя в общей сложности двадцать девять небольших политических диалогов. Эти дешёвые, но и хрупкие книжечки первоначально выходили без общего «серийного» заголовка; приведённое выше название появилось только на шестом диалоге. Начиная с января 1691 года, каждому выпуску была предпослана оригинальная гравюра; автор большинства гравюр — Ф. Эртингер. Диалоги отмечены определённой стилистической изощрённостью (обилие итальянизмов, микроцитат, аллюзий, шутовских этимологизаций в духе Рабле). Нет никакого сомнения в том, что Леноблю было известно творчество уже упоминавшегося нами в первой главе Траяно Боккалини, первопроходца сатирического направления в литературе Сейченто. Однако Боккалини век начинается, Ленобль — завершает, и это обстоятельство накладывает свой отпечаток на особенности текста. Французский писатель сам именует свои диалоги «*entretiens badins*». Совершенно очевидно, что политический дискурс совершенно сознательно используется Леноблем для завоевания читательского интереса. Именно поэтому в предисловии к одному из выпусков он оговаривает периодичность издания: «отныне первого числа каждого месяца будет выходить в свет по одному выпуску этих небольших политических диалогов, и продолжать мы их будем до тех пор, пока публика станет находить в них удовольствие...»⁹³. Причины, по которым издание оказалось прерванным, не имело отношения к читательскому спросу — Ленобль оказался в тюрьме.

Автор «Пробного камня политики» очень обстоятельно вникает в современную ему политическую ситуацию в Европе, осуждает затянувшуюся голландскую войну, порицает отсутствие государствен-

ной дальновидности и продажность. Здесь находит освещение политика всех европейских дворов — Великобритании, Турции, Саксонии, Испании, Польши, Савойи... В одном случае затрагивается и российская тема: в диалоге «Ключ от нёфбургского кабинета» («La clef du cabinet de Neufbourg») Марфурио и Пасквин перебирают секретную почту этого нормандского графства и, в частности, вскрывают написанное какой-то странной вязью («словно бы куриной лапой») письмо. Его автор — дьяк царя Фёдора Алексеевича; далее речь идёт о «московском заговоре», об обстоятельствах, сопутствовавших восшествию на трон Петра I.

Всем народам и их правителям в той или иной степени достаётся от Ленобля: так, англичане вероломны и непостоянны, голландцы же отличаются рабской покорностью. Исключение составляет одна Франция, в описании которой (но прежде всего — в портрете монарха которой) звучат апологетические ноты. Людовик XIV в интерпретации Ленобля благочестив, кроток, мудр и добродетелен, а возглавляемая им страна, расправившись с еретиками (к ним автор относит и янсенистов), с каждым днём крепит своё могущество и вершит правосудие в международном масштабе. Апология Франции очень отчётлива, в частности, в новелле «Нострадамус, или Оракулы», героями которой выступают автор «Центурий» и Макиавелли. Здесь, как и в других «выпусках», наряду с собственно диалогической частью приводятся политического содержания басни.

В двадцатом выпуске «Пробного камня политики»⁹⁴ описывается карнавал в Гааге. Перед нами причудливая смесь придворных празднеств Людовика XIV, венецианского карнавала и мрачноватой политической аллегии. Надо отметить, что текст написан в период второй нидерландской войны (1689–1697). По мысли Ленобля, период бельгийской свободы закончился с восшествием на престол Вильгельма III Оранского (злейшего врага Людовика XIV) 11 апреля 1689 года и установлением англо-голландской унии; истинным же глашатаем бельгийской свободы, противостоявшим Филиппу Испанскому, был Вильгельм I Оранский, объявивший себя протектором южных Нидерландов и павший в 1584 году от руки убийцы. Оранжевый цвет — символ династии — обыгрывается писателем всесторонне.

Персонажи «Гаагского карнавала», Мом и Фагель (скорее всего, имеется в виду отличившийся в голландско-французских войнах полководец Франциск Фагель), лицезреют гобелен под названием «Похоронная процессия на погребении жалкой бельгийской свободы, почившей после взятия апельсинового сока на сто десятом году жизни». Траурную процессию возглавляет республиканец, великий

пенсионарий (т.е. глава правительства) Хейнсиус, облачённый в бархатную оранжевую куртку, с колокольчиком в руке; за ним следуют представители каждой из провинций Нидерландов; далее шествует епископ Льежский, «истинного благочестия ради державший в одной руке небольшой сосуд с померанцевой водой (вместо очистительной), а в другой кипарисовую ветвь (вместо кропила)»; во главе плакальщиков движется герцог Савойский, за плакальщиками же следует испанский король с большой свечой и т. д. Вполне барочный характер носит описание придворного балета, с его быстрой и неожиданной сменой декораций; наиболее колоритный эпизод постановки — выход Вильгельма III в виде жоака медведей; последних с полдюжины, и автор незамедлительно комментирует образ (союзники, которых новоявленный монарх водит за нос)⁹⁵.

Среди памфлетных сочинений Ленобля следует также упомянуть цикл брошюр «Разговор между хромым бесом и кривым бесом» («Dialogue entre le diable boiteux et le diable borgne», 1707–1708), составленный по горячим следам романа Лесажа. Цикл примечателен для нас ещё и тем, что им во многом вдохновлялся Фёдор Эмин при работе над «Адской почтой» (1769). В то же время, как указывает основательно изучивший воздействие Ленобля (а также и Боккалини!) на Эмина В.Д. Рак, «нет никаких свидетельств того, что Ленобль как автор художественных произведений привлекал сам по себе в России сколько-нибудь пристальное внимание»⁹⁶.

Дилогия «Провинциальные приключения» («Les aventures provinciales», 1697) достаточно точно соответствует своему названию. Особенно это относится к повести «Лже-графиня Изембергская» («La Fausse comtesse d'Iseberg»). Главная героиня повести, прекрасная Калиста — дочь знатного аристократа, графа из Меца, с юных лет блиставшая красотой и умом, но и склонная к ветрености. Последнее уточнение не только сразу же размещает «Лже-графиню Изембергскую» в контексте «галантной» литературы, но и определяет последующий жанровый сдвиг. Действительно, поначалу происходящее не выходит за рамки традиционно «романического» «любовного треугольника»: в Калисту влюблён барон де Бамберг (он богат, знатен, но исключительно груб, чрезвычайно доверчив и падок на спиртное) и молодой гасконец Понсак (он пригож и строен, умён и отважен, но самое главное — пройдоха и хитрец). Понсак избавляет Калисту от ухаживаний незадачливого барона, которого отец навязывает Калисте; она переодевается в мужское платье и бежит в Нанси. В дальнейшем на первый план всё больше выходит Понсак, и повествование выстраивается как цепь ловких авантюр героя. Это уже не вполне пикареска; герой Ленобля — профессио-

нальный авантюрист (автор прямо именует его *notre aventurier*)⁹⁷, мастер травестики. В этом плане особенно интересно его переодевание в кардинала. Ограбленный в лесу разбойниками, Понсак искусно выдаёт себя вызволившему его советнику парламента в Меце Ла Минотьеру за кардинала; ему шьют целых три облачения, осыпают деньгами, Калисту же выдают за пажа. Со временем Калиста, первоначально как бы дистанцировавшаяся от проделок Понсака, оказывается его сообщником; не случайно она дочь цыганки. Теперь автор уже пишет о *trois aventuriers* (включая слугу Понсака). Действие перебрасывается из Меца в Нанси, из Нанси в Базель, из Базеля в Париж; столица, однако, для авантюристов особенно привлекательна: «город сей так и кишит выходцами из разных стран и обладателями всевозможных талантов». Герои легко меняют имена, адреса и социальный статус. В конце концов отец находит след Калисты, выслеживает её; Понсака арестуют, Калисту отправляют в монастырь. Самое же примечательное, что финал судьбы героя открыт — «под занавес» сообщается, что Понсак сбежал из тюрьмы, отправился в Италию, где разжился деньгами; автор обещает рассказать о его судьбе отдельно. Хотя обещание это Леноблем так и не было выполнено, перед нами несомнённое проявление паралитературной серийности. Ф. Уркад усматривает в повести влияние «Приятных ночей» Страпаролы (IX, 1).

Вторая повесть дилогии — «Путешествие в Фалез» («*Le Voyage de Falaise*») — выдержана в несколько иной тональности и в ещё в большей степени тяготеет к традиции «комического романа» скарроновского типа. Весьма примечательно, что автор снабжает повесть подзаголовком *nouvelle divertissante*. Начинается повесть в чисто пародийном духе: «Уж попадали в корзины срезанные серпом плоды лозы виноградной, а из чанов уж во все стороны разносилось благоухание нового вина, — то бишь, выражаясь обычным языком, сбор винограда закончился, когда Клеант пригласил меня отправиться в путешествие, о котором мы договорились больше двух месяцев тому назад»⁹⁸. Этот пассаж (не буквой, но духом) очень напоминает «Дом игр» Сореля, где также на свой (поэтологический) лад обыгрывается пора сбора урожая. Повествование у Ленобля строится на контрасте вполне бытового, сочного, «жанрового» путевого очерка и «романического» дискурса, реализованного прежде всего во вставных новеллах («Приключение Клеанта», где речь идёт о его любви к прекрасной Виржинии). Здесь также присутствуют колоритные типы (Буримьер, близкий скарроновскому Раготену).

Ленобль отдаёт должное и другим популярным в конце столетия жанрово-стилистическим модальностям; сказанное относится и к

псевдомемуарам. Образец псевдомемуаров у Ленобля — «Мемуары мадмуазель Дельфос, она же шевалье Бальтазар» (1696). Это очередной вариант уже ставшего к тому времени популярным топоса «женщины-воительницы». В основе книги реальная история некоей Женевьев Премуа; история, ставшая позднее сюжетом ещё одного сочинения — «Histoire de la dragone contenant les actions militaires et les Aventures de Genevieve Premoy, sous le nom du Chevalier Balthasar» (1703). Имя автора «Истории драгунши» неизвестно; история создания книги была сопряжена со скандалом — первоначально издатель заказал её шевалье де Майи, затем, после кончины издателя, произошёл конфликт его вдовы с шевалье, в результате чего заказ перешёл к неизвестному — и, судя по всему, бездарному — писателю.

Что касается книги Ленобля, то ей не откажешь в увлекательности, Повествование ведётся от первого лица и построено в форме четырёх писем. Впрочем, пространные эти письма на самом деле суть просто главы, в них нет никаких признаков эпистолярного жанра. Главная героиня — дочь офицера, мать её умерла при родах; воспитанием занималась кормилица, которая и воспитала Мадлен Дельфос в спартанском духе: «она стремилась, чтобы слух мой услаждали не гармоничные звуки флейты, а ружейные залпы и грохот барабанов»⁹⁹. Поэтому неудивительно, что Мадлен отлично стреляет, бьётся врукопашную, а затем — уже с одиннадцатилетнего возраста — облачается в мужское платье и берёт себе имя Бальтазар. В качестве пажа Бальтазар поступает на службу к принцу де Мамину, где с младых лет обучается искусству интриги и светской игры. Дальнейшие приключения Мадлен/Бальтазара лишены единого повествовательного стержня и представляют собой чередование военно-исторических эпизодов (англо-голландская война) с галантными. Автор книги явно упивается возможностью перебрасывать действие из Англии во Францию, из Италии в Германию, попутно приводя весьма лаконичные детали «страноведческого» характера. Многие традиционные топосы теряют в глазах автора романа свою привлекательность (мы уже могли видеть этот феномен у госпожи Д' Онуа); в частности, это относится к топосу бури (в романе не раз упоминается *furieuse tempeste*, но никаких символических или нарративных коннотаций в этой связи не возникает). Примечательно, что при всей фривольности сюжетной завязки эротика в романе совершенно не педалируется; с другой стороны, по ходу дела усиливает свои позиции стихия бытового комизма (сорелевского типа).

§ 6. ЛЁГКОЕ ЧТЕНИЕ И БЕСТСЕЛЛЕРЫ
НАЧАЛА XVIII ВЕКА

В «Истории приключений Джозефа Эндруса» Филдинга (1742) присутствует сложное отношение к французской романной продукции: с одной стороны, английский писатель отдаёт ей предпочтение по сравнению с созданными на его родине «современными повестями» (книга 3, глава 1); с другой — уличает французских романистов в неточностях и насмешливо именуется седьмую главу четвёртой части, «Философские рассуждения, подобных которым не встретишь в каком-нибудь лёгком французском романе». А в опубликованной годом позже «Истории жизни покойного Джонатана Уайльда Великого» (главы 7–9 четвёртой части) Филдинг создаёт своеобразную ироническую стилизацию французского «романического» дискурса. Стилизация эта вбирает в себя как элементы романа барокко, так и те новые черты, которыми этот дискурс обогатился в начале следующего столетия.

Действительно, в начале XVIII века продолжают сохраняться многие литературно-эстетические установки, сформированные в классический век; в то же время формируется новый читательский вкус и, в соответствии с ним, новые подходы к жанрово-стилистической палитре французской прозы. Как указывает современный исследователь, в интересующий нас период происходит расширение потенциальной читающей публики, причём немалую роль в этом играет пресса¹⁰⁰. Особенно же примечательно, что после 1720 года стали возникать своеобразные кружки любителей чтения, и данное обстоятельство несомненно развивало у аудитории вкус к книжным новинкам. Точный социологический портрет этой аудитории, за недостатком соответствующих данных, пока что не выполнен. К. Байе-Порт считает возможным говорить применительно к интересующему нас периоду о «расширенной публике», куда входят и дворяне, и буржуа, и купцы, и женская аудитория. Как отмечал уже после запрета на роман Гране, в двадцатые годы «к концу летних каникул из засады выскакивали до полусотни повестушек (historiettes), призванных пленить наших вернувшихся из своих имений дам. Каждый издатель извивался ужом, дабы заполучить своего собственного романиста...»¹⁰¹.

Романная аудитория, при всей её неоднородности, в целом отличалась достаточной просвещённостью. Лесаж в предисловии к своей версии «Влюблённого Орландо» («Le Roland Amoureux», 1717) напрямую обращается к читателю, для которого имена Боярдо и Ариосто — не пустой звук. В то же время автор переработки (нравы и речи героев которой значительно смягчены в сравнении с оригиналом

и приведены в соответствии с запросами светской публики; трансформации подвергается прежде всего концепция любви) признаёт, что даже *gens de lettres* в большинстве случаев не очень хорошо знают «Влюблённого Орlando», а скорее знакомы с похождениями «Неистового».

Не так проста, как может показаться, оценка романов общественным мнением. Осуждение романов, которое являлось доминантой в предшествующий период, сменяется более дифференцированным к ним отношением. В письме к Пьеру-Даниэлю Юэ, написанном после 1710 года, писательница и хозяйка салона маркиза де Ламбер проводит разграничение между высоким барочным романом, с одной стороны, и «совершенными образцами» романного письма, выработанными госпожой де Лафайет. Здесь интересен акцент на женском восприятии проблемы: автор письма сетует на то, что женщин настойчиво выпроваживают из «страны разума и познания» и замыкают в «царстве воображения»; пример автора «Принцессы Клевской» призван подчеркнуть условность такого разделения. Главное в этом письме — поддержка психологической линии во французском романе и одновременно неприемлемость того, что автор именует «*vtay epuueux*». Это говорит о том, что развлекательное начало представляется важной составляющей далеко не только беллетристической составляющей словесности¹⁰².

В рассматриваемый период на свой лад — благодаря публикационной деятельности — продолжается литературная карьера уже отошедших в тень (М. де Скюдери) и даже усопших (О. Д'Юрфе, М.-М. де Лафайет) прозаиков. В 1704 году (стараниями некоего загадочного издателя, укрывшегося за псевдонимом Франсуа Фидель) выходит в свет повесть Скюдери «Матильда Агиларская» («*Mathilde d'Aguilar*»), написанная ещё в 1667 году и изъятая из обращения по политическим мотивам. Подзаголовок, которым снабдил текст издатель, недвусмысленно вводил «Матильду Агиларскую» в жанровый контекст начала XVIII века: «*histoire espagnole et francoise veritable et galante*». Повторное издание повести (уже в усе́ченном варианте) вышло в 1736 году¹⁰³.

В 1712 году вышла «Новая Астрея» аббата Шуази, небольшая повесть, представляющая собой весьма оригинальную адаптацию «романа-реки» Д'Юрфе к современному «рокайльному» вкусу¹⁰⁴. В 1731 году была переиздана «Кассандра», а в 1732 под названием «*Les Déses régés*» вышел перевод не самого известного из романов Джованни Амброджо Марини «Состязание отчаявшихся» (1644). В 1733 году госпожа де Гоме напечатала своё продолжение «Полександра» Гомбервиля (под названием «Молодая Алкидиана»,

«La Jeune Alcidiane»), указав в предисловии следующее: «“Роман о Полександре” господина де Гомбервиля занимает столь почётное место среди всех сего рода творений, что достаточно будет назвать “Молодую Алкидиану” продолжением “Полександра”, чтобы возбудить интерес публики...»¹⁰⁵. Таким образом, есть все основания говорить о возобновлении интереса к «высокому» роману барокко — пусть интереса «музейного» свойства. Как будет показано ниже, этот интерес оказался чрезвычайно оригинальным образом преломлен в раннем творчестве Мариво.

Что касается аббата Шуази, то на протяжении всей первой четверти столетия шла «шлифовка» его пикантной повести «История маркизы/маркиза де Банвиля» («Histoire de la marquise-marquis de Banneville», впервые опубликована на страницах «Mercure Galant» в 1695, переработана в 1696–1723). Колоритнейшая фигура «рубежа двух столетий», убеждённый приверженец травестии, с детства привыкший носить женское платье аббат Шуази ранее уже выпустил массу сочинений религиозного и исторического содержания (важнейшее из них — одиннадцатитомная «История Церкви» («Histoire de l’Eglise», 1703–1715). Мера достоверности его посмертно опубликованных «Мемуаров» — отдельный вопрос, решать который на страницах нашей монографии нет необходимости. Как бы то ни было, «История маркизы/маркиза де Банвиля» в полной мере соответствует духу «Мемуаров». Главный герой повести — жертва своеобразного эксперимента рано овдовевшей матери, поставившей себе целью «исправить природу»; мальчик, наречённый Марианой, получивший девичье воспитание и внешне совершенно феминизированный (мать пускалась на всяческие ухищрения, чтобы «приподнять» у ребёнка грудь и развить бёдра). Красавица Мариана отправляется из провинции в Париж и производит неизгладимое впечатление в свете; чары её пленяют многих, но особенно красавца маркиза де Беркура (в его облике немало женственного — мушки, подвески...). Мариана, совершенно уверенная в своей принадлежности к женскому полу, не на шутку влюбляется в де Беркура и после долгих уговоров склоняет его к браку. Кульминация повести — сцена брачной ночи; де Беркур, горько рыдая, обнажает свою «красивейшую на свете» грудь, но вскоре «его» печаль тает бесследно — обнаруживается, что Мариана — мужчина; молодожёны как бы меняются ролями, и следует «хеппи энд». Лаконичная версия 1695 года позднее подверглась не слишком улучшившей достоинства текста редактуре, утратив обаяние «естественности» и динамизм первого варианта.

Говоря о вновь написанных сочинениях, выходявших в свет с 1701 по 1732 годы, следует констатировать соединение проверенных,

апробированных стратегий с первыми наметками новых¹⁰⁶. Романизованная биография, псевдомемуары, эпистолярный роман по-новому, нежели в «высоком» барочном романе, ставят проблему преломления индивидуального авторского опыта через призму традиционных жанровых структур.

Среди жанров, уже выказавших к тому времени свою популярность, следует упомянуть и сказки. Именно в начале XVIII века сказки начинают печататься в составе антологий («Кабинет фей», «Le Cabinet des fées», 1717; в конце XVIII века было выпущено одноименное серийное издание). Но самым значимым событием в этой области стал, разумеется, выход в свет в 1707–1717 годах двенадцати томов сказок «Тысячи и одной ночи» Антуана Галлана, основанных на рукописи XV века. Правда, некоторые исследователи воспринимают версию неугомонного путешественника и пропагандиста кофе довольно скептически, как «слащавую и устаревшую адаптацию»¹⁰⁷. При этом в описании архитектуры и интерьеров Галлан соединяет некоторые истинно ориентальные элементы с французскими, в целом приводя версию в соответствие с рокайльным вкусом. В конечном счёте запечатлённый в арабском оригинале универсум мудрости и духовного равновесия преобразуется под пером французского писателя в страну чувственности и роскоши. (Этот образ в дальнейшем был широко растиражирован беллетристической традицией и на свой лад отразился, в частности, в столь же яркой, сколь и вольной экранизации книги, выполненной в 1973 году Пьером Паоло Пазолини). Свои коррективы Галлан вносит и в женские образы книги — все женщины в его версии безупречно красивы («романический» топос), а Шехерезада к тому же хорошо разбирается в искусстве и в целом слегка напоминает посещающую салоны начала века знатную даму (возможно, одним из прототипов стала госпожа Д'Онуа). На волне популярности жанра создал своё первое произведение Кребийон-младший; его «волшебная повесть» «Сильф» вышла в свет в 1730 году¹⁰⁸.

И всё-таки самыми популярными жанрами, судя по обилию соответствующих жанровых номинациях, в данный период продолжают оставаться «nouvelle» и «histoire» (в различных комбинациях: «histoire galante», «nouvelle galante», «nouvelle historique», «nouvelle historique et galante»). Авторы, чьи имена встречаются чаще всего — Куртиль де Сандра, Ленобль, Борделон¹⁰⁹, шевалье де Майи (у последнего, наряду с Леноблем, мы встречаем такую жанровую номинацию, как «развлекательная новелла», «nouvelle divertissante»); затем к лидерам добавляется Жан дю Кастр Д'Овиньи, а также те писатели, кому, собственно, и суждено было остаться в «истории генералов» — Мариво, Прево и Лесаж.

Год 1731 оказывается особенно урожайным и знаменательным. Именно в этом году в свет выходят первые тома «Английского философа» Прево (книга писалась по-английски, так что понадобилось переводить её на французский язык) и «Жизни Марианны» Мариво, а также первый том «Ста новых новелл» госпожи де Гоме¹¹⁰. Д'Овиньи опубликовал свой роман «Приключения Аристея и Телазии» («Les Aventures d'Aristee et de Telasie»)¹¹¹, предварив его весьма интересным предисловием. Автор подчёркнуто отрешивается от своего матричного текста — романа Ахилла Татия: «до меня дошли слухи, что мой роман якобы основан на «Любви Левкиппы и Клитофона» Ахилла Татия; хочу предупредить публику, что предоставил издателю своему старинный французский перевод сего греческого романа...»¹¹². Сравнение с первоисточником, продолжает Д'Овиньи, убедит читателя в том, что «я очень свободно подражал греческому автору и придал своему произведению совершенно иную форму».

Наконец, в том же году в составе седьмого тома «Мемуаров знатного человека» Прево публикуется самая знаменитая из французских книг этого периода — «Манон Леско»¹¹³. Судьба её весьма примечательна с точки зрения интересующей нас проблематики. «Мемуары знатного человека» были адресованы аристократической публике; предисловие ко всему изданию носит явно «элитарный» характер. Как указывает Ж. Сгар, стоимость тома, куда была включена «Манон Леско», составляла три ливра десять су (трёхдневная зарплата рабочего в 1731 г.)¹¹⁴. Тиражи первых изданий книги были скромными, тем не менее с 1731 по 1763 годы в общей сложности роман переиздавался пятьдесят раз (как в составе «Мемуаров...», так и отдельно). Примечательна та эволюция, которую претерпевает название книги: от первоначального «Приключения шевалье де Гриё» («Aventures du chevalier de Grioux») к «Истории Манон» («Histoire de Manon»), а уже затем — после постановки оперы Ж. Массне — утвердившийся вплоть до нашего времени вариант. В оценках критики ощущался разброс между разными подходами к произведению; постепенно в представлении аудитории на центральную роль выдвинулась именно Манон с её низким происхождением, а не шевалье де Гриё. «Моральная сторона чувства начинает доминировать над социальной моралью»¹¹⁵, эксплицированной в предисловии к первому изданию (предисловие со временем перестаёт публиковаться); события, изложенные в повести, начинают восприниматься в автобиографическом плане. Соответственно видоизменяется и сам облик изданий «Манон Леско»: книга печатается в дешёвом, демократическом варианте (с 1840 года), причём особенно доступной она

становится к концу XIX столетия. С 1731 по 1981 год «Манон Леско» была издана во Франции в общей сложности 242 раза и оказалась тем самым популярным из французских романов после «Приключений Телемака» (однако счастливая издательская судьба книги Фенелона отчасти объясняется её присутствием в школьной программе уже с XIX века).

Пройдёт не так уж много времени, и все ведущие книжные новинки 1731 года попадут под запрет в рамках массивной атаки на роман.

Среди новых дискурсивных стратегий отметим ранние образцы эротического дискурса, в том числе непритязательный галантный трактат Ж.-П. Дю Коммена «Сосцы» («Les Tetons», опубликован анонимно в 1720), обильно пересыпанный цитатами из Овидия, Маро, Марино и других затрагивавших данную проблематику авторов. Наиболее интересен здесь список из двадцати шести женских достоинств, как бы ревизующий традицию итальянских ренессансных трактатов о дамских красотах в направлении рококо¹¹⁶. И всё же фривольный ярус рококо в данный период ещё только обретает своё лицо.

Продолжает оставаться актуальной — уже после Ленобля — традиция итальянской политической сатиры, хотя бы и на чисто декларативном уровне («Французский Мом, или Занимательные приключения герцога Рокелора» Антуана Леруа, 1718). Неожиданно в общий поток второстепенной литературной продукции внедряется византийский роман: «Les Amours d'Ismene et d'Ismenias» П.Ф. де Бошана (1729)¹¹⁷ — не что иное, как вольная версия книги Евматия Макреволита. Особое место в этом потоке заняла и переработка «Эвформина» Баркляя, выполненная, по-видимому, аббатом Друэ де Мопертью¹¹⁸ (1711).

Если говорить о коммерческом успехе, то несомненным лидером на книжном рынке стал впервые выпущенный в 1707 году «Хромой бес» Лесажа¹¹⁹. Видимо, интерес к этому произведению был в какой-то мере подготовлен тем благосклонным приёмом, который встретил у публики выполненный ранее Лесажем вольный перевод «апокрифической» второй части «Дон Кихота» Авельянеды (1704). С июня по декабрь вышло девять изданий «Хромого беса», причём четыре из них — у Барбена. Ошеломительный успех книги прослеживается на разных уровнях. Как сообщалось на страницах «Journal de Verdun», «в лавке Барбена двое придворных обнажили шпаги, стремясь завладеть последним экземпляром второго издания» романа¹²⁰. Точные совокупные тиражи «Хромого беса» неизвестны; предполагается, что каждое из изданий могло выходить в количестве 1500–2000 экзмп-

ляров. Таким образом, речь идёт о наиболее популярной во Франции книге в промежутке между двумя другими бестселлерами — «Телемаком» и «Персидскими письмами».

§7. СЕРИЙНЫЕ СТРАТЕГИИ И «НОВЫЙ ГУЛЛИВЕР»

Большое значение для литературной продукции рассматриваемого периода приобретает принцип серийности; он удерживается и в последующие десятилетия, хотя запрет на роман наносит по нему существенный удар. Ф. Вейль вводит в этой связи такое понятие, как «*roman périodique*», то есть текст с запланированным автором/издателем виртуальным продолжением (оно становилось реальным в зависимости от спроса). В «Современном Телемаке» Граншана (Samuel de Grandchamps, «*Le Télémaque moderne*», 1701) читаем: «Три печатаемые в сем издании части определяют собой судьбу прочих, которые быть может, воспоследуют; в зависимости от того, насколько благосклонно встретит их публика, мы решим, стоит ли являть её вниманию продолжение»¹²¹. Таким образом, в интересах автора было подогревать читательский интерес за счёт затягивания процесса печатания.

Что касается первого «Телемака», то его беспримерная популярность сочеталась с критическими замечаниями в адрес изощрённого стилистического решения книги. В частности, один из критиков, Гёдвиль, саркастически подытожил: «Само собой, дух много более воспаряет ввысь, когда все природные явления описаны при помощи столь богатых эмблем, как колесница с утренней росой, светоносная повозка, блистающие кони, финифть, хрусталь..., бриллианты и все прочие прелестные сокровища, коими прямо-таки напичкан наш “Телемак”»¹²². Интересно, что в оригинале использовано слово *magazine*, которое с середины XVIII века стало употребляться по отношению к журналам для массовой аудитории. Но самое примечательное в другом. Опубликованный в 1700 году критический очерк Гёдвиля ясно показывает, как изменились за сто лет представления о стилистическом решении «романического» дискурса. С другой стороны, опыт Фенелона демонстрирует продуктивность сознательной авторской стилизации клишированных формул, которые во многом и обеспечили успех «Приключений Телемака» у подростковой аудитории¹²³.

Книга Фенелона вызвала к жизни целый ряд подражаний, в том числе «Путешествия Кира» Рамзея (1727)¹²⁴; интересно, что в предисловии к этой книге связь с «Приключениями Телемака» напрочь от-

рицается. Шевалье де Рамзей (1686–1743), подобно Барклаю, являлся «офрануженным» шотландцем; сблизившись с Фенелоном, он перешёл в католическую веру и перебрался во Францию, где выполнял функции Ментора по отношению к ряду знатных воспитанников. Его перу принадлежит, в частности, «Рассуждение об эпической поэзии» («Discours de la poesie érique»), предпосланное изданию «Приключений Телемака» 1717 года, а также выпущенная шестью годами позже биография Фенелона. «Путешествие Кира» — любопытный гибрид «Приключений Телемака» и «Великого Кира» Де Скуодери. Разумеется, здесь не обходится без галантного дискурса: при мидийском дворе «все дни препровождаемы были в сластолюбивых делах и в ласкательствах»¹²⁵. Но он в романе отнюдь не доминирует. Зато читателю предлагается множество сведений по древней философии, словесности и мифологии, а ближе к финалу «Путешествий Кира» всё более отчётливо слышится христианская идея.

Среди многочисленных продолжений романов и прочих прозаических текстов, воспринимавшихся как бестселлеры, отметим «вариации на темы» «Тысячи и одной ночи» и «Путешествий Гулливера». Книга Галлана публиковалась выпусками; первый том был напечатан в 1704 году. В предисловии Галлан рекламировал сказки как «приятное развлечение», причём не только за счёт чудесных событий и головокружительных перипетий, но и благодаря описанию нравов и быта Востока (якобы даже более точного, чем у путешественников). Оглушительный успех книги побудил издателя к 1709 году выпустить ещё шесть томов, а затем и еще четыре, причём последний из них вышел уже после смерти Галлана. Этим, однако, дело не кончилось. В 1710–1712 годах вышло пять томов «Тысячи и одного дня» («Les Mille et Un Jours»), подписанных востоковедом Франсуа Пети де Ла Круа (между тем многие исследователи считают, что книга была написана при участии Лесажа или даже вообще им одним). Книга представляет собой явный и чрезвычайно последовательный антитетический парафраз «Тысячи и одной ночи», возникший на волне огромного успеха сказок Галлана. Рассказчица (кормилица Сутлуме) ежедневно, в час утренних омовений, повествует молодой красавице Фарухназ о примерах мужской верности; её цель — побудить крайне скептически настроенную по отношению к противоположному полу Фарухназ выйти замуж. При этом, как отмечает К. Байе-Порт, «Тысяча и один день» нельзя считать чисто коммерческим предприятием¹²⁶. Часть сказок переведена с письменного персидского источника (хотя сам Пети де Ла Круа утверждал, будто услышал их от дервиша в Исмахане). Если Галлан прибегал к примечаниям для информирования читателя, то в «Тысяча и одном

дне» этих примечаний становится значительно больше¹²⁷. В дальнейшем мода на «тысяча и один...» (как своеобразную метажанровую номинацию) продолжилась и укрепилась¹²⁸.

Что же касается Свифта, то он стал известен во Франции довольно рано (первое упоминание о нём относится к 1700 году), а в 1721 году вышло сразу два перевода «Сказки бочки». Затем наступил шестилетний перерыв, за которым последовали опять-таки два выполненных одновременно перевода «Приключений Гулливера». Один из них принадлежал перу анонимного автора и оказался полностью затёнённым другим, который выполнил известный литератор Пьер-Франсуа Гийо, аббат Дефонтен. Но, судя по всему, анонимная версия была гораздо ближе к оригиналу, чем весьма вольный перевод Дефонтена. Аббат убрал множество колоритных деталей, свёл к минимуму якобы затянутые пассажи (вроде описания рациона Гулливера в Лилипутии), зато компенсировал объём романа собственными педантичными интерполяциями. Невзирая на это, перевод Дефонтена пользовался большим успехом (с 1727 до 1905 года было напечатано около 80 изданий этой версии¹²⁹, с постепенно видоизменяющимися текст исправлениями).

Вдохновлённый успехом, в 1730 году Дефонтен опубликовал написанное им самим продолжение романа (под названием «Новый Гулливер»), причём продолжение оказывается не только сюжетным, но и логическим развитием издания 1727 года. Традиционно эта книга оценивалась критиками весьма скептически¹³⁰ и всерьёз не анализировалась. Между тем она была переведена на русский язык (правда, отечественное издание 1791 года ни разу более не публиковалось).

На наш взгляд, большой интерес представляет авторское введение к «Новому Гулливеру». Оно явно носит полемический характер: так, вместо того, чтобы установить логическую преемственность своего детища по отношению к матричному тексту, Дефонтен вдруг указывает на предубеждение части публики против продолжений как таковых. И вообще, «продолжатель похож на переписчика, который покорно ступает по следам предшественника своего»¹³¹. Данная книга, замечает аббат, вовсе не является продолжением опубликованной тремя годами ранее книги Свифта; здесь читателя ожидает иной тип приключений, иного вкуса аллегории, так что сходство следует усматривать только в имени главного героя. Дефонтен находит ёмкую формулировку для своего нового детища: «Новый Гулливер» так же относится к английскому образцу, как «Приключения Телемака» — к «Одиссее». Сразу же отметим, что составленная Дефонтемом пропорция не кажется нам убедительной.

«Гулливвер-2» в структурном отношении верно следует за матричным текстом: мореплавание — буря — неведомые острова — возвращение в Англию на вовремя подвергнувшемся судне. Сохранена и общая численность путешествий: всего их, как и у Свифта, четыре. Дефонтен раскрывает карты уже во введении, фактически содержащем дайджест книги: «в первом Гулливере находятся карлы и ужасные великаны, бессмертные люди, воздушный остров и республика умствующих лошадей, а в сем первая страна, в которой господствующий пол женщины; другая, в которой люди ранее стареются и коих жизнь весьма коротка; третья, в которой обезображенные натурой почитают себя статными и себе подобным нравятся; четвёртая наконец, в которой люди получили от неба дар долговременной жизни и дар молодеть, когда они достигают середины своего течения»¹³².

Что касается первого путешествия — остров Бабилари с его «гинократическим» обществом, — то он явственным образом перекликается с тем самым топосом «прекрасной воительницы», о котором говорилось выше. Правда, Дефонтен не слишком настаивает на воинских доблестях женщин (хотя они налицо — наряду с отвагой и физической силой); он скорее подчёркивает волшебную силу женской красоты. В эпизоде сражения мужской и женской армий последняя не прибегает ни к какому оружию, помимо традиционно женского: длинные волосы амазонок «развевались по обнажённым плечам; албастровая шея их была открыта, так же как и руки их и ноги»¹³³ — естественно, мужчины в данной ситуации немедленно капитулируют. Дефонтен отдаёт дань и феминистической теме — науки на Бабилари находятся в исключительном ведении женщин; мужчин не подпускают к государственному управлению; и те, и другие одеваются на сходный манер, только у женщин платье короче. Галантные мотивы в повествовании тоже присутствуют, хотя и в скромных дозах: местная королева ежегодно меняет мужей, и выбор её падает на Гулливера; сначала он оказывается в серале, а затем его переводят в королевский дворец. В пригожего англичанина влюбляется ещё и надзирательница порта Межакса, он отвечает ей взаимностью; Межакса помогает Гулливеру бежать с Бабилари, надеясь, что он возьмёт её с собой; следует погоня, кровопролитное морское сражение, в ходе которого Межакса смертельно ранена. Гулливер успевает спасти лишь наполненную драгоценностями шкатулочку возлюбленной (атрибут во вкусе рококо).

Первое путешествие — наиболее занимательное в «Новом Гулливере»; остальные в той или иной степени представляют собой вариации на уже разработанные Свифтом темы (с лёгкими вкраплениями Рабле: Гулливер-младший между делом посещает острова Пиитов,

Геометров, Лекарей, Обжор — последние активно испускают ветры, страдают запорами и т. п.). Персонажи последнего из путешествий, Леталиспоны, сильно смахивают на пресловутых струльдбругов; они живут до ста двадцати лет, причём с середины жизни начинают молодеть. В этой части повествования Дефонтен не удерживается от использования традиционного «романического» приёма — вставной новеллы («История Таифака и Аменозы»). Однако история любви, препятствием в которой становится имущественное неравенство, решается Дефонтеном не без оригинальности: Таифак отправляется в Эльдorado за золотом, но попадает к захватившим все месторождения испанцам, оказывается у них в услужении и после ряда приключений, щедро награждённый за труды хозяевами, воссоединяется с любимой; следует счастливый брак.

«Новый Гулливер» в меру насыщен теми самыми «романическими» эпизодами, которые мы могли наблюдать и в романах барокко, и в раннем рококо: кораблекрушения, пираты, сражения на море, сепаль; любовь героя к хорошенькой дикарке, «которая имела много приятностей и разума» и т.п. При этом автор вовсе и не скрывает своей установки на «беллетризацию» популярного сюжета. В то же время при чтении «Нового Гулливера» может сложиться впечатление, будто жанр романа не принадлежал к числу предпочтений Дефонтена; не случайно в эпизоде «книжной ярмарки» на острове Пиитов торгуют трагедиями, комедиями, кантатами и идиллиями, духовными песнями — но только не романами. Между тем в дальнейшем, на страницах своего журнала «Обозрение современных сочинений», писатель выказал неплохое знание жанра и умение разбираться в нём. Более того, в предисловии к «Новому Гулливеру» встречается такая формулировка, как «роман, сделанный по правилам». Это говорит о том, что для близкого, по сути дела, к морализму классицистического типа писателя роман всё-таки уже становится на свой лад кодифицированным жанром. Несомненно, перед нами знамение новой литературной эпохи: в самом начале трактата П.-Д. Юэ «О происхождении романов» (1671) перед писателями ставилась триединая задача: создавать романы в прозе, а не в стихах; проявлять при этом «большое мастерство»; наконец, подчинить свои произведения «определённым правилам»¹³⁴. Шестьдесят лет спустя последняя установка Юэ, судя по предисловию к «Новому Гулливеру», уже оказалась полностью реализована.

В отличие от Свифта, Дефонтен не довольствуется точными указаниями географических координат неведомых островов; он считает также нужным присовокупить к тексту чрезвычайно педантичное «Письмо доктора Верруджинера сочинителю», где под изложенными

«страноведческими» сведениями подведена теоретическая база (почерпнутая из Геродота и других не слишком надёжных источников). Одним словом, «Новый Гулливер» — это не просто своего рода «Гулливер Галльский», облегчённый от «философских рассуждений» и приспособленный к запросам любителей лёгкого чтения; едкий социально-политический памфлет ощутимо трансформируется в нравоучительный трактат, в моральную аллегорию¹³⁵. Стоит ли говорить о том, что чем больше автор морализирует, тем больше повествование утрачивает свифтовский динамизм и остроумие.

В России Дефонтен, заклятый враг Вольтера, воспринимался глубоко негативно, во многом и благодаря упоминанию его имени в крайне нелицеприятном контексте у Пушкина (эпиграмма «На Каченовского»). Между тем фигура его не была столь уж однозначна. Интересно, что уже много позднее «Нового Гулливера», в 1743 году Дефонтен выпустил французский перевод «Джозефа Эндруса». Ему принадлежит также ряд авторских произведений, примыкающих к «романической» традиции. «Психологический реализм» Прево и Мариво он строго критиковал¹³⁶.

§ 8. ДОЛГИЕ ПРОВОДЫ: РОМАНИЧЕСКОЕ В РАННЕЙ ПРОЗЕ МАРИВО

Принцип серийности можно проследить и в прозе одного из крупнейших писателей первой половины века — Мариво. По словам Ф. Вейль, Мариво — чуть ли не единственный романист своей эпохи, ни разу не написавший слово «КОНЕЦ»¹³⁷. Как мы увидим ниже, среди ранних произведений писателя немало весьма пространных, и печатались они частями, то есть зондирование читательского спроса производилось по ходу публикации.

По мнению автора монографии о Мариво Марселя Арлана, из пяти романов писателя «лишь два последних являются по-настоящему значительными»¹³⁸. Таким образом, в «канон» Арлана попадают только два прозаических сочинения писателя — «Жизнь Марианны» и «Удачливый крестьянин». Мы же обратимся к остальной части его прозаического наследия, отметив при этом, что Мариво заявляет о себе значительно ранее «Жизни Марианны». Но подлинная известность пришла к нему лишь после того, как он заявил о себе как о драматурге.

Самым первым сочинением писателя стал роман «Удивительные последствия симпатии» («Les Aventures de ***, ou Les Effets surprenants de la sympathie», 1711–1712). Он производит на первый

взгляд несколько архаичное впечатление, читатель не сразу осознаёт меру «авторизации» «романической» традиции. Начало книги абсолютно традиционно: «Изо всех страстей, что движут людьми, самой сильной и всеохватной всегда являлась любовь»¹³⁹. Главный герой — Клорант, сын аристократа, ставшего жертвой политической борьбы в Англии; случай сводит его в лесу с прекрасной Кларисой. Однако уже на этой стадии законы жанра подвергаются определённой коррекции: ещё не окрепшее, не обретшее надлежащего риторического оформления чувство к Кларисе вскоре перебивается новой влюблённостью в Калисту. Далее следует традиционное переодевание: Клариса следует за возлюбленным в обличье бродячего армянского торговца, спасает его из вод; красотой Кларисы пленяется моряк Тюркамен; недужный Клорант находится в доме Периандра, друга Тюркамена и тирана, поработившего Калисту. На фоне этих и всех дальнейших, вполне традиционных для «романического» дискурса (и странным образом вообще лишённых какой-либо географической локализации) событий Мариво вводит довольно тонкие психологические сцены и ситуации. Принцип «телескопирования» вставных новелл подчас приобретает под пером автора «Удивительных последствий симпатии» устрашающий вид: Исида рассказывает Кларисе историю немецкого аристократа, «любезного рыцаря» Фределинга, который, возвратясь из дальних странствий, оказался при неназванном германском дворе и здесь встретился с красавицей Парменией; следует её рассказ о своей судьбе; в свою очередь в повествование Пармении внедряется история Мервиля, а в ту — рассказ Мисрии, но и этот уровень повествования ещё не последний: заключительная из «матрёшек» — рассказ Неизвестного. Таким образом, читателю предлагается семь ступеней повествования; при этом рассказ Исиды занимает около трети всего текста.

Возникает впечатление, что автор романа умышленно запускает неумолимую нарративную «машину» на полную мощь, так что ещё немного — и она выйдет из строя. Мариво акцентирует условность приёма, особенно «под занавес» истории Исиды: он как бы подводит итог захлестнувшей повествование «романической» стихии: «Повсюду видите вы любовников, коих любовь швыряет в пропасть мучений; то и дело вспыхивает ревность, кровь течёт рекой; повсюду царит безнадежность, все преисполнены неистовства, только и слышатся жалобы и стоны; покоя почти не сыскать»¹⁴⁰. Однако, по мысли автора, достаточно одного мгновения — и тучи рассеиваются, смерть бежит прочь, герои устраивают свою судьбу. Всё происходящее подчиняется пресловутой «игре любви и случая». Тонкость переживаний становится предметом симуляции (в случае с Тюркаменом

— коварным отравителем, под стать иным героям Э. Сю — «за показной деликатностью чувств скрывалась лукавая и на всё способная душа»¹⁴¹). Фактически на «скелет», позаимствованный из барочного романа, в «Удивительных последствиях симпатии» наращивается «мускулатура» рококо (утонченность, психологизм, акварельность и живость портретов, благородство душевных движений, нюансировка сердечных порывов; жест, поза и мимика как «зеркало души»), так что книга становится своего рода лабораторией индивидуального стиля Мариво. По мнению М. Жило, Мариво не только поднимает знамя жанра в наиболее трудный для него момент, но и сближает его с трагедией — и тем возвышает¹⁴².

Небольшой роман «Увязшая в грязи карета» («La Voiture embourbée») был впервые напечатан в декабре 1713 года и уже в 1715 году переиздан. Собственно, издание 1715 года ничем не отличается от первого, кроме титульного листа, на котором появился небезынтересный подзаголовок: «La Voiture embourbée ou Le Singe de Dom Guichot, Histoire comique». Книга явно снискала успех у читателей и переиздавалась в XVIII веке ещё трижды; успеху «Кареты...» могла способствовать новая волна популярности «Дон Кихота» во Франции в начале XVIII века. Её жанр во многом тяготеет к ренессансной новеллистической книге, но применённая Мариво конструкция чрезвычайно хитроумна. Книга как бы смонтирована из двух на первый взгляд антитетичных друг другу текстов: условно назовём их «обрамлением» и «новеллистическим корпусом». «Обрамление», хотя и создано с оглядкой на Маргариту Наваррскую и Ноэля Дю Файля, отличается очень выраженной индивидуальностью стиля, точностью и выразительностью типажей, свободой и раскованностью языка. Бытовое измерение, эскизно намеченное в «Удивительных последствиях симпатии», здесь присутствует на правах очень тщательно артикулированного «жанрового» фона. Однако чем дальше, тем больше антиномия «обрамления» и «новеллистического корпуса» стирается.

Сюжет «Кареты...» таков: пять пассажиров увязшей в грязи кареты (рассказчик, симпатичная дама с пятнадцатилетней дочерью, остроумец-кавалер и жизнерадостный старик-финансист) вынуждены коротать время в глухой деревне, вначале на постоялом дворе, а затем в компании местного кюре. Тут-то рассказчику и приходит в голову развлечь приунывших товарищей по несчастью своеобразной игрой в роман-экспромт: каждый поочерёдно рассказывает по одной главе из романа (он именуется «Приключения знаменитого Амандора и отважной красавицы Ариобарсаны»). Его персонажи (дворянин Амандор, его возлюбленная Фелисия, её служанка Перретта, она же Дина; его «оруженосец», сиречь крестьянский сын Пьеро, он же Тиман) —

провинциальные книгочеи, которым вскружило голову чтение «старых романов» (прежде всего — «Артамена» и «Клелии» Де Скюдери, а также «Клеопатры» Ла Кальпренеда); таким образом, «Карета» продолжает линию «Дон Кихота» и «Сумасбродного пастуха». Поведение героев строится на основе кодифицированных ещё в «Астрее» принципов. Именно поэтому Фелисия ведёт себя с Амандором с надлежащей холодностью, он же, напротив, исключительно пылок и в порыве страсти целует её в корсаж, чем вызывает бурный гнев и изгнание чересчур смелого кавалера (опять-таки в духе «Астреи»). Далее эстафета рассказывания переходит от условного «я» к даме; «романическое» начало резко усиливается, бурлеск отходит на второй план, в повествование вторгается стихия волшебной сказки. Расставшись с Амандором, Фелисия принимает решение переодеться в мужчину, чтобы не «разжигать пламя» мужских страстей; теперь она именуется Ариобарсаном, а Фелисия становится оруженосцем Меринном; внезапно новоиспечённый рыцарь оказывается перед таинственной пещерой, отважно входит внутрь, слышит замогильные стоны и звон цепей, а затем путь ей преграждают два трупа... Здесь начинается вставная новелла, которая именуется «История колдуна» и которая повествует о пылкой любви персидского принца к юной красавице Бастилии, о страданиях её отвергнутого возлюбленного Креора; о встрече последнего с могущественным чернокнижником, который обучает Креора тайному знанию, после чего тот убивает колдуна и переносит принца с Бастилией и всей свитой и челядью в пещеру, где подвергает изощрённым мучениям... Восточный колорит вставной новеллы как будто совершенно противоречит логике «обрамления», действие которого разворачивается в окрестностях Парижа.

Ариобарсан/Фелисия приходит на помощь жертвам Креора и идёт ему навстречу с саблей наголо; тот, исходя из предсказания, что убить его может только женщина, совершенно спокоен. В этот, наиболее напряжённый момент развития «Истории колдуна», оруженосец-кавалер прерывает рассказ и передаёт слово самой юной участнице компании: «я предоставляю вам честь разбить оковы множества несчастных узников». Однако та вновь резко меняет повествовательную стратегию: Ариобарсан просыпается; оказывается, все предшествующие события привиделись ему/ей во сне. Ещё не вполне оправившись от страшных видений, Ариобарсан с оруженосцем сбиваются с дороги и встречают группу крестьян; дело происходит ночью, и их пугает странный всадник, но и Ариобарсан перепуган; крестьяне приглашают их следовать за ними. Вся компания вваливается в дом одного из крестьян и застаёт его жену в компании горе-любовника; тому не удаётся избежать колотушек, жена же спасается

бегством. В этот момент опять происходит смена рассказчика; слово берут сначала старый финансист, а за ним и присоединившийся к компании местный житель. Повествование оканчивается вполне благополучно, срываются «все и всяческие» маски, Амандор и Фелисия наслаждаются обществом друг друга, героев ожидает торжественный ужин с дичью. Именно в этот момент компания рассказчиков узнаёт, что их карета готова снова двинуться в путь.

Как видим, из первоначально вполне непритязательного сюжета под пером Мариво вырастает чрезвычайно изощрённый «романический» метатекст, где учтены многообразные традиции прозы XVII–XVIII веков. Самое же примечательное, Мариво вводит в повествование элементы готизма — и сразу же пародирует их. Задолго до Потоцкого он ощущает потребность в комическом преображении как хоррора, так и ориентализма. В конце концов — во многом благодаря шестому соавтору, крестьянину — всё происходящее превращается в фарс, и на этом повествование благополучно завершается. Не будет преувеличением сказать, что перед нами одно из наиболее удачных произведений писателя, поразительно современное по звучанию, отмеченное высокой степенью олитературенности. Обрамляющая сюжетная ситуация — забуксовавшее транспортное средство, препятствующее путешествию — становится своего рода нарратологической метафорой; не случайно самая юная участница компании принимает эстафету лишь со второй попытки — когда ей предоставлено слово в первый раз, она заявляет: «прежде чем я приступлю к повествованию, пусть кто-нибудь закончит эту часть рассказа, ибо должна признаться, что я *увязла в грязи*» (курсив наш. — К.Ч.).

По мнению современного исследователя, «каждый из рассказчиков доводит рассказываемую им часть истории до экстремальной ситуации»¹⁴³. Сказанное не относится, как нам кажется, к общей стратегии повествователя. Смеховая интонация, которая характерна для повествования о крестьянском быте (и рacione!), всё-таки не переходит в «раблезианский» разгул; она постоянно корректируется деликатностью и утонченностью переживаний и диалогов горе-путешественников (Мариво не раз повторяет слова *tendresse* и *delicatesse*, а также их производные). Автор романа проявляет себя прежде всего как мастер варьирования различных жанрово-стилистических регистров; они подсвечивают друг друга, придавая повествованию неповторимый оттенок высокой — а подчас и откровенно театральной — литературно-эстетической игры.

В предисловии к «Увязшей в грязи карете» автор ловко рекламирует другое своё сочинение: «если эта небольшая история доставит читателю некоторое удовольствие, то за нею последует ещё одна, вы-

полненная в том же вкусе, но более объёмная»¹⁴⁴. Речь идёт о «Фарсамоне», создававшемся одновременно с «Каретой», но опубликованном значительно позже — в 1737 году. Привилегия на издание была выдана в 1713 году, однако в тот момент издатель по каким-то причинам отказался печатать «Фарсамона». Сразу же скажем, что по своим литературным достоинствам «Фарсамон» «Карете» сильно уступает.

Полное название этого раннего сочинения Мариво — «Farsamond ou les nouvelles folies romanesques» — представляется чрезвычайно симптоматичным с точки зрения специфики позиционирования автора по отношению к «романической» традиции. Особенности этого позиционирования (отличающие «Фарсамона» от «антироманной» традиции XVII века) были обстоятельно проанализированы Н.Т. Пахсарьян¹⁴⁵. В «Фарсамоне» превалирует не пафос деструкции пагубной жанровой модели, но своеобразная, порой ироничная, а порой и ностальгическая метатекстуальная игра; Мариво фиксирует парадоксальную, но неразрывную связь архаического типа текста со «старыми добрыми временами». В то же время ряд признаков, включая и определение *extravagant* по отношению к протагонисту, не даёт читателю забыть о сорелевском типе осмеяния. Есть и другое определение типа поведения Фарсамона — *égarements*, отсылающее уже к Кребийону.

Герой романа — молодой дворянин, сирота; его воспитывает дядя, большой поклонник «Амадиса», книги Ариосто и других рыцарских романов. Последние трактованы как источник благородных представлений о любви и славе. Восемнадцатилетний Пьер проводит время в праздности, гуляет по лесу, погруженный в воспоминания о прочитанных романах — и внезапно слышит женский голос, причем реплика вполне соответствует тому, что можно прочесть в романах. Герой сразу же влюбляется в прекрасную даму, проникает в замок и лицезреет предмет своей страсти в очаровательном неглиже (тут налицо крен к эстетике рококо; чувственные подробности будут возникать в романе и в дальнейшем). Пьер («в дальнейшем мы будем именовать его Фарсамоном», замечает автор; это имя заключает в себе прозрачный намёк на протагониста романа Ла Кальпренеда «Фарамон») признается даме в своих чувствах; по поводу изысканных речей героев автор насмешливо замечает: «вот что можно назвать подражанием высокому стилю».

Здесь и далее Мариво чрезвычайно рельефно подчёркивает «повествовательную инстанцию», подвергает «романический» универсум энергичному трансцендированию. Герои, словно актёры, разыгрывают свои роли («elle outrait un peu son rôle», сказано про

возлюбленную Фарсамона Сидализу). Под покровом стилизации и пародии Мариво разворачивает тонкий, вполне «фирменный» для его писательской манеры анализ чувств. С «романическими» героями и ситуациями постоянно соседствуют вполне бытовые эпизодические персонажи и фарсовые сцены. Среди снижающих «романический» пафос мотивов (эпизоды на охоте, кухонные склоки; Фарсамон, в затруднительной ситуации вместо шпаги орудующий вертелом...) Мариво отдаёт особое предпочтение гастрономическим (они персонифицированы в образе оруженосца Фарсамона, Клитона — он же Колен, очень явный двойник Санчо Пансы); постоянно преследующее Колена чувство голода предстаёт как иронический контрапункт к той духовной жажде, которою неизменно томим его хозяин. Учтена в романе и мода на ориентализм: так, имя горничной Сидализы — Фатима; при этом речь её отличается риторической изысканностью, а в комнате её хранится целая стопка книг.

По-своему Мариво решает проблему вставных новелл: он то ускользает от изложения, казалось бы, запрашиваемых сюжетов (так, сообщается, что Фарсамон излагает Сидализе историю своей жизни, однако история эта не приводится), то, напротив, повышает градус «романического» именно в интерполяциях («История одинокого кавалера»). В последнем случае Мариво прибегает к испытанному мотиву трагедии: одинокий кавалер оказывается женщиной, дочерью знатных родителей, воспитанной у крестьянина. Однако приём в его интерпретации совершенно обесмысливается — никакой нарративной нагрузки переодевание не несёт. В конечном счёте складывается впечатление, что вставная новелла оказывается всего лишь полигоном для нарративных экспериментов — например, она плавно перетекает из третьей части романа в четвёртую; точно так же поступает Мариво и с другой вставной новеллой («История Тармианы»). Ещё одним экспериментом выглядит использование своеобразного стоп-кадра: в ответственный момент действие вдруг замирает и разворачивается авторское отступление, раздумье.

«Фарсамон» был опубликован вскоре после выхода в свет ещё одного раннего сочинения Мариво — написанного около 1714 года «Перелицованного Телемака» («Le Télémaque travesti»; первое издание — анонимное, Амстердам, 1736). Авторство «Перелицованного Телемака» не всегда было очевидно; сам Мариво от него решительно и неоднократно отрекся; тем не менее, непримиримые оппоненты Вольтер и Дефонтен не сомневались, что книгу написал именно он¹⁴⁶. «Перелицованный Телемак» представляет собой ироничный палимпсест на основе книги Фенелона, причём выполненный не столько в манере Скаррона (хотя название указывает именно на гене-

тическую связь с «Перелицованным Вергилием»), сколько в духе Сервантеса и Сореля. Плохо знавший античную традицию Мариво видел в «Приключениях Телемака» своего рода продолжение «Одиссеи»; его целью было вовсе не осмеяние Фенелона, но ироническая — в духе идей «новых» — травестия Гомера. Герой Мариво, сельский весельчак и выпивоха Бридрон, а также его дядя под влиянием чтения начинают идентифицировать себя с героями «Приключений Телемака». Мариво методично, эпизод за эпизодом снижает и травестирует сюжет книги Фенелона; тонко стилизует стиль и ритм его прозы, однако и размещает происходящее в совершенно ином историческом контексте (конец XVII века, что соответствует дате публикации «Приключений Телемака»).

Благодаря поздней публикации «Фарсамона» и «Перелицованного Телемака» провалы «романического» в творчестве Мариво оказались сильно затянущимися. Книги вышли в свет, когда сам её автор уже значительно продвинулся в исследовании «метафизики сердца» и завоевал репутацию «одного из лидеров новаторов»¹⁴⁷ — театра, разумеется; общая же ситуация во французском романе существенно изменилась. Однако это тема следующей части нашего исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Piva F. Crise du roman, roman de la crise. Aspects du roman français à la fin du XVII siècle // Perspectives de la recherche sur le genre narratif français au XVII siècle. Pisa — Genève, 2000. P. 282.

² Berger G. Genres bâtards: roman et histoire à la fin du XVII siècle // Dix-septième siècle. 2002, N 215. P. 298.

³ Книге Шаля посвящена отдельная глава монографии Н.В. Забуровой «Французский психологический роман (эпоха Просвещения и романтизм)». Ростов, Ростовский государственный университет, 1992. С. 30–48. Автор работы в целом следует за французскими исследователями А. Куле и Ф. Делофром, рассматривающими «Знаменитых французов» как этапное произведение в истории новоевропейского романа.

⁴ Роман подробно проанализирован в монографии Н.Т. Пахсарьян «Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов» (Днепропетровск, Пороги, 1996). С. 57–65.

⁵ Что касается «Графини Тандской», то она была опубликована лишь в 1718 году (а под именем Мари-Мадлен де Лафайет — в 1724), но написана, возможно, даже несколько раньше «Принцессы де Монпансье» — около 1660 г.

⁶ Escola M. La Princesse de Montpensier. Notice // Nouvelles galantes du XVII siècle. P., Flammarion, 2004. P. 41–42.

- ⁷ Godenne R. Histoire de la nouvelle française aux XVII et XVIII siècles. Genève, Droz, 1970. P. 103.
- ⁸ Цит. по изд.: Godenne R. Histoire de la nouvelle française aux XVII et XVIII siècles. Op. cit., p. 107.
- ⁹ Цит. по изд.: Nouvelles du XVII siècle. P., Gallimard, 1997. P. 1744.
- ¹⁰ Примером следования принципам высокого барочного романа в рамках «мало-го формата» — порядка трёхсот страниц — могут служить повести Эдма Бурсо «Артемиза и Полианта» («*Artémise et Poliante*») и «Маркиз де Шавиньи» («*Marquis de Chavigny*»; обе — 1670). А. Куле считает их воплощением «стерилизованного барокко» (Coulet H. Op. cit., p. 252).
- ¹¹ См.: Чекалов К.А. Мари-Мадлен де Лафайет и её творчество // Лафайет М.-М. де. Сочинения. М., Ладомир, 2007. С. 448.
- ¹² Escola M. La Duchesse D'Estramène. Notice// Nouvelles galantes du XVII siècle. Op. cit., p. 204.
- ¹³ Имеется современное переиздание (Genève, Slatkine, 1979).
- ¹⁴ Lever M. Romanciers du Grand Siècle. Op. cit., p. 238–240.
- ¹⁵ Там же, с. 241.
- ¹⁶ Viala A. De Scudéry à Courtilz de Sandras : les nouvelles historiques et galantes // Dix-septième siècle, 2002, N 215, p. 291.
- ¹⁷ Vital D'Audiguier. Histoire (trage) comique de notre temps ou les Amours de Lisandre et Caliste. P., Bobon e Le Gras, 1667.
- ¹⁸ Francillon R. L'oeuvre romanesque de Madame de La Fayette. P., Corti, 1973. P. 263.
- ¹⁹ Lever M. Romanciers du Grand Siècle. P., Fayard, 1996. P. 207.
- ²⁰ Переломную роль здесь сыграла фундаментальная диссертация М. Генен (Guénin M. Roman et société sous Louis XIV: Madame de Villedieu. Lille, SRT — P., Champion, 1979. Т. 1–2). В первой части книги (а также в старой работе Э. Маня: Magne E. Madame de Villedieu. 1632–1692. P., Mercure de France, 1907) подробно изложена биография писательницы, так что мы задерживаться на ней не будем. Из более новых работ отметим монографию Н. Клейн (Klein N. D. The female protagonist in the «Nouvelles» of Madame de Villedieu. New York, P. Lang, 1992) и материалы конференции: Madame de Villedieu romanière: nouvelles perspectives de recherche. Etudes réunies et prés. par Edwige Keller-Rahbé. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2004.
- ²¹ Э. Мань замечает, что герои «Клеоники» похожи «как две капли воды на Ромео и Джульетту» (Magne E. Madame de Villedieu. 1632-1692. Op. Cit., p. 365).
- ²² Guénin M. Roman et société sous Louis XIV: Madame de Villedieu. Vol. I. Op. cit., p. 183.
- ²³ Villedieu, M.Ch.H. de. Anaxandre. P., Jean Ribou, 1667. (Мы пользовались электронной версией на сайте <http://gallica.bnf.fr>).
- ²⁴ Ibidem. P. 15.
- ²⁵ Цит. по изд.: Francillon R. L'oeuvre romanesque de Madame de La Fayette Op. cit., p. 264.
- ²⁶ Как подчёркивает М. Эскола, термин «galanterie» изначально подразумевал все-

го лишь внедрение частного, приватного измерения в исторический дискурс (см.: Escola M. *Présentation // Nouvelles galantes du XVII siècle*. P., Flammarion, 2004. P. 21).

²⁷ Guénin M. *Roman et société sous Louis XIV: Madame de Villedieu*. Vol. I. Op. cit., p. 223.

²⁸ В несколько ином ключе решается «гренадская» тема в «Тайной истории завоевания Гренады» госпожи де Гоме (*Histoire secrete de la conquête de Grenade*. P., Houry, 1719). Здесь, конечно, тоже много романических элементов (вставные новеллы, письма, привычная гиперболлизация военной доблести рыцарей, восточная экзотика и пр.), но всё-таки превалирует стремление к воссозданию исторического фона. Топос кораблекрушения изложен скороговоркой, а принц легко узнаваем в маске скромного художника.

²⁹ Keller-Rahbe E. *Introduction // Madame de Villedieu. Les Galanteries Grenadines*. Saint-Etienne, Publications de l'Université, 2006. P. 36.

³⁰ Magne E. *Madame de Villedieu. 1632–1692*. Op. cit., p. 367, n. 1.

³¹ Coulet H. *Le roman jusqu'à la Révolution*. P., Colin, 2000. 6-ième éd. P. 251.

³² Demoris R. *Préface // Madame de Villedieu. Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*. P., Desjonquères, 2003. P. 29.

³³ Guenin M. *Roman et société sous Louis XIV: Madame de Villedieu*. Vol. I. Op. cit., p. 252.

³⁴ Harneit R. «La Portefeuille» de Mme de Villedieu: édition et réimpression des «Oeuvres meslees» au XVIII siècle // *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001, № 5. P. 1456.

³⁵ В «Занимательных историях» Таллемана де Рео изложена пикантная история знакомства мадмуазель Дежарден с капитаном де Вильдьё (*Tallémant des Réaux G. Historiettes*. T. 2. P., Gallimard, 1970. P. 904).

³⁶ И это не единственный случай, когда госпоже де Вильдьё приписывались чужие сочинения. Так, в 1712 г. ей был приписан роман «*Nouvelles et galanteries chinoises*» (Coulet H. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Op. cit., 250).

³⁷ Dufau de Maluquer A. de. Jean de Préchac, auteur de l'Héroïne mousquetaire // *Bulletin de la société des Sciences, Lettres et Arts de Pau*. T. 38, 1910. P. 281–283.

³⁸ Préchac J. de. *Lettres*. Pau, G.Lescher-Montoue, 1940.

³⁹ Chupeau J. Jean de Préchac, ou le romancier courtisan // *Littératures classiques*. 1991, N 15. P. 271.

⁴⁰ Чуть более подробно о биографии писателя см.: Caudron O. Jean de Préchac, romancier béarnais // 118 congrès des sociétés historiques et scientifiques. Pyrénées-Terres-Frontières. P., CTHS, 1996. P. 175–184.

⁴¹ Gevrey F. *Introduction // Préchac J. de. Contes moins contes que les autres*. P., Société des textes français modernes, 1993. P. III.

⁴² Цит. по изд.: Gevrey F. *Introduction // Préchac J. de*. Op. cit., p. X. Бейль, вообще неплохо разбиравшийся в современной ему прозе, нещадно ругал Прешака, в особенности за «Героиню-мушкетёрку» (см. о ней ниже).

⁴³ Caudron O. Jean de Préchac, romancier béarnais // Op. cit., p. 178.

⁴⁴ Alocco Bianco L. *Le sérail, le jeu, la musique. Autour des trois mythes des Lumières.* Trieste, Del Bianco, 1981. P. 14. Карточную тему продолжил также и Ленобль (см. § 5) в повести «Возвращённый залог» («Le Gage touché», 1700).

⁴⁵ Préchac J. de. *Les Desordres de la Bassette.* Nouvelle Galante. Genève, Slatkine Reprint, 1980. P. VIII.

⁴⁶ Préchac J. de. *Les Desordres de la Bassette*, op. cit., p. 8.

⁴⁷ Coulet H. *Le roman jusqu'à la Révolution.* Op. cit., p. 200.

⁴⁸ Впрочем, Ф.Жевре не исключает, что дата «1690» на титуле — опечатка и на самом деле следует читать «1680» (Gevrey F. Introduction // Préchac J. de. *Les Desordres de a Bassete.* Op. cit., p. XV). С другой стороны, стимулом к переизданию «Знаменитой парижанки» в 1714 году мог стать успех уже упоминавшихся «Знаменитых французов» Шалля; слово «знаменитая» явно воспринималось читателем в весьма почтенном литературном контексте (от Плутарха до Скюдери), но и включало в себя ироничные коннотации («Высокородная судомойка» Сервантеса).

⁴⁹ Подробнее см. комментарий М. Генен к изданию «Знаменитой парижанки» в антологии: *Nouvelles du XVII siècle.* P., Gallimard, 1997. P. 1566–1567.

⁵⁰ Godenne R. *Préface* // Préchac J. de. *L'illustre Parisienne. Histoire galante et veritable.* Genève, Slatkine Reprint, 1980. P. II.

⁵¹ Préchac J. de. *L'illustre Parisienne.* Op. cit., p. 144.

⁵² Ф.Жевре усматривает здесь параллель к «Мнимому больному» Мольера (Gevrey F. Introduction // Préchac J. de. *Contes moins contes que les autres.* Op. cit., p. XX).

⁵³ Guénin M. *L'illustre parisienne. Notice* // *Nouvelles du XVII siècle.* Op. cit., p. 1568.

⁵⁴ Chupeau J. *Jean de Préchac, ou le romancier courtisan* // Op. cit., p. 281.

⁵⁵ Tocanne B. *La littérature romanesque* // *Précis de littérature française du XVII siècle.* P., P.U.F., 1990. P. 267.

⁵⁶ Chupeau J. *Jean de Préchac, ou le romancier courtisan* // Op. cit., p. 282.

⁵⁷ Мы пользовались изданием: Préchac J. De. *L'Héroïne mousquetaire. Histoire véritable.* P., Pierre Witte, 1722. P. 2.

⁵⁸ Ibid., p. 15.

⁵⁹ Ibid., p. 25.

⁶⁰ Ibid., p. 61.

⁶¹ Ibid., p. 160.

⁶² Этот приём был вскоре повторен в другом произведении писателя, «Путешествие в Фонтенбло» («Le Voyage à Fontainebleau», 1678).

⁶³ О двух других см.: Serroy J. *Scarron lu et corrigé: les suites du Roman Comique* // *Oeuvres et critiques*, 1987, N 1. P. 43–51.

⁶⁴ Gevrey F. *Images dell'Italie dans l'oeuvre Romanesque de Préchac* // *Echanges culturels dans le bassin occidental de la Méditerranée (France, Italie, Espagne).* Toulouse, Le Mirail, 1989. P. 319.

⁶⁵ A.Marchi. *Introduzione* // Pallavicino F. *Il Corriero svaligiato.* Parma, Università, 1984. P. VI.

⁶⁶ См. об этом: Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. Днепропетровск, Пороги, 1996. С. 47; Чекалов К.А. Трагедия Ферранте Паллавичино // XVII век между трагедией и утопией. М., «Таганка», 2004. С. 82–84.

⁶⁷ Préchac J. de. *La valise ouverte*. Lyon, Th. Amaulry, 1680. P. 66.

⁶⁸ Ibid., P. 69–70.

⁶⁹ Pallavicino F. *Il Corriero svaligiato*. Op. Cit., p. 4. Между тем автор «Жизни Ферранте Паллавичино» (Венеция, 1654) вполне определённо утверждал обратное: «Курьер» был написан прежде всего из меркантильных соображений («*più per guadagnare che per comporre*»). См.: A. Marchi. *Introduzione* // Pallavicino F. *Il Corriero svaligiato*, op. cit., p. XX.

⁷⁰ Ibid., p. 50.

⁷¹ Préchac J. de. *Yolande de Sicile*. P., Barbin, 1688. P. 2, p. 13.

⁷² Robert R. *Le conte des feés littéraire en France de la fin du XVII à la fin du XVIII siècle*. Nancy, Presses Universitaires, 1982. P. 230.

⁷³ Godenne R. *Présentation* // Aulnoy, M.Ch. de. *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*. Genève, Slatkine Reprint, 1979. P. VIII.

⁷⁴ Ibidem, p. X.

⁷⁵ *Приключения Иполита графа де Дюгласа*. Ч. 1. Смоленск, губ. Тип., 1801. С. 29.

⁷⁶ Там же, с. 43.

⁷⁷ Там же, с. 66.

⁷⁸ Там же, с. 147.

⁷⁹ Day Sh. J. *Introduction* // Madame d'Aulnoy. *L'Histoire d'Hypolite comte de Douglas*. London, Institute of Romance Studies, 1994. P. 35.

⁸⁰ Aulnoy Mme de. *Contes de fées, suivis des Contes nouveaux*. Edition critique par N. Jasmin. P., Champion, 2004. P. 1079.

⁸¹ *Приключения Иполита графа де Дюгласа*. Ч. 1. Цит. соч., с. 147.

⁸² Псевдомемуары Куртиля де Сандра подробно рассмотрены в монографии: Алташина В.Д. *Поэзия и правда мемуаров (Франция, XVII-XVIII вв.)*. СПб, РГПУ имени А.А. Герцена, 2005. Кроме того, они анализируются в уже не раз цитировавшейся нами монографии Н.Т. Пахсарьян (с. 49–57).

⁸³ Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. Цит. соч., с. 51.

⁸⁴ Le Breton A. *Le roman français au XVIII siècle*. P., 1927. P. 27–29.

⁸⁵ В силу отсутствия у нас подробных сведений относительно биографии Майи, а также труднодоступности многих его сочинений мы не смогли посвятить этому писателю отдельный раздел работы (чего он, безусловно, заслуживал бы).

⁸⁶ Книга Армено является также сюжетным источником уже упоминавшегося выше недавно (в 2005 г.) переизданного эзотерического романа Ф. Бероальда де Вервиля «Путешествие удачливых принцев» («*Le Voyage des Princes Fortunez*», 1610).

⁸⁷ Имеется русский перевод: *Несчастливая флорентинка или Тайная повесть о заговоре фамилии Пацци против фамилии Медицие*. СПб, 1761.

- ⁸⁸ Hourcade Ph. *Entre pic et Rétif. Eustache Le Noble (1643–1711)*. P., Aux Amateurs de livres, 1990. P. 269).
- ⁸⁹ *Le Noble E. Zulima ou l'Amour pur*. Genève, Slatkine, 1980. Имеется русский перевод, причём авторство книги приписано Лесажу: Зулима или Непорочная любовь, сатирическая новсть. Сочинения Г. Ле Сажа. СПб, 1764. Ч. 1–2.
- ⁹⁰ Godenne R. *Présentation // Le Noble E. Zulima ou l'Amour pur*. Op. Cit., p. X.
- ⁹¹ *L'Ecole du monde, nouvelle. Ou les promenades de Mr Le Noble*. Amsterdam, Antoine Schelte Heritiers, 1699. P. 9.
- ⁹² *L'Ecole du monde, nouvelle. Ou les promenades de Mr Le Noble*. Op. cit., p. 1.
- ⁹³ *La Pierre de touche politique*. Septembre 1690. Les Ombres de Shomberg et de Lorraine. Dublin, chez le Vieux Belle-Montagne, 1690. P. 2.
- ⁹⁴ *Le Carnaval de La Haye*. A la Haye, chez Guillaume l'Emballeur, rue du Renard, aux Ours Bridez, 1691.
- ⁹⁵ Интересно сравнить этот образ монарха-узурпатора с Королём Гильемо из уже упоминавшейся сказки Прешака «Королева фей», созданной уже после «Гаагского карнавала»: Прешак находит новые краски для изображения антипатичного, трусливого и комичного властителя. В конце концов Гильемо смещают с трона.
- ⁹⁶ Рак В.Д. Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века. СПб., Академический проект, 1998. С. 34. Относительно влияния Боккалини на Эмина см.: Рак В.Д. Итальянские впечатления Феридата (об одном источнике романа Ф.А.Эмина «Непостоянная Фортуна, или Похождения Мирамонда») // XVIII век. Сб. 23. СПб, Наука, 2004. С. 80–103. На русском языке выходила также «Светская школа, или отеческое наставление сыну о обхождении в свете» (СПб., 1761) (см. сноску 85). Нам представляется, что в «Похождениях Мирамонда» — романе, которым в детстве увлекался Н.М. Карамзин — прослеживается и влияние леноблевской «Зулимы».
- ⁹⁷ По мнению Ж. Серруа, здесь Леноблю пригодился и собственный житейский опыт (Serroy J. Op. cit., p. 695).
- ⁹⁸ *Nouvelles du XVII siècle*. P., Gallimard, 1997. P. 989.
- ⁹⁹ *Memoires de la vie de Mademoiselle Delfosses, ou le chevalier Baltasard*. P., 1696. P. 4.
- ¹⁰⁰ Bahier-Porte Ch. *La Poétique d' Alain-René Lesage*. P., Champion, 2006. P. 91.
- ¹⁰¹ Цит. по изд.: Laufer R. *Lesage ou le métier de romancier*. P., Gallimard, 1971. P. 128.
- ¹⁰² Цит. по изд.: Molinié G. *Le probleme moral dans la réception du roman baroque après 1660 // Oeuvres et critiques*, N 1, 1987. P. 24.
- ¹⁰³ Наконец, проходит ещё двадцать лет, и госпожа де Вильнёв осуществляет новую редакцию текста. И хотя, по словам автора этой версии, она «лишь» исправила хронологические неточности, устранила многословие («verbiage»), расширила некоторые эпизоды, изъяла поэтические вставки и модернизировала язык, в целом издание 1756 года свидетельствует прежде всего о несовместимости романного дискурса М. де Скюдери с новой ситуацией во французской прозе. Подробнее см.: Niderst A. *Madeleine de Scudéry de 1660 à 1789 // Oeuvres et critiques*, N 1, 1987. P. 35.

¹⁰⁴ См. об этом: Кожанова Т.О. «Учебник любви XVII века ироническими глазами века XVIII» (на материале романа О. Д'Юрфе «Астрея» и «Новой Астреи» аббата Шуази) (статья имеется в электронном варианте на сайте natara/msk/ru). Мы полностью солидарны с конечным выводом Т.О. Кожановой относительно «Новой Астреи» как «самостоятельном произведении эпохи рококо на сюжет "Астреи"».

¹⁰⁵ Цит. по изд.: Jones P.S. A list of French prose fiction. From 1700 to 1750. N.-Y., Nilson, 1939. P. XXVIII.

¹⁰⁶ В ходе дальнейшего анализа мы базировались на указателе Р. Джонса (Jones P.S. Op. cit.), хотя он и не является исчерпывающим.

¹⁰⁷ Larzul S. Les traductions françaises de *Mille et une nuits*. P., L'Harmattan, 1998. P. 13.

¹⁰⁸ См. о ней: Разумовская М.В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л., ЛГУ, 1981. С. 104.

¹⁰⁹ Лоран Борделон (1653-1730) начал сочинять свои романы в самом начале XVIII столетия. Доктор богословия, он невысоко ставил собственные литературные опыты. Тем не менее, написал он немало (как религиозных, так и астрологических, и собственно беллетристических сочинений — комедий и особенно романов). Одна из его книг отчётливо перекликается с уже упоминавшимся сочинением Камю: речь идёт о двенадцатитомном трактате «*Les diversités curieuses*» (1699). При этом Борделон уделял большое внимание саморекламе. Так, роману «Миталь, или невероятные приключения...» («*Mital ou les aventures incroyables...*», 1708) предпослано следующее уведомление для читателя: «Вот замечательная новость для всех вас, кто любит деяния поразительные, восхитительные и необычайные! Я беспременно дам вам больше пищи на сей счёт, чем вы когда-либо получали, и даже чем вы можете себе представить. Приготовьте же ум ваш к неожиданностям, удивлению и восхищению» (Цит. по изд.: *Recueil de préfaces de romans du XVIII siècle*. Vol. I. 1700–1750. Saint-Etienne, Presses Universitaires, 1999. P. 59). На русский язык переводилось (и дважды переиздавалось) лишь одно сочинение писателя, посвящённое правилам поведения (Книга Язык, пер. Сергея Волчкова. СПб, Академия Наук, 1761).

¹¹⁰ Книга была частично (27 новелл из ста) опубликована в России (Сто новых новостей. Сочинения госпожи Гомец. Т. 1–10. СПб, тип. Сухопутного кадетского корпуса, 1765–1768). Как указал в предисловии анонимный русский переводчик, цель перевода — «единственное желание сделать угодность читателям, промышлив им весёлое времени провождение». Русский читатель XVIII века знал и другие сочинения писательницы. См.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. Т. 1. А-И. М., ГБЛ, 1962. С. 245–247.

¹¹¹ Имеется русский перевод: Овиньи Ж. дю Кастр д'. Похождение Аристея и Телазии... СПб, тип. Сухопутного кадетского корпуса, 1764.

¹¹² *Recueil des préfaces de romans du XVIII siècle*. Vol. 1. Op. cit., p. 115.

¹¹³ В России «Манон Леско» впервые вышла в переводе В.И.Лукина в 1790 году.

¹¹⁴ Sgard J. Les éditions populaires de *Manon Lescault* // *Littérature populaire*. Т. 1. Du Moyen Age au XVIII siècle. Grenoble, Université de Grenoble, 1982. P. 86.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 87.

¹¹⁶ Вот этот «список Дю Коммена»: 1. Молодость. 2. Не слишком высокий и не слишком низкий рост. 3. Не слишком выраженная полнота. 4. Симметрия и пропорциональность членов. 5. Длинные, красивые, распущенные волосы. 6. Нежная гладкая кожа. 7. Естественное соединение белой кожи с румянцем. 8. Гладкий лоб. 9. Не вдавленные виски. 10. Прямые брови. 11. Голубые глаза навывкате, кроткий взор. 12. Слегка удлинённый нос. 13. Слегка округлённые, с ямочками щёки. 14. Приятный смех. 15. Коралловые губы. 16. Маленький рот. 17. Белые ровные зубы. 18. Слегка округлый, полный с ямочкой подбородок. 19. Маленькие, прижатые алые уши. 20. Шея цвета слоновой кости. 21. *Алебастровая грудь*. 22. *Два снежных кома*. 23. Белая, удлинённая и в то же время полная кисть. 24. Пальцы «пирамидками». 25. Перламутровые ногти овальной формы. 26. Свежее дыхание, приятный голос, непринуждённость жестов, свободный корсаж, скромная походка. — Курсивом в оригинале выделены имеющие прямое отношение к тематике книги пункты.

¹¹⁷ Имеется русский перевод: Бошан П.Ф.Г. Любовь Исмены и Исмениаса. М., Университет, 1769.

¹¹⁸ Drouet de Maupertuy, abbe Jean Baptiste. Les aventures d'Euphormion. Histoire satyrique. Т. I–II. Anvers, Plantin heritiers, 1711.

¹¹⁹ В России перевод Дмитрия Лёгкого и Дмитрия Мокеева неоднократно печатался, начиная с 1763 года.

¹²⁰ Цит. по изд.: Laufer R. Lesage ou le métier de romancier. P., Gallimard, 1971. P. 190.

¹²¹ Weil F. L'interdiction du roman et la librairie. 1728–1750. P., Aux amateurs de livres, 1986. P. 47.

¹²² Цит. по изд.: Sellier Ph. Télémaque ou les aventures d'un cliché // Création et récréation. Mélanges offerts à Marie-Odile Sellier. 1993. P. 177.

¹²³ Sellier Ph. Op. cit., p. 183.

¹²⁴ Ramsay A.M. Les voyages de Cyrus, avec un discours sur la mythologie. Т. 1–2. P., Quillau, 1727 (переизд. 1729). В России перевод книги печатался дважды, в 1765 и 1769 годах.

¹²⁵ Новое киронаставление, или Путешествия Кировы с приложенными разговорами о богословии и баснотворстве древних, сочинённые господином Рамзеем, с французского на российский язык перевёл Авраам Волков. Ч. 1. М, Университет, 1765. С. 4.

¹²⁶ Bahier-Porte Ch. La mise en recueil des *Mille et un jours* // *Féeries*, N 1, 2003, p. 94.

¹²⁷ Кребийон спародировал увлечение подобного рода примечаниями в предисловии к «Шумовке» (1734), где имеется одна-единственная, но выразительная постраничная сноска на книгу несуществующего китайского учёного по имени Шам-хи-хон шу-ка-хуль-ши (Кребийон-сын. Шумовка, или Танзаи и Недарне. Софа. М., Наука, 2006. С. 7). Впрочем, ещё много раньше Борделон в предисловии к «Истории безумных фантазий г-на Уфля» («L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle...», 1710) отметил, что «из одних только примечаний можно было бы составить целую книгу, которая оказалась бы в равной степени забавной в силу многообразия приводимых в ней необычайных и поразительных сведений» (цит. по изд.: *Recueil de préfaces de romans du XVIII siècle*. Vol. I. Op. cit., p. 65).

¹²⁸ Об этом с иронией говорится, в частности, в известном памфлете «Чудесное путешествие принца Фан-Фередина в страну Романсию» Г. Бужана (1737), к рассмотрению которого имеет смысл обратиться во второй части нашей монографии (*Voyage merveilleux du prince Fan-Feredin dans la Romancie*. P., Le Mercier, 1737. P. 107).

¹²⁹ Полный список изданий см. на сайте alcor.concordia.ca

¹³⁰ Goulding S. *Swift en France. Essai sur la fortune et l'infortune de Swift en France au XVIII siècle*. P., Champion, 1924. P. 91.

¹³¹ Цитаты из введения переведены по электронной версии романа (на сайте Gallica).

¹³² [Дефонтен П.Ф.] *Новый Гулливер, или Путешествие Жана Гулливера, Сына Капитана Гулливера, переведённое с Англинской рукописи на Французской язык г. Аббатом Д.Ф., а с сего на российский М<ихаилом> К<опьевым>*. М., Университет, 1791. С. <5>.

¹³³ Там же, с. 49–50.

¹³⁴ Письмо-трактат Пьер-Даниэля Юэ о происхождении романов // Лафайет М.-М. де. *Сочинения*. М., Ладомир-Наука, 2007. С. 375.

¹³⁵ Léger B. *Voyages de Desfontaines dans la Romancie: le Nouveau Gulliver // Préfaces romanesques. Actes du XVII colloque international de la SATOR*. Louvain, Peeters, 2005. P. 222.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 227.

¹³⁷ Weil F. *L'interdiction du roman et la librairie. 1728-1750*. *Op. cit.*, p. 51.

¹³⁸ Arland M. *Marivaux*. P., Gallimard, 1950. P. 14.

¹³⁹ *Marivaux P. Oeuvres de jeunesse*. P., Gallimard, 1972. P. 11.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 270.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 63-64.

¹⁴² Gilot M. *L'Esthétique de Marivaux*. P., SEDES, 1998. P. 115.

¹⁴³ Rubellin F. *Folie narrative et raison romanesque dans La Voiture embourbée de Marivaux // Folies romanesques au siècle des Lumières*. Ed. R. Démoris et H. Lafon. P., Dejonquères, 1998. P. 66.

¹⁴⁴ *Marivaux. La voiture embourbée*. Toulouse, Ombres, 1997. P. 9.

¹⁴⁵ Пахсарьян Н.Т. *Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов*. *Цит. соч.* С. 74–76.

¹⁴⁶ Deloffre F. *Notice // Marivaux. Oeuvres de jeunesse*. P., Gallimard, 1972. P. 1244–1251.

¹⁴⁷ Цитату из «Еврейских писем» (1736) маркиза Д'Аржана («un des chefs des novateurs») мы приводим по монографии А. Лаграва: *Lagrave H. Marivaux et sa fortune littéraire*. Saint-Médard-en-Jailles, Ducros, 1970. P. 26.

Мы дошли лишь до середины избранного нами временного отрезка, так что подводить итоги ещё рано. Ограничимся поэтому некоторыми предварительными соображениями.

Беллетристическая традиция во французской литературе уверенно развивается с самого начала становления самой этой литературы, вбирая в себя разнородный материал, но, прежде всего, опираясь на достижения барочного романа. Со временем топорсы всё более отчетливо осознаются как штампы, но и начинают становиться предметом не столько язвительного поношения, сколько ностальгического прощания; роман становится на свой лад кодифицированным, «по всем правилам» жанром, хотя вскоре возникает ощущение, что регламентация есть нечто чуждое высокой прозе.

Как верно подметил Ж. Сгар, авантюрная традиция во французской литературе постепенно уходит в массовую культуру, а антироманная становится едва ли не постоянной тенью культуры высокой — вплоть до Роб-Грийе¹. С этой точки зрения 1730-е годы оказываются переходным этапом. В романах трёх корифеев французской прозы этого времени — Мариво, Лесажа, Прево — романические и авантюрные элементы присутствуют наравне со структурами собственно романскими. В третьей главе нашей монографии мы рассмотрели ранние произведения Мариво; что же касается Прево («Английский философ») и Лесажа («Приключения г-на Робера Шевалье, прозванного Бошеном, капитана флибустьеров в Новой Франции», 1732), то с этих романов мы начнём следующую часть нашего исследования. Как представляется, именно Прево придал решающий импульс смутно брезжившей уже в произведениях начала XVIII столетия готической традиции²; именно Лесаж (с учётом уже рассмотренного нами топоса бури и кораблекрушения) предвосхитил некоторые жанровые особенности впоследствии очень популярного морского романа.

Другой путь воплощает собой эволюция «Голубой библиотеки», вытолкнувшей за свои пределы спорные в идеологическом плане мотивы, но зато оказавшей гостеприимный приём как традиционному нарративному фонду, так и «горячим» сенсациям, тем самым сыграв

и роль архива литературной (отчасти — фольклорной) памяти, и роль архива медийного, «новостного».

В следующей части нашего исследования мы сможем констатировать формирование устойчивых жанрово-стилистических направлений внутри массовой литературной продукции (чего не наблюдалось на первом этапе), а также более явственную, чем прежде, зависимость этой продукции от социально-политического контекста эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Sgard J. Marivaux // Europe, 1996, N 811–812, p. 67. n. 1.

² Анализ, так сказать, предыстории готизма содержится в небольшой, но чрезвычайно важной статье Ж. Фабра: Fabre J. L'abbé Prevost et la tradition du roman noir // Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade. P., Klincksieck, 1979. P. 100–119.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

В указатель включены имена писателей, учёных и исторических деятелей (только на русском языке). Отсылки к примечаниям выделены курсивом.

- Августин Аврелий 104, 108
Авельянеда, А. Ф. де 213
Адорно Т. 9
Азар П. 199
Алеман М. 142
Аллен М. 13, 17, 19
Алташина В.Д. 230
Андерсен Х.К. 12
Андреа да Барберино 108, 125
Андреев М.Л. 6, 123, 162, 163, 165
Андриес Л. 94, 101, 105, 121, 124, 140
Аполлинер Г. 13
Апрозио А. 35
Апулей Луций 60
Ариосто Л. 56, 102, 109, 125, 165, 208, 224
Аристотель Стагирит 30
Арлан М. 219
Армено К. 139, 230
Арно Л. 21
Арну Ж. Ф. 132
Аргале Дж. 36
Арчимбольдо Дж. 56
Атен Э. 33
Байе-Порт К. 208
Бакюлар д'Арно Ф.Т. 37
Бальзак О. де 20
Банделло М. 64
Барбагалло Р. 21
Барбейрак Ж. 183
Барбен Кл. 177, 181, 182, 184, 213
Барклай Ж. 30, 48–51, 53, 213
Баро Б. 93, 176
Барт Р. 9
Бахтин М.М. 187
Бедье Ж. 126, 163, 164
Бежар М. 142
Безонь Ж.-Б. 96, 155
Бейль П. 132, 173, 182, 228
Белинский В.Г. 6
Беллинзани А. (Ферран) 174
Бенцони Ж. 169
Беньямин В. 9
Бергер Г. 171
Березовая Л.Г. 23

- Бернар К. 174
 Бероальд де Вервиль Ф. 39, 43,
 46, 79, 80, 230
 Бём Р. 31
 Бизаччони М. 36
 Блом Х. 110
 Бодель-Мишель С. 129, 131, 164
 Боден Ж. 52
 Бодуэн Ж. 31
 Боккалини Т. 37, 203, 205, 231
 Боккаччо Дж. 64, 103, 158, 166
 Боллем Ж. 94, 95, 124
 Бонарелли П. 37
 Борделон Ж. 156, 211, 232
 Бордери Б. 13
 Бортко В.В. 16
 Боццето Р. 25
 Бошан П.Ф. де 213, 233
 Боярдо М. 208
 Браво Э. 11
 Бранка В. 133, 166
 Брантом П. 31, 195
 Брауншвейг-Люнебургский Г.В.,
 герцог 185
 Бремон А. 59
 Бриньоле Сале А. Дж. 36, 83, 84
 Брошон П. 134
 Брузони Дж. 36
 Брюэль А. 114
 Брэдбери Р. 17
 Буало Н. 131, 132
 Буальдьё Ф.А. 153
 Буаробер Ф. Ле Метель де 72
 Бугур Д. 105
 Бужан Г. 234
 Букен Э. 98, 107, 155, 159
 Буржуа А. 132
 Бурсо Э. 227
 Бутиньи, Ле Вайе де 71
 Буянов М.И. 19
 Бьонди Дж. 36, 37
 Бюон Г. 49
 Бюри Д. 71
 Бюсси-Рабютен Р. 31
 Валенкур Ж. Б. А. 75, 172, 173
 Валлабрег Э. 21
 Варбек Ф. 122
 Варей Ж.-Кл. 10
 Варен, О. де, вдова 184
 Вебер М. 138, 167
 Вега Карпью Л. де 64
 Вейль Ф. 214, 219
 Венсан М. 85
 Вергилий, Публий Вергилий
 Марон 53
 Верн Ж. 18–20
 Верне М. 90
 Веронезе А.А. 10
 Виванти А. 28
 Видок Ф.Э. 11, 30, 140, 169
 Виллергас М. 11
 Вильгельм I Завоеватель 118
 Вильгельм I Оранский 204
 Вильгельм III Оранский 204,
 205
 Вильдьё г-жа де (М.-К. Дежар-
 ден) 173, 174, 176–181, 183,
 186, 228

- Вильнёв г-жа де (Г.С. Барбо) 231
 Вильруа, герцог (Л.Н. де Невиль де Вильруа) 183
 Винкин де Ворде (Ян Ван Винкин) 162
 Вион Д'Алибре Ш. 133
 Висконти П. 31
 Витте П. 184
 Волкова З.Н. 107, 159, 161
 Вольтер 17, 37, 53, 102, 132, 171
 Вуатюр В. 77
 Вудбридж Г. 199
 Вульпиус Х.А. 10
 Вьяла А. 29, 175
 Габалис (Де Виллар М.) 120
 Галлан А. 211, 215
 Гама, В. да 79
 Гамильтон А. 171
 Ганье Л. 11
 Гаравини Ф. 57
 Гарнье Кл. 96
 Гарнье П. 167
 Гарнье Р. 104
 Гауф В. 117
 Гёдвиль 214
 Гез де Бальзак, Ж.Л. 50, 72
 Гейо де Питаваль Ф. 14
 Гелиодор 35, 41, 42, 55
 Генен М. 177, 227, 229
 Генриетта Английская (Стюарт) 179
 Генрих де Гиз 98
 Генрих Лотарингский (Де Гиз) 31
 Генрих II Французский 174, 175, 179
 Генрих III Французский 51, 62, 66, 179
 Генрих IV Французский 40, 43, 51, 175, 200
 Генрих VIII Английский 104, 162
 Геродот 219
 Герр М. 14
 Гёте И.В. 156
 Гийераг, Г. де 174, 181
 Гинзбург К. 32, 85
 Гордон Л.С. 148, 169
 Годенн Р. 78, 172, 185, 194, 201
 Гомбервиль, М. Леруа де 64, 76, 79, 80, 177, 93
 Гоме (Гомец) г-жа (Пуассон М.А.) 138, 209, 212, 228, 232
 Гомер 42, 53, 226
 Горелов Н.С. 162
 Гофман Э.Т.А. 10
 Грамши А. 5, 14
 Гранваль Ш. Ф. де 169
 Гране Ф. 208
 Граншан С. де 214
 Гранье 153
 Грасиан Б. 50, 79
 Грассе Э. 132
 Гречаная Е.П. 6
 Грин Р. 109
 Гринберг М.С. 88
 Гроций Г. 50
 Гудков Л.Д. 7, 24

- Гуревич А.Я. 100, 156, 159
 Гутенберг И. 6
 Гюго В. 11
 Гюйон де Вильнёв 124
 Данте 164
 Дарвин Ви22
 Д'Аржан, маркиз (Ж.Б. де Бу-
 айе) 234
 Дарнтон Р. 37
 Дежарден Ж. 48
 Дезэского Н. 38, 56
 Дезэссар (Эрберэ Н. Де) 39
 Декарт Р. 30
 Де Кок П. 22
 Делофр Ф. 226
 Дельво А. 117, 160
 Деморис Р. 180
 Дени Д. 78
 Денуайе Л. 25
 Де Рюби П. 142
 Де Салло Д. 33
 Де Серизье Р. 151, 152
 Де Сталь Ж. 150
 Дефонтен, аббат (П.-Ф.Гийо)
 216–219, 225, 234
 Де Шарн Ж. А. 75, 172, 173
 Джентиле да Барлетта Ф. 66
 Джиральди Дж. Б. 64, 71, 72
 Джонс Р. 232
 Джонсон Б. 109
 Диксон А. 160
 Дионисий Галикарнасский 78
 Д'Иффремон Э. 76
 Дойл А. К. 20
 Донно де Визе Ж. 33, 34
 Донтанвиль Ж. 165
 Достоевский Ф.М. 12
 Дотоли Дж. 69, 108, 86, 157, 161
 Драйтова Э.М. 26
 Друэ де Мопертюи Ж.Б. 213
 Дутрепон Ж. 125, 130
 Дю Коммен Ж.П. 213, 233
 Дюкре-Дюминиль Ф.Г. 101
 Дюма А. 18, 19, 26, 27, 162, 186,
 198
 Дюма О. 26
 Дю Плезир 74, 75, 172, 173
 Дю Суэ Ф. 38, 44, 45
 Дю Тронше Ш. 69
 Дю Файль, Н. 221
 Дюфрен М. 8
 Евматий Макремволит 213
 Жак Савойский 175
 Жакоб М. 13
 Жаколио Л. 169
 Жан Аррасский 155, 159
 Жан Ренар 114
 Жанна Д'Арк 46, 140
 Жарри А. 21
 Жевре Ф. 229
 Женест 143
 Женетт Ж. 62, 90
 Жерзан (Де Суси Ф.) 40
 Жило М. 221
 Жиро И. 43
 Жонар Н. 38
 Забабурова Н.В. 226
 Зевако М. 186

- Зенк М. 108, 160
Золя Э. 20, 21, 27
Зоркая Н.М. 24
Ивер Ж. 64
Илюшечкин В.Н. 24
Казанова Дж. 169
Калиостро (Ж. Бальзамо) 169
Кальвино И. 36
Кальдерон П. 92
Камознс Л. 53
Камю Ж.-П. 39, 43, 59–67, 73, 74, 89, 90, 91, 188, 232
Кант И. 22
Кар Г. де 87
Карамзин Н.М. 231
Каржавин Ф.В. 146
Карл Великий (Шарлемань) 108, 119, 120, 125, 126, 128–131, 159, 160, 164, 165
Карл II Испанский 182
Карл III Лотарингский 44
Карл V Габсбург 162
Карл VII Французский 39
Карл VIII Французский 114
Карл IX Французский 62, 179
Картленд Б. 87
Касте Ф. 129, 163, 164
Кастийон Ж. 100, 120, 123, 124, 128, 129, 131, 133, 156
Кастильоне Б. 49
Кафка Ф. 26
Кеведо Ф. 142, 143
Кейн Х. 22
Келле Р. 40
Кинг С. 17
Киященко Н.И. 23
Кларет Ж. 21
Клейн Н. 227
Клемминг Г.Э. 161
Кожанова Т.О. 89, 232
Кокийа М. 87
Кокто Ж. 13
Колонна Ф. 44
Колумб Х. 79
Кольридж С.Т. 50
Комаров М. 146
Компер Д. 6, 19
Конде, принц (Великий Конде, Людовик II де Бурбон-Конде) 77
Констанс Э. 40, 87
Константины А. 168
Конти, принцесса (Л.Э. де Бурбон-Конде) 98
Корбен Ж. 38
Корепова К.Е. 26
Корман Р. 17
Кормилов С.И. 70, 23, 91
Корнель П. 102
Кортеше Дж. 85
Коста Дж. 59
Косте, вдова 159
Коэфто Н. 49
Крамуази С. 49
Кребийон Кл. 181, 211, 224, 233
Кретъен де Труа 116
Кроче Б. 28, 87
Кузен В. 77

- Кузьмина В. Д. 123, 163
 Куле А. 180, 184, 226, 227
 Кундера М. 16, 26
 Купер Ф. 14
 Курбе О. 30
 Куртиль де Сандра Г. 174, 175,
 198, 199, 211, 230
 Куросава А. 17
 Кутейщикова В.Н. 24
 Куэнья Д. 6, 8, 12, 18
 Лавкрафт Г. Ф. 17
 Лаграв А. 234
 Ла Кальпренед, М. Л. де 76, 78,
 199, 222
 Ламбер, маркиза де (А.Т. де
 Курсель) 209
 Ларошфуко Ф. де 185
 Ла Саль, А. де 110
 Ласенер П. Ф. 146
 Ласка (Грацини А.Ф.) 64
 Латремуй, А.Ш. де 185
 Лафайет М.М. де 31, 35, 41, 59,
 62, 76, 78, 171–176, 179, 192,
 193, 195, 201, 209, 226
 Лафонтен Ж. де 32, 33, 102, 197
 Левандовский А.П. 160, 165
 Леве М. 38, 174
 Леви Р. 163
 Лейбниц Г.В. 50
 Леклер М.-Д. 131
 Ленобль Э. 172, 198–207, 211,
 213, 229, 231
 Ле Раллик Э. 132
 Леру де Лэнси А. 162, 163
 Леруа А. 213
 Леруа Г. 125
 Леруж Г. 18
 Лесаж А.М. 156, 191, 205, 208,
 231
 Летелье М. 183
 Лети Г. 195
 Летурнё М. 6
 Ли М. 24
 Ливий Тит 78
 Лисдан А. де 39
 Литвиненко Н.А. 23
 Лоди Ж. 132
 Лозинский М.Л. 98
 Ломбар Ж. 198
 Лонг 41
 Лонгвиль, герцогиня де (А. де
 Бурбон-Конде) 77
 Лоре Ж. 33
 Лоредано Ф. 36
 Лоррен Кл. 81
 Лоти П. 80
 Лотман Ю.М. 9, 24, 26, 70, 91
 Лотреамон (И. Дюкасс) 19
 Луазен 182
 Лувињи (герцог Антуан III де
 Грамон) 186
 Лукин В.И. 233
 Любимов Н.М. 161
 Людовик II, герцог Баварский
 170
 Людовик XIII 38, 69
 Людовик XIV 52, 62, 85, 183,
 186, 201, 204
 Л'Этуаль П. 145

- Мажанди М. 92
Майи О.Ж. де 198–199, 207, 211
Макиавелли Н. 201, 204
Малерб Ф. 49
Мандельштам О.Э. 164
Мандру Р. 94, 99, 103, 105, 140
Манцини Дж. 36, 86
Мань Э. 180, 227
Маргарита Наваррская 47, 180
Маре Ж. 13
Марешаль А. 56, 68
Мариво П. 186, 210–212,
219–221, 223–226
Марини Дж. А. 36, 65, 71, 90, 209
Марино Дж.Б. 60, 64, 213
Мария Брабантская 170
Мария-Антуанетта (М.А. фон
Габсбург-Лотринген) 100
Мария-Луиза Орлеанская 182
Маркассио П. де 49
Маркуэн Ф. 25
Маро Кл. 213
Марсолье де Виветьер Б. 117
Мартен А.Ж. 95, 99
Массне Ж. 212
Массон М. 132
Мастриани Ф. 11
Матьё П. 63
Махов А.Е. 167
Медичи Лоренцо (Великолеп-
ный) 201
Мезрэ Ф.Э. де 195
Мейербер Дж. 154, 162
Мелетинский Е.М. 160
Менаж Ж. 77
Минтурно А. 72
Миттеран А. 27
Мере Ж. 102
Михайлов А.В. 46, 88, 93
Михайлов А.Д. 6, 108, 159, 160,
162–164, 170
Молле В. 21
Мольер (Поклен Ж.-Б.) 67, 98
Молинье Ж. 41, 42
Монморанси А. де коннетабль
179
Монтемайор Х. де 64
Монтень М. 59, 132
Монтрё Н. де 39, 55
Монтэглон А. де 162
Морель Ф. 49
Морен А. 106, 113
Морийо П. 80
Морриссет Б. 180
Москалева Н.А. 163, 166
Мошенская Л.О. 10, 24, 26
Мюзье Ж. 133
Мюллер В. 150
Мюшамблед Р. 157
Мэнский, герцог (Л.О. де Бур-
бон) 183
Мюре Т. 10
Нали М.А. 36
Наполеон I Бонапарт 140
Наполеон III Бонапарт 94
Нарежный В.Т. 102, 157
Неёлов М. 146
Нервез А. де 38, 42, 43, 56

- Низар П. 94, 114, 139, 163
 Никанорова Е.К. 93
 Николаев С.И. 88
 Николай II 84
 Ноде Г. 30
 Нодье Ш. 99, 150
 Обер Д. 124
 Овидий, Публий Овидий Назон 65, 213
 Овиньи, Ж. дю Кастр д' 211, 219, 232
 Одигье В. д' 39, 55, 64, 175, 176
 Онуа М.К. де 103, 173, 194, 195, 197, 198, 207, 211
 Оруэлл Дж. 19
 Оссовская М. 167
 Отман К. 69
 Оффенбах Ж. 154
 Пазини П. 36, 37
 Пазолини П.П. 211
 Пакар А. 49
 Паллавичино Ф. 36, 37, 190, 191
 Пастуро М. 155
 Паули И. 168
 Пахсарьян Н.Т. 6, 25, 199, 224, 226, 230, 234
 Пейреск Н. де 48, 49
 Пеллиссон П. 92
 Перду де Сюблиньи А.Т. 67, 68
 Перреаль Ж. 125
 Перро Ш. 32, 102, 103, 158
 Пети де Ла Круа Ф. 215
 Пётр I 93, 204
 Петгарка Ф. 20, 55, 163
 Петроний Арбитр 42
 Петронио Дж. 9
 Петруччи А. 24
 Пива Ф. 171
 Пиго-Лебрен Ш.А. 20
 Пинья Дж. 71, 72
 Пипин III Короткий 111
 Пискунова С.И. 39, 86, 143, 168
 Плутарх 32, 78, 229
 По О. 92
 По Э. 10
 Поми, маркиз де (М.Р. д'Аржансон) 107
 Пона Ф. 28, 36, 50, 86
 Потёмкина Л.Я. 89
 Потоцкий Я. 223
 Прево А.Ф. 6, 180, 211, 212, 219, 235
 Прешак Ж. де 181–187, 189–195, 231
 Пруст М. 150
 Пульчи Л. 102, 108, 125
 Пуришев Б.И. 134, 167
 Путилов Б.Н. 161, 165
 Рабле Ф. 19, 56, 103, 104, 110, 114, 161, 202, 203, 217
 Радклиф А. 11, 20
 Разлогов К.Э. 23
 Разумовская М.В. 232
 Рак В.Д. 205, 231
 Рамзей А.М. 214
 Расин Ж. 30, 102
 Распэ Э. 197
 Рафле А. 125

- Регле, аббат (Кл.Ж. Терье де Клерон) 148
- Рейнье Г. 38, 40
- Рейтблат А.И. 155
- Ренодо Т. 33
- Ретиф де ла Бретон Н.А. 20, 99
- Реутин М.Ю. 156, 168
- Рибу П. 200
- Риго Б. 125
- Риго И. 66, 67
- Риккобони М.- Ж. 37
- Риполл Р. 25
- Ришар, аббат 151
- Ришелье, А.Ж. дю Плесси 50, 98
- Робер Р. 194
- Роберт II Великолепный, герцог Нормандии 118
- Ровинский Д.А. 124, 163
- Роган М. Де 69
- Ронсар П. 56
- Рубакин Н.А. 27
- Руссе Ж. 52
- Руссо Ж.Ж. 37, 102
- Сабатини Р. 168
- Сабле, маркиза де (М. Де Сувре) 77, 178
- Савойский, герцог (Виктор Амедей II) 183
- Сад Д.А.Ф., маркиз де 98, 99, 146
- Сакетти Ф. 168
- Саксон Грамматик 201
- Сала П. 160
- Санвер К. 20
- Санд, Жорж 22
- Саннадзаро Я. 64
- Сантакроче А. 35
- Сартр Ж.-П. 86
- Сване Б. 11
- Свифт Дж. 17, 216–218
- Сгар Ж. 212, 235, 92
- Севинье, г-жа де (М. Де Рабуотен-Шанталь) 76
- Сегре Ж. Реньо де 31, 83, 172, 194
- Сен-Реаль С. Вишар де 174
- Сент-Эньян, герцог де (Ф. О. де Бовилье) 176
- Сервантес Сааведра М. Де 17, 35, 56, 64, 68, 226, 229
- Серруа Ж. 47, 54, 166, 231
- Сигизмунд II Август 62
- Сименон Ж. 12, 27
- Сирано де Бержерак С. 19
- Скаррон П. 73, 74, 102, 189, 225
- Скюдери Ж. де 30, 31, 71
- Скюдери М. де 10, 30, 33, 53, 58, 67, 74, 76–83, 92, 175, 177, 209, 215, 222, 229, 232
- Соколов Е.Г. 24
- Сорель III. 30, 31, 33, 42, 50, 54–60, 65, 67, 68, 73, 74, 78, 82, 88, 89, 90, 91, 172, 185, 202, 206, 226
- Сориано М. 158
- Сперанца Армани А. 73
- Стаф И.К. 6
- Стивенсон Р.Л. 87
- Стаций Публий 53
- Стендаль (А. Бейль) 41

- Стерн Л. 19
 Стефанов Ю. Н. 166
 Страпарола Д. 64, 206
 Строев А.Ф. 6, 149, 162, 168, 169
 Сувестр П. 13
 Суворин А.С. 22
 Суйе Д. 168
 Сумароков А.П. 53, 88
 Сытин И.Д. 15, 23, 26, 27
 Сю Э. 6, 11, 12, 21, 22, 27, 153, 221
 Таллеман де Рео Ж. 31, 77, 78, 98, 228
 Тассо Б. 72
 Тассо Т. 53, 56, 64, 75, 92
 Тассони А. 55
 Татий Ахилл 41, 64, 78, 212
 Тебиб Р. 166
 Тёпфер Р. 14
 Тик Л. 150, 166
 Тирсо де Молина (Г. Тельес) 90
 Товерон Г. 95
 Тодоров Г. 8
 Токанн Б. 186
 Толстой Л.Н. 22, 27
 ТрEDIAKОВский В.К. 53, 88
 Туссен Дю Брэ 49
 Тынянов Ю.Н. 5
 Удо Жак 98, 113, 131
 Удо Жан-старший 95, 131
 Удо Жан-младший 157
 Удо Никола-старший 95, 104, 105, 107, 109, 110, 112, 113, 121, 125, 129, 157, 161
 Удо Никола-младший 97, 104, 106
 Удо, вдова 98, 167
 Уланд Л. 166
 Урбан VIII 49
 Уркад Ф. 200, 206
 Урсель, вдова 104
 Успенский Б.А. 88
 Фабр Ж. 234
 Фагель Ф. 204
 Фанкан (Ф. Дорваль-Ланглуа) 73
 Фантуцци П. 47, 77
 Фарж А. 147
 Фарнезе, Лодовико 179
 Феваль П. 10, 27
 Фёдор Алексеевич Романов 204
 Фейдо Э. 184
 Фенелон Ф. 53, 134, 213–215, 225, 226
 Филдинг Г. 208
 Филипп II Испанский 51, 204
 Филипп Орлеанский (Месье) 182, 183
 Филипп III Добрый, герцог Бургундский 124
 Фичино М. 61
 Фонданеш Д. 24, 25
 Фонтенель Б. 35, 174, 158
 Фоше Кл. 124
 Франциск I Валуа 95, 162
 Франциск Сальский 59, 61, 89
 Фролова Р.И. 24
 Фруассар Ж. 125, 164

- Фругони Ф.Ф. 35, 36
Фуко М. 68, 146, 168
Фурье Ш. 22
Фюзилло М. 87
Фюмароли М. 29
Фюретьер А. 29, 73, 74, 98, 92
Харитон 42, 78
Хаузер А. 17
Хейнсиус А. 205
Хоркхаймер М. 7
Хэммет Д. 17
Чандлер Р. 17
Чекалов К.А. 93, 227, 230
Честертон Г.К. 8
Шаль Р. 171, 226, 229
Шамиссо А. 166
Шаплен Ж. 77, 200, 92
Шартье Р. 32, 95, 99, 106, 142, 159
Шекспир У. 20, 22, 46, 109, 92
Шелли М. 14
Шелли П.Б. 12
Шиллер Ф. 146
Шопп К. 26
Штейншабер А. 155
Шуази, Ф.Т. де 209, 210, 232
Шуберт Ф. 12
Шутова И.И. 24
Эбрар Ж. 100
Эзоп 77, 100, 102, 201, 157
Эйнхард 160, 165
Эко У. 12, 18, 25, 66, 90
Элеонора Австрийская (Габсбург) 162
Элиаде М. 16, 26
Элиас Н. 167
Эмин Ф.А. 205, 231
Эмихий М. 150
Энен Э. 46, 86
Эразм Роттердамский (Дезидерий Эразм) 78
Эрже (Ж. Реми) 16
Эртингер Ф. 203
Эскола М. 227
Этцель Ж. 19
Юрфе О. д' 8, 30, 31, 35, 39, 46, 55, 65, 79–81, 177, 197, 209, 232
Юэ П.Д. 71, 209, 218
Якоб Ворагинский 83, 105

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН

К.А.ЧЕКАЛОВ
ФОРМИРОВАНИЕ МАССОВОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ ВО ФРАНЦИИ
XVII – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XVIII ВЕКА

Компьютерная верстка
А.З.Бернштейн

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Подписано в печать 03.03.2008 г.

Формат 60×90/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Petersburg. Печать офсетная.
Печ. л. 15.5. Тираж 500 экз. Зак. 566

ИМЛИ им.А.М.Горького РАН.

121069, Москва, ул. Поварская, дом 25-а,
тел. (495) 202-21-23, 291-23-01.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-9208-0292-7



9 785920 802927 >