



ИЛЬЯ  
**ЭРЕНБУРГ**

*Французские  
тетради*

АЗБУКА-КЛАССИКА

## Annotation

«Французские тетради» Ильи Эренбурга написаны в 1957 году. Они стали событием литературно-художественной жизни. Их насыщенная информативность, эзопов язык, острота высказываний и откровенность аллюзий вызвали живой интерес читателей и ярость ЦК КПСС. В ответ партидеологи не замедлили начать новую антиэренбургскую кампанию. Постановлением ЦК они заклеили суждения писателя как «идеологически вредные». Оспорить такой приговор в СССР никому не позволялось. Лишь за рубежом друзья Эренбурга (как, например, Луи Арагон в Париже) могли возражать кремлевским мракобесам.

Прошло полвека. О критиках «Французских тетрадей» никто не помнит, а эссе Эренбурга о Стендале и Элюаре, об импрессионистах и Пикассо, его переводы из Вийона и Дю Белле сохраняют свои неоспоримые достоинства и просвещают новых читателей.

Книга «Французские тетради» выходит отдельным изданием впервые с конца 1950-х годов. Дополненная статьями Эренбурга об Аполлинере и Золя, его стихами о Франции, она подготовлена биографом писателя историком литературы Борисом Фрезинским.

- 
- [Илья Эренбург](#)
    - [ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ И ФРАНЦИЯ](#)
      - 
      - [1. НЕМНОГО ИСТОРИИ](#)
      - [2. НА ПУТИ К МЕМУАРАМ](#)
      - [3. «УРОКИ СТЕНДАЛЯ»](#)
      - [4. «ФРАНЦУЗСКИЕ ТЕТРАДИ» ВЫХОДЯТ](#)
    - [Французские тетради](#)
      - [О некоторых чертах французской культуры](#)
      - [Поэзия Франсуа Вийона](#)
      - [Отрывки из «Большого завещания» и баллады Франсуа Вийона](#)

- БАЛЛАДА ПОЭТИЧЕСКОГО СОСТЯЗАНИЯ В БЛУА
- ИЗ «БОЛЬШОГО ЗАВЕЩАНИЯ»
- БАЛЛАДА И МОЛИТВА
- ИЗ ЖАЛОБ ПРЕКРАСНОЙ ОРУЖЕЙНИЦЫ
- БАЛЛАДА ПРЕКРАСНОЙ ОРУЖЕЙНИЦЫ ДЕВУШКАМ ЛЕГКОГО ПОВЕДЕНИЯ
- БАЛЛАДА, В КОТОРОЙ ВИЙОН ПРОСИТ У ВСЕХ ПОЩАДЫ
- ИЗ «БОЛЬШОГО ЗАВЕЩАНИЯ»
- ПОСЛАНИЕ К ДРУЗЬЯМ
- БАЛЛАДА ИСТИН НАИЗНАНКУ
- СПОР МЕЖДУ ВИЙОНОМ И ЕГО ДУШОЮ
- РОНДО
- ЭПИТАФИЯ, НАПИСАННАЯ ВИЙОНОМ ДЛЯ НЕГО И ЕГО ТОВАРИЩЕЙ В ОЖИДАНИИ ВИСЕЛИЦЫ
- БАЛЛАДА ПРИМЕТ
- Старая французская песня
- Песни XV–XVIII веков
  - ПО ДОРОГЕ ПО ЛОРРЭНСКОЙ
  - ПЕРНЕТТА
  - У ОТЦА ЗЕЛЕНАЯ ЯБЛОНЯ
  - РЕНО
  - ВОЗВРАЩЕНИЕ МОРЯКА
  - У ОКНА СИДЕЛА ПРИНЦЕССА
  - В САДИКЕ МОЕМ ЧЕТЫРЕ ДЕРЕВА
  - ВРАКИ
  - ГОСПОДИН ЛЯ ПАЛИСС
  - ГОРА
- Поэзия Иоахима Дю Белле
- Сонеты Дю Белле
  - ИЗ КНИГИ «ОЛИВА»
  - ИЗ КНИГИ «ДРЕВНОСТИ РИМА»
  - ИЗ КНИГИ «СОЖАЛЕНИЯ»
- Уроки Стендаля
- Импрессионисты

- [Пабло Пикассо](#)
  - [О поэзии Поля Элюара](#)
  - [Дополнения](#)
    - [Читая Золя](#)
    - [О Гийоме Аполлинере](#)
    - [Дон Кихот д'Астье](#)
    - [Стихи о Франции](#)
      - [1–7. ПАРИЖ, 1940](#)
        - [1. «Уходят улицы, узлы, базары...»](#)
        - [2. «Глаза погасли, и холод губ...»](#)
        - [3. «Упали окон вековые веки...»](#)
        - [4. «Умереть и то казалось легче...»](#)
        - [5. «Номера домов, имена улиц...»](#)
        - [6. «Над Парижем грусть. Вечер долгий...»](#)
        - [7. «Не для того писал Бальзак...»](#)
      - [8. «Я помню — был Париж. Краснели розы...»](#)
      - [9. "Ты говоришь, что я замолк..."](#)
      - [10. ФРАНЦУЗСКАЯ ПЕСНЯ](#)
      - [11. «Во Францию два гренадера...»](#)
      - [12-13. ФРАНЦИЯ](#)
        - [12. "Дорога вьется, тянет, тянется..."](#)
        - [13. "Читаешь, пишешь, говоришь..."](#)
      - [14. НАД СТИХАМИ ВИЙОНА](#)
  - [КОММЕНТАРИИ](#)
-

**Илья Эренбург**  
**Французские тетради**  
**Эссе**  
**Стихотворения**

Илья Григорьевич  
ЭРЕНБУРГ  
1891–1967

## ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ И ФРАНЦИЯ

*Прости, что жил я в том лесу,  
Что все я пережил и выжил,  
Что до могилы донесу  
Большие сумерки Парижа...*

*Илья Эренбург (1945)*

Из всех стран Европы наиболее тесно Илья Эренбург был связан с Францией — и тем, что дольше всего там жил, и тем, что лучше всего знал и чувствовал ее язык, культуру, историю, ближе всего был знаком (и часто дружен) с выдающимися ее писателями, поэтами, художниками, политиками. Он приехал во Францию юношей — один, почти без языка и без средств. Впечатления и ощущения оказались очень сильными. Со временем он хорошо разобрался во французском национальном характере — понял его со всех сторон, создал немало и привлекательных, и сатирических образов французов. Полнота этого знания никак не поколебала его горячей любви к Франции. Начав заниматься литературой, Эренбург дал себе зарок — никогда не писать по-французски: боялся потерять русскую речь. Но от французской культуры он не только не отсоединился, но с годами стал единственным в своем роде полпредом французской культуры в России, как и русской — во Франции.

## 1. НЕМНОГО ИСТОРИИ

Первый период жизни Ильи Эренбурга во Франции: 1908–1917 годы — его политическая эмиграция. Он приехал в Париж в декабре 1908 года, после того как родителям удалось под залог выхлопотать для него право покинуть Россию для лечения (первую половину 1908 года он провел в тюрьмах, вторую — в ссылках; все это по обвинению в социал-демократической деятельности). Жандармы отпустили Эренбурга на время — до судебного разбирательства, но в 1910 году Эренбург в суд, который грозил ему каторгой, не явился, залог был конфискован. Амнистия (1913) его не коснулась, и вплоть до революции 1917 года он жил во Франции. Биографически этот период делится на две хронологически неравные части: социал-демократическую (1908–1909) и литературно-богемную (1910–1917).

Эренбург выбрал Францию (а не Германию, как хотела мать) не столько из-за языка, который немного знал, сколько потому, что Париж был тогда зарубежным центром русской социал-демократии. Семнадцатилетний Илья, ставший большевиком, еще будучи гимназистом, приехал в Париж с адресами «товарищей», остановился в гостинице у скульптуры Бельфорского льва (вскоре перебрался в более дешевые меблирашки на улице Донфер-Рошера) и быстро нашел то кафе на авеню д'Орлеан (теперь авеню генерала Ле Клерка), где собиралась большевистская группа. Как свежий человек из Москвы, он был немедленно приглашен к Ленину и Крупской в их квартиру у парка Монсури (видимо, тогда Ленин и прозвал его Илья Лохматый). Войдя в парижскую группу содействия большевикам, Эренбург регулярно посещал собрания, рефераты, выступал в дискуссиях; познакомился с Каменевым, Зиновьевым, Луначарским, Лозовским и другими деятелями большевиков; стал постоянным читателем русской социал-демократической библиотеки на улице Гоблен. Он легко вписался в молодежный социал-демократический кружок, лидером которого была Елизавета Мовшенсон, будущая «серапионова сестра» Елизавета Полонская. Между тем отсутствие серьезных дел и задач, эмигрантская грызня и склоки действовали на Эренбурга отталкивающе. Человек иронический, с несомненным

сатирическим даром, он легко подмечал смешные и нелепые стороны жизни окружающих. Эти наблюдения нашли выход в издании сатирических журналов «Бывшие люди» и «Тихое семейство». Их выпуск начался в конце 1909 года; журналы вызвали острый гнев Ленина; их редактор был отлучен от группы содействия. После этого главным делом его жизни стали стихи. Первая книга Ильи Эренбурга вышла в Париже в 1910-м и так и называлась — «Стихи». Ее тираж был всего сто экземпляров, но она не затерялась в России, где на нее откликнулся Валерий Брюсов и другие мэтры. Первые стихи о Париже открывали четвертую книгу Эренбурга «Будни» (1913) — едкие, подчас отталкивающие, откровенные стихи о трудной, неблагополучной жизни поэта на городском «дне» — в русской поэзии (в отличие от французской) таких тем еще не было, недаром книгу запретили к ввозу в Россию...

Тебя, Париж, я жду ночами,  
Как сутенер приходишь ты,  
И грубо тискаешь руками  
Все потаенные мечты.  
И все, чем я был свеж и молод,  
Тебе даю я, как гроши,  
Чтоб ты насытил блудный голод  
И похоть жадную души.

В Париже Эренбург заводит знакомства с живущими там постоянно, либо наезжающими русскими поэтами — К. Бальмонтом, А. Толстым, М. Волошиным, Ф. Сологубом. Но, как и прежде, он не замыкается в сугубо российский круг — читает французских поэтов, старых и новых, увлекается пантеизмом стихов Франсиса Жамма и переводит их, переписывается с Жаммом, а затем навещает его в Ортезе. Жамм был первый французский поэт, оказавший несомненное, хоть и кратковременное, влияние на Эренбурга. Упомянем здесь еще два парижских русских журнала, в создании и выпуске которых Эренбург играл существенную роль — художественный журнал «Гелиос» (1913) и поэтический — «Вечера» (1914). Денег на них не хватало, и обоих вышло всего по два номера.



Примерно с 1912 года Илья Эренбург вписывается в круг парижской литературно-художественной богемы, становится завсегдатаем парижских кафе «Клозери де лила» и «Ротонда», их полноправной достопримечательностью. Мир тогдашней «Ротонды» столь впечатляюще запечатлен в мемуарах Эренбурга «Люди, годы, жизнь», что ни одна нынешняя книга о Монпарнасе той эпохи не обходится без цитирования, пересказа или хотя бы ссылки на эту книгу. Именно в кафе Монпарнаса Эренбург познакомился со знаменитыми поэтами Гийомом Аполлинером, Максом Жакобом, Блезом Сандраром. В 1913 году Эренбург начал переводить новых французских поэтов; их, в частности Аполлинера, влияние на его собственную поэзию нетрудно заметить в книге «Стихи о канунах» (1916). Его переводы составили большую антологию «Поэты Франции. 1870–1913. Переводы И. Эренбурга», вышедшую в Париже в 1914 году и содержащую 74 стихотворения 29 поэтов от Малларме до Дорсенюса. Назовем также вышедшую в 1916 году в Москве в переводе Ильи Эренбурга книгу стихов Франсуа Вийона (к этой работе Эренбург вернулся через сорок лет, и она стала украшением его «Французских тетрадей»). Не менее важным, чем знакомство с французскими поэтами, стала для Эренбурга и дружба с парижскими художниками, обитателями «Ротонды». Это была именно дружба; она позволила писателю не только хорошо узнать их творчество, но и больше — понять современную живопись, сформировать безупречный художественный вкус. Список имен тогда еще не признанных художников Монпарнаса — дружба с ними продолжалась всю жизнь, несмотря на категорическое официальное неприятие их творчества в СССР, — включает самые громкие имена второго десятилетия XX века. Назовем лишь тех, кому Эренбург посвятил портретные главы в своих мемуарах: Пикассо, Модильяни, Шагал, Леже, Ривера... Когда в 1948 году в Варшаве Пикассо за сорок минут сделал знаменитый карандашный портрет Эренбурга и тот удивился: «Уже?» — Пикассо ответил: «Но я ведь тебя знаю сорок лет...»

Во Франции во время Первой мировой войны Эренбург-поэт становится журналистом, корреспондентом русских газет на франко-германском фронте. На его будущую публицистику существенно повлияли два французских автора — Жюль Валлес и Леон Блуа.

Когда в России грянула революция и политзаключенных царского времени освободили, Эренбург устремился домой: в июле 1917 года ему удастся покинуть Францию. Как оказалось, чтобы через четыре года туда вернуться...

8 мая 1921 года Илья Эренбург, обладатель советского паспорта, вернулся в Париж, но уже 26 мая его неожиданно выслали из Франции. Ему удалось обосноваться в Бельгии, потом перебраться в Берлин. В Париж Эренбург смог снова приехать лишь в сентябре 1924 года, после прихода к власти «левого блока» и правительства Эррио и в преддверии установления дипломатических отношений Франции с СССР. С тех пор и до июля 1940 года он жил в Париже.

Среди книг, написанных за эти годы Эренбургом в Париже, назовем три, непосредственно связанные с Францией, — исторический роман «Заговор равных» (1929) о том, как закончилась Великая французская революция. Затем составленная им совместно с писателем О. Савичем книга-монтаж «Мы и они. Франция» (1931) — русские писатели о Франции (в СССР книгу издать не разрешили, а ее берлинское издание в страну не допустили). И наконец, «Мой Париж» (1933) — книга нового жанра: синтез превосходных, живых, сделанных с помощью бокового видоискателя фотографий и блистательных литературных очерков.

С 1932 по 1939 год Эренбург был постоянным корреспондентом московской газеты «Известия» в Париже...

14 июня 1940 года в Париж вступили гитлеровцы. Эренбург видел это своими глазами. Падение Парижа осталось одним из самых горьких событий его жизни; написанный тогда цикл пронзительных стихов «Париж, 1940» — из лучших у Эренбурга:

Глаза закрой и промолчи —  
Идут чужие трубачи.  
Чужая медь, чужая спесь.  
Не для того я вырос здесь!

Именно тогда Илья Эренбург, переживший катастрофу Франции глубоко лично, задумал большой роман «Падение Парижа». Он написал его в Москве в 1940–1942 годах. Роман стал бестселлером в

странах антигитлеровской коалиции (по-французски его издали и в Москве, и в освобожденном Париже, по-английски и в Лондоне, и в Нью-Йорке). В 1944-м генерал Де Голль, встречавшийся с Эренбургом во время своих вояжей в Москву, наградил его орденом Почетного легиона.

В 1946 году Эренбург совершил первую большую поездку по Франции после Победы, которая обернулась «холодной войной», и Эренбурга потом впустили во Францию только с началом оттепели, в 1954-м... В годы оттепели, когда в СССР стали образовываться Общества дружбы с зарубежными странами, Эренбург заслуженно стал первым президентом общества «СССР — Франция». Он очень многое сделал для укрепления культурных связей с Францией — писал предисловия к книгам Сартра, Роже Вайяна, Ива Фаржа, Элюара, Д'Астье; организовывал имевшие огромный успех выставки Пикассо, Марке, французской книги и репродукций, показы французских фильмов. В 1958 году Эренбург добился издания в Москве своей книги «Французские тетради» — сборника блестящих эссе и конгениальных переводов из Вийона, Дю Белле, старых французских песен; есть там и статьи о его любимых импрессионистах, и о рисунках Пикассо, и о стихах Элюара. Именно они составляют книгу, которую вы держите в руках.

## 2. НА ПУТИ К МЕМУАРАМ

В 1956 году Эренбург напечатал в «Знамени» вторую часть повести «Оттепель», разочаровавшую многих читателей; спустя какое-то время он даже заговорил о том, что собирается писать третью часть, но, поразмыслив, отказался от этого. Более того, в шестидесятые годы в последнее собрание своих сочинений включил только первую часть этой повести, давшей название послесталинской эпохе. Принимая решение больше прозы не писать, Эренбург знал, какая огромная работа ему предстоит — речь шла о его мемуарах, замысел которых время от времени посещал его, и на создание которых у него ушло семь последних лет жизни. До того как окончательно решиться засесть за этот огромный труд, Эренбург писал эссе, вступительные статьи и т. д., подсознательно оттягивая начало капитального труда. Не исключено, что ему нелегко было определиться, пришло ли время сесть за эту работу (т. е. дадут ли ему возможность ее напечатать). Очерки и статьи о Цветаевой и Бабеле, о Лапине, о Слуцком и об Элюаре стали до некоторой степени предмемуарной пробой пера. Они же прояснили вопрос: готово ли едва оттаявшее общество воспринять разговор писателя о времени и о себе и позволят ли ему осуществить этот разговор власти. Несомненный читательский успех и вместе с тем противодействие идеологического аппарата — вот основные выводы, которые сделал для себя Эренбург. Книгу «Французские тетради» можно считать тем полустанком, что расположился между «Оттепелью» и мемуарами «Люди, годы, жизнь».

Значительная часть всей эссеистической работы Эренбурга 1955–1958 годов связана с французской темой. Он много писал о французской культуре, нередко пользуясь понятным думающим читателям эзоповым языком, однако грамотные аппаратчики ЦК довольно быстро его раскусили — об этом можно судить уже по тому, что, скажем, о статье «Уроки Стендаля» было принято специальное осуждающее ее постановление ЦК КПСС...

Но обо всем по порядку.

В следующей за «Оттепелью» литературной работе Эренбург вернулся к давним (еще 1915 года) переводам из Франсуа Вийона и заново перевел отрывки из «Большого Завещания» и ряд баллад, а также написал статью о французском поэте (Иностранная литература. 1957. № 1). Это, наряду с эссе «К рисункам Пабло Пикассо» (Иностранная литература. 1956. № 10), положило начало его «Французским тетрадам» — книге эссе и переводов 1955–1957 годов.

Замысел собрать французские переводы и статьи о писателях и художниках Франции под одной обложкой возник, по-видимому, в самом начале 1957 года, когда две статьи из будущего сборника уже были напечатаны в журнале «Иностранная литература». В феврале 1957 года Эренбург написал для третьего выпуска альманаха «Литературная Москва», который вскоре запретили, рассыпав его набор, статью «Импрессионисты» (незадолго до того полотна этих французских художников наконец выпустили из запасников наших музеев, и они очаровали новые поколения поклонников живописи). А 22 марта 1957-го Эренбург закончил «Уроки Стендаля» и принялся за статью «О некоторых чертах французской культуры» (она стала, по существу, развернутым предисловием к «Французским тетрадам»). В сентябре 1957 года рукопись книги была готова и сдана в издательство «Советский писатель».

«Французские тетради» естественно вписываются в литературную работу Эренбурга 1950-х годов, занимая в ней существенное место. Писатель был твердо убежден (на внешний взгляд, может быть, и несколько наивно), что в стране, где уничтожена религия, лишь искусство может возродить нравственность и, как он говорил, реабилитировать совесть. Отсюда его каждодневная настойчивая борьба за право искусства быть самим собой, независимо от того, что думают на сей счет невежественные партократы. Даже в самые мрачные сталинские годы Эренбург делал все, что позволяли его тогдашние возможности, чтобы не были наглухо перекрыты каналы связей с западной культурой; он никогда не скрывал своих вкусов и неизменно добивался, чтобы имена Пикассо и Матисса не вычеркивались из его выступлений. Так, еще в статье «Писатель и жизнь» (1951) Эренбург, вспоминая о встрече с Анри Матиссом (чьи полотна, естественно, были тогда в СССР под запретом), привел его рассказ о том, что есть подлинное искусство, а что — лишь пошлая

подделка под него, — и это напечатали! В послесталинское время, несмотря на отчаянное сопротивление влиятельных блюстителей чистоты соцреализма в советском искусстве, поле просветительской деятельности Ильи Эренбурга значительно расширилось. Поколение, сформировавшееся в СССР в шестидесятых годах XX века, многим обязано Илье Эренбургу в своем культурном развитии. Заинтересованное читательское внимание неизменно сопутствовало этой эренбурговской работе, равно как и злобное «непонимание» охранительной критики.

### **3. «УРОКИ СТЕНДАЛЯ» (ПОКЛОННИКИ И ПРОТИВНИКИ)**

Из всех «Французских тетрадей» в советской прессе особенно досталось «Урокам Стендаля», не меньше, чем тогдашним статьям Эренбурга о стихах Б. Слуцкого, прозе И. Бабеля и поэзии М. Цветаевой (внимание власти к отечественной литературе и суждениям о ней было, пожалуй, более пристальным, чем к иностранной классике). Во всех этих выступлениях писателя усматривалась попытка подрыва краеугольных идеологических установлений.

23 марта 1957 года Эренбург писал в Ленинград своему старому другу поэтессе Елизавете Полонской: «Я борюсь, как могу, но трудно. <...> Я долго сидел над двумя статьями. Сначала написал о французских импрессионистах, а вчера кончил статью о Стендале. Это, разумеется, не история, а все та же борьба».

«Уроки Стендаля» были написаны для вдумчивого читателя, которому было о чем задуматься и что вспомнить, читая в статье: «... дело не в личности тирана, а в сущности тирании. Тиран может быть умным или глупым, добрым или злым — все равно он всемогущ и бессиль, его пугают заговорами, ему льстят, его обманывают; полнятся тюрьмы, шепчутся малодушные лицемеры, и твердеет молчание, от которого готово остановиться сердце». Мысль эренбургской статьи вела читателя к раздумьям о современности, о том, что должна вернуть себе русская литература: «Искажение души насильем, лицемерием, подачками и угрозами было большой, может быть, основной темой романов Стендаля. Он не пытался скрыть свои политические симпатии; роль беспристрастного арбитра его не соблазняла. Удача его романов показывает, что тенденциозность не может повредить произведению искусства, если она рождена подлинной страстью и сочетается с внутренней свободой художника».

«Уроки Стендаля» не научное исследование, и Эренбурга легче всего обвинить в субъективности; он пишет о том, что ему близко и дорого в Стендале («Он не хотел смотреть человеческую комедию из ложи бельэтажа, он сам ее играл»; «Бейль (Стендаль — псевдоним

Анри Бейля. — *Б.Ф.*) жил не для литературы, но его жизнь позволила ему стать большим писателем»; «Политика была для Стендаля одной из человеческих страстей, большой, но не всепоглощающей»; «Стендаль любил свою родину, но он не выносил ни лживых похвал, ни лжепатриотической шумихи...»). Вместе с тем на примере Стендаля Эренбург говорит о проблемах, остроту которых история оставляет неизменно актуальной: «Спор о космополитизме Стендаля — это давний спор о подлинном характере любви к родине: связана ли такая любовь с пренебрежением к другим народам, с восхвалением пороков и недостатков соотечественников, с анафемами и здравицами», или: «Он говорил, что все человеческие несчастья происходили от лжи, работа писателя была для него служением правде. Он хотел примирить справедливость с той свободой, которая ему представлялась неотделимой от человеческого счастья... Он писал: „Нужно научиться не льстить никому, даже народу“». Прочитывается в «Уроках Стендаля» и несомненный спор с Фадеевым, который настойчиво подчеркивал героическое начало в героях Стендаля.

«Уроки Стендаля» уже 24 марта 1957 года в составе шестого номера «Иностранной литературы» были сданы в набор. Когда номер журнала читали в Отделе культуры ЦК КПСС, некоторые фразы в эссе Оренбурга, напрямую связанные с советской литературой, вызывали у чиновников-ортодоксов ярость (например: «Если это — критический реализм, — говорилось о Стендале, — то я до конца моей жизни буду ломать себе голову, что же его отличает от художественных методов того революционного и гуманного реализма, к которому стремятся теперь передовые писатели мира?» — или особенно возмущившая литаппаратчиков реплика о Стендале: «Живи он сейчас у нас, его, наверно, долго не принимали бы в Союз писателей...»). Если сравнить тексты «Уроков Стендаля», напечатанные в «Иностранной литературе» и во «Французских тетрадах», то приведенные выше фразы можно сыскать только в журнальной публикации: имея твердые указания ЦК, издательство потребовало от Эренбурга их убрать — не желая дразнить гусей, писатель вынужден был снять фразы, не имеющие прямого отношения к Стендалю.

2 августа 1957 года на Старой площади была сочинена «Записка отдела культуры ЦК КПСС об ошибках в статье И. Г. Эренбурга



„Уроки Стендаля“», содержащая массу цитат из «Уроков Стендаля» и из статьи Эренбурга «14 июля», напечатанной в журнале «Новое время». Вывод был таким: «Отдел культуры ЦК КПСС считает, что подобные выступления в печати наносят идеологический вред. Следовало бы указать главному редактору журнала „Иностранная литература“ т. Чаковскому и главному редактору журнала „Новое время“ т. Леонтьеву на ошибочность опубликованных ими в таком виде статей И. Эренбурга и необходимость более требовательного подхода к публикуемым материалам. Было бы целесообразным рекомендовать редакции „Литературной газеты“ выступить с критикой неправильных утверждений И. Эренбурга».

На «Записке» есть помета чиновника, что помощнику секретаря ЦК П. Н. Поспелова напоминали о ней 10, 17 и 23 августа. Но 22 августа «Литературная газета» уже исполнила указание ЦК КПСС, опубликовав статью молодого питерского литературоведа Н. А. Таманцева «В чем же все-таки „уроки Стендаля“?», в которой академическая критика Эренбурга строилась на трех китах: 1) Эренбург пишет о Стендале вне контекста истории французской литературы XIX века, 2) Эренбург игнорирует продиктованность книг Стендаля правильным пониманием его гражданского долга, 3) Эренбург игнорирует достижения советского стэндалеведения. Соображениями такого рода Таманцев пытался убедить читателей в том, что Эренбург преуменьшил значение и роль Стендаля во французской и мировой литературе.

Уже на следующий день, 23 августа, правая парижская газета «Франс суар», у которой были с Эренбургом свои давние счеты, поместила изложение статьи Таманцева под заголовком «Он не принимает Стендаля всерьез» (имелся в виду, конечно, Эренбург). Именно эта публикация вынудила Луи Арагона выступить в защиту Эренбурга, и он сделал это с характерным для него темпераментом и блеском. В статье «Стендаль в СССР и живое зеркало» («Les lettres françaises». 19–25 IX 1957) Арагон писал: «Таманцев нагромоздил необоснованные обвинения против манеры Эренбурга трактовать не „историко-литературный материал“, а великих французских писателей XIX века. Да будет нам здесь, в Париже, разрешено быть менее чувствительными к этому вопросу, чем Таманцеву. <...> Таманцев упрекает Эренбурга главным образом в проявлении

интереса к тому, что, не будучи всем Стендалем, является как раз для него характерным. И если я совсем не знаю, был ли бы в наши дни живой и пишущий в СССР Стендаль членом Союза советских писателей, то я зато хорошо знаю, что, даже будучи членом этого союза, он бы за каждое написанное им слово подвергался проработке со стороны всех Таманцевых». Арагон ясно понял, что статья Таманцева — лишь звено новой идеологической кампании, и сказал об этом без обвиняков: «Обвинение против Эренбурга выходит далеко за пределы статьи о Стендале. <...> Сомнению подвергается весь Эренбург, его предыдущие статьи, само его творчество».

Номер «Леттр франсез» со статьей Арагона еще не поступил в Москву, а редактор «Иностранной литературы» А. Чаковский уже доносил в ЦК КПСС в письме под грифом «Совершенно секретно»: «Сообщаю, что по имеющимся сведениям в журнале „Леттр франсез“ (еще не полученном в нашей редакции) напечатана резкая статья Л. Арагона, полемизирующая с выступлением „Литературной газеты“ по поводу статьи И. Эренбурга о Стендале». Неудивительно, что, выступая на заседании президиума Союза писателей СССР, Чаковский каялся: «Ошибкой редакции была публикация статьи И. Эренбурга „Уроки Стендаля“, содержащей полемику с основополагающими принципами советской литературы». Кампанию против «Уроков Стендаля» решили продолжить. К ней подключились испытанные «бойцы литературного участка идеологического фронта» Е. Книпович и Я. Эльсберг. В статье Е. Книпович «Еще раз об уроках Стендаля» (Знамя. 1957. № 10) Эренбургу предъявлялись политические обвинения; его допрашивали, «почему же именно сейчас, когда идет жестокий спор о методе социалистического реализма, он вдруг оказался столь „застенчивым в бою“, что даже имени социалистического реализма произнести не хочет?», ему советовали высказаться «прямо без игры в слова»; статья «Уроки Стендаля» рассматривалась как попытка использовать фигуру Стендаля для того, чтобы «высказать некоторые мысли о „назначении поэта“, о художнике и современности. Мысли не очень новые и очень неверные». 14 ноября 1957 года «Литературная газета» напечатала под заголовком «Точки над „и“» подробное изложение статьи Е. Книпович; заметка была подписана «Литератор» — указание ЦК КПСС о «критике неправильных утверждений И. Эренбурга» было,

таким образом, исполнено, и записка отдела культуры с соответствующей пометкой сдана в архив.

## 4. «ФРАНЦУЗСКИЕ ТЕТРАДИ» ВЫХОДЯТ

Эссеистика Ильи Эренбурга 1956–1958 годов (а эта работа писателя была своего рода подготовкой к написанию будущих мемуаров «Люди, годы, жизнь») воспринималась официозом только отрицательно. Выдерживать сдиржированные нападки автору было, конечно, нелегко, но читательская почта Эренбурга приносила ему вполне плюралистические отклики тех, для кого он работал (разве что резко враждебные суждения направлялись не автору, а непосредственно в редакции или прямо в компетентные органы).

Не могу не привести здесь большие цитаты из одного нетривиального письма Эренбургу, содержавшего отзыв об «Уроках Стендаля»; оно было написано 7 августа 1957: «Когда я прочитала Вашу статью о Стендале в „Иностранной литературе“, моей первой мыслью было писать к Вам. Не знаю, о чем именно — о себе, о книгах, об искусстве вообще, о нашей молодежи, о „Красном и черном“, о любви, о людях, которых я знаю, — словом, мне захотелось непременно с Вами говорить. Два дня я ходила с этой неотвязной мыслью — и вот, в результате Вы должны будете прочитать еще одно несуразное письмо из числа тех сотен, которые Вы получаете. Но я знаю, что Ваша профессия — „наблюдать человеческие сердца“ и поэтому, может быть, Вам будет любопытно, что думает о жизни молодой советский литературовед, женщина, и притом человек не совсем обыкновенной судьбы. <...> Ваша статья о Стендале привлекательна для меня больше всего позицией: искусство, литература, слово о человеке, о его жизни в обществе вечны тогда, когда они шире и глубже тенденции дня. Любовь, честолюбие, революцию, страсти и чувства эпохи можно охватить только с каких-то очень широких и общегуманистических и общедемократических позиций; тогда Жюльен Сорель и Анна Каренина становятся вечными характерами. Этой широты мышления и видения нет ни в нашем искусстве, ни в литературе, ни в литературоведении, потому что в этом видят не достоинство, а порок. <...> Вот „Красное и черное“, вот юный Жюльен Сорель, пылкий, искренний, в чем-то добрейший, в чем-то хитрейший молодой человек. Он — дитя революции,

революция сделала его судьбу сюжетом для Истории. Разве этот молодой человек незнаком нам сегодня? Разве у нас честолюбие перестало быть двигателем душ? Разве колесо Истории не раздавило сотни таких горячих голов, выбитых из захолустной жизни и устремившихся по незнакомым орбитам куда-то вдаль и ввысь? А сколько трагических любовных историй разыгрывается в нашей жизни, в каждой из которых запечатлевается история нашего общества!»

Эренбург долго находился под впечатлением от этого письма — и не столько потому, что читательница хвалила его работу и при этом была профессиональным литературоведом (сотрудником Института мировой литературы), но поскольку многие страницы письма были посвящены ее собственной жизни, однако... обсуждение этого сюжета уведет нас далеко в сторону (за подробностями отошлю здесь читателя к главе «Уроки Стендаля и Светлана Сталина» моей книги «Писатели и советские вожди» — Москва, 2008).

Что касается организованных ЦК КПСС атак прессы, то у Эренбурга было не так много способов бороться с ними; он их перечислял 17 августа 1958 года в своем отчасти демагогическом письме в Секретариат ЦК КПСС. Реально-то и был только один способ приостановить очередную кампанию — убедить верхний слой чиновников ЦК, что ее проведение сможет принести им больше неприятностей, чем выгод. Слова про обращение в суд, конечно, и есть чистая демагогия, но она должна была предотвратить столь же демагогический совет обращаться в советский суд. Эренбург писал: «В течение последнего года „Литературная газета“ и различные литературные журналы выступают против меня с обвинениями, которые никак нельзя назвать товарищеской критикой. Приводя выхваченные из текста цитаты, критика меня обвиняет и в том, что я пишу с определенным политическим подтекстом (статья Литератора в „Литературной газете“), и в том, что я идеализирую буржуазный строй (статья Д. Старикова там же), и в близости к позиции югославских и польских ревизионистов (статья т. Щербины в журнале „Москва“). Поскольку „Литературная газета“ и журналы контролируются товарищами, которые проводят определенную групповую линию и вполне разделяют точку зрения авторов статей, направленных против меня, я лишен возможности ответить на

предъявленные мне обвинения. Я не вправе злоупотреблять временем Секретариата ЦК КПСС и воздерживаюсь от других примеров. Конечно, я мог бы обратиться в Народный суд с просьбой защитить меня от клеветы. Но разбор такого дела мог бы быть использован нашими врагами, и, естественно, я не обращаюсь в органы советского правосудия. Мне остается единственный выход — запросить Секретариат ЦК КПСС, могу ли я при таких обстоятельствах продолжать литературную работу и могу ли я вести общественную деятельность, поскольку меня порочат не только как художника, но и как гражданина».

Письменный ответ на это письмо неизвестен, но начатую кампанию тут же свернули.

Еще в середине 1957 года Эренбург подготовил книгу своих эссе «Французские тетради» (в нее входили и «Уроки Стендаля») и передал ее в издательство «Советский писатель». Главным редактором издательства с 1951 года служил Н. В. Лесючевский, известный тем, что в предвоенные годы, работая редактором в Ленинграде, посадил немало писателей: его доносам особенно доверяли в НКВД (среди его жертв были поэты Н. Заболоцкий и Б. Корнилов). Таким доносчикам, видимо, симпатизировали карательные органы и полностью доверяли власти. Формально издательство «Советский писатель» подчинялось правлению Союза советских писателей, членом которого с его основания в 1934 году был Эренбург. Между тем издательство мытарилло его «Французские тетради» как хотело, требуя от автора массы необоснованных переделок текста. Издательство обвиняло Эренбурга в неклассовом подходе к французской культуре, требуя соответствующего уточнения многих мест его статей; сопротивляясь, Эренбург старался вносить формальные исправления, не нарушающие сути его текста (замечу, что в РГАЛИ, в фонде Эренбурга, хранятся одновременно льстивые и иезуитские письма Лесючевского к нему с массой демагогических придирок к «Французским тетрадям»). Стоит добавить, что Лесючевский был фигурой всевластной и совершенно непотопляемой в издательском мире. Именно в 1958 году его назначили председателем правления и директором издательства «Советский писатель».

«Французские тетради» сдали в набор 23 апреля 1958 года, а подписали в печать эту книгу небольшого объема лишь 7 октября

1958-го. Когда тираж отпечатали, грянул «пастернаковский кризис», вызванный присуждением поэту Нобелевской премии; имя Пастернака стало не упоминаемо в сколько-нибудь положительном контексте, и отпечатанный тираж «Французских тетрадей» задержали, выискивая новую крамолу.

Обсуждать вопрос о книге с Лесючевским Эренбург больше не считал возможным — терпение его лопнуло, и 9 декабря 1958 года он отправил письмо секретарю ЦК КПСС П. Н. Поспелову, которого знал со времен войны и который понимал нежелательность международных скандалов, связанных с его именем. Эренбург написал: «Чрезвычайные обстоятельства вынуждают меня просить о Вашем содействии. Полтора года тому назад я передал в издательство „Советский писатель“ мою книгу „Французские тетради“ — переводы старых французских поэтов и критические статьи о французской культуре. Работа над этой книгой продолжалась чрезвычайно долго. Мне приходилось неоднократно, по просьбе издательства, вносить в текст различные изменения. Когда книга была уже отпечатана, издательство попросило меня снять имя Пастернака в одной из статей, где перечислялись различные представители лирики. Лист был перепечатан, книга сброшюрована и упакована, но, вопреки моим ожиданиям, не вышла в свет. В статье, посвященной поэзии Поля Элюара, имеется следующая фраза: „Много русских поэтов от Брюсова до Пастернака пытались перевести стихи Верлена „Сердце мое плачет“...“ Когда издательство перепечатало одну из страниц, о которой я Вам выше рассказал, оно знало, что имя Пастернака имеется и в другой статье, как историческая справка о трудностях перевода. Издательство не сочло такую справку предосудительной. Теперь я узнал от заведующего издательством т. Лесючевского, что стоит под вопросом выпуск книги. Мне кажется политически необоснованной боязнь упоминания имени Пастернака в качестве образца неудачного перевода.

Литературная работа становится для меня, как я полагаю не по моей вине, все более и более затруднительной. Я ждал выхода книги „Французские тетради“ как некоторого подтверждения для советских и зарубежных читателей, что я еще существую как писатель. Теперь я теряю надежду на ее выход. Мне остаётся просить Вас, разумеется,

если Вы согласны с моими доводами, сделать зависящее от Вас, чтобы книга вышла в свет».

О том, насколько Лесючевский со своим начальством был покладист, мы поймем уже из того, что еще перед новым, 1959-м годом двадцать тысяч тиража «Французских тетрадей» (минимальный стандарт тогда был тридцать тысяч) разослали по магазинам, и Эренбург не без горечи надписывал книгу своим друзьям. А в 1959-м издание повторили, увеличив его тираж в полтора раза.

В третий (и последний при жизни автора) раз «Французские тетради» вышли в 1965 году в составе шестого тома Собрания его сочинений. Однако о Франции Эренбург написал еще много страниц — прежде всего, в мемуарах «Люди, годы, жизнь», где было немало глав, посвященных Франции, политическим событиям ее истории, деятелям ее культуры, науки, политики, с которыми Эренбург был дружен. В перерывах от работы над мемуарами Эренбург написал еще два эссе на темы «Французских тетрадей» — «О Гийоме Аполлинере» (1965) и «Читая Золя» (1966); их место в этой книге бесспорно.

И последнее. В Дополнениях к «Французским тетрадам» печатается также четырнадцать стихотворений Ильи Эренбурга, обращенных к Франции и написанных в 1940–1964 годах.

*Борис Фрезинский*



# **Французские тетради**

## **Заметки и переводы**

## О некоторых чертах французской культуры

### 1

«Европа еще французская, но Франции уже нет», — писал в 1853 году П. А. Вяземский, друг Стендаля, человек, знавший и любивший Францию. Семь лет спустя английский критик Грег повторил слова Вяземского: «Трудно сказать, что создает большее впечатление полнейшего и глубочайшего вырождения Франции — ее политика или ее литература». В те годы были изданы «Возмездие» Гюго, «Госпожа Бовари» Флобера, «Цветы зла» Бодлера; на выставках можно было увидеть полотна Делакруа, Коро, Курбе, Домье, Мане; играла Федру Рашель; исполняли произведения Берлиоза; в научных кругах Европы говорили о работах физиолога Клода Бернара, химика Дюма, молодого микробиолога Пастера.

Вяземский или Грег не впервые отпевали Францию. Задолго до них этим занимались и английские пуритане, и немецкие романтики. Беркли возмущался низменным характером французской философии, а Клейст клеймил безнравственность французской поэзии. Что касается политиков, то они с давних пор неустанно твердили о вырождении Франции. Сообщая императрице Екатерине о взятии Бастилии, российский посол в Париже Симолин уверял, что пришел конец престижу и влиянию Франции.

О том, что «французы выродились», я слышал уже в моем детстве, когда шли разговоры о деле Дрейфуса, о различных аферах, или, как их тогда называли, «панамах», о бесстыдстве Мирбо, написавшего «Дневник горничной». Между двумя мировыми войнами в Германии и в Испании, в Америке и в Англии что ни год появлялись политические статьи и философские трактаты, научные труды и хлесткие памфлеты, посвященные закату Франции. Каждый приводил свои доводы: одни говорили, что рост коммунизма доказывает нежизнеспособность этой страны, другие объясняли аферу Ставиского моральной порочностью французов, третьи доказывали, что Франция — страна рутины и застоя.

Люди, хоронившие Францию, часто говорили о литературе, об искусстве, ссылались на живопись Пикассо и Матисса, на проказы сюрреалистов, на александрийский скепсис Валери. Различные явления, связанные с социальными сдвигами, общими для всей Западной Европы, приписывались агонии французского гения. Когда нацистские войска вошли в опустевший Париж, моралисты различных стран не могли скрыть удовлетворения: они это давно предсказывали! Ни сопротивление народа, ни парижское восстание, ни быстрое восстановление Франции в послевоенные годы не заставили плакальщиков призадуматься. Разговоры о том, что «Франции уже нет», продолжают.

Может быть, столь длительное и настойчивое стремление похоронить французскую культуру объясняется ее притягательной силой? Движение, захватившее передовую Германию в конце XVIII века и получившее название «Бури и натиска», стремилось утвердить национальный характер немецкой культуры. Сторонники этого движения выступали против преклонения перед Францией. Высмеивая тех немцев, которые слепо французили, они заодно пытались низвергнуть мастеров французской литературы, но при этом сплошь да рядом опирались на книги французских писателей и философов. Лессинг, выступая против Расина и Корнеля, ссылаясь на Дидро; да он и сам писал: «Мы редко освобождаемся от недостойного преклонения перед французскими образцами до того, как сами французы начинают отвергать эти образцы». Молодой Гете, Шиллер, Гердер зачитывались книгами Руссо. «Буря и натиск» шли на Францию, но можно сказать, что в известной степени они шли из Франции.

Значение французской культуры для других народов нельзя объяснить особой одаренностью французов. Смешно говорить о постоянстве духовной гегемонии. Если в XVII веке немецкие писатели подражали французам, то в XVI веке французские поэты не менее старательно копировали итальянцев и даже придумали глагол «петраркизировать». В конце XVIII века французское влияние на молодую русскую литературу было бесспорным; Вольтер, Гельвеций, Дидро, Руссо помогли Радищеву найти себя; в поэзии той эпохи легко найти отзвуки французского классицизма. Сто лет спустя русский роман, в свою очередь, оплодотворил французскую литературу;

можно проследить влияние Толстого на Ромена Роллана, на Пруста, а Достоевского на Шарля-Луи Филиппа, Андре Жида, Мориака. Одна эпоха приходила на смену другой, менялись партитуры, менялись и фигуры у дирижерского пюпитра.

Ни Рабле, ни Ронсар, ни Фуке не могли сравниться с великими итальянцами Возрождения. Никто не осмелится сопоставить Агриппу д'Обинье с его современниками — Шекспиром и Сервантесом. Но и в эпохи, когда вся Европа глядела на Париж, культура Франции потрясала не величиим или глубиной отдельных художников, а своей общей настроенностью, близостью к сомнениям и чаяниям других народов, если угодно — человечностью.

Обычно, когда говорят, что «Европа стала французской», вспоминают XVII век, классицизм, дворцы Версаля, копии которых выросли вокруг всех европейских столиц, распространенность французского языка (Лейбниц сочинения, направленные против Франции, писал по-французски). Но в XVII веке рядом с именами Декарта, Паскаля, Расина, Мольера, Пуссена можно поставить и другие, не менее известные, — Ньютона, Спинозы, Рембрандта, Веласкеса, Кальдерона. Характер французских влияний в те времена определялся не блеском гениев, а устремлениями передового общества. Вокруг работ французских ученых и философов шли споры повсеместно, у них повсюду были друзья и враги; Декарта равно ненавидели и иезуиты, и протестанты.

Конечно, среди французов всегда были самодовольные глупцы, считавшие, что цивилизованный мир кончается за Рейном и за Альпами; особенно много развилось ограниченных националистов в буржуазном обществе; их высмеивали и Тургенев, и Герцен, и Достоевский. Но, говоря о чертах народного характера, я меньше всего имею в виду буржуазию. Суждения Дерулета о немцах мало чем отличаются от суждений немецкого националиста о французах. А французскому народу никогда не была свойственна неприязнь к чужестранцам.

В XVI веке испанец Сервет читал лекции в Париже о системе кровообращения (его сожгли протестанты в Женеве). Итальянец Джордано Бруно в Париже отстаивал материалистическую философию (его сожгли католики в Риме). В XV столетии Франция восхищалась бургундской школой скульпторов; ее основателем был

голландец Клаус Слютер, которого пригласил в Дижон Филипп Отважный. Во Франции работали Леонардо да Винчи и Челлини. Конечно, в XVI веке ведущая роль Италии была общепризнанной, но и сто лет спустя, когда вся Европа начала подражать французскому классицизму, Франция по-прежнему стремилась привлечь к себе ученых и художников других стран. Голландский физик Гюйгенс стал президентом Французской академии и шестнадцать лет проработал в Париже. В парижской обсерватории работали итальянец Кассини и датчанин Ремер. Французов, живших в век Людовика XIV, не смущало, что премьер-министр Франции — свеженатурализованный итальянец Мазарини, что залы Луврского дворца расписывает итальянец Романелли, что Париж украшается статуями фламандцев, швейцарцев, итальянцев.

Французские санкюлоты послали в Конвент пруссака Клоотса только потому, что он проповедовал всеобщее братство народов. Конвент присвоил Шиллеру звание почетного гражданина Французской республики, как «другу свободы».

Помню, юношей в Париже я увидел взрыв народного гнева. Я шел по площади Клиши и сочинял какие-то вздорные стихи, когда вдруг все вокруг потемнело от людей — десятки тысяч парижан хотели прорваться к испанскому посольству, возмущенные казнью вольномыслящего Ферреро. Полиция их не пропускала. Толпа повалила омнибусы, начала строить баррикады. Много лет спустя то же самое повторилось при известии о казни Сакко и Ванцетти. Нет у французов (я говорю, конечно, о тех, которые достойны так называться) национальной ограниченности: они способны проглядеть свое несчастье и вознегодовать от чужого горя.

Иностранец не чувствует себя во Франции одиноким. Карамзин приехал в Париж в годы революции. Время было нелегкое. Казалось бы, Франция санкюлотов должна была оттолкнуть русского писателя, который придерживался умеренно либеральных взглядов; однако он писал: «Я хочу жить и умереть в моем любезном отечестве; но после России нет для меня земли приятнее Франции, где иностранец часто забывает, что он не между своими». Четверть века прожил в Париже Гейне, и его друзьями были Бальзак, Жорж Санд, Берлиоз, Дюма. Мицкевич во Франции был окружен глубокой любовью простых людей и прославленных деятелей культуры — Давида Анжерского и

Жорж Санд, Ламенне и Кине. Тургенев стал лучшим другом Флобера, к словам русского писателя прислушивались Мопассан, Золя.

Французы всегда умели привлекать к своей культуре пришельцев из других стран. Одним из крупнейших французских философов XVIII века был уроженец Германии Гольбах. Итальянец Люлли создал французскую оперу. Польшка Мария Кюри сыграла большую роль в развитии французской физики. Если взять историю французской живописи за последние сто лет, то найдешь немало имен, экзотичных для французского уха: англичанин Сислей, голландец Ван Гог, испанец Пикассо, итальянец Модильяни, русские Шагал и Сутин. Казалось бы, язык — непреодолимая преграда, но уроженец Кубы Эредиа стал одним из видных поэтов-парнасцев, грек Пападиаментопулос, подписывавший стихи псевдонимом Жан Мореас, — известным поэтом-символистом, а поляк Костровицкий, он же Гийом Аполлинер, определил во многом развитие французской поэзии нашего века.

Все знают, что Франция, как и другие государства Западной Европы, захватила в свое время богатые земли Африки, Азии, Америки. Французская буржуазия в своей алчности и свирепости не уступала английской, испанской или голландской. Французы разоряли Индокитай и Конго, Тунис и Мадагаскар. С каким бы флагом ни приходили завоеватели, они остаются завоевателями. Но если в Англии большой поэт Киплинг прославил колониализм, то Киплинга во Франции не нашлось. Сто лет назад Гюго в стихотворении «Цивилизация» заклеил колонизаторов. Но и задолго до этого принципы равенства и человеческой солидарности были провозглашены лучшими представителями французской культуры. В 1729 году Монтескье писал: «Если бы я знал что-либо полезное мне, но вредное моей семье, я бы это отстранил. Если бы я знал что-либо полезное моей семье, но не моей родине, я постарался бы об этом забыть. Если бы я знал что-либо полезное моей родине, но несущее опасность Европе или что-нибудь полезное Европе, но несущее опасность человечеству, я рассматривал бы это как преступление».

В XX веке, когда особенно остро проявились противоречия между подлинной французской культурой и колониальной политикой буржуазии, все чаще и чаще стали раздаваться голоса писателей, возмущенных алчностью, жестокостью, слепотой колонизаторов.

Задолго до освободительной войны Вьетнама Андре Виолис описала зверства французских колонизаторов в Индокитае. Книга любимого писателя буржуазных эстетов Андре Жида об изуверстве колониальных самодуров в Черной Африке прозвучала тридцать лет тому назад как обвинительный акт. Во время войны в Индокитае, окрещенной французским народом «грязной», кажется, ни один видный представитель французской культуры не осмелился взять сторону усмирителей. Против зверств в Алжире протестовали и протестуют писатели самых различных политических воззрений — от Арагона до Мориака, от Доменака до Сартра. Алжирская война потрясла совесть Франции, эта война стала открытой раной.

Мне хотелось бы отметить, что расизм несвойствен французам; французские расисты — и те стыдятся своих чувств: проповедуя ненависть к арабам, они театральнo братаются с неграми, — им хочется показать, что Франция не Миссисипи. Я видел, как в англосаксонских странах расизм с детских лет отравляет сознание среднего человека; даже будучи сторонником гуманистических идей, он в повседневной жизни относится с предубеждением к людям, у которых кожа другого цвета или нос другой формы. Французские колонизаторы грабили жителей колоний, как все колонизаторы, но при этом они не ощущали себя представителями «высшей расы»; не случайно гитлеровцы, да и многие американские расисты, в сердцах называли французов «негроидами».

Будучи в Индии, я заехал в Пондишери — это бывшая французская колония. Граждане Пондишери высказались за присоединение к Индийской республике, и в Индии французы оказались умнее, чем в Индокитае, — они добровольно ушли. В музее Пондишери среди индийских богов я увидел перенесенный из мэрии бюст Марианны — Французской республики, украшенный гирляндой цветов, а на стенах портреты Гюго, Пастера, Ромена Роллана. Индийцы мне говорили о своей любви к французской культуре — колониальные чиновники не заслонили от них подлинной Франции.

Конечно, алжирские каратели, заседающие в различных «комитетах общественного спасения», не свалились с неба — во Франции всегда водились тупые шовинисты (слово «шовинизм», кстати, родилось от имени лихого участника наполеоновских походов Николаса Шовена). Но идеи национального чванства или расового

превосходства не вдохновляли писателей Франции. Вольтер и Дидро вдоволь издевались над пороками французского общества и, когда их упрекали в отсутствии патриотизма, отвечали, что, говоря правду, служат как Франции, так и всему человечеству. Сто лет спустя о том же говорил Стендаль. Бесспорно, он еще в ранней молодости прочитал прекрасные слова одного из самых своих любимых авторов — Монтескье: «Нужно быть правдивым во всем, даже в том, что касается родины. Каждый гражданин обязан умереть за свою родину, но никого нельзя обязать лгать во имя родины».

Не в этой ли преданности общечеловеческим ценностям объяснение столь длительного и столь широкого по захвату притяжения к французской культуре?

## 2

Французы не создали ни Дон Кихота, ни Гамлета, ни Фауста. Подняв бунт против классицизма, французские романтики противопоставляли Корнелю и Расину Шекспира. Стремясь преодолеть документализм Золя или эстетизм Франса, французские романисты начала нашего века вдохновлялись Толстым и Достоевским. (Можно обшарить все девяносто французских департаментов (областей) — в них не найдешь князя Мышкина.) Тартюф не стал предметом философских дискуссий. Никто на свете не пытался подражать Жюльену Сорелю, Растиньяку или Эмме Бовари. Герои французских романов входили в жизнь читателей пестрой гурьбой не как «вечные образы», а как живые люди.

Если влияние французской литературы было огромным, то это объясняется прежде всего ее человеческим и социальным характером. Она не столько потрясала глубиной раскрытия, сколько будила воображение и волю народов, была скорее дрожжами, нежели мукой.

Спросите русского, кто крупнейший поэт России, он не колеблясь назовет Пушкина, как немец на однородный вопрос ответит — Гете, англичанин — Шекспир. Пять французов назовут пять различных имен — Гюго, Лафонтена, Расина, Вийона, Бодлера. Литература потрясала и в самой Франции не особенностями творческого гения, а своей общей настроенностью. Французский эстет, в 1957 году



потерявший свою индивидуальность, любит говорить об индивидуализме, якобы отличающем французов. На самом деле для французов характерны социальные наклонности, любовь к общению, потребность выйти на улицу, смешаться с толпой, поговорить и, конечно, поспорить. Стендаль, пустивший в ход словечко «эгоизм», ненавидел эгоизм, а Монтескье писал: «Для того чтобы создать нечто великое, вовсе не нужно быть великим, не нужно для этого быть над людьми, нужно быть с людьми».

Французские авторы, обладавшие средним талантом, порой вдохновляли больших писателей других стран. Остановлюсь на одном примере: на судьбе книг Жорж Санд в России. Белинский называл ее «вдохновенной пророчицей». Узнав о ее смерти, Достоевский писал: «Лишь прочтя о ней, понял, что значило в моей жизни это имя — сколько взял этот поэт в свое время моих восторгов, поклонений и сколько дал мне когда-то радостей, счастья!» Восторженно говорили о Жорж Санд Тургенев и Салтыков-Щедрин, Герцен и Чернышевский. Можно ли отнести это к литературным достоинствам ее романов? Конечно нет. Идеи Жорж Санд, которая жила бурями своего народа, оказались близкими русской интеллигенции: в ее книгах русские писатели увидели многое из того, что им хотелось бы сказать. В романах «Жак» и «Орас» русских волновали «лишние люди», в «Индиане» — эмоциональная сила женщины, в «Деревне» — первые попытки изобразить душевный мир крестьян. Конечно, искусству писать романы мы учимся у Бальзака и Стендаля, а не у Жорж Санд. Но ведь тому же искусству мы учимся и у Толстого, и у Диккенса. Если Жорж Санд смогла в течение многих десятилетий казаться «пророчицей», то это связано не с ее мастерством, а с ролью Франции.

Чехов писал своей жене: «Сегодня мне грустно, умер Золя... Как писателя я мало любил его, но зато как человека в последние годы, когда шумело дело Дрейфуса, я оценил его высоко». Франция обладала даром в течение веков как бы концентрировать идеи и моральные стремления Европы. Если забыть об этом, трудно понять, почему судьба одного невинно осужденного офицера взволновала лучших людей, где бы они ни жили, среди них Чехова. Он пытался доказать антисемиту и шовинисту Суворину правоту Золя, выступившего с обвинением военного суда Франции: «Вы пишете, что

Вам досадно на Золя, а здесь у всех такое чувство, как будто народился новый, лучший Золя... Это чистота и нравственная высота, каких не подозревали», или в другом письме: «Золя благородная душа, и я (принадлежащий к синдикату и получивший уже от евреев 100 франков) в восторге от его порыва. Франция чудесная страна, и писатели у нее чудесные». Долголетняя дружба, связывавшая Чехова и Суворина, не выдержала испытания делом Дрейфуса. Это может удивить: ведь газета Суворина, говоря о внутренних делах России, была такой же бесчестной и ретроградной, как и в освещении процесса Дрейфуса. Золя помог Чехову окончательно разгадать Суворина — это звучит парадоксально, но это правда.

(Странно перечитывать размышления о давнишней злобе дня. Эпопея нацизма, да и многое другое заслонили от нас давно отшумевшее дело Дрейфуса. Время заставило по-новому отнестись к художественным достоинствам Золя. В начале нашего века считалось признаком хорошего вкуса с некоторым пренебрежением рассматривать романы Золя как произведения, относящиеся скорее к публицистике, нежели к высокой литературе. Теперь мы видим, что Золя открыл многое как художник: еще до рождения кинематографии он применил чередование крупных планов и массовых сцен, нашел форму для нового явления — открытого вмешательства политических событий в частную жизнь человека: газету порой раскрываешь с большим нетерпением, чем письмо, — от газеты зависит судьба каждого.)

Слова Чехова о Золя или пристрастие наших старых писателей к Жорж Санд я вспомнил для того, чтобы подчеркнуть, насколько французская литература была связана с жизнью французского общества; Гоголь, приехав в Париж, ужаснулся: «Здесь все политика»; и то, что его возмущало, приводило в восхищение Белинского: «Отсюда же проистекает и яркая противоположность между высоким, всемирно-историческим значением немцев в науке и искусстве и их пошлостью в гражданском и семейственном быту. Франция, напротив, понимает жизнь как жизнь, а мысль как деятельность, как развитие общественности, как приложение к обществу всех успехов науки и искусства... И вот причина, почему литература французская имеет такое огромное влияние на все образованные и даже полуобразованные народы мира; вот почему даже ее летучие,

эфемерные произведения пользуются такую всеобщностью, такую повсюдную известностью... Положите немца в тиски, — ему и в них будет хорошо, если он поймет их механизм и *переведет их значение на язык науки*; французу всегда тесно и на просторе, потому что для него жить — значит беспрестанно расширять горизонт жизни».

У нас часто спорят — совместима ли публицистика с художественной литературой. Такой вопрос не вставал ни перед Вольтером, ни перед Бальзаком, ни перед Стендалем, ни перед Золя. Их памфлеты написаны рукой художника; в их романах множество страниц, которые любитель этикеток бесспорно назовет публицистикой. Все они считали, что литература — борьба. Накануне смерти старый Гюго говорил о Вольтере, который, не страшась, вступил в поединок с коалицией церкви — монархии — аристократии: «Каким было его оружие? Оно легко, как ветер, оно сокрушает, как молния. Это — перо».

Все сказанное относится не только к прошлому. В наши дни писатели, принадлежащие к различным партиям, к различным философским течениям, не ставят газету ниже книги. Публицистика занимает видное место в работе Арагона и Мориака, Дюамеля и Куртада, Сартра и Вайяна.

Во французской литературе с давних пор и по наше время процветает своеобразный жанр «эссе» — по-русски его переводят то буквально и неправильно «опыты», то весьма отдаленно и вряд ли точно «очерки». Эссе — книги, в которых переплетаются личные наблюдения и размышления, проблемы искусства и политика, беллетристика и философия. Трудно определить несколькими словами содержание книги Монтеня «Опыты», сыгравшей большую роль в развитии французского общества: он пишет о книгах, которые прочитал, и о себе, о законах и о совести; по его словам, книга посвящена «искусству жизни». Эссе писали и Монтескье, и Вольтер. Были эссе в форме писем, в форме диалога, в форме романа. Книги путешествий Стендаля, его «История итальянской живописи», книга «О любви» представляют клубок размышлений, причем психологические открытия неизменно сплетаются с вопросами политики. Книги об искусстве? Нет, как говорил Монтень, об «искусстве жизни».

«Башня из слоновой кости», которую кстати и некстати любят припоминать некоторые наши критики, — посредственный образ поэта-парнасца, но не в этой «башне» можно разыскать подлинных писателей Франции. Политика, о которой говорил Гоголь, их с давних пор увлекала. Агриппа д'Обинье писал свои поэмы между двумя битвами, стихи для него были оружием против католиков. Мы знаем Монтескье как автора прелестных «Персидских писем»; но, помимо этой книги, он написал «Дух законов», был председателем парламента в Бордо, участвовал в политической жизни предреволюционной Франции. Вольтер говорил: «Как огонь рвется ввысь, как камень падает вниз, человек создан для действия. Не действовать и не существовать для человека одно и то же». И Вольтер «действовал»: вел кампании против иезуитов, вступался за невинно осужденных, требовал отмены законов, принижающих человека. Вся жизнь Дидро была посвящена разрушению самого фундамента порочного общества. Монархи, игравшие в либералов, сначала рассматривали Дидро как блистательного литератора, потом увидели в нем революционера и рассердились. Дидро требовал мира, Фридрих II возражал: «Монарх обязан защищать своих союзников... Есть войны нужные, неизбежные, справедливые. Марк Аврелий, Траян, Юлиан непрерывно вели войны, но философы их прославляли. Почему же Вы выступаете против властителей?» Для многих современников Ламартин был скорее министром иностранных дел временного правительства, нежели автором элегий. Бальзак еще в молодости писал сестре: «Итак, если я человек с сильной волей — это еще неизвестно, — я смогу добиться большего чем литературная слава. Прекрасно быть большим человеком и большим гражданином». Стендаль писал статьи на политические темы.

Кажется, нет ничего показательнее биографии Виктора Гюго. Герцен приводит его ответ агентам Наполеона III: «Если останутся хоть десять французов в изгнании — я останусь с ними; если три — я буду в их числе; если останется один, то этот изгнанник буду я. Я не возвращусь иначе, как в свободную Францию».

(Гюго провел в изгнании девятнадцать лет; когда он вернулся на родину, ему было шестьдесят восемь лет. Вольтер был в изгнании сорок два года и только восьмидесятичетырехлетним стариком снова увидел Францию.)

Сохранились отчеты парламентских заседаний, на которых Гюго сражался против реакции. 17 июля 1851 года он выступил в парламенте, заявив, что президент республики Наполеон готовится государственному перевороту. Большинство депутатов было возмущено словами Гюго, ему кричали, что он «подкуплен», что он «презренный клеветник». Он продолжал говорить. 5 марта 1871 года Гюго, депутат Национального собрания, которое две недели спустя превратилось в оплот версальцев, снова обличал реакцию. Протоколы сохранили прелестную реплику одного из реакционных депутатов, виконта де Лоржерия: «Национальное собрание отказывается слушать господина Виктора Гюго, потому что он говорит не по-французски». Да, язык великого поэта Франции эти духовные друзья Бисмарка посмели назвать не французским... Гюго отказался от депутатского мандата: понял, что Национальное собрание пойдет против народа.

После поражения Коммуны Гюго уехал в Брюссель. Вскоре король Бельгии Леопольд II собственноручно подписал указ: «Предписывается Виктору Гюго, возраст шестьдесят девять лет, родился в Безансоне, занятие — литератор, проживает в Брюсселе, немедленно оставить пределы королевства».

Одним из руководителей Коммуны был писатель Валлес, а на ее баррикадах сражался юный Рембо. Золя был осужден военным судом за защиту невинного Дрейфуса. Во время Первой мировой войны Ромен Роллан, выступив против войны, сплотил вокруг себя передовую интеллигенцию. Всем памятна роль Барбюса в защите мира. Два больших поэта — Элюар и Арагон — стали коммунистами. Можно напомнить о члене Конвента художнике Давиде, о коммунаре Курбе, об участии ученых в политической жизни Франции — от Кондорсе до Ланжевена и Жолио-Кюри.

Разумеется, значение Гюго не в парламентских речах, не в листовках, а в книгах. В письме к Ганской Бальзак писал: «Теперь в политике слово, стихи весят столько же, сколько раньше весили военные победы... Лист бумаги, этот хрупкий инструмент, может изменить лицо земного шара». Где же «башня из слоновой кости»? Может быть, в словах Ламартина, который сказал: «Поэзия не бесплодная игра воображения, а выражение высших чаяний человечества»? Может быть, к «башне» тянулся Гюго, говоря: «Не

потребность новизны терзает творца, а потребность правды»? Или «башню» можно предугадать в книгах Шамфора, которого роялисты звали «якобинцем», а якобинцы «мякотелым» и который покончил жизнь самоубийством в 1794 году? Он был виконтом, знатоком искусств, человеком редкого вкуса, писал трагедии, пользовавшиеся успехом у публики. Когда друзья начали его упрекать за участие в революции, говоря, что «торжество черни убьет искусство, доведет театр до самого низкого уровня», Шамфор отвечал: «Оплачивать прекрасные трагедии или комедии ценой страданий тех, кто находится в социальном или политическом рабстве — это значит немного переплачивать за свое место в театре». Но, может быть, в «башню из слоновой кости» ушел Рембо? Он ведь был «декадентом» и «символистом». (Я отнюдь не думаю отрицать очевидного: во Франции в конце прошлого века и в начале нашего существовали декаденты. Эпоха была падка на всяческие литературные школы, и символисты, бесспорно, тоже существовали. Но следует смотреть не только на этикетки. Ранний Маяковский и Бурлюк оба называли себя «футуристами», Есенин и Мариенгоф говорили, что они «имажинисты»; но вряд ли кому-нибудь придет в голову, доверившись ярлыкам, считать, что «Облако в штанах» родственно стихам Бурлюка и что сельская лирика Есенина напоминает «Роман без вранья» Мариенгофа.) Артюр Рембо, один из крупнейших поэтов Франции, писал: «Когда же мы пойдем через пески и горы, чтобы приветствовать рождение нового труда, новой мудрости, бегство бесов и деспотов, конец суеверий?..»

С давних времен писатели Франции боролись против бесов и деспотов. Пьер Абеляр известен как поэт, воспевавший нежную любовь к Элоизе. Он был также мыслителем, выступал против схоластики, против догматизма, за что и был осужден. Книги Теофиля Вьо сожгли, а его самого посадили в тюрьму. Вольтер сидел в Бастилии, Дидро — в Венсенском остроге. «Опыты» Монтеня были запрещены. Судили Беранже за его песни, Бодлера — за «Цветы зла», Флобера — за «Госпожу Бовари». Конечно, инквизиция во Франции, по сравнению с Испанией и Италией, была умеренной, чуть ли не благодушной. Конечно, страх показаться смешными несколько умерял пыл французских держиморд, и если «Тартюфа» вначале запретили, то комедия вскоре была поставлена. Конечно, добытые народом

политические свободы сказались и на судьбах книг — их легче было опорочить, чем сжечь. Но различие между бессудной расправой и судебной волокитой скорее количественное, чем качественное. Французская культура создавалась не в процессе приспособления к существующим порядкам, а в непрестанной борьбе с ними.

Разговоры о надоевшей всем «башне» и о «чистом искусстве» основаны на коротком и незначительном эпизоде в истории французской литературы. Парадоксальное и вряд ли серьезное заявление о том, что искусство создается ради самого искусства, принадлежит поэту середины прошлого века Теофилю Готье. Можно по-разному относиться к его произведениям, мне они кажутся отмеченными скорее мастерством, чем вдохновением. Дело, впрочем, не в оценке его таланта. Недавно после долгого перерыва я заглянул в книгу «Эмали и камеи» и не нашел в ней ничего, что бы резко отличало стихи Готье от стихов других поэтов той же эпохи: март, открывающий дорогу весне, любовь седого человека к молоденькой девушке, размышления над увядающей розой. Написаны эти стихи были, разумеется, потому, что Готье радовался весне, страшился старости или хотел растрогать женское сердце. Размышления о каком-то особом искусстве, предназначенном для самого процесса творчества, не только противоречат логике (а французу без логики не прожить и дня), они не способны даже объяснить поэзию Готье и его последователей. Готье в предисловии к книге Бодлера «Цветы зла» пытался доказать, что и Бодлер писал стихи для удовольствия писать. Биография Бодлера нелегко поддается расшифровке: он противоречиво поступал, часто обманывал других и, наверно, самого себя. Он не раз соглашался с Готье — и в беседах, и в газетных статьях. Бодлер, однако, оставил нам не только литературные декларации, но и стихи, а его поэзия рождена глубокими чувствами: автор «Цветов зла» страдал от зла. Нельзя его поставить рядом с Готье. Что касается «парнасцев» и других проповедников «чистого искусства», то, ненавидя народ, который они называли «чернью», раздосадованные мещанскими вкусами буржуа, они пытались сделать вид, что отворачиваются от жизни. Жизнь отвернулась от них. (Можно к этому добавить, что сам Теофиль Готье не всегда обитал в «башне из слоновой кости», он, например, нашел в себе пыл, чтобы

написать несколько весьма низких страниц о коммунарах, попавших в руки версальцев.)

Отход от жизни никогда не соблазнял французов: их не тянуло ни на небеса, ни в скиты, ни в «башни». Французу скучно, пусто без людей. Дидро говорил, что наслаждение одного неглубоко и тотчас забывается: человек хочет наслаждаться с другими. Объясняя, почему многие француженки кажутся ему красивыми, Герцен писал: «Быть красавицей — несчастье, красавица — жертва своей наружности, на нее смотрят как на художественное произведение, в ней ничего не ищут далее наружности. Французская красота чрезвычайно человечественна, социальна; она далека от германо-английской надтельности, заставляющей проливать слезы о грехах мира сего, о слабостях его, толико сладких, она также далека и от андалузской чувственности, от которой сердце замирает и захватывает дух. Она не в одной наружности, не в одной внутренней жизни, а в их созвучном примирении. Такая красота — результат жизни, — жизни целых поколений, длинного ряда влияний, органических, психических и социальных; такая красота воспитывается веками, вырабатывается преемственным устройством быта, нравов, достается в наследие, развивается средою, внутренней работой, деятельностью мозга, — такая красота факт цивилизации и народного характера». Эти слова приложимы не только к красоте лица, но и к картине, к поэме.

Во французской литературе много трагических поэм — от Агриппы д'Обинье до «Неоконченного романа» Арагона, немало романов с печальными итогами — от «Опасных связей» до «Закона» Роже Вайяна. Но трагические стихи и раздирающие судьбы героев романов освещены утверждением возможной радости жизни, которая разбита, как корабль рифами или льдинами; и ко всей французской литературе подошли бы в качестве эпитафии слова из романа «Об ужасающей жизни великого Гаргантюа»: «Человек создан природой для мира, а не для войны, рожден для радости, для наслаждения всеми плодами и растениями».

Декарта мы обычно представляем себе как основоположника сухого картезианства, а его только книжники звали по-латыни Картезиусом. Рене Декарт был общительным и веселым человеком. Когда его как-то стали допрашивать о грехах его молодости, он, улыбаясь, ответил, что «не давал никакого обета целомудрия и не



стремился прослыть святым». Он не противопоставлял науки фантазии, говорил, что поэтам иногда удается открыть то, что остается загадочным для философов.

Я знал Ланжевена; я ничего не смыслю ни в магнетизме, ни в ионах, но, слушая его, я понимал, что значит большая наука и большое человеческое сердце: он умел очеловечить физику. Я часто встречался с Жолио-Кюри. Все знают, что он был крупным ученым, знают о его большой общественной работе. К этому нужно добавить, что Жолио-Кюри отличался необычайной человечностью, в нем таился концентрат страстей, притяжений и отталкиваний, он был прост, порывист, очень чувствителен и когда показывал свои пейзажи (в свободные часы он занимался живописью), и когда рассказывал о рыбной ловле, и когда шутил. Если бы мне, как писателю, сказали: «Назови человека, в котором наиболее ярко представлено все человеческое», я, пожалуй, назвал бы его.

Мне не раз приходилось слышать и от французов, и от иностранцев, проживших некоторое время во Франции, слова: «Французы умеют жить». Вряд ли это справедливо по отношению к организации труда, к комфорту жилища, к работе административного аппарата. Многие промышленники Франции с завистью смотрят на Америку (да и на соседнюю Германию); буржуазные журналисты ставят в пример своим соотечественникам опрятность и прочность английских парламентских порядков; любой француз знает, что в Бельгии или в Швейцарии жизнь куда лучше налажена. Все же есть много правды в словах о том, что французы умеют жить: это связано с характером народа. Если хорошая погода, француз весел, хотя за час до этого он получил неприятное извещение от фининспектора и хотя в газете прочитал кипу огорчивших и встревоживших его сообщений. В годы экономического кризиса в Париже можно было увидеть много горемык: они жили на улицах. Меня всегда поражало, как бездомный человек, заработавший гроши, обедал с приятелем на тротуаре: он ел кусок хлеба и кружок колбасы с наслаждением гастронома, и его веселости мог бы позавидовать английский джентльмен, посещающий изысканные рестораны. Французский бедняк, доведенный нуждой до отчаянья, способен улыбнуться шутке. Это не помешает ему час спустя, при очередной вспышке народного гнева, пойти навстречу смерти. Можно определить умение француза радоваться часу, даже

минуте, как ребячество, как беспечность; можно назвать это и мудростью. Полежаев, например, писал:

Француз — дитя,  
Он вам, шутя,  
Разрушит трон  
И даст закон;  
...Самолюбив,  
Нетерпелив,  
Он быстр, как взор,  
И пуст, как вздор...

А Салтыков-Щедрин восхищался умением француза наслаждаться любой передышкой, любой деталью жизни; он говорил о парижской улице: «Озлобленному она проливает мир в сердце, недугующему — подает исцеление».

Теперь много говорят об американизации французской жизни. Задолго до нашего времени, в 1870 году, Флобер писал: «Мы вступим в эру плупости. В эру утилитаризма, милитаризма и американизма». Если подумать о политической судьбе Франции, то может показаться, что пророчества Флобера сбылись. Но если приглядеться поближе к французской жизни, видишь, что американизация коснулась только некоторых сторон быта правящей верхушки общества. Столь расхваливаемый «американский образ жизни» не по душе десяткам миллионов французов. Разумеется, французы любят автомобили, но ведь можно сидеть за рулем и не ставить превыше всего доллар, не страдать расовой спесью, не считать, что количество автомобилей является основным показателем культурного уровня страны. Умение наслаждаться часом или минутой, о котором я говорил, помогает французам сопротивляться механизации мыслей, чувств, веселья, даже любви, столь распространенной в Америке.

В отдыхе больше всего сказывается народный характер. Некоторые туристы, попав ночью на площадь Пигаль, где английский язык слышишь чаще, чем французский, решают, что французы любят кутить, любят ослепляющие вывески, грохот музыки. Есть на свете множество мифов: о мнимом мистицизме русских, о воображаемой

умеренности немцев. Есть миф и о развратных французах, о Париже, который будто бы является «новым Вавилоном». А Франция рано ложится спать; в одиннадцать часов вечера видишь мало освещенных окон. Для огромного большинства французов воскресный отдых — это рыбная ловля, прогулка в лес, уход за садиком. Нигде, кажется, так страстно не относятся к цветам. Цветы продаются повсюду — и в бедных пригородах, и у заводских ворот. Огромные рынки отведены под цветочную рассаду, под кусты и деревья. В любом маленьком городе сотни маленьких кафе и ресторанов — «бистро», там друзья за стаканом вина спорят или шутят. Народ, перерезавший не раз улицы баррикадами, знает, что мостовые могут превращаться в танцевальные залы и что уличные скамейки под тенистыми каштанами созданы для влюбленных.

Я очень редко встречал во французской книге сомнения в ценности и смысле жизни, но не раз, читая книгу французского автора, задумывался: какая жизнь может быть названа достойной человека? Эти сомнения равно относились и к законам государства, и к законам сердца. Французская литература показала миру все значение общественных проблем, но никогда она не отрекалась от признания человеческого достоинства. Мне кажется, что ее мораль — плод веков и веков — может быть выражена одной мыслью: человек живет в обществе, все общественное непосредственно его затрагивает, он связан с товарищами, с соотечественниками, с человечеством, но, стремясь улучшить, облагородить, обновить общество, он ни на минуту не забывает, что не он создан для субботы, а суббота создана для него.

Может быть, легче всего понять отличительные черты французской культуры, оглянувшись на те далекие времена, когда в Западной Европе, разоренной, суеверной, вдоволь обнищавшей и одичавшей, зарождалась городская жизнь.

Мы часто несправедливы к XII–XIII векам. Когда мы входим в готический собор, в нашем сознании его полумрак смешивается с мраком смутного Средневековья, даже с мракобесием — с

инквизицией, с астрологией, с алхимией. (Само слово «готика» сбивает с толку. Конечно, готы соборов в Шартре или Реймсе не строили; название «готика» было придумано итальянцами эпохи Возрождения, которые, отталкиваясь от средневековой архитектуры, окрестили ее презрительно готической, ибо готы, некогда разорившие Италию, оставили по себе недобрую память.)

Иногда говорят о «чуде Возрождения». История не знает чудес. Необычайный расцвет науки, литературы, искусств в XV и XVI веках был связан с новыми социальными условиями в странах Западной Европы. Однако многое подготовлялось предшествующими столетиями. В XII веке французы как бы открыли античную культуру. Разумеется, эта культура продолжала тогда теплиться в Византии. Но Западная Европа была отрезана от Византии страхом византийских императоров и духовенства перед общением с Западом. Идеи древних греков пришли во Францию сложным путем — через арабов и евреев, живших в Испании, через Авиценну и Маймонида. Передовые французы зачитывались Аристотелем и Платоном, Горацием и Вергилием. Поэт Пьер Блуа писал: «Как карлики мы на плечах у древних и видим дальше их лишь потому, что видели они...» Строились огромные соборы в Париже, в Шартре, в Реймсе, в других городах Франции: первая эпидемия высотных зданий. Предшествующая, так называемая романская архитектура была приземистой, сельской. В городах потребовались большие высокие здания. Романтикам готические соборы казались полными мистицизма, они видели в стрельчатом зодчестве стремление людей подняться к небесам. На самом деле готика была потрясающей победой разума, и зодчие XII века могут рассматриваться и как художники, и как инженеры, разрешавшие сложнейшие проблемы строительства. Соборы предназначались не только для церковных служб, в них читали лекции студентам, устраивали театральные представления, даже маскарады; в соборе Парижской Богоматери заседали Генеральные штаты — парламент. Соборы были общественными зданиями, и в их строительстве были заинтересованы все горожане. Архитекторы не только не искали таинственного мрака, они стремились сделать соборы наиболее светлыми. Скульптура, украшавшая порталы, была каменной энциклопедией, первой библиотекой для неграмотных, вдохновенным изображением суммы

познаний; здесь были изображения времен года, искусств и наук, различных ремесел, радостей народа и его бедствий; сцены из Священной истории переходили в летопись подлинных событий, а химеры соседствовали с современниками, служившими моделями скульптору. В искусстве окраски стекла — густо-красного, сапфирового, изумрудного, служившего для витражей, — впервые нашло выражение чувство цвета, предвещая близкое торжество живописи. Готика была не смятением духа, но победой разума, ясности, света.

С потрясающей быстротой новая архитектура увлекла другие страны. Готику в те времена называли «французским зодчеством». Англичане звали французов для постройки Кентерберийского собора, шведы — в Упсалу и Висби, датчане — в Роксфильд, немцы — в Вимпорен. Французы построили собор Святого Вита в Праге, церковь миноритов в Вене. На несколько веков готика стала стилем Европы. Постепенно она начала вырождаться, приняла характер болезненный, почти истерический. Стил, как то бывало не раз в истории искусств, уступил место стилизации. (Забавно отметить, что Кельнский собор, который многим туристам кажется шедевром готики, построен фактически в прошлом веке и поражает подменой стиля искусственной сложностью деталей.)

Одновременно с архитектурой поэзия Франции вдохновляла в те века многие народы Европы. Эта поэзия была лиричной и повествовательной, она раскрывала сердца и давала познания, говорила о мужестве и о свободе, высмеивала духовенство и вельмож, клеймила войну, утверждала ценность жизни. Содержание поэзии XII и XIII веков разнообразно: любовь и разочарование, вера и сомнения, жизнь и смерть — все то, что порой называют «вечными темами», разумеется, вдохновляло труверов и трубадуров. Впервые в поэзии они выразили то благоговение перед любимой женщиной, которое придало любви более сложный и более человеческий характер; даже если зачастую они грешили вычурностью или аффектацией, любовная поэзия XII века помогла воспитанию чувств, подготовила сердца к восприятию Данте и впоследствии Петрарки. Однако средневековые поэты не пренебрегали и злобой дня: восстаниями крестьян против духовенства, обличениями ростовщиков, притязаниями ремесленных цехов, критикой Генриха III, сатирическим изображением монахов и

епископов. «Роман Розы», написанный в XIII веке Жаном де Мёном, направлен против власти невежества и лицемерия, против святош, пристрастных судей, против богатства и деспотизма. Сто лет спустя Эйсташ Дешан писал:

У вас от Господа права,  
У вас из золота слова,  
У вас замки, у вас ключи,  
У вас мечи и палачи,  
Но есть на свете правда...

Рождались большие эпопеи и сатиры-фаблио, рассказы о подвигах Роланда, Ланселота, Тристана и о проделках хитроумного Лиса.

Из Франции темы и герои, сюжеты и припевы двинулись в другие страны. Песни о рыцарях Круглого стола зазвучали в городах Италии. Англичане воспевали странствующего рыцаря Ланселота и смеялись над проделками Лиса. Скандинавские барды вдохновлялись легендой о Граале. Французская эпопея не осталась без отклика в соседней Германии.

В Средние века не было еще раздела между литературой устной и письменностью, между народной поэзией и учеными поэтами. Когда мы думаем о старых эпопеях, мы склонны приписывать их творчеству народа. Это верно, поскольку все большие поэты связаны с народом, и это вместе с тем ошибочно, потому что и у эпопей были авторы. Мы не знаем их имен, для нас они анонимны, но они созданы не множеством, а одним; и даже если они менялись в устной передаче или переделывались, то это только означает, что дошедшие до нас варианты — творчество двух или двадцати поэтов. Эпопеи народны не потому, что их сочинял коллектив, именуемый «народом», а потому, что они выражали народные стремления и чувства.

Есть лица настолько изменившиеся с годами, что, глядя на фотографию ребенка, нельзя в ней найти ни одной черты лица взрослого человека, который показывает вам эту фотографию; и существуют другие лица — с детских лет до старости вы видите какую-либо резко выраженную черту — глаза, нос или построение

головы. Читая литературу средневековой Франции, видишь в ней черты авторов, нам хорошо знакомых. В романе Лиса мы уже видим и «Кандида», и «Остров пингвинов», в лирике Рютбефа предопределены и Вийон, и Верлен, и Элюар.

Франция слыла в мире бунтовщицей; все считали, что фригийский колпачок ей к лицу. Действительно, в течение десяти веков Франция не раз опрокидывала королевские троны, меняла законы, меняла и нравы. XIX век был полон бурными столкновениями литературных течений, художественных школ. Романтики крушили классицизм, реалисты низвергали романтиков, символисты нападали на натуралистов. Приверженцы одного течения были разъединены между собой и социальными воззрениями, и художественными приемами: бесконечно далеки друг от друга романтики Альфред де Виньи и Гюго, парнасцы Леконт де Лиль и Сюлли-Прюдом, натуралисты Гюисманс и Золя, символисты Верлен и Малларме. Сторонники того или иного направления, совместно подписывая литературные манифесты, сотрудничая в полемических журналах, зачастую произведениями опровергали свои декларации.

События разворачивались быстро, вспыхивали революции, вчерашний авангард оказывался в обозе. Многие писатели не успевали осознать всего значения социальных сдвигов. Виктор Гюго не понял драмы июньских дней 1848 года; разглядев потом Наполеона III, он проглядел Кавеньяка. Жорж Санд была с блузниками сорок восьмого, но не признала их детей — коммунаров. Естественно, что Дюма-сын приветствовал версальцев: он был средним драматургом среднего буржуа. Но Флобер ненавидел буржуазию и все же отшатнулся от Коммуны: недоглядел, недодумал.

Были писатели, которые родились слишком рано, чтобы современники могли их понять, как Стендаль, Бодлер, Рембо; были и другие, запоздавшие, которые, при всем их блеске, казались сошедшими с цоколей памятников, как Клодель. Однако не было поколения, которое не рвалось бы вперед и одновременно не клялось бы тенями предшественников.

Никто не упрекнет французов в медлительности. Салтыков-Щедрин, приехав в Париж, писал: «Немец работает усердно, но точно во сне веревки вьет; у парижанина работа горит в руках». Французская речь быстра. Роже Вайян заметил, что одна и та же пьеса

исполняется в Париже два часа, а в Берлине три. Когда французы слышат впервые «Марсельезу» в исполнении русского оркестра, они бывают восхищены и удивлены: знакомый им с детства революционный марш становится медлительной, торжественной кантатой.

На солнечных часах в одной деревне департамента Эндр имеется следующая надпись: «Если ты даже попытаешься заслонить собой солнце, время будет идти». Трудно назвать французов консерваторами по наклонности. (Я говорю сейчас не о политике, а о повседневной жизни.) Вместе с тем чужестранца во Франции поражало и поражает какое-то загадочное, на первый взгляд, двойное существование: все в этой стране меняется и все будто остается прежним. Архитектор Корбюзье, создатель конструктивизма (то есть индустриального стиля, применяемого к жилым домам), — француз, и во Франции он построил немало зданий, которые нельзя назвать иначе как опыты. Однако дома в провинциальном городе выпядят как сто лет назад. Вот дом нотариуса в Туре или адвоката в Пуатье. Ставни летом закрыты — может выгореть шелковая покрывка на старомодных креслах, да и кресла в чехлах. Кажется, что в гостиной стоит атмосфера Людовика-Филиппа: окна открывают с опаской, боясь сквозняков. Десятки тысяч лавчонок, где продают вазы Директории, пуфы Второй империи, вылинявшие гардины, склеенных амуров. Француз, который мчит в автомобиле с севера на юг и должен заночевать в незнакомом городке, предпочитает ветхий постоялый двор, где, судя по надписи, останавливались племянник Талейрана или сама госпожа Рекамье. Еще сохранились старые кафе с пыльными красными диванами; любимое название их — «Кафе де коммерс»; туда приходят в определенный час завсегдатаи, а говорят они там на вполне современные темы: о том, что «алжирская история — это болото, из него не выберешься», или о том, что «атомный дождь — дело паскудное». В речах ораторы любят щеголять оборотами, взятыми у авторов XVIII века, и письмо, касающееся очередной биржевой сделки, маклер кончает, как его дедушка, обязательной формулой: «Благоволите, милостивый государь, принять уверения в моем глубоком к Вам почтении».

Меняются литературные формы, стиль, язык, но темы романов поражают своим постоянством. (Я говорю, разумеется, о тех



писателях, которые не хотят или не могут различить новое. Романы Арагона, «Пьеретта Амабль» Роже Вайяна, ряд других произведений открывают нам новые стороны французской жизни.) Лет тридцать тому назад критик Эдмон Жалу писал по поводу романа Франсуа Мориака: «Наследство и завещания — самые естественные и самые традиционные занятия французов». Жизнь с тех пор изменилась, но, просмотрев несколько новых романов, я увидел, что речь идет о наследстве. Если зайти в один из театров на Больших бульварах, где идут современные комедии, можно увидеть достаточно ветхий «треугольник»: муж, жена, любовник. Один из самых крупных успехов достался роману восемнадцатилетней девушки Франсуазы Саган «Здравствуй, печаль!». В этом романе имеются достоинства, но то, что он разошелся в количестве почти полумиллиона экземпляров, следует объяснить возрастом автора, который поразил читателей. Меня же этот роман удивил другим: хотя он показывает вполне современную жизнь и хотя Франсуаза Саган воспитывалась скорее на сюрреалистах, чем на классиках, ее книга потрясающе традиционна — и в попытке обрисовать героев, и в сюжете, да и в самом тоне повествования.

Во Франции, как и повсеместно, технический прогресс несет известную демократизацию культуры — радио, телевидение, кинематограф, невиданная прежде распространенность иллюстрированных еженедельников знакомят простого человека с другими странами, с историей, со множеством предметов, которые он не успел узнать в начальной школе. Все это, разумеется, связано с вульгаризацией науки и эстетики — уровень кинокартин (главным образом американских) или иллюстрированных еженедельников вроде «Матча» низкий. Писатель Жорж Дюамель давно ведет войну против кинематографа и радио. В начале тридцатых годов он предложил объявить «пятилетку отказа от новых изобретений», а два года назад на «международной встрече» в Женеве снова повторил свои доводы, видя зло не в дурном использовании технических изобретений, а в самих изобретениях. Он, если угодно, представляет крайнее крыло интеллектуального консерватизма. Французы ворчат, что опять показали дурацкий фильм или что телевизоры мешают детям готовить уроки, но при этом ходят в кино и обзаводятся телевизорами.

Франция отнюдь не отгораживается от новых идей. Стоило промелькнуть в газетах сообщению, что советские гинекологи применяют новый метод для обезболивания родов, как его стали применять во многих парижских госпиталях. После статей о работе советских селекционеров возникли кружки любителей-мичуринцев. Психиатры применяют все методы лечения, найденные немцами или англичанами. Психологи увлекаются лоботомией. Социологи заняты проблемой профессиональной ориентации, педагоги — политехническим образованием. Идеи, приходящие из-за границы, верные и неверные, быстро находят во Франции отклик. Большую роль сыграл Ницше. На романистов, если взять последние полвека, влияли Горький и Джойс, Чехов и Фолкнер, Хемингуэй и Кафка. В драматургии бесспорно влияние Пиранделло, Шоу, Лорки. Молодые поэты многое взяли у Маяковского. Сартр продлил философию датчанина Кьеркегора и немца Хайдеггера. Сюрреалисты увлекались фрейдизмом. Марксизм и советский опыт во многом определили творческий путь столь различных писателей, как Арагон и Элюар, Жан Ришар Блок и Роже Вайян, Куртад и Клод Руа.

Старое причудливо сочетается с новым. Франция не раз отступалась от того, что казалось ей несправедливым, неразумным, отжившим, но никогда Франция не отступалась от себя.

Много раз я слышал, как ревностные католики посмеивались над нравами духовенства или осуждали политику Ватикана. Я встречал убежденных консерваторов, которые с уважением, даже с гордостью говорили не только о сочинениях Сен-Жюста, но и о «Страстной неделе» Арагона. Клодель был католиком, в своей общественной деятельности дипломатом, консерватором, но он был подлинным поэтом, и, может быть, самые теплые, самые благородные слова, посвященные его смерти, были подписаны Арагоном.

Гастон Монмуссо — один из старейших французских коммунистов. Он страстно любит Турень, где родился, и написал о ней книгу. Его герой Жан Бреко рассуждает о замке Азэ, построенном в эпоху Возрождения: «Ничего не скажешь, такие мы есть. Вот замок капиталистов. Капиталисты меня выводили из себя всю мою жизнь, как и вас всех. Я должен был бы ненавидеть этот замок, с его башнями, парадными лестницами, роскошной отделкой стен. И вот наоборот — я его люблю, — есть в нем что-то мое, вот в чем дело...»

Сознание, что культура создана поколениями, что ее создавал народ, его сердце, его руки, связывает прошлое с настоящим. Рабочий, непримиримый коммунист, с глубоким почтением относится к древности, будь то готические церкви или пышные усадьбы на Луаре.

Никогда новаторство во Франции не означало разрыва с традициями. В стихах Верлена слышатся интонации Вийона. Стендаль был одним из создателей современного романа, он говорил, что его поймут только в XX веке, но в его книгах я часто нахожу отзвуки Гельвеция и Монтескье. Арагон по всему своему складу новатор, но он воскресил искусство сонета, а в его «Парижском крестьянине» есть нечто, сближающее автора со стилистами XVIII века.

Нельзя остановить ход времени — это знают и крестьяне в деревне в департаменте Эндр, и французские писатели, это знает Франция. Знание придает силы, но оно может приносить и некоторую печаль. Есть такая печаль в веселой, любящей шутку и свет Франции. Ее самые веселые песни никогда не переходят в радостный гул. Краски ее палитры светлы, но нет в них яркости.

В новом костюме некоторые люди чувствуют себя как-то неловко. Тридцать лет тому назад я писал книгу о Бабефе. Я прочитал тогда много документов эпохи — и дневников, и писем, и донесений секретных сотрудников полиции. Конечно, Франция в эпоху своей Великой революции надела фригийский колпачок как обновку, но удивительно, что он сразу показался всем ее привычным головным убором, как будто она его носила много веков подряд. В годы потрясений Франция удивляет своей приверженностью к тысячам мелочей издавна налаженной жизни. В годы тишины, исторического штиля на ее лице блуждают тени, в ней тревога, гнев, которые могут разразиться грозой, неожиданной для всех, только не для самих французов.

Помню: в трудное время, в конце сороковых или в самом начале пятидесятых годов, А. Фадеев делал доклад на пленуме Союза писателей. Он объяснял, в чем отличие социалистического реализма

от реализма критического. На несколько минут я забыл о судьбе наших книг — вспомнил историю литературы. Почти триста лет тому назад эссеист Лабрюйер писал: «Расин изображает людей такими, какие они есть, Корнель — такими, какими они должны быть». Литературные споры нашего времени начались не вчера...

Я не буду сейчас продолжать спор, попытаюсь определить, чем является реализм и каковы его границы. Разумеется, в разные эпохи писатели по-разному понимали свое назначение: менялись социальные условия, вместе с ними менялись и эстетические нормы, и принципы морали. Однако Расин и Корнель были современниками, оба отдавали дань как философии, так и эстетике классицизма. Но Расин по-иному представлял свои художественные задачи, нежели Корнель, и показ преступной страсти Федры не похож на изображение идеального воина Сиды. Корнель создал предмет преклонения, породил поговорку «Прекрасен, как Сид». «Федру» сначала освистали, потом трагедия была оценена как правдивое изображение страсти и преступления. У каждого из двух поэтов имелись сторонники, но споры между ними были скорее столкновением темпераментов и вкусов, нежели борьбой двух враждебных идеологий. И Корнель, и Расин были сторонниками абсолютной монархии, оба вместе с тем показывали темные стороны, язвы, порождаемые деспотией. Молодой Достоевский восхищался и Корнелем, и Расином, он писал своему брату: «У Расина нет поэзии! У Расина, пламенного, страстного, влюбленного в свои идеалы Расина, у него нет поэзии?.. Да читал ли ты „Андромаху“? А? Брат! Читал ли ты „Ифигению“? Неужели ты скажешь, что это не прелестно?.. Теперь о Корнеле... Читал ли ты „Сиды“? Прочти, жалкий человек, прочти и пади в прах пред Корнелем». Для Белинского Корнель и Расин были прежде всего представителями классицизма: «Поэзия Корнеля и Расина для нас — ложная, риторическая поэзия...» Но для современников Расин и Корнель были художественными антиподами, и Лабрюйер это подчеркнул в статье, которую я процитировал. Разные художественные приемы, но не разные миры: Расин мог бы показать Сиду таким, каким он был, а Корнель изобразить Федру такой, какой она должна быть. Мольер предпочитал ставить трагедии Расина, но, когда Расин отдал пьесу другой труппе — чтобы ответить обидой на обиду, Мольер тотчас

поставил трагедию старика Корнеля. (Поскольку я вспомнил Мольера, можно добавить, что третий большой драматург эпохи предпочитал трагедии комедию и показывал людей такими, какими они не должны быть.)

Писатели, художники не только различных жанров, но и различных художественных методов сосуществовали во Франции с древнейших времен. Рютбеф стремился показать жизнь и человеческие чувства, не украшая быта и не приподымая героя; он говорит с редкой искренностью о своей неудачной женитьбе, о заблуждениях, о горе. (Два века спустя раздался родственный ему голос Франсуа Вийона.) Современники Рютбефа писали иначе: авторы эпопей воспевали безупречных рыцарей, а сатирики в фаблио живописали пороки общества.

Ронсар и Дю Белле были не только современниками, но и создателями одного литературного направления — «Плеяды», близкими друзьями. Оба любили сонеты, и оба писали много о любви. Но в сонетах Дю Белле любовь трудна, печальна, это любовь человека, который живет не в легендарной Аркадии, а в обществе с его предрассудками, интригами, преступлениями. Ронсар в сонетах — олимпиец, он любит на античный лад; он считал, что именно такой должна быть любовь.

Конечно, во Франции были и мистерии, и куртуазная лирика Средневековья, и холодный пафос классицизма, и «Эрнани», и Вилье де Лиль Адан, и Малларме. Однако мне кажется, что французский гений всегда тяготел к ясности, конкретности. Мистицизм не нашел во Франции того иступления и тех туманов, которые позволили в других странах расцвести творчеству святой Терезы, Сан Хуана де ла Круса, Якоба Беме, Сведенборга. Даже скульптура, украшавшая готические соборы, была по своему характеру реальной, земной. На портале бургундских церквей XIII века можно увидеть статуи крестьян, которые в марте обрезают фруктовые деревья, в июле косят сено, в сентябре собирают виноград, а в декабре закалывают свинью. Обычно указывают на Шатобриана как на выразителя мистических наклонностей Франции. Шатобриан, как и многие немецкие романтики, идеализировал феодальный строй, ненавидел революцию, но он достаточно трезво оценивал свою позицию: «Самые смелые доктрины, касающиеся собственности, равенства, свободы,

преподносятся утром и вечером, их слушают монархи, которые трясутся за тройной цепью ненадежных солдат. Потоп демократии заставляет монархов карабкаться вверх — с первого этажа на чердаки дворцов, оттуда им придется пуститься вплавь, но волны их одолеют». Вряд ли такое объяснение событий первой половины XIX века можно назвать мистическим. Французское искусство всегда было реалистическим.

Меня могут упрекнуть за то, что я слишком расширяю рамки реалистического искусства, причисляя к реалистам не только Шардена, но и Ватто, не только Гюго, но и Бодлера.

Попытаюсь уточнить мое понимание реализма на примере двух писателей, которые всеми считаются создателями французского реалистического романа, — Бальзака и Стендаля. Эти авторы непохожи один на другого. Трудно подсчитать, сколько печатных листов написал Бальзак, он оставил девяносто семь романов. Стендаль написал два романа, повесть и половину третьего романа, который не успел кончить. (Бальзак прожил пятьдесят один год, Стендаль пятьдесят девять.) Оба увлекались политикой, но один был монархистом, консерватором, другой передовым республиканцем. (Это отнюдь не должно звучать так: один был блондином, другой брюнетом — политические идеи могут быть для художника биноклем, помогающим разглядеть далекие планы, они могут быть и дымчатыми очками, окрашивающими даже близкие предметы в нереальный цвет. Политические страсти помогли Стендалю, когда он писал «Красное и черное». Политические страсти неизменно мешали Бальзаку, поскольку он видел события в искаженном свете.) Стендалю была присуща ирония, которой не знал, даже не понимал Бальзак. Автор «Человеческой комедии» искал в искусстве грандиозного, Стендаль его боялся. Бальзак понял силу Стендаля, восторженно отзывался о «Пармском монастыре», но описанию битвы у Ватерлоо в этом романе противопоставлял свое стремление показать битву во всем ее объеме: он хотел создать то, что потом создал Толстой. Известный критик Сент-Бев называл Стендаля «человеком, лишенным воображения». Если понимать под «воображением» то, чем восхищались и восхищаются читатели романов Бальзака, — изобилие персонажей, сложность действия, — то Стендаль поражает своей бедностью: в его труппе мало актеров, директор театра Анри Бейль

сам исполняет главные роли, да и развитие действия, интрига мало его интересуют, его воображение раскрывает нам сложный душевный мир его героев. Романы Бальзака подробны, в них множество детальных описаний, Стендаль в показе быта, обстановки, наружности людей чрезвычайно лаконичен. Он был горд и скромн, мечтал быть понятым в XX веке, а Бальзак, узнав при жизни полноту славы, любил деньги, ордена, звания и титулы.

Можно, однако, говоря о реализме, объединить этих двух авторов: не потому, что они близки друг другу, не потому даже, что жили в одну эпоху, а потому, что, будучи оба большими писателями, подчинялись некоторым общим законам творчества. Бальзак говорил: «Писатели ничего не придумывают»; ту же мысль выразил Стендаль: «Роман — зеркало на большой дороге». Это, конечно, не означает, что они протоколировали события, изображали в точности то, что видели, описывали людей, которых встретили в жизни. Жюльен Сорель показан читателям в Безансоне, Стендаль там никогда не был. Бальзак в романе «Поиски абсолюта» местом действия выбрал незнакомый ему город Дуэ. В Ангулеме, где разворачивается действие «Утраченных иллюзий», Бальзак бывал; когда он писал этот роман, он проверял у своих друзей, как называется та или иная улица. Однако, по отзывам современников, Ангулем Бальзака не походил на подлинный Ангулем (вернее сказать, что эти современники не понимали отличия искусства от реальности). Историки литературы нашли ряд черт, сближающих некоторых героев «Красного и черного» с людьми, которых Стендаль встречал. Исследователи Бальзака заверяют, что есть некоторые черты Делакруа в Жозефе Бридо, Жорж Санд в Фелисите де Туш или Этьена Араго в Растиньяке. Однако и у Бальзака, и у Стендаля подлинное портретное сходство можно установить только у второстепенных персонажей. Число героев Бальзака чрезвычайно велико, и, конечно, немислимо допустить, чтобы он наблюдал в действительности за жизнью многих тысяч людей, да еще писал при этом ежегодно несколько романов. Хотя героев Стендаля куда меньше, мы знаем, что многие из них относятся к тем кругам общества, которых автор не знал. Что позволило этим писателям осветить душевный мир своих героев? Жизненный опыт, понимание общества, собственные страсти, ошибки, злоключения. В очерке «Уроки Стендаля» я говорю о том, как помогли этому

писателю события его жизни: не только «Красное и черное», но и «Пармский монастырь» потрясают нас сердечным опытом Анри Бейля, который оживает в образах Жюльена Сореля и Фабрицио.

Бальзак с ранней молодости мечтал разбогатеть. Он купил типографию: думал хорошо зарабатывать, издавая чужие книги. (Когда дело лопнуло, он говорил, что отыграется на своих собственных сочинениях.) Его страсть к деньгам порой доходила до наивности: купив участок у винодела, он хотел построить оранжерею, разводить ананасы и зарабатывать на этом ежегодно миллион франков; незадолго до смерти, измученный, больной, приехав к Ганской в ее украинское имение, он решил купить у соседнего помещика шестьдесят тысяч дубов, отправить их в Париж и заработать опять-таки миллион франков. При всем этом он неизменно попадал в трудное материальное положение, не вылезал из долгов; издатели возбуждали против него процессы, требуя возврата авансов; кредиторы предъявляли ко взысканию векселя; имущество писателя описывали. Неудивительно, что в своих романах он показывал людей, стремящихся к наживе, изображал тиски ростовщиков, происки банкиров, рисовал кредиторов, стряпчих, судей, — это был тот мир, который он знал не только со стороны. Могут сказать, что я пытаюсь принизить значение художника, показавшего всю низость мира корысти и произвола. Ничуть. Я только добавляю, что сам Оноре де Бальзак был жертвой этого мира.

Если в Жюльене Сореле можно найти молодого Анри Бейля, то в образ Цезаря Бирото Бальзак вложил немало своих личных воспоминаний: и мечту о богатстве, и честолюбие, и политические комбинации как путь к славе.

Стендаль говорил, что перестал строить план книг: в процессе творчества план опрокидывается. Исследователь творчества Бальзака Барнар Гийон показывает, как изменился «Сельский врач» в ходе работы, — от первоначального плана почти ничего не осталось. То же самое относится и ко многим другим романам Бальзака. Герои книги — это чудодейственный сплав: в них много наблюдений, много собственных переживаний автора и, следовательно, много догадок. Писатель, создав героя, размышляет, как тот поступил бы в данных обстоятельствах; он не может произвольно распоряжаться своими героями, которые уже живут самостоятельно от него. Друзья Бальзака



рассказывали, что разговор о его матери, о женщине, в которую он был влюблен, об издателях он порой прерывал восклицанием: «Все это так, но вернемся к действительности... Что мы можем сделать с Нусингеном, с графиней Ланже?..» Герои были для него не листами рукописи, не идеями автора, а действительностью, может быть большей, чем окружавшие его люди. Он напряженно думал, как должен или, точнее, как может поступить в дальнейшем тот или иной из его героев. Автор ищет в чувствах и мыслях своих персонажей, в развитии действия правдивости, реальности. Французский критик Тибодэ, разбирая процесс становления романа, говорил: «Писатель вовсе не восстанавливает реальную жизнь человека, он делает реальной предполагаемую жизнь».

Энгельс писал: «Я считаю одной из величайших побед реализма, одной из наиболее ценных черт старика Бальзака то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он видел неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что он видел настоящих людей будущего там, где их единственно и можно было найти». Как же объяснить противоречия между политическими выступлениями Бальзака и его романами? В 1832 году Бальзак, сблизившись с руководителями реакционной партии, мечтал стать депутатом от туренского города Шинон на частичных выборах. Ему это не удалось. Вскоре после этого он написал большую политическую статью, он не расставался с мечтой выставить свою кандидатуру в парламент на ближайших общих выборах. В это время он работал над романом «Сельский врач». Он послал в правую газету «Реноватер» статью, которую газета не опубликовала: очевидно, испугалась чересчур резкой критики правительства. Работая над гранками «Сельского врача», Бальзак вставил свою статью в роман: она стала речами доктора Бенаси. Но Бенаси был живым героем, его биография, его любовь к простым людям не позволяли ему повторить все рассуждения господина Оноре де Бальзака, и не писатель диктовал речи Бенаси, а сельский врач вразумлял автора. Бальзак неизменно возмущался вспышками народного недовольства, обвиняя в них республиканцев. Бенаси в романе объясняет, что «войну бедных против богатых» порождает произвол; он продолжает, говоря о

положении обездоленных: «Некоторые люди, никогда не измерявшие чрезмерности страданий, обвиняют в чрезмерности месть народа». Конечно, идеи Бенаси утопичны: как Бальзак, он хочет повернуть историю вспять. Но в отличие от Бальзака, Бенаси признает справедливость народного гнева. Неудивительно, что роман возмутил политических друзей автора. Бальзак — не писатель, а легитимист, господин Оноре де Бальзак искренне удивлялся: «Три газеты моей партии осыпали меня оскорблениями».

Бальзак сделал привлекательными республиканцев Мишеля Кретьена или Низерона, хотя в жизни он неоднократно доказывал, что все республиканцы или лживые демагоги, или слабоумные. Стендаль терпеть не мог духовенства, но в «Красном и черном» мы видим добропорядочного священника. Рассматривая возможное развитие судьбы героя, художник должен помнить о реальности, и Стендаль не отступает от художественной правды, показывая, что добропорядочный священник бессилен перед иезуитами и лицемерами. Бальзак обожал высший свет, но, повинаясь законам искусства, его правде, он показал своих любимцев, благородных маркизов и виконтесс как обреченных.

При всем различии идей и художественных методов Бальзак и Стендаль подчинялись законам искусства, стремились придать своим героям плоть, реальность, длительную жизнь. Таковы, на мой взгляд, задачи художника: он не отворачивается от жизни и не копирует ее, не уходит от общества и не льстит ему, он верен своему времени, но, раскрывая душевный мир героев, стремится найти в нем те страсти, те чувствования, те черты, которые будут волновать читателей и последующих поколений, как нас волнуют романы Стендаля и Бальзака.

Романтики хотели изображать людей такими, какими они должны быть, но прельщали их не сухой ригоризм Корнеля, не добродетели в париках, не пафос, припудренный цирюльником, а средневековые тени. Они видели условность там, где на самом деле когда-то была реальность. Каменные девушки готики им мнились отвлеченными — с удлиненными лицами, со смутной улыбкой, с чистотой овала, а для скульптора XIII века это были портреты его соседа — такими, какими он их видел.

В 1843 году в Париже была поставлена драма Гюго «Бургграфы», где показывалась красота старого немецкого феодализма в духе романтической школы. Бальзак писал о пьесе: «Это не настоящее. Наша страна — фанатик правды, это страна здравого смысла...»

Впрочем, и романтизм во Франции был не вполне романтическим, — очевидно, ему мешало то свойство французского характера, которое Бальзак, раздраженный тирадами на сцене, назвал здравым смыслом. Романтизм во Франции был шумливым, ярким, дневным, без луны и без метафизики.

Интересно отметить, что французы издавна искали за границей того, чего не находили дома: мистику, душевное подполье, отвлеченность, психологическую загадочность. Из немецких авторов они больше всего зачитывались Новалисом и Гофманом. Для Бодлера Эдгар По был открытием. Достоевский увлек Андре Жида и с ним десятки писателей. Мальро, равнодушный к Хемингуэю и Стейнбеку, восхищенно говорил о Фолкнере. В последнее десятилетие французы зачитываются романами Кафки. (Все народы любят в чужих литературах то, чего не могут найти у себя. Не этим ли объясняется, что Мопассана и Анатоля Франса читали и почитали больше у нас, чем во Франции?)

Конечно, свойства французского характера, стремление к ясности, к разумности, к конкретности, могут быть силой и слабостью. Есть глубокое различье между доводами Монтескье и трезвенностью нотариуса или лавочника. Хорошая видимость позволяет нам увидеть во всей его красоте и широте горный пейзаж, она также обнажает жалкие лачуги. Порой француз теряется перед явлением, для него новым, не подходящим под те категории, которые ему кажутся логичными. Шахматист Флор мне рассказывал, что однажды он проиграл партию подростку, ошеломившему его дебютом: невежество мальчика Флор принял за хитроумие, которого не мог разгадать, растерялся и признал себя побежденным. Со многими французами происходило и происходит нечто обратное: сложные и непонятные им ходы истории они воспринимают как ошибки, как незнание правил игры. Привычка к логическому анализу делает беспомощными некоторые книги умнейших авторов, посвященные проблемам современности; она порой выхолащивает художественные произведения: вместо раскрытия героя мы видим

автора с микроскопом — он изучает воображаемый препарат, на самом деле он раскрывает не героя, а самого себя. Есть французское выражение, превосходно определяющее такого рода обследования: «расщепить волос на четыре части...» В жизни нет добродетели, которая при известных обстоятельствах не становилась бы пороком, и об этом следовало упомянуть.

У туманов есть свои поэты. Есть свои исследователи у глубин подсознания. Гений Франции чужд смутной музыке природы, он любит зримое и осязаемое, он не может существовать без разума и света. Многие русские писатели прошлого века бывали во Франции, одним из них она понравилась, другим нет. Белинский, Салтыков-Щедрин, например, восхищались характером французского народа, а Гоголю французы не понравились. Тургенев, хотя он подолгу жил во Франции, приходил в состояние раздражения, соприкасаясь с проявлениями французского характера. Маяковский полюбил Париж, а Блок от него отшатнулся. Это не случайные впечатления, они помогают еще точнее понять природу французов. К Франции тяготели писатели, любившие социальное начало, справедливость, точность, яркость красочных восприятий, договоренность, и наоборот: те, кого прельщали поэзия недоговоренности, музыка, романтика, если не мистика, возмущались ограниченностью, сухостью, рассудочностью французов.

Мне не кажется, что художник обязан хорошо петь или что ботанику полагается уметь рифмовать. Французы говорят, что даже самая прекрасная девушка не может дать больше того, что у нее есть. Бетховен не был французом, но он испытал на себе благотворное влияние Французской революции, и так же нелепо винить французов в том, что они не создали ничего равного симфониям Бетховена, как упрекать немцев за то, что у них не было Робеспьера и Сен-Жюста. Бывали эпохи, когда люди предпочитали не мыслить, а верить: они могли при этом быть на свой лад счастливы, могли создавать высокие произведения искусства. Декарт сказал, что он мыслит и, следовательно, существует. Эта потребность мыслить неизменно проходит через историю Франции. Реализм ее искусства не преходящая школа, а природа народа: осмысленный мир всегда реален, а стремление подменить реальность любой, даже самой

возвышенной мечтой связано со слепотой (прирожденной или по обету), с потерей дара или возможности мыслить.

Пушкин писал: «Всем известно, что французы народ самый антипоэтический. Лучшие писатели их, славнейшие представители сего остроумного и положительного народа, Montaigne, Voltaire, Montesquieu, Лагарп и сам Руссо, доказали, сколь чувство изящного было для них чуждо и непонятно». Суровые оценки французской поэзии можно найти и в статьях немецких поэтов конца XVIII века. Сомнения порой овладевали даже самими французами. Монтескье писал: «Может быть, и есть хорошие французские поэты, но французская поэзия плохая». Он приписывал это монотонности силлабического стихосложения. Вольтер, восхищаясь поэтичностью библейской «Песни Песней», иронически добавлял: «Ясно, что ее автор родился не в Париже». Дидро утверждал, что развитие цивилизации убило во Франции чувство поэзии. Флобер писал, что во Франции нет поэзии, и, объясняя это любовью французов к остроумию, приводил в пример Вольтера — блеск его ума и ничтожество его стихов.

Конечно, приговоры Пушкина или Монтескье связаны с эпохой: французская поэзия в XVII и XVIII веках переживала спад, о ней лучше судить по ее раннему периоду или по XIX веку. Но над причинами столь частого и серьезного отталкивания от французской поэзии стоит задуматься. Вряд ли доводы Монтескье убедительны. Силлабическое стихосложение присуще не одной французской поэзии; оно может показаться монотонным, как и силлаботоническое: все зависит от голоса и от уха. Для русского белый французский стих звучит как проза, а французы говорят, что русский ямб напоминает им удары, отбиваемые метрономом. Разговоры о том, что цивилизация убивает поэзию, мне не кажутся убедительными: Бодлер поэт не меньший, чем Вийон. Может быть, остроумие и мешало Вольтеру писать хорошие стихи — этот большой писатель был малым поэтом, но разве остроумие помешало Гейне стать одним из лучших поэтов XIX века?

Я говорил, что французы любят конкретность, точность, ясность. Всего лучше об этом свидетельствует язык. Редактируя переводы с русского на французский, я не раз терялся: русская фраза, казавшаяся мне вполне понятной, для перевода на французский язык требовала уточнения. Дело не в том, что нельзя перевести те слова, которых не существует во французском языке, как, например, «тоска» или «уют», — во Франции нет и соответствующих понятий: но при переводе множества обычных слов (предпочтительно глаголов) приходится толковать выражения. По-французски не скажешь «она в ответ усмехнулась» или «он тогда махнул рукой»: нужно объяснить, как она усмехнулась — злобно, печально, насмешливо или, может быть, добродушно; почему он махнул рукой — от досады, от огорчения, от безразличия? Французский язык долго именовали дипломатическим, а его употребление, наверно, затрудняло работу дипломатов: по-французски трудно замаскировать мысль, трудно говорить недоговаривая.

Совместима ли поэзия с ясностью? Конечно, но не всякая. Есть чувства, изумительно выраженные французскими поэтами, и есть другие, которые куда сильнее передали Шелли, Лермонтов, Новалис. Белинский писал, что в двадцатые годы XIX века русская молодежь «с жадностью бросилась на немецкую литературу», «все восстали против владычества псевдоклассической французской поэзии». В поэзии русской явились «луна» и «туманы», «уныние» и «грусть», «смерть» и «гроб». Есть поэзия полдня, есть и поэзия ночи. Влюбленные всех стран, всех эпох предпочитают луну солнцу. Для Тютчева день был «блистательным покровом», и когда покров спадал, перед ним вставала обнаженная бездна. Ночи, «древнему хаосу», Тютчев посвятил много чудесных стихов. Таких стихов во французской поэзии мало: она дневная. Можно понимать день как жизнь, на которую ночь набрасывает покрывало, а можно вместе с Тютчевым искать поэзию ночи.

Бодлер, опрокинув многие традиции, придал большую поэтичность французскому языку. Полный раздвоенности, глубокого душевного смятения, вглядываясь в изнанку жизни и при этом стремясь к той красоте, которая не терпит движения, он порой искал убежища в тютчевской бездне. Убеждая (или утешая) сам себя, он как-то сказал: «Франция любит ребусы». А Франция никогда не любила

головоломок, и Бодлера она признала, потому что он сумел ясно сказать о неясном.

Затрудненность понимания поэмы, симфонии, картины может быть порождена двумя причинами: сложностью идей, чувств, требующих для своего выражения непривычной формы, или же стремлением художника сделать затрудненность восприятия одним из элементов эстетики. В первом случае трудность произведения оправданна: художник часто опережает свою эпоху. Французам, воспитанным на поэзии XVIII века, стихи романтиков казались не только смешными, но и малопонятными. При жизни над Бодлером глумились, а сто лет спустя объявили его классиком. Путь к высокой простоте ведет через сложность. Арагон и Элюар никогда не отрещивались от своей ранней поэзии, чрезвычайно трудной для понимания, — она их привела к ясности зрелых лет.

Есть, однако, и другая сложность — нарочитая. Один из персонажей «Жиль Блаза» говорит: «Если этот сонет непонятен, тем лучше... Его достоинство в непонятности».

Трудно воспринимаемое искусство многие наши критики обычно называют «декадентством», «модернизмом» или «формализмом», при этом они все валят в одну кучу — трагическую поэзию Бодлера и вполне моральную воркотню графини де Ноай, стихи Рембо о Франции 1871 года и заумь какого-нибудь развязного «леттриста», переводящего на французский с опозданием в сорок лет русское «дырбул-щир». Невольно вспоминаешь слова Пушкина: «Литература у нас существует, но критики еще нет. У нас журналисты бранятся именем романтик, как старушки бранят повес франмасонами и вольтерьянцами — не имея понятия ни о Вольтере, ни о франмасонстве».

Нарочито туманная поэзия существовала в Древней Греции в эллинистический период. Ликофрон, живший в III веке до нашей эры, писал: «Вы должны идти по следам моих загадок и найти правильный путь к истине, которая в темноте». Маринизм в Италии, гонгоризм в Испании были школами усложненной или «герметической» поэзии. Во Франции влияние Марино было слабым и кратковременным. Попытка создать герметическую поэзию принадлежит Малларме и относится к концу XIX века. Малларме был человеком большой художественной культуры, и его рассматривали как главу

литературного направления; но многие символисты, считавшие себя его последователями, писали ясно: Лафорг, с его легкой и печальной иронией, язвительный Тайяд, слащавый Самэн, великосветский Анри де Ренье. (В России символизм также объединял весьма различных поэтов — Брюсова и Бальмонта, Блока и Андрея Белого, Сологуба и Анненского.)

Формализм во Франции, как и повсюду, прельщает людей душевно нерадивых, которым нечего сказать и которые равнодушно культивируют формы, заимствованные у других, — натуралистические или символические, академические или кубистические. Стихи Гийома Аполлинера, многие стихи Элюара трудны: в них встречаются ассоциации, которые читатель воспринимает не сразу, непривычные синтаксические повороты, логические пропуски. Но ни Аполлинер, ни Элюар не старались затруднить восприятие их стихов, они не находили более доступной формы, чтобы выразить то, что хотели. Как нельзя в Пикассо видеть приверженца абстрактного искусства, так нельзя поэзию Элюара тридцатых годов относить к герметической.

Верлен, обладавший редким певческим даром, говорил, что самое важное в поэзии музыка. Однако во Франции не так уж много поэтов, которые сродни Верлену. Сила ее поэзии скорее в мысли, в глубине чувств, в богатстве и неожиданности образов. Именно поэтому ее большие поэты величественны, мудры, ярки, а малые сбиваются на риторику, умничают и утомляют пестротой калейдоскопических сравнений.

Как есть память зрительная и слуховая, есть люди, которые видят мир, и другие, которые его слышат. Блок писал о «музыке революции», Гюго революцию видел.

Стихи французских поэтов изобилуют образами, они видимы, ощутимы, телесны. Гюго любил рисовать, и поля его рукописей часто покрыты пейзажами. Глаз художника и в стихах Гюго. Мне кажется, что его зрение опережало слух: в стихах ритм начала XIX века, а образы — его конца. Приведу описание Лондона: «Ночь. Туман. Неба нет. Какой-то потолок дождя и мглы. Тяжелые, нестройные арки; убегающие, черные, потонувшие в дыму перспективы; острые силуэты, уродливые купола. Большой красный круг светится не то над колокольней, не то над великаном. Это глаз циклопа, а может быть,



только часовой циферблат. В этой ночи четыре звезды, две красных, две синих, они прорезают темноту, становятся углами квадрата. Вдруг они начинают передвигаться — синие взлетают, красные опускаются. Потом показывается пятая, как головня, она быстро перерезает ночь. Ужасный грохот. Кажется, что звезда стучит по мосту. Над нею смертельно бледные облака; они сникают, расползаются. Это ад? Нет, Лондон».

Лермонтов писал:

Есть речи — значенье  
Темно иль ничтожно,  
Но им без волненья  
Внимать невозможно.

Такие речи редко возникают во французской поэзии; их можно различить в песенках Верлена, в некоторых стихотворениях Элюара. Волшебство темноты, значимость якобы ничтожного не рождаются по манифестам литературной школы, а возникают в глубине потрясенного сердца.

Я люблю стихи Бодлера о смерти, где он ее сравнивает со старым капитаном: «Подыдем якорь!»; я вижу море, темное, как чернила, и пронизанное светом. Когда я перечитываю стихи Рембо о Франции, истерзанной войной, предо мною черные хлопья воронов, падающих на желтые реки. Где бы я ни был, вспоминая стихи Арагона, я вижу Францию: ее серые стены, покрытые пятнами рыжих роз, черепицу крыш, петухов на колокольнях и бледно-голубой звенящий воздух. Если народы не похожи один на другой, то можно ли говорить о едином облике, якобы обязательном для любой поэзии?..

Поразительна любовь французских писателей к архитектуре, скульптуре, живописи. В их книгах много интересных замечаний. Глядя на незаконченные статуи рабов Микеланджело, мягкий Лафонтен был потрясен их трагизмом, он записал: «Мне кажется, что

мастер в незавершенной работе может быть еще совершеннее, чем в законченной». Монтескье первый выступил против гигантомании в искусстве. Он писал о версальских дворцах, построенных Мансардом: «В Версале мне не нравится беспомощная потуга создать нечто великое. Я вспоминаю донью Олимпию, которая говорила исполнителю Мальдакини: „Смелей, Мальдакини, я тебя сделаю кардиналом!“ Мне кажется, что король говорил Мансарду: „Смелей, Мансард, я дам тебе сто тысяч фунтов ренты!“ Мансард старался, строил еще один корпус, еще крыло. Но даже если они застроят все пространство вплоть до Парижа, получится нечто весьма маленькое». Монтескье не любил живописи, в которой преобладает рисунок: «Это неудавшаяся плоская скульптура». Так этот писатель, которого некоторые историки снисходительно называют «провинциалом», опередил суждения Курбе о живописи Энгра задолго до того, как Энгр родился. Дидро говорил о старых художниках Китая: «Они справедливо утверждают, что природу мы видим, и каким бы ни был талант художника, как бы он ни старался, он никогда с природой не сравняется; из этого, по их словам, следует, что всякое произведение, построенное на подражании природе, вызывает презрительную жалость или отвращение, в то время как, прибегая к воображению, создавая растения, зверей, людей, непохожих на существующих в действительности, художник огражден от таких укоров».

(Переписывая слова Дидро, я вспоминаю два рассказа. Первый относится к русской женщине, к старой крестьянке, которая лепила из глины игрушки — птиц, зверей. Инструктор, приехавший из областного центра, стал ее наставлять: «Что это у тебя? Лошадь не лошадь, лев не лев. Да такого зверя нет...» Старуха спокойно ответила: «А если бы был, зачем бы я стала его делать?..» Второй рассказ я слышал от Матисса. Тяжело больной, лежа в постели, он рисовал меня. Он показал мне негритянскую скульптуру, которая ему очень нравилась. Это был разъяренный слон. Матисс рассказал: «Приехал европеец и начал учить негра: „Почему у слона подняты вверх бивни? Хобот слон может поднять, а бивни — это зубы, они не двигаются“. Негр послушался. Вот вам другая скульптура, жалкая, беспомощная — зубы на месте, но искусство кончилось...»)

Многие писатели были художественными критиками — Дидро, Бодлер, Золя. Не было ни одного художественного события, в котором

писатели не приняли бы самого горячего участия. Давид рассказывал, что, когда он только начинал работать, его поддержал отзыв Дидро. Романтики яростно сражались за признание Жерико. Золя выступил со страстной защитой Мане. Гийом Аполлинер раскрыл значение Пикассо. Порой кажется, что живопись волновала многих писателей куда больше, чем столкновение различных литературных школ.

Трудно полюбить Францию, не любя живописи. Я встречался в Париже со многими советскими писателями, и, кажется, острее всего чувствовал этот город Маяковский, а он в ранней молодости мечтал стать художником и сохранил любовь к живописи. Можно поразить человека пересказом содержания увлекательного романа, но, сколько ни рассказывай о картине, рассказ никого не тронет. Франция любит видеть, и понять Францию можно, только увидев ее, ее серо-голубоватые города, лиловые глицинии, распластавшиеся на глухих стенах, улицы, обсаженные растрепанными платанами, холмы, черепицу на крышах белых домов, их зеленые ставни, вдоль мелких рек и речек одинокие деревья — то ясень, то вяз, виноградники, голубые от серы, танцующие на улицах с бумажными фонарями, полдень со шмелями, с маленькими розами, припудренный пылью столетий, и караваны облаков, подгоняемые морским ветром.

В Париже очень много художников (одни говорят — сорок тысяч, другие — шестьдесят). Сотни магазинов художественных принадлежностей. Целые улицы торговцев картинами. Одновременно в городе открыто до пятидесяти выставок. На больших выставках тысячи полотен. Часто на улице видишь художника перед мольбертом на складном стульчике — он пишет пейзаж. Если это на окраине, где люди проще и общительнее, позади художника толпятся прохожие, они смотрят, иногда дают советы: живопись интересует всех. Вдова художника Марке рассказывает трогательную историю. В 1934 году Марке поехал с группой туристов в Советский Союз. Когда он вернулся месяц спустя, к нему пришли рабочие, занимавшиеся художественной самодеятельностью, и сказали, что собрали деньги — для интуриста жизнь в Советском Союзе дорога, — чтобы Марке смог прожить год в той стране, которую они любят, и писать там пейзажи.

Матисс мне как-то сказал, что живописец не может не любить цвет, а любя цвет, он весел и любит жизнь. Французская живопись поражает и тем, что она вся насквозь живописна, и своей глубокой

жизнерадостностью. Ватто был с отрочества болен туберкулезом, умер рано, а его живопись — утверждение легкости, радости: солдаты и паяцы, девушки и ремесленники, мир, в котором сочетаются реальность и мечта, веселье и легкая, едва уловимая печаль. Что писал Шарден? Будни, прачек, натюрморты, мальчика, который пускает волчок. В эпоху, когда ложноклассические герои в париках произносили потрясавшие Европу монологи, Шарден увидел плоть жизни, мы давно не читаем отживших трагедий, но нет человека, который не остановился бы возле холстов Шардена и не поглядел бы на них с серьезным благоговением, как смотрит шарденовский мальчик на кружение волчка.

Если где-нибудь в Оклахоме, в Мельбурне или Оттаве есть хотя бы один пейзаж Моне, Писсарро или Сислея, — глядя на него, люди могут представить себе любовь французов к Франции. Импрессионисты оставили сотни холстов, в которых мир предстает прозрачным и светлым, как бы омытым звонким летним дождем.

Марке воспел воду — серую воду Сены и Марны. Утрилло раскрыл поэзию маленьких пригородных улиц. Ренуар передал теплоту солнца и тела. Художники Франции заселили мир; мы знаем прачек Домье, танцовщиц Дега, крестьян Курбе и Сезанна, женщин и детей Ренуара. Мы запросто знакомы и с прекрасной Олимпией Мане, и с нищим королем Руо, и с курильщиком трубки Ван Гога, и с одалиской Матисса. Мы помним тополя возле Экса, которые писал Сезанн, беседки Боннара, натюрморты Брака. Мы любим бродячих актеров молодого Пикассо; он ввел нас в свой сложный и противоречивый мир с видениями войны, с истерзанными скрипками, с иступленными минотаврами и невинными голубками.

Французская природа как будто создана для живописи, в ней нет ничего чрезмерного; океан на диком побережье Бретани или цепь Альп кажутся уже находящимися вне страны. Леса прозрачны, холмы как будто вылеплены скульптором, реки несудоходны, но живописны. Что делали бы барбизонцы в джунглях? Как смог бы найти себя Марке без пепельной, дымчатой Сены?

Города Франции, несмотря на централизацию, на притягательную силу Парижа, живут каждый своей жизнью, как и французские деревня. Вероятно, это связано с внешностью города: люди вынуждены с нею считаться. Новые кварталы не хотят

выделяться, они деликатно приспособляются к древнему лицу города. Есть широкая, звонкая Ля Рошель, с аркадами, с морем, которое входит в город, с матросами, с серебряными рыбинами на базарах. Есть пышный Дижон, он славится древней скульптурой и горчицей, он пахнет вином — недаром это столица Бургундии. Есть классический Тур, где родился Бальзак и где лучше всего говорят по-французски, с площадями, обсаженными каштанами, с корректными провинциалами, которые ухаживают за розами и играют в карты. Готика дала лицо Руану, Реймсу, Амьену; романская архитектура неотделима от Пуатье. У каждого города свои любимые блюда, свои вина, свои реликвии и свои сплетни.

Каждый народ в чем-либо талантлив. Можно спорить о французской поэзии. Можно сомневаться в умении французов петь — я говорю не о профессиональных певцах, а о простых французах, которые, развеселившись, начинают петь хором, что им редко удается. Но глаз у француза особенный. Этому народу присуще чувство красок, пропорций, форм. Любой крестьянский домик живописно расположен, деревья вокруг посажены так, будто два вяза и ольха позируют художнику. Любая работница с самым скромным бюджетом нарядна, ее платочек не случаен, он связан с платьем, с волосами, она его долго выбирала, нет, он связан с веками — ведь до того, как она родилась, ее бабушки и прабабушки учились сложной палитре красок, образов, чувств.

Салтыков-Щедрин писал: «Три предмета проходят через всю жизнь парижского *ouvrier*: работа, веселье и, от времени до времени... революция. Все это он умеет делать чрезвычайно ловко, скоро, горячо, но отнюдь не бестолково».

С тех пор как были написаны эти строки, прошло восемьдесят лет, многое на свете изменилось, изменилось многое и в Париже, но не трудолюбие французов. Я видел, как на севере Франции в 1915 году немецкие снаряды уничтожали города, видел древний Аррас разрушенным. Французы его отстроили. Настала Вторая мировая война; бомбы крошили и жгли города. Казалось, на этот раз не хватит

сил, чтобы их отстроить, но люди их отстроили. Весной 1958 года я побывал в Нормандии; многие ее города и села были уничтожены в годы последней войны. Я увидел современную архитектуру; минутами мне казалось, что я в Голландии или в Швеции. Но тотчас старое дерево, которое сберегли при планировке, башня, чудом уцелевшая, или старая ферма напоминали, что это край волшебных ковров Байе, Руанского собора и мопассановских крестьян. Парижские газеты теперь любят писать, расхваливая индустриальный подъем: «Франция меняет свое лицо». Вернее сказать: Франция меняет прическу, лицо ее не так-то легко поддается эстетическим или политическим операциям. Но бесспорно, что при восстановлении разрушенных городов Франции сказалось редкостное трудолюбие народа.

Если посмотреть на француза за работой, вначале кажется, что он все делает спустя рукава; он ворчит или шутит, как будто отмахивается от дела; в действительности он работает умело, вдохновенно — иначе работать он не умеет. После войны, в 1945 году, Франция мерзла, жила впроголодь, магазины были пустые. Тогда горняки показали настоящий героизм и дали Франции уголь. Винодел Бургундии возделывает свой крохотный участок с увлечением любителя, как будто лоза для него не хлеб насущный, а высокая забава. Владелица ресторана весь день, обливаясь потом, стоит у плиты; она уверяет, что в пятьдесят лет, накопив немного денег, бросит работу и будет в деревенской глуши разводить душистый горошек, но она не сможет оставить работу ни в пятьдесят лет, ни в шестьдесят — без работы ей скучно.

Бальзак ложился спать в шесть часов вечера. Он просыпался в полночь и шел к рабочему столу. Писал он, почти не останавливаясь, скрипучим пером (не гусиным, а вороньим) до семи часов утра. С семи до восьми отдыхал, потом правил корректуру и снова писал, писал. Часто ему приходилось в типографии у конторки при тусклом свете свечи часами править гранки.

Дидро писал до полуночи на чердаке, где помещалась его рабочая комната. Каждый день с трех часов до семи он сидел в типографии; трудно рассказать, каких трудов стоило ему издание Энциклопедии. Для того чтобы написать одну фразу, Флобер порой делал выписку из дюжины толстых книг. Золя, перед тем как сесть за роман, будь то

«Чрево Парижа» или «Нана», беседовал с сотнями людей, записывал, обдумывая свои заметки. Трудно себе представить, сколько написал этот человек! Одни его статьи, собранные в книги, составили бы полтораста толстых томов.

После войны Матисс подвергся тяжелой операции: у него вырезали желудок. Он должен был лежать; а когда вставал, надевал корсет. Раз в неделю он шел на стрельбище: хотел проверить глаз и руку. Возвращаясь к себе, он вешал на стенку продырявленный диск — он очень хорошо стрелял в цель; говорил: «Самое важное для художника — ясный глаз и твердая рука». Он не добавлял, что художнику нужно еще большое сердце, а оно у него было. Лежа, с утра и пока не темнело, он работал: рисовал, делал модели для ковров, писал маслом. Ему было тогда семьдесят семь лет. Он продолжал работать до самой смерти, а умер он в возрасте восьмидесяти пяти лет.

Марке перенес тяжелую и бесполезную операцию. Вернувшись из госпиталя, он с трудом подошел к окну. Был зимний день, падал снег. Марке захотелось написать пейзаж. Он работал до последнего часа и написал еще восемь холстов.

Сезанн умер за работой: писал пейзаж в душный грозовой день, почувствовал дурноту и свалился, возвращаясь домой.

17 февраля 1673 года в Париже играли последнюю комедию Мольера «Мнимый больной». Мольер исполнял роль Аргана. Он был тяжело болен, а играл мнимого больного. Перед самым спектаклем он признался: «Трудно умирать...» Ему предложили отменить спектакль; он ответил: «Как же я могу лишить пятьдесят рабочих куска хлеба?» В последнем действии начались судороги, Мольер сумел выдать их за клоунаду, и публика смеялась. Когда спектакль кончился, Мольера отвезли домой, несколько часов спустя он скончался.

Мы видим юмор Мольера, необычайную фантазию Бальзака, блеск Дидро, сказочные краски Матисса, но за всем этим скрывается огромная, исступленная работа.

Салтыков-Щедрин недаром поставил рядом два слова: «работа» и «веселье». Трудно себе представить француза без легкой, порой почти неуловимой улыбки. Его веселье не громкое, не яркое, оно часто сочетается с какой-то неясной печалью, он весел от весеннего утра, от пучка фиалок, от померещившейся ему красоты прохожей, от шутки,

от пустяка. Душевное веселье он пронесит через все испытания. Я слышал от многих людей, переживших ад Освенцима, Бухенвальда, Равенсбрука, что шутка помогала французам сохранять человеческое достоинство.

Рабле уверял, что веселость — лучшее из всех лекарств. Не раз во Франции мне приходилось наблюдать, как среди спора, принимавшего драматический характер, кто-нибудь отпускал шутку — и сразу обстановка менялась. Карамзин писал: «Как англичанин радуется открытию нового острова, так француз радуется острому слову». Конечно, и слова Карамзина — шутка: французы, несмотря на их пристрастие к шуткам, в истории не раз дрались между собой, и дрались отчаянно. Но острое слово они любят, любят порой и улыбнуться там, где по всем правилам уместнее печально вздохнуть.

Лафонтен описывает похороны: священник торопится проводить в последний путь богатого прихожанина; скороговоркой он повторяет слова молитвы и прикидывает, как израсходует деньги, которые получит за потребу:

Господин мертвец, сейчас  
Кончатся страданья.  
Получить мне нужно с вас  
За мои старанья.  
Правда Господу видна,  
Все мы Божьи слуги.  
Бочку я куплю вина,  
Лучшего в округе.  
Поскорей бы вам домой,  
Вы ведь мной отпеты.  
Юбку я куплю с каймой  
Для моей Пакеты.

Картина скорей мрачная. Но Лафонтен улыбается:

Вдруг качнулся тяжкий гроб  
И попа ударил в лоб.  
На одни кладут их дроги:



Им обоим по дороге.

То, что могло стать висельным юмором, остается улыбкой.

Французы, которые ко многому относятся шутливо, умеют со всей серьезностью уважать шутку. Белинский разгадал эту черту французского характера: «Покажите французу самую смешную карикатуру на самого его — и он первый будет добродушно смеяться над нею».

Французский юмор не похож ни на «смех сквозь слезы» Гоголя, ни на глубокую сатиру Свифта: он легок, светел и вместе с тем опасен — сильные всегда его боялись. Во Франции есть поговорка: «Главное — иметь смеющихся на своей стороне». Есть ходкое выражение: «Страх показаться смешным». Высмеять министра, депутата, фабриканта покрывал или сардинок — это не только отвести душу, это нанести противнику тяжкий удар.

Революция 1789 года торжественно провозгласила, что все французы равны перед законом. Мы знаем, однако, различие между параграфами конституций и реальностью. Богиню правосудия Фемиду обычно изображают с повязкой на глазах: это должно свидетельствовать о ее нелицеприятности. Фемида, однако, и с повязкой великолепно знает, на чьей стороне деньги, положение, вес. Есть во Франции только одна инстанция, перед которой действительно все равны: это — шутка. Вышучивают президента республики и господина Шнейдера, министров и прославленных академиков.

Может быть, власть шутки помогала и помогает французам отстаивать демократизм нравов?

Фонвизин был во Франции в 1778 году — до революции, и больше всего его поразило именно это демократизм. Он, например, увидел, что знатная маркиза запросто обедала на кухне со своей служанкой. Он рассказывал далее: «Губернатор тамошний, граф Перигор, имеет в театре свою ложу. У двери оной обыкновенно ставился часовой с ружьем, из уважения к его особе. Один раз, когда ложа наполнена была лучшими людьми города, часовой, соскучив стоять на своем месте, отошел от дверей, взял стул и, поставив его рядом со всеми сидящими знатными особами, сел тут же смотреть комедию, держа в руках свое ружье. Подле него сидел майор его полка

и кавалер Св. Людовика. Удивила меня дерзость солдата и молчание его командира, которого взял я вольность спросить: для чего часовой так к нему присоседился? „C'est qu'il est curieux de voir la comédie“ („Ему хочется посмотреть комедию“), — отвечал он с таким видом, что ничего странного тут и не примечает».

Ирония, свойственная народу, если не обуздывала, то, во всяком случае, стесняла чванливых выскочек и грубых самодуров. Нет во французских нравах ни местничества, ни обязательных восторгов, ни угодливого шепота. Над феодалами смеялись авторы старинных фавлю. Мольер ежедневно издевался над знатными посетителями театра. Все помнят роль, сыгранную цирюльником Фигаро, который за несколько лет до революции своими издевками помог третьему сословию осознать всю глубину падения аристократии. Если просмотреть путь французского буржуа, то он усыпан скорее плевками, нежели розами, — от «Дочери госпожи Анго» до «Короля Юбю», злейшей сатиры Жарри, от песенок Беранже до тех куплетистов, которые ежевечерне в Париже высмеивают худосочных «нуворишей» последнего призыва, от рисунков Домье до заборов, где можно найти, среди сентиментальных признаний, карикатуру на местного короля гусиных паштетов.

Французского рабочего можно посадить в тюрьму, можно его убить, унижить его нельзя: гордость в нем воспитана поколениями. Конечно, у лионского короля шелка много реальной власти, но никому не придет в голову заинтересоваться, что думает этот король о новинках французской литературы, как мало кого занимает, что понравилось или не понравилось на очередной выставке господину министру изящных искусств.

Слово «памфлет» английского происхождения, но оно быстро обжило во Франции. Революцию 1789 года подготовляли памфлеты, она их вдохновляла, и если газеты революционных лет удивляют однообразием и скудностью поэзии, то они полны ярких памфлетов. В эпоху Реставрации памфлеты Курье придавали республиканцам бодрости.

Одним из самых замечательных памфлетистов Франции был Жюль Валлес. Его романы мне кажутся полными случайностей и провалов: он и в них хотел не изображать, а воевать. Он нашел себя в коротких памфлетах в газете «Крик народа», которую он издавал при

Коммуне и возобновил в 1883 году, вернувшись из изгнания. Валлес знал действенную силу слова; его фразы коротки и метки. (Писателя часто спрашивают, у кого из старших он почерпнул больше всего, и на такие вопросы трудно бывает ответить — у каждого много учителей. Но, касаясь одной стороны моей литературной работы, а именно газетных памфлетов, я могу прямо сказать, что многому научился у Валлеса.) Возобновляя «Крик народа», Валлес заканчивал первую статью словами: «Я жду насмешников и возмущенных. Мне кажется, что, если они ответят на мой призыв, я больше сделаю для чести республики, для спасения трудящихся, чем если бы я застрелил десять генералов-версальцев. Тот, кто расскажет жизнь Галифе, убьет его вернее, чем пуля коммунара». Он обличал правительство: «Они хотят ограждать уличный порядок для того, чтобы скрыть беспорядок в их мозгах, в их казне. Опереженные новыми идеями, обвиняемые в обмане, уличенные в краже, воры, взяточники, они шумят, чтобы перекричать правду. Это они анархисты, это они смутьяны, это они дураки или злодеи! Безмозглые или жулики? Разумеется, жулики». Я редко читал столь уничтожающие строки, как памфлет Валлеса, посвященный Дюма-сыну. Валлеса поддерживала в самые страшные для него дни любовь к народу. Отвечая ученикам Прудона, пытавшимся нападать на коммунаров, Валлес писал: «Будем всегда с народом — под огнем и перед смертью, даже если он наносит раны нашим идеям, даже если он нам навязывает свои ошибки или, как говорят враги, свои преступления».

Имя Валлеса связано с памятью о былых бурях Франции. Салтыков-Щедрин говорил, что через жизнь французского рабочего проходит «от времени до времени... революция». Порой в книгах современных писателей, в театрах Парижа, на выставках чувствуешь духоту — как будто воздух застоялся.

Я долго жил во Франции, наблюдал ее социальную и политическую жизнь, писал о ней. Я понимаю трудности, даже трагизм ее сегодняшнего дня, и никакие патетические фразы не могут скрыть от меня ужасного зрелища, когда стране Конвента хотят навязать чужой путь во имя возрождения ее национального величия. Но мне хочется сейчас взглянуть подальше.

В 1854 году Флобер писал: «Вот уже двести лет, как французскую литературу не проветривали, ее окна на природу закрыты... Лак,

только лак, а под ним варварство в белых перчатках... Розовая помада, которая пахнет сальным огарком. Мы очень низко пали, и печально заниматься литературой в XIX веке».

Флобер писал это в скверное время: Наполеон III, захватив власть, открыл эру полицейского режима, военных авантюр, лицемерия. Легко понять отчаяние Флобера. Но, читая теперь его приговор, мы невольно усмехаемся. Он говорил, что «двести лет французскую литературу не проветривали». А «Кандид»? А «Исповедь» Руссо? А «Утраченные иллюзии»? А «Красное и черное»? А Гюго?

Я читал много американских статей, где моралисты пытались объяснить и разгром Франции в 1940 году, и ее политическую неустойчивость в послевоенные годы «вырождением» народа. Один из таких моралистов доказывал, что вот уже сто лет, как французы не живут, но только наслаждаются мелочами жизни, и поэтому, в далеком прошлом храбрые, стали малодушными. По словам этого американца, грядка с душистым горошком или вкусно приготовленное рагу делают людей духовно ничтожными и трусливыми. Не думаю. Душистый горошек и рагу существовали и накануне Первой мировой войны, а если тогда не было Жироду и Селина, то был Жид и Реми де Гурмон. Я видел оборону Вердена; советским читателям, пережившим последнюю войну, незачем объяснять, сколько потребовалось героизма, чтобы отстоять этот город. Если же вспомнить события недавнего прошлого, лето 1940 года, то вряд ли можно, обладая честностью, приписывать поражение Франции недостатку мужества у ее народа. Ключи к разгадке этих событий у социолога, а не у психолога. Пораженчество политиков, растерянность военных руководителей в месяцы «забавной войны», предательство Лавалья, роль, сыгранная Петеном, — все это хорошо известно и никак не относится к пресловутому «вырождению Франции». Я вспоминаю, как обманутая и преданная Франция ринулась на юг, за Луару: люди бросали дома, добро, и это было не от страха перед захватчиками, а от нежелания остаться с ними, от надежды, что нашествие остановят. Последующие годы показали отвагу французского народа, о ней помнят и леса Лимузена, и улицы парижских предместий.

В чем трудности и трагизм Франции последних двадцати лет? Чем объясняются не только политическая неустойчивость и известное

ослабление государства, но и окостенение одних, ожесточенность других, равнодушие третьих? Социологу нетрудно ответить на этот вопрос. Антагонизм между различными классами общества обострился. Буржуазия не забыла страха, пережитого ею в годы Народного фронта. Рабочие не забыли своих надежд в годы Сопrotивления и своих разочарований после победы, напоминающей поражение. Потеря былого государственного престижа, легкость, с которой правящие круги Франции отрекались от роли хранителей суверенитета республики, породили чувство национальной неполноценности, охлаждение к гражданским проблемам, приниженность, порой безразличие, порой отчаяние — так раскрывались ворота перед любой исторической авантюрой. Политическая непогода, разумеется, отразилась и на творчестве народа.

Я знаю, что ежегодно во Франции выходят сотни стереотипных романов, авторы которых то ищут экзотики за границей, то увлекаются редкими патологическими случаями, то пытаются перестановкой эпизодов, фраз, слов создать иллюзию новизны. Я знаю, что многие авторы перестали показывать людей, заменив раскрытие человеческих характеров разговорами о себе, рассуждениями об отвлеченных понятиях или болтовней о светских пустяках. Я бывал на выставках, где немало холстов написано в манере того или иного художника предшествующего поколения, где сказывается увлечение абстрактной живописью, несвойственной французам, где вместо пластической передачи чувств и мыслей можно увидеть импортированный экспрессионизм. Я, однако, не собираюсь из всего этого сделать поспешные выводы. Стоит писателю выпустить в свет уязвимую книгу или проработать несколько лет, ничего не публикуя, как находят критики, которые оповещают мир: такой-то писатель кончился. При жизни Достоевского и Гюго, Тургенева и Флобера их не раз хоронили. Жизнь человека определяется годами, жизнь народа, его культура — столетиями. Что значит для истории литературы или живописи десять лет?.. Я не стану сейчас говорить ни об английском романе, ни о немецкой поэзии, остановлюсь на Франции. В первую четверть XVIII века во Франции не было написано ни одной поэмы, ни одного лирического стихотворения,

которое могло бы войти даже в самую широкую антологию. В истории драматургии конец XVIII и начало XIX века — пустые страницы.

Я отнюдь не хочу сказать, что современная Франция не создала ничего, достойного восхищения. Повторяю — нельзя мерить короткими годами искусство, которое, по разумным словам древних римлян, «длинно». Да и мы пристрастные судьи: многое мешает нам разглядеть страсти дня. Я знаю немало книг современных французских писателей, которые мне кажутся большими и ценными, подлинной разведкой в завтрашний день. Социальные проблемы в этих книгах органически связаны с формальными поисками — ведь для француза нет развода между содержанием и формой ни в повседневной жизни, ни в искусстве. Чуждый метафизике, противопоказанный для абстрактных формул, он видит в пейзаже и образ близкой ему природы, и живописное раскрытие мира. Нужно ли напоминать, что «Семья Тибо» Роже Мартен дю Гара была закончена перед последней войной, что со смерти Матисса и Элюара прошло всего несколько лет? Нужно ли повторять, что живет и работает неутомимый Пикассо, что Арагон недавно опубликовал «Незаконченный роман» и «Страстную неделю», что сложная и противоречивая фигура Сартра неслучайно приковывает к себе внимание читателей, что книги Роже Вайяна — смелые попытки найти новые формы романа?

Из французских рек я больше всего люблю Луару. На ее берегах выросло немало писателей и художников, дорогих мне: Ронсар и Дю Белле, Рабле, Декарт, Клуэ, Фуке, Бальзак. Туристы обычно ездят на Луару, чтобы полюбоваться замками эпохи Возрождения — Шамбор, Шенонсо, Амбуаз, Блуа. Это чудесные дворцы, и, хотя их зовут замками, их строили не для обороны, а для мирной жизни. Меня Луара привлекает другим — своим течением, то порывистым, то плавным, островками, появляющимися и исчезающими, старыми деревьями на берегах, которые стоят как часовые, кое-где холмами с голубыми от серы виноградниками, кое-где изумрудными пастбищами с пятнистыми коровами, маленькими городками с извилистыми узкими улицами, с колокольнями, на которых прокричали свои голоса галльские петушки. Луара несудоходна. Она прекрасна, но влюбленные в нее жители Турени или Анжу смотрят на нее с опаской: эта река внезапно разливается, затопляя островки, села и города. В

такие дни она кажется морем, и вдруг она снова уходит под землю, лениво отражая башню или ольху. Она сродни Франции, ее истории, ее будущему.

## Поэзия Франсуа Вийона

В 1431 году английские захватчики сожгли на костре Жанну д'Арк, как «отступницу и еретичку».

В 1431 году родился Франсуа Вийон, самый французский и самый еретический из всех поэтов Франции.

Ужасное зрелище являла тогда родина Вийона. Горели города. Кони топтали нивы. Было много предательства, много подвигов, много трупов, много побед, но не было ни хлеба, ни спокойствия. К ужасам войны прибавились неурожайные годы, на редкость суровые зимы и, наконец, чума. На обочинах дорог валялись трупы. Банды разбойников бродили по стране. Волки нападали на деревни. Судьи быстро судили, и палачи быстро вешали. На перекрестках росли виселицы, раскачивались тела повешенных.

Из Италии приходили первые голоса Возрождения. Мир, очерненный аскетами Средневековья, смутно улыбался, несмотря на голод и холод. Боясь потерять власть над смятенными душами, церковь усердствовала: что ни день, находили новых еретиков, бросали их в подземелья, вешали, жгли.

В угрюмых замках доживали свой век участники последнего Крестового похода. Они в сотый раз рассказывали внукам о штурме сирийских городов, о борьбе креста и полумесяца. Молодые над ними тихонько посмеивались. Молодых интересовало, выгонят ли из Франции англичан, справится ли молодой король с восстанием еретиков, которых называли «пражанами», потому что они вдохновлялись примером чешских гуситов; молодых интересовало, на кого собираются напасть «живодеры» — так именовали большие шайки бандитов.

Еще продолжались поэтические турниры. Последние поэты Средневековья еще восхваляли рыцарские добродетели. Бродячие жонглеры еще распевали на ярмарках стихи о милосердии Богородицы. Но любители искусств сокрушенно говорили, что наступает варварская эпоха: нет больше ни автора «Романа Розы», ни других нежных певцов былого. Новые церковные здания не могут сравниться с соборами Шартра или Парижской Богоматери. Модный



художник Фуке изображает Святую Деву слишком вульгарно. Жизнь грубеет, и красота уходит. Из всего, что написал Франсуа Вийон, который оставался для эстетов своего времени подозрительным и грубоватым острословцем, они признавали только балладу, оплакивавшую прекрасных дам былого, с ее элегическим припевом:

Но где же прошлогодний снег?

Откуда пришел Франсуа Вийон?

В Париже, на улице Сен-Жак, была небольшая церковь Святого Бенедикта, расписанная мастерами Средневековья. Капелланом одной из часовен этой церкви был некто Гийом Вийон; он усыновил маленького Франсуа, которого мать не могла прокормить. Франсуа Вийон потом писал:

Я беден, беден был я с детства,  
Лишь нищеты тяжелый крест  
Отцу оставил, как наследство,  
Мой дед по имени Орест.

В церкви Франсуа глядел на чертей, которые поджаривали грешников, и на крылатых праведников с глазами новорожденных. Мать клала поклоны Святой Деве. Вийон смеялся в жизни надо всем: над верой и над знанием, над вельможами и над епископами, смеялся и над самим собой, но всегда с умилением вспоминал мать:

Она печалится о сыне,  
И, хоть просторен белый свет,  
Нет у меня другой твердыни,  
Убежища другого нет.

Для матери он написал молитву и в ней вспомнил фрески церкви Святого Бенедикта:

Я — женщина убогая, простая,  
И букв не знаю я. Но на стене  
Я вижу голубые кущи рая  
И грешников на медленном огне,  
И слезы лью, и помолиться рада —  
Как хорошо в раю, как страшно ада!

Вийону было немногим более двадцати лет, когда он попал в скверную переделку. Ему нравилась женщина, которую звали Катрин де Воссель; у него был соперник, некто Сермуаз; на паперти церкви они подрались. Сермуаз ножом рассек губу Вийону. Тогда Вийон бросил камень в голову обидчика. Сермуаз умер. Цирюльник, который промыл рану Вийона, сообщил о происшедшем полиции, и Вийону пришлось убраться из Парижа.

Он долго бродяжничал. В 1456 году король Карл VII согласился помиловать поэта, направившего ему слезное ходатайство. Вийон вернулся в Париж и написал «Малое завещание». Это шутовское произведение, в котором поэт одаривает различными предметами своих друзей и врагов.

Можно сказать, что с этого времени Вийон стал поэтом. С этого времени он стал также студентом Сорбонны, или, как он говорил, «бедным школяром». Сорбонна привлекала его отнюдь не знаниями. «Школяры» были неподсудны королевскому суду, и это весьма интересовало Вийона, так как он вел далеко не добродетельный образ жизни.

Год спустя мы находим Вийона в кабаке «Бисетр», где собирались преступники. Он водился с Монтиньи, которого позднее приговорили к повешению за убийство, с шулером Гара, с ворами Лупа и Шолляром. Вийон не терял времени, его звали «отцом-кормильцем» — он умел мастерски украсть окорок и бочку вина. Он просил, чтобы в тюрьме Шатле для него оставили самую удобную камеру «трех нар».

Полиция искала виновников: были совершены крупные кражи. Среди белого дня из кельи монаха-августинца воры унесли пятьсот золотых экю. В коллеже, где настоятелем был дядюшка Катрин де Воссель, они взломали часовню и забрали шестьсот экю. Одного из

участников кражи задержали, и он выдал Вийона. Поэту снова пришлось оставить Париж.

Он уехал в Анжер и, видимо, там сошелся с прославленной бандой разбойников. Он написал ряд стихотворений на блатном языке.

Вскоре его арестовали. Он был приговорен к повешению вместе с другими виновными. Ожидая казни, он написал «Эпитафию»:

Нас было пятеро. Мы жить хотели.  
И нас повесили. Мы почернели.  
Мы жили, как и ты. Нас больше нет.  
Не вздумай осуждать — безумны люди.  
Мы ничего не возразим в ответ.  
Взглянул и помолился, а Бог рассудит.

Попадая в тюрьмы, Вийон неизменно обращался с ходатайством о защите к влиятельным друзьям. Многие именитые люди ценили поэтический дар «бедного школяра». Наиболее верным защитником Вийона был принц Карл Орлеанский, один из крупнейших поэтов своего времени. Прося о помощи, Вийон порой пытался растрогать своих покровителей, а порой издевался над ними. Он был вором, но царедворцем он никогда не был. Пушкин как-то в полемическом азарте, вспомнив «королевского слугу» Клемана Маро, сказал, что французская поэзия родилась в передней и не пошла дальше гостиной. Поэзия Вийона родилась не в передних, а в притонах и в тюрьмах.

В 1461 году Вийону исполнилось тридцать лет. По приказу епископа Тибо д'Оссины его посадили в тюрьму в небольшом городе Мён-сюр-Луар, близ Орлеана. Только что взошедший на престол Людовик XI, приехав в Мён-сюр-Луар, приказал освободить поэта. Вийон торжественно проклял зловредного епископа, а молодому королю пожелал двенадцать сыновей.

Вскоре после освобождения из тюрьмы Вийон, вернувшись в Париж, написал «Большое завещание». Он снова одаривает всех всем, но на этот раз перед нами произведение зрелого мастера: в нем не

только стихи на случай и колкие эпиграммы, в нем — философия поэта.

Мы ничего не знаем о конце Франсуа Вийона. Вряд ли он умер своей смертью: не такой у него был нрав, да и времена были не такие. Может быть, он погиб во время одного из разбойных нападений? А может быть, «мастера трогательных обрядов» (так называли тогда палачей) в конце концов все же его повесили: ведь не каждый год объявляется амнистия по случаю коронации...

Мы знаем, что ему нравились многие женщины: и Катрин де Воссель, и толстуха Марго, и курносая Розали, и «любезная перчаточница». Однако его любовные стихи либо полны условных поэтических формул, либо написаны с издевкой. Так, он обращается к Марго со следующим признанием:

Что ветер, снег? Мне хлеб всегда готовый.  
Я жулик, а она нашла такого.  
Кто лучше? Хороши они вдвоем.  
И верьте, рыбка стоит рыболова...

Вспоминая о Катрин, он говорит:

Встречать — встречал, любить — любили.  
Из-за нее меня лупили,  
Как на реке белье колотят,  
Как на гумне снопы молотят...

Трудно себе представить, что он мог умереть, «любви стрелой пронзенный», как он писал, отдавая должное поэтическим традициям.

Жил он всегда в нищете и в голоде; с необычайной живостью описывал он различные яства, обеды и ужины богачей:

Огромные на блюдах рыбы,  
Бараний бок на вертеле,  
Лепешек горы, масла глыбы,  
Чего уж нет на том столе —  
Творог, плазунья, и желе,

И крем, и пышки, и свинина,  
И лучшие в округе вина.  
Он сам кусочка не возьмет,  
Он сам вина не разольет —  
Не утруждать бы белых рук,  
На то есть много резвых слуг.

Он знал, что у богатых не только сила, но и право. Он рассказывает, как к Александру Македонскому привели пойманного пирата. Царь пытался пристыдить грабителя, но тот ответил:

А в чем повинен я? В насилье?  
В тяжелом ремесле пирата?  
Будь у меня твоя флотилья,  
Будь у меня твои палаты,  
Забыл бы ты про все улики,  
Не звал бы вором и пиратом,  
А стал бы я, как ты, Великий  
И, уж конечно, император.

За спиной Вийона стояло Средневековье с его юродивыми и мистиками, с танцами смерти и с райскими видениями. Человек, однажды приговоренный к смерти и много раз ее ожидавший, не мог о ней не думать. Перед глазами Вийона вставали не кущи рая, не костры ада, и думал он не о загробной жизни, в которую вряд ли верил, а о конце первой, доподлинной жизни:

Сгниют под каменным крестом  
Тела красотки, и монаха,  
И рыцарей, не знавших страха,  
Откормленных с большим трудом  
И сливками, и пирогом...

Он был первым поэтом Франции, который жил не в небесах, а на земле и который сумел поэтически осмыслить свое существование.

Однажды принц Карл Орлеанский устроил в своем замке, в Блуа, поэтический турнир. Такие состязания были любимой забавой просвещенной знати. Карл Орлеанский предложил участникам турнира написать балладу, которая должна была начинаться словами:

От жажды умираю над ручьем...

Для принца это было нелепицей, забавной шуткой. Я читал балладу, написанную им на приведенные слова. Карл Орлеанский был хорошим поэтом, и стихи у него вышли хорошие, в меру умные, в меру смешные — милая, светская забава. Читал я балладу и другого участника турнира, известного в то время поэта Жана Робертэ. Он был знатоком латинской поэзии; и он блеснул своим красноречьем. Вийон, однако, принял всерьез предложенную тему и в свою балладу вложил многое: это — исповедь человека, освобожденного от догмы да и от веры, его сомнения, его противоречия, его внутренняя сложность:

Мне из людей всего понятней тот,  
Кто лебедицу вороном зовет.  
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.  
Нагой, как червь, пышной я всех господ.  
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

В его стихах, порой лукавых, порой откровенных до грубости, глубокая человечность; это — жизнь без проповедей. Олимп для него был опустевшей горой или привычной рифмой, а слова Священного Писания — теми трогательными фресками, глядя на которые умильно вздыхала его старая неграмотная мать. Занимался новый день — светлый и трудный.

Может быть, чересчур прямой, народный характер поэзии Вийона, может быть, и неприглядная биография «бедного школяра» отталкивали от него читателей последующих столетий, пышных и самоуверенных, как новые дворцы, сменившие суровые, темные замки. Современники Расина и Корнеля возмущенно отворачивались от «Большого завещания». Пушкин, видимо основываясь на одном из

трактатов XVIII века, писал: «Вильон воспевал в площадных куплетах кабаки и виселицу и почитался первым народным поэтом». Вийону Пушкин противопоставлял Шекспира и Кальдерона. Однако «Большое завещание» было написано за сто лет до рождения Шекспира и за полтора столетия до рождения Кальдерона. Мы знаем теперь, что Вийон был первым поэтом Возрождения. Однако не только в этом его значение: он остается близким, понятным нашему времени. Его поэзия оказала огромное влияние на крупных поэтов XIX и XX веков как во Франции, так и далеко за ее пределами.

Позволю себе короткую личную справку. Я переводил стихи Вийона сорок лет назад и недавно вернулся к «Большому завещанию». Многие из моих давних увлечений теперь мне кажутся непонятными, порой смешными. Но стихи Вийона восхищают меня в старости, как они восхищали меня в молодости. Говорят, что для поэта важно выдержать испытание временем. Бесспорно, Вийон его выдержал. Конечно, во французских школах заучивают стихи Буало, а не Вийона; однако французы хорошо знают поэзию «бедного школяра». Пожалуй, еще труднее выдержать испытание теми тремя или четырьмя десятилетиями, которые лежат между утром и вечером человеческой жизни. Говоря о себе, я могу сказать, что Вийон выдержал и это испытание.

Почему он притягивает меня к себе? Почему теперь его читают и перечитывают поэты разных стран, разных поколений? Меньше всего это можно объяснить его пестрой, беспокойной жизнью. Люди XX века, мы перевидали достаточно войн, преступлений и казней, чтобы нас могла удивить биография Вийона. Он потрясает нас, и не только потому, что он большой поэт. Есть немало больших поэтов, которых мы знаем по школьным годам; их имена мы произносим неизменно с уважением, но к их книгам никогда не возвращаемся. Вийон — не памятник, не реликвия, не одна из вех истории. Минутами он мне кажется современником, несмотря на диковинную орфографию старофранцузского языка, несмотря на архаизм баллад и рондо, несмотря на множество злободневных для его времени и непонятных мне намеков.

В двадцатые годы часто приходилось слышать разговоры об отмирании различных, ранее процветавших форм искусства: станковой живописи, лирической поэзии, романа. Люди, так

рассуждавшие, утверждали, что, поскольку индивидуум уступает место коллективу, нет больше места ни лирике, выражающей субъективные переживания поэта, ни романам, посвященным личным судьбам героев, ни картинам, украшавшим дома богатых любителей живописи. По мнению таких людей, наступала эпоха фресок, очерков, эпопей.

Мир будущего в утопических романах неизменно напоминает мир прошлого с иными пропорциями, иным освещением, — очевидно, и у фантазии есть свои границы. Люди, желавшие разгадать роль искусства в новом, едва родившемся мире, может быть сами того не сознавая, поворачивались к далекому прошлому. Некоторый догматизм, всегда отличающий годы становления, сблизил людей, упрощавших новое мирозерцание, с теми далекими временами, когда создавались «Песнь о Роланде» или «Слово о полку Игореве», когда бродячие поэты распевали патетические романсеро или нравоучительные фаблио, когда строились готические соборы, эта каменная энциклопедия Средневековья. Может быть, догматиков, с которыми мне приходилось иногда спорить, прельщала умонастроенность Средних веков? Говоря это, я, конечно, не думаю о религии, я имею в виду стремление средневекового христианства осмыслить и направить любую сторону человеческой деятельности, сузить и организовать мир эмоций, отвергая как ересь, а то и как колдовство не только любое отклонение от канона, но и любое проявление критического мышления.

Время не оправдало прорицаний, о которых шла речь выше; формы искусства, родившиеся в эпоху Возрождения, живы, и никто теперь не говорит об их закате. Разумеется, эти формы эволюционируют, но не отмирают. Роман нашего времени многим отличается от романа XIX века, построенного на истории одного человека или одной семьи. В современном романе больше героев, судьбы их переплетаются, писатель часто переносит читателя из одного города в другой, порой даже в другую страну, композиция повествования напоминает сменяющиеся на экране кадры с чередованием крупных планов и массовых сцен. Мы видим некоторое оживление стенной живописи, связанное с возросшей ролью общественных зданий (достаточно вспомнить современную живопись Мексики), но люди по-прежнему любят портреты, пейзажи,



натюрморты. Такие произведения, как «150 000 000» Маяковского или «Всеобщая песнь» Пабло Неруды, родились неслучайно, их эпичность связана со временем; однако лирика жива, о чем свидетельствуют стихи многих современных поэтов, от Элюара и Тувима до Назыма Хикмета и Заболоцкого.

Ошибка людей, предсказывавших конец некоторых форм искусства, заключалась в неверном понимании взаимоотношений между человеком и обществом. В их представлении поход против индивидуализма должен был привести к исчезновению индивидуальности. Между тем новое общество немислимо без всестороннего и полного расцвета человека с его сложным миром тончайших чувствований.

Поэзия Вийона — первое изумительное проявление человека, который мыслит, страдает, любит, негодует, издевается. В ней уже слышна и та ирония, которая прельщала романтиков, и соединение поэтической приподнятости с прозаизмами, столь близкое современным поэтам — от Рембо до Маяковского.

С понятием Возрождения у нас связаны представления о радости, о живительном смехе Рабле, о щебете, свисте, соловьиных трелях глухого Ронсара, который наполнил мир звучанием. Неужто, могут спросить, тюрьмы и виселицы, притоны и кладбища, паутина душевных противоречий, все, что вдохновляло Вийона, — тоже поэзия Возрождения? А между тем Вийон не только открыл новую эру в поэзии, он предопределил ее развитие. Художник не может в солнечное утро написать дерево без того, чтобы не передать тени, падающей от дерева. Освободившись от условностей Средневековья, познав всю прелесть критического мышления, человек обрел новую радость и новые страдания. Стихи Вийона порой печальны, потому что нелегкой была жизнь поэта, но чаще печаль эта связана с развитием мысли, с тем грузом, какой почувствовали на своих плечах люди, сбросившие с себя оковы смирения, послушания и слепой веры. Трудно без волнения читать «Спор между Вийоном и его душой»:

— Душа твоя тебя предупредила.  
Но кто тебя спасет? Ответь. — Могила.  
Когда умру, пожалуй, примирюсь.  
— Поторопись. — Ты зря ко мне спешила.

— Я промолчу. — А я, я обойдусь.

Помню, как Маяковский, когда ему бывало не по себе, угрюмо повторял четверостишие Вийона:

Я — Франсуа, чему не рад,  
Увы, ждет смерть злодея,  
И сколько весит этот зад,  
Узнает скоро шея.

Я сказал, что Вийон — самый французский поэт Франции. Его стихи — ключ ко многим душевным тайнам этой страны.

Смеюсь сквозь слезы и тружусь, играя.  
Куда бы ни пошел, везде мой дом,  
Чужбина мне — страна моя родная.  
Я знаю все, я ничего не знаю...

Часто вспоминал я эти строки, и читая современных поэтов Франции, и беседуя с парижскими рабочими, и глядя на поля близ Луары, то широкой, то обмелевшей, на поля необозримые и вместе с тем сжатые, может быть, деревьями, а может быть, невидимым присутствием людей, поля, в одно и то же время светлые и удивительно печальные. Французы улыбаются порой, когда им совсем не весело, они становятся грустными в минуты большой радости.

Вийон в своей «Балладе истин наизнанку» не только предвосхитил и печальных шутников галантного века, и «проклятых поэтов» прошлого столетия, в его стихах то сочетание скепсиса и восхищения, которое можно увидеть на каждой странице французской книги, в каждом словце старого парижского эпикурейца, как и в стыдливой усмешке подростка из деревушки Турени или Анжу. Стихи Вийона помогают глубже понять Францию, и за это, как за многое другое, я их любил и люблю.

## Отрывки из «Большого завещания» и баллады Франсуа Вийона

### БАЛЛАДА ПОЭТИЧЕСКОГО СОСТЯЗАНИЯ В БЛУА

От жажды умираю над ручьем.  
Смеюсь сквозь слезы и тружусь, играя.  
Куда бы ни пошел, везде мой дом,  
Чужбина мне — страна моя родная.  
Я знаю все, я ничего не знаю.  
Мне из людей всего понятней тот,  
Кто лебедицу вороном зовет.  
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.  
Нагой, как червь, пышней я всех господ.  
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Я скуп и расточителен во всем.  
Я жду и ничего не ожидаю.  
Я нищ, и я кичусь своим добром.  
Трещит мороз — я вижу розы мая.  
Долина слез мне радостнее рая.  
Зажгут костер — и дрожь меня берет,  
Мне сердце отогреет только лед.  
Запомню шутку я и вдруг забуду,  
Кому презренье, а кому почет.  
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Не вижу я, кто бродит под окном,  
Но звезды в небе ясно различаю.  
Я ночью бодр, а сплю я только днем.  
Я по земле с опаскою ступаю,  
Не вехам, а туману доверяю.  
Глухой меня услышит и поймет.  
Я знаю, что полыни горше мед.  
Но как понять, где правда, где причуда?

А сколько истин? Потерял им счет.

Я всеми принят, изгнан отовсюду.  
Не знаю, что длиннее — час иль год,  
Ручей иль море переходят вброд?  
Из рая я уйду, в аду побуду.  
Отчаянье мне веру придает.  
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

## ИЗ «БОЛЬШОГО ЗАВЕЩАНИЯ»

Я знаю, что вельможа и бродяга,  
Святой отец и пьяница-поэт,  
Безумец и мудрец, познавший благо  
И вечной истины спокойный свет,  
И щеголь, что как кукла разодет,  
И дамы — нет красивее, поверьте,  
Будь в ценных жемчугах они иль нет,  
Никто из них не скроется от смерти.

Будь то Парис иль нежная Елена,  
Но каждый, как положено, умрет.  
Дыханье ослабеет, вспухнут вены,  
И желчь, разлившись, к сердцу потечет,  
И выступит невыносимый пот.  
Жена уйдет, и брат родимый бросит,  
Никто не выручит, никто не отведет  
Косы, которая, не глядя, косит.

Скосила — и лежат белее мела,  
Нос длинный заострился, как игла,  
Распухла шея, и размякло тело.  
Красавица, нежна, чиста, светла,  
Ты в холе и довольстве век жила,  
Скажи, таков ли твой ужасный жребий —  
Кормить собой червей, истлеть дотла?

— Да, иль живой уйти, растаять в небе.

## БАЛЛАДА И МОЛИТВА

Ты много потрудился, Ной,  
Лозу нас научил сажать,  
При сыновьях лежал хмельной.  
А Лот, отведав кружек пять,  
Не мог понять, где дочь, где мать.  
В раю вам скучно без угара,  
Так надо вам похлопотать  
За душу стряпчего Котара.

Он пил, и редко по одной,  
Ведь этот стряпчий вам под стать,  
Он в холод пил, и пил он в зной,  
Он пил, чтоб лечь, он пил, чтоб встать,  
То в яму скок, то под кровать.  
О, только вы ему под пару,  
Словечко надо вам сказать  
За душу стряпчего Котара.

Вот он стоит передо мной,  
И синяков не сосчитать,  
У вас за голубой стеной  
Небось вода и тишь да гладь,  
Так надо стряпчего позвать,  
Он вам поддаст немного жара,  
Уж постарайтесь постоять  
За душу стряпчего Котара.

Его на небо надо взять,  
И там, по памяти по старой,  
С ним вместе бочку опростать  
За душу стряпчего Котара.

## ИЗ ЖАЛОБ ПРЕКРАСНОЙ ОРУЖЕЙНИЦЫ

Где крепкие, тугие груди?  
Где плеч атлас? Где губ бальзам?  
Соседи и чужие люди  
За мной бежали по пятам,  
Меня искали по следам.  
Где глаз манящих поволока?  
Где тело, чтимое как храм,  
Куда приходят издалёка?

Гляжу в тоске — на что похожа?  
Как шило нос, беззубый рот,  
Растрескалась, повисла кожа,  
Свисают груди на живот.  
Взгляд слезной мутью отдаёт,  
Вот клочок волос растёт из уха.  
Самой смешно — смерть у ворот,  
А ты все с зеркалом, старуха.

На корточках усевшись, дуры,  
Старухи все, в вечерний час  
Мы раскудахчемся, как куры,  
Одни, никто не видит нас,  
Все хвастаем, в который раз,  
Когда, кого и как прельстила.  
А огонек давно погас —  
До ночи масла не хватило.

## БАЛЛАДА ПРЕКРАСНОЙ ОРУЖЕЙНИЦЫ ДЕВУШКАМ ЛЕГКОГО ПОВЕДЕНИЯ

Швея Мари, в твои года  
Я тоже обольщала всех.  
Куда старухе? Никуда.

А у тебя такой успех.  
Тащи ты и хрыча, и шкета,  
Тащи блондина и брюнета,  
Тащи и этого, и тех.  
Ведь быстро песенка допета,  
Ты будешь как пустой орех,  
Как эта стертая монета.

Колбасница, ты хоть куда,  
Колбасный цех, сапожный цех  
Беги туда, беги сюда,  
Чтоб сразу всех и без помех!  
Но не зевай, покуда лето,  
Никем старуха не согрета,  
Ни ласки ей и ни утех,  
Она лежит одна, отпета,  
Как без вина прокисший мех,  
Как эта стертая монета.

Ты, булочница, молода,  
Ты говоришь — тебе не спех,  
А прозеваешь — и тогда  
Уж ни прорух, и ни прорех,  
И ни подарков, ни букета,  
Ни ночи жаркой, ни рассвета,  
Ни поцелуев, ни потех,  
И ни привета, ни ответа,  
А позовешь — так смех и грех,  
Как эта стертая монета.

Девчонки, мне теперь не смех,  
Старуха даром разодела,  
Она как прошлогодний снег,  
Как эта стертая монета.

## **БАЛЛАДА, В КОТОРОЙ ВИЙОН ПРОСИТ У ВСЕХ ПОЩАДЫ**

У солдата в медной каске,  
У монаха и у вора,  
У бродячего танцора,  
Что от Троицы до Пасхи  
Всем показывает пляски,  
У лихого горлодера,  
Что рассказывает сказки,  
У любой бесстыжей маски  
Шутовского маскарада —  
Я у всех прошу пощады.

У девиц, что без опаски,  
Без отяжки, без зазора  
Под мостом иль у забора  
Потупляют сразу глазки,  
Раздают прохожим ласки,  
У любого живодера,  
Что свежует по указке, —  
Я у всех прошу пощады.

Но доносчиков не надо,  
Не у них прошу пощады.  
Их проучат очень скоро —  
Без другого разговора  
Для показки, для острастки,  
Топором, чтоб знали, гады,  
Чтобы люди были рады,  
Топором и без огласки.  
Я у всех прошу пощады.

**ИЗ «БОЛЬШОГО ЗАВЕЩАНИЯ»**



Я душу смутную мою,  
Мою тоску, мою тревогу  
По завещанию даю  
Отныне и навеки Богу  
И призываю на подмогу  
Всех ангелов — они придут,  
Сквозь облака найдут дорогу  
И душу Богу отнесут.

Засим земле, что наша мать,  
Что нас кормила и терпела,  
Прошу навеки передать  
Мое измученное тело,  
Оно не слишком раздобрело,  
В нем черви жира не найдут,  
Но так судьба нам всем велела,  
И в землю все с земли придут.

## ПОСЛАНИЕ К ДРУЗЬЯМ

Ответьте горю моему,  
Моей тоске, моей тревоге.  
Взгляните: я не на дому,  
Не в кабаке, не на дороге  
И не в гостях, я здесь — в остроге.  
Ответьте, баловни побед,  
Танцор, искусник и поэт,  
Ловкач лихой, фигляр хваленый,  
Нарядных дам блестящий цвет,  
Оставьте ль вы здесь Вийона?

Не спрашивайте почему,  
К нему не будьте слишком строги,  
Сума кому, тюрьма кому,  
Кому роскошные чертоги.  
Он здесь валяется, убогий,

Постится, будто дал обет,  
Не бок бараний на обед,  
Одна вода да хлеб соленый,  
И сена на подстилку нет,  
Оставьте ль вы здесь Вийона?

Скорей сюда, в его тюрьму!  
Он умоляет о подмоге,  
Вы не подвластны никому,  
Вы господу себе и боги.  
Смотрите — вытянул он ноги,  
В лохмотья жалкие одет.  
Умрет — вздохнете вы в ответ  
И вспомните про время оно,  
Но здесь, средь нищеты и бед,  
Оставьте ль вы здесь Вийона?

Живей, друзья минувших лет!  
Пусть свиньи вам дадут совет.  
Ведь, слыша поросенка стоны,  
Они за ним бегут вослед.  
Оставьте ль вы здесь Вийона?

## **БАЛЛАДА ИСТИН НАИЗНАНКУ**

Мы вкус находим только в сене  
И отдыхаем средь забот,  
Смеемся мы лишь от мучений,  
И цену деньгам знает мот.  
Кто любит солнце? Только крот.  
Лишь праведник глядит лукаво,  
Красоткам нравится урод,  
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Лентяй один не знает лени,  
На помощь только враг придет,

И постоянство лишь в измене.  
Кто крепко спит, тот стережет,  
Дурак нам истину несет,  
Труды для нас — одна забава,  
Всего на свете горше мед,  
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Коль трезв, так море по колени,  
Хромой скорее всех дойдет,  
Фома не ведает сомнений,  
Весна за летом настает,  
И руки обжигает лед.  
О мудреце дурная слава,  
Мы море переходим вброд,  
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Вот истины наоборот:  
Лишь подлый душу бережет,  
Глупец один рассудит право,  
И только шут себя блюдет,  
Осел достойней всех поет,  
И лишь влюбленный мыслит здраво.

## СПОР МЕЖДУ ВИЙОНОМ И ЕГО ДУШОЮ

— Кто это? — Я. — Не понимаю, кто ты?  
— Твоя душа. Я не могла стерпеть.  
Подумай над собою. — Неохота.  
— Взгляни — подобно псу, — где хлеб, где плеть,  
Не можешь ты ни жить, ни умереть.  
— А отчего? — Тебя безумье охватило.  
— Что хочешь ты? — Найди былые силы.  
Опомнись, изменись. — Я изменюсь.  
— Когда? — Когда-нибудь. — Коль так, мой милый,  
Я промолчу. — А я, я обойдусь.

— Тебе уж тридцать лет. — Мне не до счета.  
— А что ты сделал? Будь умнее впредь.  
Познай! — Познал я все, и оттого-то  
Я ничего не знаю. Ты заметь,  
Что нелегко отпетому запеть.  
— Душа твоя тебя предупредила.  
Но кто тебя спасет? Ответь. — Могила.  
Когда умру, пожалуй, примирюсь.  
— Поторопись. — Ты зря ко мне спешила.  
— Я промолчу. — А я, я обойдусь.

— Мне страшно за тебя. — Оставь свои заботы.  
— Ты — господин себе. — Куда себя мне деть?  
— Вся жизнь — твоя. — Ни четверти, ни сотой.  
— Ты в силах изменить. — Есть воск и медь.  
— Взлететь ты можешь. — Нет, могу истлеть.  
— Ты лучше, чем ты есть, — Оставь кадило.  
— Взгляни на небеса. — Зачем? Я отвернусь.  
— Ученье есть. — Но ты не научила.  
— Я промолчу. — А я, я обойдусь.

— Ты хочешь жить? — Не знаю. Это было.  
— Опомнись! — Я не жду, не помню, не боюсь.  
— Ты можешь все. — Мне все давно постыло.  
— Я промолчу. — А я, я обойдусь.

## РОНДО

Того ты упокой навек,  
Кому послал ты столько бед,  
Кто супа не имел в обед,  
Охапки сена на ночлег,  
Как репа гол, разут, раздет —  
Того ты упокой навек!

Уж кто его не бил, не сек?

Судьба дала по шее, нет,  
Еще дает — так тридцать лет.  
Кто жил похуже всех калек —  
Того ты упокой навек!

## **ЭПИТАФИЯ, НАПИСАННАЯ ВИЙОНОМ ДЛЯ НЕГО И ЕГО ТОВАРИЩЕЙ В ОЖИДАНИИ ВИСЕЛИЦЫ**

Ты жив, прохожий. Погляди на нас.  
Тебя мы ждем не первую неделю.  
Гляди — мы выставлены напоказ.  
Нас было пятеро. Мы жить хотели.  
И нас повесили. Мы почернели.  
Мы жили, как и ты. Нас больше нет.  
Не вздумай осуждать — безумны люди.  
Мы ничего не возразим в ответ.  
Взглянул и помолился, а Бог рассудит.  
Дожди нас били, ветер тряс и тряс,  
Нас солнце жгло, белили нас метели.  
Летали вороны — у нас нет глаз.  
Мы не посмотрим. Мы бы посмотрели.  
Ты посмотри — от глаз остались щели.  
Развеет ветер нас. Исчезнет след.  
Ты осторожней нас живи. Пусть будет  
Твой путь другим. Но помни наш совет:  
Взглянул и помолился, а Бог рассудит.  
Господь простит — мы знали много бед.  
А ты запомни — слишком много судей.  
Ты можешь жить — перед тобою свет,  
Взглянул и помолился, а Бог рассудит.

## **БАЛЛАДА ПРИМЕТ**

Я знаю, кто по-щегоольски одет,  
Я знаю, весел кто и кто не в духе,  
Я знаю тьму кромешную и свет,  
Я знаю — у монаха крест на брюхе,  
Я знаю, как трезвонят завирухи,  
Я знаю, врут они, в трубу трубя,  
Я знаю, свахи кто, кто повитухи,  
Я знаю все, но только не себя.

Я знаю летопись далеких лет,  
Я знаю, сколько крох в сухой краюхе,  
Я знаю, что у принца на обед,  
Я знаю — богачи в тепле и в сухе,  
Я знаю, что они бывают глухи,  
Я знаю — нет им дела до тебя,  
Я знаю все затрешины, все плюхи,  
Я знаю все, но только не себя.

Я знаю, кто работает, кто нет,  
Я знаю, как румянятся старухи,  
Я знаю много всяческих примет,  
Я знаю, как смеются потаскухи,  
Я знаю — проведут тебя простухи,  
Я знаю — пропадешь с такой, любя,  
Я знаю — пропадают с голодухи,  
Я знаю все, но только не себя.

Я знаю, как на мед садятся мухи,  
Я знаю смерть, что рыщет, все губя,  
Я знаю книги, истины и слухи,  
Я знаю все, но только не себя.

## Старая французская песня

В Вене много магазинов музыкальных инструментов. В Париже чуть ли не на каждой улице торгуют красками и кистями. Выставок живописи в Париже больше, чем концертов. Говорят, что каждый народ полнее всего выражает себя в том искусстве, которое наиболее отвечает его душевному складу, и что французам скорее свойственно зрительное восприятие мира, а не музыкальное. Говорят также, что, когда французы начинают петь хором, получается часто нескладно. Все это, может быть, и правильно, однако французы любят петь, и песни проходят через всю их жизнь.

Есть у французов даже поговорка: «Во Франции все кончается песнями» — она, видимо, должна успокаивать и безнадежно влюбленных, и неисправимых консерваторов. Разумеется, и во Франции далеко не все кончается песнями. Вернее сказать, что многое начинается с песен. Девушка обычно поет о любви до замужества, а «Марсельеза» родилась накануне решающих битв революции.

На парижских улицах можно увидеть бродячих певцов: даже в холодный зимний день вокруг них толпятся прохожие и подхватывают припев. Что же поют эти безголосые певцы? Мелодия несложна, и мелодия повторяется, а слова — это рифмованные истории, печальные или шуточные. Существует особый жанр исполнения таких песенок; их исполнители — нечто среднее между певцами и куплетистами, между эстрадными актерами и менестрелями.

Конечно, песенки мюзик-холлов или кинокартин нельзя назвать народными, хотя некоторые из них облетают Францию, их поют на ярмарках, на свадьбах, под платанами и под каштанами. Среди современных песенок имеются и милые романсы, и пошлые куплеты; но есть между плохими и хорошими нечто общее — у них те же истоки.

Ив Монтан поет печальную песенку:

Когда на войну уходит солдат,  
Победу сулят и розы дарят,  
А если солдат приходит назад,

«Ему повезло», — о нем говорят.

Несколько веков назад на севере Франции пели:

Уходит солдат на войну,  
В тоске обнимает жену,  
Соседи кругом говорят:  
Он скоро вернется назад,  
Вернется к любимой жене,  
Прискачет на быстром коне,  
Он будет одет в серебро,  
На шляпе победы перо.

Когда через много годов,  
Без хлеба, без песен, без слов,  
Солдат возвратится с войны,  
Своей не найдет он жены,  
Он будет в лохмотья одет,  
Его не узнает сосед.  
Река не помчится назад,  
С войны не вернется солдат.

Дело, конечно, не в подражании, а в живучести не только чувств, но манеры выражения, формы, интонаций.

От старой русской песни путь шел к Кольцову и к Некрасову; склад и душу народной песни можно найти в стихах Есенина и Твардовского. К отдаленным временам следует отнести рождение испанского «романсеро», который предопределил многое в дальнейшем развитии испанской поэзии, от Гонгоры до наших современников Гарсиа Лорки и Рафаэля Альберти.

Обычно под понятием «народной поэзии» подразумевают сочинения неизвестных авторов, которые люди пели или напевали, сокращали, изменяли. Для многих фольклористов народное творчество прежде всего анонимно. Однако такое определение условно. Мы не знаем имени поэта, сложившего песню о Жане Рено,



но разве нельзя отнести к народному творчеству песни блюзников 1848 года, хотя нам известно, что они написаны Дюпоном, или «Марсельезу», которую сложил Руже де Лиль? Два русских этнографа написали две русских песни — «Славное море, священный Байкал» и «Из-за острова на стрежень». Никто не помнит имен Давыдова и Садовникова, а песни их живы. Во время Первой мировой войны во Франции я не раз слышал горькую солдатскую песенку:

Ночь черна в окопах,  
Счастье не забрезжит,  
А в тылу далеко  
Жизнь идет, как прежде.

Автор этой песни Вайян-Кутюрье.

Кто не слышал в Париже любовной песенки о поре, когда поспевают вишни:

Когда пора настанет вишен  
И дрозд-насмешник засвистит,  
Уж если ты любви боишься,  
Скорей от девушек беги...

Но мало кто знает историю этой песни. Ее написал рабочий Жан-Батист Клеман, член Парижской коммуны. Одной из последних баррикад была баррикада на Монмартре, у Фонтен-де-Руа. Там сражался Клеман, а девушка, которую звали Луизой, перевязывала раненых. Она погибла, и ее памяти Клеман посвятил песенку, написанную им еще в 1866 году, о вишнях, о насмешливом дрозде, о любви.

До сих пор в Чили имеются народные поэты, они поют свои поэмы на праздниках, заходят в харчевни, в дома. В Чили поэзию делят на «ученую» и «народную».

У народных песен были свои авторы: песню сочинял один человек, как один человек писал балладу или сонет. Но баллады и сонеты входили в книги, книги стояли на полках, иногда

переиздавались, иногда становились школьными пособиями. А песни менялись — их исправляло время.

«Ученая» французская поэзия была многоликой, формы быстро сменялись, на смену героическим или дидактическим поэмам Средневековья в XV веке пришли баллады, рондо, ле; в XVI и XVII веках — сонеты, оды; в XVIII — пасторали и рифмованные философские размышления. На смену пылким и туманным романтикам пришли чересчур трезвые парнасцы. Их сменили «проклятые поэты» — Бодлер, Рембо, Верлен. Классические размеры и строгие рифмы уступили место свободному стиху, ассонансам. Так было в поэзии «ученой». Что касается «народной», то, несколько обновляя сюжеты и словарь, она, в общем, оставалась верной традиционным формам.

Темы народной поэзии разных стран сходны: повсюду люди пели о страданиях любви, о войне, которая несет горе, о тяжести труда земледельца, каменщика, ткача, о притягательной силе свободы. Можно просмотреть сборники народных песен Италии и Швеции, Украины и Бразилии, ни в одном не найдешь песен, которые прославляли бы богатство немилого, правоту судьбы, благородство палача.

Почему одни и те же темы, одни и те же образы можно найти в поэзии различных народов? О солдате, вернувшемся с войны, которого жена не узнает, пели в Бретани и в Андалузии. Может быть, песня перелетела через Пиренеи: у песни ведь крепкие крылья. А может быть, то же горе рождало те же песни: все народы знали, что такое долгие войны. В поэзии Индии и России, Норвегии и Греции влюбленный мечтает стать то соловьем, который поет для возлюбленной, то ручейком возле ее дома, то лентой в ее косе. Может быть, чужая песня соблазнила своей красотой неизвестного автора? Вернее предположить, что мечты всех влюбленных, где бы и когда бы они ни жили, имеют между собой много общего.

Французские песни отзывались на бури, потрясавшие Францию. Многие из этих бурь давно забыты, а песни живут. Кого теперь волнует боевая слава английского герцога Джона Черчилля-Марльборуга? Он командовал нидерландской армией, которая разбила французов. Во французской песне герцог Марльборуг стал Мальбруком, и эту песню знают все дети Франции:

Мальбрук в поход собрался,  
Мальбрук в поход собрался,  
Мальбрук и сам не знает,  
Когда вернется он.

.....  
Мальбрука хоронили  
Четыре офицера,  
Один нес тяжкий панцирь,  
Другой нес пышный щит,  
За ними следом третий  
Нес шпагу золотую.  
За ними шел четвертый  
И ничего не нес.

.....  
Мальбрукову победу  
Все шумно прославляли,  
Молебн отслужили,  
А после спать пошли.  
Поплакав о Мальбруке,  
Одни легли на ложе  
С супругами своими,  
Другие без супруг.  
Отпраздновав победу,  
Пошли на боковую,  
А что за этим было —  
О том я не скажу.

Все французские школьники зубрят, что в VII веке при династии Меровингов был мудрый король Дагобер, но гораздо сильнее их увлекает старая песенка:

Король Дагобер  
На войну идет,  
Он штаны надел  
Задом наперед.

Героические песни порой превращались в шутливые. Капитан Ля Палисс был убит в битве при Павии. Его солдаты сложили песню, прославляя отвагу своего капитана:

Он за час до смерти жил,  
Ля Палисс отважный.

Потомкам эти строки показались смешными; они сочинили другую песенку, которая обошла всю Францию. Никто не вспоминал о храбрости капитана. Ля Палисс стал олицетворением ходячей морали, общих мест, трюизмов:

В пятницу он опочил,  
Скажем точно, без просчета:  
Он на день бы дольше жил,  
Если б дожил до субботы.

Одна из самых старых песен Франции, дошедших до нас, «Пернетта», родилась в XV веке; ее пели друзья Франсуа Вийона в кабаках и в тюрьмах.

Вийон, наверно, любил «Пернетту». Он был первым французским поэтом Возрождения, духовно чрезвычайно сложным, поэтом трагических противоречий. Вместе с тем «бедный школяр» Сорбонны был тесно связан с жизнью народа. В своих балладах он порой ссылался на греческих богов и на философов древности, но его сердце и его словарь были сродни сердцу и словарю неизвестного нам автора «Пернетты». Разрыв между поэзией «ученой» и «народной» обозначился сто лет спустя. Сонеты Ронсара и песня о Рено, который вернулся с войны, написаны в одно время, но они нам кажутся выражением двух различных эпох, а может быть, и двух различных миров. Начиная с XVI века народная поэзия порой радовала «ученых» поэтов Франции, но не она определяла их пути.

Песни, переведенные мною, относятся к XV–XVIII векам. Конечно, можно найти чудесные образцы народной поэзии и в последующее время, все же они мне кажутся слабее: поэтическая эссенция в них разбавлена водой литературного красноречия.

«Ученая» поэзия влияла на «народную» не лучшими своими произведениями, а наиболее ходкими. В народных песнях XIX века много сентиментализма, условности, словесной франтоватости.

Поэты XVIII века любили пасторали, им казалось, что они описывают безмятежную жизнь народа. Аристократов привлекал вымышленный рай, заселенный воображаемыми землепашцами и пастухами. Эти землепашцы и пастухи, однако, жили отнюдь не идиллически, и в своих песнях они больше говорили о своей тяжелой участи, нежели о благодатной тишине сельского вечера.

Народные песни Франции далеки от буколки, в них много трагизма: нужда, войны, разлука, тяжелый труд. Может быть, именно потому, что в жизни народа было много несносного и немилого, люди часто пели шуточные, задорные песенки; такова черта французского характера — французы говорят, что смешное убивает.

Сто лет назад в некоторых литературных кругах увлекались народным искусством, считая его наивным, ребячливым. Старые песни ценились за неуклюжесть строки, за неожиданность эпитета, за шаткость рифм.

В то время как «ученая» поэзия придерживалась строгих канонов французского силлабического стихосложения и точных рифм, народная поэзия не знала регламента. Часто в строке не хватает слога, цезура не на месте. Полные, по большей части глагольные, рифмы сменяются весьма далекими ассонансами («Renaud» и «tresors» или «ami» и «mouir»). Однако не к таким ли вольностям пришла «ученая» поэзия в начале XX века? Что касается содержания, то народная поэзия отнюдь не отличается наивностью. Вот песня «Гора», она посвящена сложностям любви. Между любящими — крутая гора.

Если кто-нибудь сроем гору крутую,  
Мы камни притащим, построим другую.

Мне эта песня по глубине напоминает некоторые стихи Тютчева, Бодлера, Блока, Элюара.

В течение многих веков придворные поэты прославляли военные победы. Народная поэзия вдохновлялась иным: ненавистью к войне.

Прощай, трубач с трубою медной,  
Прощай, бездушный генерал,  
Прощайте, слезы и победы,  
Чтоб больше вас я не видал!

Солдаты, маршируя по крепостным плацам, пели:

Раз и два, раз и два.  
А зачем голова?  
Шаг вперед, шаг назад.  
Раз солдат — виноват.  
Помыкает капрал,  
Дует пиво капрал,  
А солдату вода,  
А солдату беда,  
А солдату — шагай,  
Прямо в сердце стреляй.  
Погоди, помолчи,  
Не кричи, не учи,  
Наведу я ружье  
Прямо в сердце твое!  
Раз и два, раз и два,  
Вот зачем голова.

В народных песнях сказался непослушливый нрав народа, его любовь к свободе. Все знают песни французской революции — «Марсельезу», «Песню похода», «Карманьолу». Под «Карманьолу» танцевали санкюлоты, повторяя слова припева:

Да здравствует пушек гром!

В 1848 году блузники любили песни, написанные Пьером Дюпоном. Потом, в дни Коммуны, родились песни Потье. В годы последней войны партизаны пели:

Свисти, свисти, товарищ!

Французы часто поют печальные песни весело: человек как будто хочет скрыть тоску не только от других, но и от самого себя. Некоторые озорные песни звучат торжественно и прискорбно, как заупокойные молитвы. Мне думается, что во всем этом много от французского характера, от душевной стыдливости, от почти обязательного сочетания растроганности с иронией.

Пожалей меня, я не искусница,  
Нить бежит, за ней не поспеть.  
Если трудно мне, если грустно мне,  
Если мне не хочется петь,  
Я спою веселую песенку,  
Ты на песенку эту ответь.

Если радостно, если весело,  
Нить бежит, за ней не поспеть,  
Я спою печальную песенку.  
Ты на песенку эту ответь.

Песни меняются, и песни остаются. Даже громкий голос радиоприемника или телевизора, врывающийся далеко от столиц в тишину длинных зимних вечеров, не может победить в человеке жажду своей песни. Вероятно, есть в песне притягательная сила, которая заставляет человека, народ петь.

День был синий и ветреный,  
Подымали корабль волны,  
Корабль тот был серебряный,  
Паруса — из синего шелка.  
Матрос взобрался на мачту.  
Прощай, я люблю другого!  
А вспомню песню и плачу —  
Песня сильнее слова.

Конечно, нельзя жить подделками. Нельзя перенести в современную поэзию ритм и построение старых народных песен. Хотя на всех языках слова «искусственный» и «искусство» близки, бесконечно далеки эти два понятия. Мы не раз видели в разных литературах попытки перенять формы старой народной поэзии и потрясались бесплодием этих попыток. Бюффон некогда сказал: «Стиль — это человек». Можно добавить, что стилизация — это отсутствие человека, стилизованная поэзия прежде всего безлична и бесчеловечна. Нельзя теперь написать ни «Песни о Роланде», ни песенки о Пьере, которого любит Пернетта. Наш век вложил в понятие народной поэзии новый смысл; может быть, после многовекового разрыва мы подходим к эпохе, когда исчезнет деление между «ученой» поэзией и «народной».

А старые песни живут. Это не страницы хрестоматии, не архивы музея, — это ключ к сердцу народа, народа, который не вчера родился и не завтра умрет.



## Песни XV–XVIII веков

### ПО ДОРОГЕ ПО ЛОРРЭНСКОЙ (XVI век)

По дороге по лоррэнской  
Шла я в грубых, в деревенских  
Топ-топ-топ Марго,  
В этаких сабо.

Повстречала трех военных  
На дороге на лоррэнской —  
Топ-топ-топ Марго,  
В этаких сабо.

Посмеялись три военных  
Над простушкой деревенской —  
Топ-топ-топ Марго,  
В этаких сабо.

Не такая я простушка,  
Не такая я дурнушка —  
Топ-топ-топ Марго,  
В этаких сабо.

Не сказала им ни слова,  
Что я встретила другого, —  
Топ-топ-топ Марго,  
В этаких сабо.

Шла дорогой, шла тропинкой,  
Шла и повстречала принца —  
Топ-топ-топ Марго,  
В этаких сабо.

Он сказал, что всех я краше,  
Он мне дал букет ромашек —  
Топ-топ-топ Марго,  
В этаких сабо.

Если расцветут ромашки,  
Я принцессой стану завтра —  
Топ-топ-топ Марго,  
В этаких сабо.

Если мой букет завянет,  
Ничего со мной не станет —  
Топ-топ-топ Марго,  
В этаких сабо.

## **ПЕРНЕТТА**

**(XV век)**

Пернетта слова не скажет,  
Она до зари встает,  
Тихо сидит над пряжей,  
Слезы долгие льет.

Жужжит печальная прялка.  
Пернетта молчит и молчит.  
Отцу Пернетту жалко,  
Пернетте отец говорит:

«Скажи, что с тобою, Пернетта?  
Может быть, ты больна,  
Может быть, ты, Пернетта,  
В кого-нибудь влюблена?»

Отвечает Пернетта тихо:  
«Я болезни в себе не найду.  
Но бежит за ниткой нитка,

А я все сижу и жду».

«Пернетта, не плачь без причины,  
Жениха я тебе найду,  
Приведу прекрасного принца,  
Барона к тебе приведу».

На дворе уже вечер темный.  
Задувает ветер свечу.  
«Не хочу я плядеть на барона,  
На принца плядеть не хочу.

Я давно полюбила Пьера  
И буду верна ему,  
Я хочу только друга Пьера,  
А его посадили в тюрьму».

«Никогда тебе Пьера не встретить,  
Ты скорее забудь про него —  
Приказали Пьера повесить,  
На рассвете повесят его».

«Пусть тогда нас повесят вместе,  
Буду рядом я с ним в петле,  
Пусть тогда нас зарюют вместе,  
Буду рядом я с ним в земле.

Посади на могиле шиповник —  
Я об этом прошу тебя,  
Пусть прохожий взглянет и вспомнит,  
Что я умерла, любя».

**У ОТЦА ЗЕЛЕНАЯ ЯБЛОНЯ**  
**(XVII век)**

У отца зеленая яблоня —  
Лети, мое сердце, лети! —  
У отца зеленая яблоня,  
Золотые на яблоне яблоки,  
Только некому потрясти.

Задремали три дочки под яблоней —  
Лети, мое сердце, лети! —  
Задремали три дочки под яблоней.  
Никому я про то не сказала бы,  
Никто их не станет будить.

Вскоре младшая вдруг просыпается —  
Лети, мое сердце, лети! —  
Вскоре младшая вдруг просыпается,  
Говорит она: «Ночь уж кончается,  
Светает, пора нам идти».

Это только тебе померещилось —  
Лети, мое сердце, лети! —  
Это только тебе померещилось,  
Это только звезда среди вечера,  
Звезда нашей тихой любви.

На войне, на войне наши милые —  
Лети, мое сердце, лети! —  
На войне, на войне наши милые,  
И какая беда ни случилась бы,  
Не закатится свет любви.

Если милым победа достанется —  
Лети, мое сердце, лети! —  
Если милым победа достанется,  
Никогда, никогда не расстанемся,  
Будем наших милых любить.

Проиграют войну или выиграют —

Лети, мое сердце, лети! —  
Проиграют войну или выиграют,  
Все равно их будем любить.

## **РЕНО** **(XVI век)**

Ночь была, и было темно,  
Когда вернулся с войны Рено.  
Пуля ему пробила живот.  
Мать его встретила у ворот.

«Радуйся, сын, своей судьбе —  
Жена подарила сына тебе». —  
«Поздно, — ответил он, — поздно, мать.  
Сына мне не дано увидеть».

Ты мне постель внизу приготовь,  
Не огорчу я мою любовь,  
Вздых проглоти, слезы утри,  
Спросит она — не говори».  
Ночь была, и было темно,  
Ночью темной умер Рено.

«Скажи мне, матушка, скажи скорей,  
Кто это плачет у наших дверей?» —  
«Это мальчик упал ничком  
И разбил кувшин с молоком». —  
«Скажи мне, матушка, скажи скорей,  
Кто это стучит у наших дверей?» —  
«Это плотник чинит наш дом,  
Он стучит своим молотком». —  
«Скажи мне, матушка, скажи скорей,  
Кто поет это у наших дверей?» —  
«Это, дочь моя, крестный ход,  
Это певчий поет у ворот». —

«Завтра крестины, скорей мне ответь,  
Какое платье мне лучше надеть?» —  
«В белом платье идут к венцу,  
Серое платье тебе не к лицу,  
Выбери черное, вот мой совет,  
Черного цвета лучше нет».

Утром к церкви они подошли.  
Видит она холмик земли.  
«Скажи мне, матушка, правду скажи,  
Кто здесь в могиле глубокой лежит?» —  
«Дочь, не знаю, с чего начать,  
Дочь, не в силах я больше скрывать.  
Это Рено — он с войны пришел,  
Это Рено — он навек ушел».

«Матушка, кольца с руки сними,  
Кольца продай и сына корми.  
Мне не прожить без Рено и дня.  
Земля, раскройся, прими меня!»

Земля разверзлась, мольбе вняла,  
Земля разверзлась, ее взяла.

## **ВОЗВРАЩЕНИЕ МОРЯКА** **(XVII век)**

Моряк изможденный вернулся с войны,  
Глаза его были от горя черны,  
Он видел немало далеких краев,  
А больше он видел кровавых боев.

«Скажи мне, моряк, из какой ты страны?» —  
«Хозяйка, я прямо вернулся с войны.  
Судьба моряка все война да война.  
Налей мне стаканчик сухого вина».

Он выпил стаканчик и новый налил.  
Он пел, выпивая, и с песнями пил.  
Хозяйка взирает на гостя с тоской,  
И слезы она утирает рукой.

«Скажите, красотка, в чем гостя вина?  
Неужто вам жалко для гостя вина?»

«Меня ты красоткой, моряк, не зови.  
Вина мне не жалко, мне жалко любви.  
Был муж у меня, он погиб на войне.  
Покойного мужа напомнил ты мне».

«Я слышал, хозяйка, от здешних людей,  
Что муж вам оставил двух малых детей.  
А время бежит, будто в склянках песок,  
Теперь уже третий, я вижу, сынок».

«Сказали мне люди, что муж мой убит,  
Что он за чужими морями лежит.  
Вина мне не жалко, — что осень — вино,  
А счастья мне жалко, ведь счастье одно».

Моряк свой стаканчик поставил на стол,  
И молча он вышел, как молча пришел,  
Печально пошел он на борт корабля,  
И вскоре в тумане исчезла земля.

## **У ОКНА СИДЕЛА ПРИНЦЕССА (XVII век)**

У окна сидела принцесса-красавица,  
Все по ней вздыхали, никто ей не нравился.

Умели вельможи говорить по-разному,

А принцесса умела только отказывать.

Смеялась принцесса над всеми вельможами,  
Досталась принцесса бедному сапожнику,

Он шил для принцессы туфельки атласные,  
Примеряя туфельку, сказал он ласково:

«Если хочешь, любимая, счастья досыта,  
Снега белее будут белые простыни.

Постель будет шире океана широкого,  
Постель будет глубже океана глубокого,

С четырьмя углами, и, поздно ли, рано ли,  
На каждом углу расцветать будут ландыши.

Мы будем любить, позабывши о времени,  
Любить и любить — до светопреставления».

## **В САДИКЕ МОЕМ ЧЕТЫРЕ ДЕРЕВА (XVIII век)**

В садике моем четыре дерева,  
Больше мне сажать отцом не велено.

Первое из них — чинара стройная.  
Хочется поцеловать, да боязно.

Дерево второе — это вишенка.  
Но девчонки не целуются с мальчишками.

Третье дерево — ольха зеленая.  
Но мальчишки не целуются с девчонками.

Дерево четвертое — акация.



Под четвертым будем целоваться мы.

## **ВРАКИ** **(XVII век)**

Я видела — лягушка  
Дала солдату в зубы,  
У зуба на макушке  
Росли четыре чуба,  
И каждый чуб был выше,  
Чем эти вот дома,  
И даже выше мыши.

— Не врете ль вы, кума?

Я видела — два волка  
Петрушкой торговали,  
Кричали втихомолку  
И шуку отпевали,  
Король влюблен был в шуку,  
От шуки без ума,  
Он предложил ей руку.

— Не врете ль вы, кума?

Я видела — улитка  
Двух кошек обряжала,  
В иглу вдевала нитку,  
А нитка танцевала.  
Баран был очень весел,  
И шум, и кутерьма,  
Их чижик всех повесил.

— Не врете ль вы, кума?

## ГОСПОДИН ЛЯ ПАЛИСС (XVII век)

Кто ни разу не встречал  
Господина Ля Палисса,  
Тот, конечно, не видал  
Господина Ля Палисса,  
Но скрывать тут нет причин,  
Мы об этом скажем прямо:  
Ля Палисс был господин,  
И поэтому не дама.

Знал он с самых ранних лет,  
Что впадают реки в море,  
Что без солнца тени нет  
И что счастья нет без горя.  
Жизнь была ему ясна,  
Говорил он, строг и точен:  
«Чтоб проверить вкус вина,  
Нужно отхлебнуть плоточек».

Если не было дождя,  
Выходил он на прогулку.  
Уходил он, уходя,  
Булкой называл он булку.  
Жизнь прожив холостяком,  
Не сумел бы он жениться,  
И поэтому в свой дом  
Ввел он чинную девицу.

У него был верный друг,  
И сказал он сразу другу,  
Что, поскольку он — супруг,  
У него теперь супруга.  
По красе и по уму,  
Будь бы он один на свете,  
Равных не было б ему

Ни в мечтах, ни на примете.

Был находчив он везде,  
Воле Господа послушен,  
Плавал только по воде  
И не плавал он на суше.  
Повидал он много мест,  
Ездил дальше, ездил ближе,  
Но когда он ездил в Брест,  
Он отсутствовал в Париже.

Чтил порядок и закон,  
Никаким не верил бредням.  
День, когда скончался он,  
Был и днем его последним.  
В пятницу он опочил,  
Скажем точно, без просчета:  
Он на день бы дольше жил,  
Если б дожил до субботы.

## **ГОРА** **(XVIII век)**

Между мной и любимым гора крутая.  
Мы в гору идем и печально вздыхаем.

Тяжело подыматься, вниз идти легче.  
Над горой облака, на руке колечко.

Мне сказал любимый: «Мы намучились оба,  
Дай мне, любимая, немного свободы».

О какой свободе ты вздыхаешь, милый?  
За крутой горой я тебя полюбила.

У меня в саду на чинаре ветвистой

До утра поет соловей голосистый.

На своем языке поет соловьином  
Про то, как печально на свете любимым.

Если кто-нибудь сроеет гору крутую,  
Мы камни притащим, построим другую.

## Поэзия Иоахима Дю Белле

На полках библиотек стоят книги; они пронумерованы, изучены. В музеях висят картины; из одного века переходишь в другой, меняются манера письма, сюжеты, художественные школы. В одной зале много посетителей, в другой мало. Заглянув в книги прошлого столетия, узнаешь, что пустые залы прежде были наполнены восхищенными знатоками, а те, что теперь привлекают к себе посетителей, пустовали. Есть старые книги, которые снова обретают читателей через многие столетия. Мы читаем, смотрим на живопись или на архитектуру прошлого живыми глазами, одно нас оставляет равнодушным, в другом мы находим нечто близкое нашим мыслям и чувствам.

Просвещенные люди XVII и XVIII веков презрительно усмехались, встречая имя Ронсара: его стихи казались им образцами дикости и безвкусыя. Века большой философии и мелкого философствования, века возвышенных страстей, строгого этикета и париков не способствовали развитию поэтической стихии.

Романтики «открыли» Ронсара; и теперь, если спросить француза, любящего поэзию, кого он считает лучшим поэтом своей страны, он, может быть, назовет Гюго, а может быть, и Ронсара.

(Русский ценитель поэзии, если ему поставят подобный вопрос, не колеблясь назовет Пушкина, литературный подвиг которого беспримерен: не прожив и сорока лет, он позволил русской поэзии наверстать потерянные века — он совместил в себе и то, что открыл Франции Ронсар, и то, что дали ей поэты классицизма, и то, что принес ей Гюго.)

Для французов группа поэтов XVI века, назвавшая себя «Плеядой», была началом национальной поэзии, утверждением силы родного языка, торжеством разума над средневековой схоластикой и лирики над рифмованными наставлениями. Главой «Плеяды» был, бесспорно, Пьер Ронсар; я не покушаюсь на его славу, не думаю отрицать его первенствующей роли в поэзии французского Возрождения. Его облик мне кажется величественным: именно таких

поэтов представляешь себе беседующими с музами, лавровые венки на них не смешны.

Ронсар оставил после себя много книг. С отрочества оплохший, он был необычайно чувствителен к музыке стиха, к ритму. Как многие большие поэты, он не успевал проверять линейкой вдохновение: в его стихах есть строки, оскорбляющие вкус, преувеличения, риторика, но всегда в них голос гения. В любовные сонеты он порой вкладывал свою тревогу за судьбы Франции, а в его песнях, гимнах, одах, посвященных волновавшим его политическим событиям, философским проблемам, литературным спорам, можно найти строки, продиктованные очередным любовным увлечением.

Мир Ронсара был широким, его волновали все бури века. В «Обличении корыстных» он проклинал молодую буржуазию, которая ищет богатства в Индии, в Африке, в Америке, суетится в портах Антверпена и Венеции и которая строит для себя пышные дворцы из мрамора. Он сумел прожить жизнь в сети придворных интриг, среди борьбы фаворитов и религиозных распрей. Ему были, пожалуй, равно противны фанатизм католиков и мещанский ригоризм гугенотов. Однако лучше всего он писал о любви. В одной из од он признается:

Когда сложить я должен славословье,  
Превознести сиятельных владык,  
Не хочет повернуться мой язык.  
Но о любви я говорю с любовью  
И для любви всегда найду слова...

Многие события, потрясавшие современников Ронсара, нас оставляют равнодушными. Нам знакомо имя современного английского маршала Монтгомери, но нас мало интересует, что шотландский капитан Монтгомери, служивший при французском дворе, в 1559 году на турнире смертельно ранил короля Генриха II. Люди, любящие французскую поэзию, однако, помнят имена Елены, Кассандры, Марии — женщин, которых Ронсар прославил в стихах. В одном из сонетов он рассказывает, что вырезал на коре мощной ели имя Елены. Дерево давно истлело, остались стихи, написанные на хрупкой бумаге.

Сорок лет назад я зачитывался Ронсаром и перевел тогда один из его сонетов, обращенных к Елене:

Старухой после медленного дня,  
Над пряжей, позабывши о работе,  
Вы нараспев стихи мои прочтете;  
— Ронсар в дни юности любил меня.

Служанка, голову от сна клоня  
И думая лишь о своей заботе,  
На миг очнется. Именем моим вспугнете  
Вы двух старух у зимнего огня.

Окликнете — ответить не сумею;  
Я буду мертвым, под землей истлею.  
И, старая, вы скажете, грустя:

— Зачем его любовь я отвергала?  
Вот роза расцветает, час спустя  
Ее не будет — доцвела, опала.

Радость жизни, которую вернуло Франции Возрождение, была связана с мыслями о быстротечности всего, с легкой печалью, свойственной искусству Древней Греции. Однако по своему душевному складу Ронсар был поэтом полудня, лета, душевного веселья.

Моим любимым поэтом французского Возрождения я, однако, назову не блистательного Ронсара, а его близкого друга Иоахима Дю Белле. Они вместе возглавляли новую школу, которую назвали «Плеядой». Величье Ронсара как бы мешало рассмотреть тихого и чрезвычайно скромного Дю Белле. Их роднила не только поэзия: как и Ронсар, Дю Белле страдал глухотой. Судьбы их были, однако, различны. Дю Белле умер в возрасте тридцати восьми лет, и знали его только немногие ценители поэзии. Ронсар прожил шестьдесят один год, стал придворным поэтом Карла IX, вкусил славу.

Если снова припомнить Пушкина, то можно сказать, что Дю Белле рядом с Ронсаром казался Баратынским рядом с Пушкиным. Баратынский писал:

Мой дар убог, и голос мой негромок,  
Но я живу, и на земле мое  
Кому-нибудь любезно бытие:  
Его найдет далекий мой потомок  
В моих стихах...

Необычайно близки к этому признания Дю Белле:

Не привожу ни доводов, ни дат.  
Потомкам не твержу, как жили предки,  
Негромок я, цветами не богат.

Мои стихи — случайные заметки,  
Но не украшу, не приглажу их —  
В них слишком много горестей моих.

Не следует продлевать сравнения: Баратынского отличали от Пушкина и его душевная настроенность — он был по природе мрачен, и мироощущение — он не верил в будущее человечества. Дю Белле и Ронсар были во многом сходны, оба пережили глубокую радость Возрождения, оба испытывали ту легкую, почти неуловимую печаль, которую принесло людям освобождение от их вчерашних верований, оба мучительно переживали кровавые столкновения и внутренние противоречия своего времени.

Дю Белле я полюбил как поэта, сумевшего в своих глубоко личных поэтических признаниях выразить нечто близкое нам, поднимающегося над границами и времени, и пространства. Белинский очень точно определил ту радость, которую приносят нам стихи любимых поэтов: «...В созданиях поэта люди, восхищающиеся ими, всегда находят что-то давно знакомое им, что-то свое собственное, что они сами чувствовали, или только смутно и неопределенно предощущали, или о чем мыслили, но чему не могли



дать ясного образа, чему не могли найти слово и что, следовательно, поэт умел только выразить». Определение поэзии как глубокого и полного выражения мыслей и чувствований поэта иным кажется апофеозом отъединенности, даже отторжения, противопоставлением одного всем. Конечно, если поэт, даже обладающий подлинным даром, душевно искалечен, живет своим внутренним уродством, видя в нем своеобразие, его стихи смогут взволновать только узкий круг людей, страдающих тем же душевным недугом. Но разве не является глубоким выражением себя лирика Гейне, Лермонтова, Верлена, Блока? А их стихи понятны всякому, любящему поэзию.

Дю Белле был одним из первых французских поэтов, выразивших в стихах себя, а люблю его я потому, что в его стихах нахожу многое из того, что сам прочувствовал и о чем думал.

Для того чтобы понять истоки поэзии Дю Белле, нужно оглянуться на то время, когда он жил. Он родился в 1525 году. Этот год был шумным: войска Карла V взяли в плен французского короля Франциска I. Таков был один из эпизодов кровавой борьбы за первое место в Европе, борьбы, которая бросила тень на всю короткую жизнь поэта.

Беспокойным и ярким было время Дю Белле: время научных исканий и взрывов древних суеверий, двойного фанатизма — яростных католиков и непримиримых гугенотов. Франция почти непрерывно воевала и с своим заклятым врагом Карлом V, и с англичанами. Империя Габсбургов пугала мир своей мощью. Карл V, родившийся во Фландрии и царствовавший в Мадриде, правил Германией и Мексикой, Голландией и Италией. Французы тогда впервые заговорили о «европейском равновесье». Франциск I предложил союз турецкому султану. Король Франции договаривался и с мусульманами, и с немецкими протестантами. Это не мешало ему жечь на кострах доморощенных еретиков.

Идеи Возрождения, пришедшие из Италии, потрясают просвещенных французов. Вельможи читают «Одиссею» и рассказывают об открытиях Коперника. Студенты смущают своих возлюбленных стихами Петрарки. Король заказывает свой портрет Тициану. Король основывает Коллеж де Франс — первую высшую школу, лишенную теологического характера. Он покровительствует философам, филологам, поэтам, художникам. Он говорит о значении

книгопечатания. При этом он сжигает на костре одного из лучших печатников Франции, филолога Доле, обвиненного в «дерзких и грубых идеях». Выступают первые ученики Лойолы, воинствующие иезуиты. Кальвинисты протестуют против фанатизма католиков, но отнюдь не отказываются от методов своих противников. В католическом Париже преподает медицину испанский врач Сервет, он изучает систему кровообращения. Страхась преследований церкви, он направляется в Женеву, где Кальвин образовал протестантскую республику. Конечно, Кальвин порицает инквизицию, но научное объяснение мира беспокоит его, может быть, еще больше, чем папу. Свободолюбивые гугеноты торжественно сжигают на костре медика Сервета.

Появляются люди нового времени, жадные и свирепые буржуа, которых описал Рабле, колонизаторы с разговорами о тоннаже кораблей, завоеватели и авантюристы, мечтающие о золоте Канады.

Быстро меняется облик Франции. Подростком Иоахим Дю Белле часто бродил по берегам широкой Луары. Он жил в маленьком местечке Лире. А на Луаре построили новые замки — Шенонсо, Шомон, Азэ. Замки больше не были суровыми крепостями Средневековья. В них появились свет, перспектива, прямые лестницы вместо винтовых, отдохновенные сады. Для великосветских приемов сцены Троянской войны или Амур с Психеей казались более пристойным украшением, нежели мученичество святой Урсулы или святого Себастьяна.

Род Дю Белле был знаменитым: епископы, губернаторы, дипломаты, полководцы. Почти всегда в знатном роде бывала слабая боковая ветвь: поэт был сыном не очень знатного и далеко не богатого Дю Белле. Он рано лишился родителей и с детских лет хворал.

Болезнь мне помешала стать солдатом...

Он отправился в город Пуатье, чтобы в университете изучать право. Там он встретился с Ронсаром, который был на год старше его. По преданию, они познакомились случайно в пригородном трактире. Юриспруденция не увлекала Дю Белле; в 1547 году (ему тогда было двадцать два года) он перебрался в Париж и поступил в коллеж

Кокэре, где учился его новый друг Ронсар. Юноши жили в интернате, увлекались итальянской поэзией, бродили по узеньким улицам Латинского квартала, влюблялись в девушек, которых неизменно сравнивали с петрарковской Лаурой.

Два года спустя Дю Белле издает сборник стихов «Олива» — так называет поэт предмет своей любви, может быть воображаемой. В книге немало прелестных сонетов; эта новая для французской поэзии форма требует сжатости мысли, скупости слов, мастерства. Немало в «Оливе» и подражательного: Дю Белле не скрывает своего восхищения Петраркой и другими поэтами итальянского Возрождения.

Почти одновременно появляется трактат или, вернее, памфлет Дю Белле «Защита и прославление французского языка». Не раз русские писатели XVIII века высмеивали аристократов, которые стыдились говорить по-русски и строили из себя французов. Дю Белле писал: «Почему мы так почитаем все чужое? Почему так несправедливы к себе? Почему мы просим милостыню у чужих языков, словно мы стыдимся говорить на своем родном языке?» Памфлет Дю Белле был направлен не только против аристократов, презирающих французский язык, но и против всей французской литературы, существовавшей до «Плеяды»: это был боевой манифест новой поэтической школы.

Все литературные манифесты — от сочиненного Дю Белле до футуристических или сюрреалистических — производили впечатление на современников не столько глубиной доводов, сколько запальчивостью тона. Дю Белле высмеивал поэтов Франции, которые писали по-латыни. Это не помешало ему впоследствии написать много поэтических произведений на латинском языке. Дю Белле доказывал, что не следует увлекаться поэтическими переводами, ибо перевод по отношению к оригиналу — это «снежные вершины Кавказа» рядом с «пылающей Этной», что, в свою очередь, не помешало ему перевести Гомера, Вергилия, Овидия и многих других поэтов древности.

Французский язык давно не нуждается в защите. Поэтические формы Возрождения оказались не менее условными и преходящими, чем средневековые баллады или рондо. Есть, однако, в книге Дю Белле прекрасные слова о работе над языком. Он советует поэту

прислушиваться к живой речи ремесленников, литейщиков, живописцев, моряков, расширяя свой словарь. Он требует от поэта взыскательной работы: «Если ты хочешь облететь на крыльях весь свет, умей подолгу сидеть в своей комнате». Он говорит о «дрожи и поте» поэтической работы, и этим своим суждением он остался верен до конца своей жизни. Он назвал свои стихи «случайными заметками», но никогда в них не было ничего случайного, неточного, недоделанного. Он подолгу над ними работал, был предан тому, что старая русская поэтесса Каролина Павлова назвала «святым ремеслом».

Три года спустя Дю Белле снова выступает с обличениями. На этот раз его возмущают не далекие тени Средневековья, а то, что он еще недавно почитал. Давно ли он написал «Оливу»? Он отрекается от того, что любил. Конечно, не от женщины по имени Олива (может быть, такой вообще не было), а от манеры, в которой он ее описывал, от всего того, что он называет «петраркизмом»:

Слова возвышенны и яркие,  
А все — притворство, все — слова.  
Горячий лед. Любовь мертва,  
Она не терпит мастерства.  
Довольно подражать Петрарке!  
.....  
Хочу любить я без оглядки.  
Ведь, кроме поз и кроме фраз,  
Амура стрел, Горгоны глаз,  
Есть та любовь, что вяжет нас.  
Я больше не играю в прятки.

(Маяковский, которому опостытели возвышенные и порой картонные образы некоторых символистов, писал:

Нам надоели бумажные страсти —  
дайте жить с живой женой!)

В 1553 году Дю Белле исполнилось двадцать восемь лет. Жизнь его была смутной и трудной. Еще в отрочестве он заболел туберкулезом; процесс то приостанавливался, то снова обострялся. Два года ему пришлось провести в постели. Время от времени он лишался слуха, и это сильно его угнетало. Не было денег, и он напрасно искал службу.

Наконец судьба ему улыбнулась. Король Генрих II решил отправить в Рим родственника поэта — кардинала Жана Дю Белле. Продолжалась борьба между Габсбургами и Францией за злосчастную, разоренную и все же заманчивую Италию. Каждая из сторон хотела заручиться поддержкой папы. В свою очередь, Ватикан мечтал освободиться и от Габсбургов, и от французов. Рим был центром сложных дипломатических интриг, и кардиналу Жану Дю Белле король поручил ответственную миссию. Кардинал внял просьбам нищего поэта и прихватил его с собой.

Пока кардинал договаривался с папой, поэту тоже приходилось вести трудные переговоры: он выполнял обязанности атташе по финансовым делам. Не раз в истории судьба зло подшучивала над поэтами, превращала их то в таможенных чиновников, то в цензоров, то в интендантов, то в делопроизводителей. Дю Белле жаловался:

Ростовщикам я раздаю улыбки,  
Банкира соблазняю, а потом  
Торгуюсь с надоедливym купцом.  
Боюсь себя я выдать по ошибке.

Все же у Дю Белле находится время, чтобы глядеть, думать, страдать и писать. Четыре года, которые он провел в Риме, были решающими: там он нашел себя, там написал две книги, которые много веков спустя принесли ему славу: «Римские древности» и «Сожаления».

Прежде всего его поразило зрелище развалин. Новый Рим в те времена терялся среди огромного мира смерти, на каждом шагу виднелись обломки древней империи. Люди Возрождения относились к Древнему Риму как к ключу с живой водой. Таким Рим казался и Дю Белле, когда в парижской школе он зачитывался стихами Горация.

Он был потрясен развалинами, хаосом небытия. Однако он был человеком эпохи, которая утверждала жизнь, и вскоре даже в развалинах нашел пафос созидания. Он писал о том, что поэты Древнего Рима живы, их устами говорит Рим. Расщепленные камни вдохновляют живых мастеров.

Рим оказался не только развалинами: в годы, когда там жил Дю Белле, еще работал неистовый Микеланджело, исполнялись впервые литургии Палестрины, архитекторы строили дворцы, сочетая гармонию Золотого века с первыми прихотями сумасбродного барокко. Направляясь от одного банкира к другому, Дю Белле окунался в близкую ему стихию искусства. Он учился писать сонеты не только у своих предшественников, но и у камней Рима, у его художников.

До своего отъезда в Италию Дю Белле пережил недлительный и не очень-то страстный период приближения к христианству. Рим погасил в нем чуть тлевшую веру. Конечно, и в Париже Дю Белле мог увидеть лицемерие, разврат, корысть, жестокость, но только в папском Риме ему открылось лицо порока. В ряде сонетов он описал жизнь «священного города»: интриги кардиналов, их финансовые проделки, шулерство дипломатии, бесстыдство куртизанок, смесь полуголых девок с рясами, ладана с винным угаром, четок с выкладками банкиров.

Он начал тосковать по родине, и Франция ему представлялась не шумным Парижем, не университетом Пуатье, но тихой деревней на берегу Луары, с большими одинокими вязами и дубами, с легкими облаками на бледно-голубом небе, с домами, крытыми шифером и обвитыми маленькими плетистыми розами. Он чувствовал себя изгнанником. Тоска по родине вдохновляла многих поэтов от Овидия до нашего современника Рафаэля Альберти; это то чувство, которое понятно людям любой страны и любой эпохи.

Книга «Сожаления» — дневник, четыре года наблюдений, раздумий, признаний. В конце своего римского «изгнания» Дю Белле узнал любовь — не стилизованную, не петрарковскую, а подлинную. Мы знаем, что женщина, которую он полюбил, была римлянкой, звали ее Фаустина, у нее был муж. Любовь протекала бурно и оказалась нелегкой. Об этом, как и о многом другом, он рассказал читателям.

Любовь, однако, не стала основной темой его «Сожалений». Он знал, что Ронсар о любви пишет с большим самозабвением.

О чем же предпочтительно писал Дю Белле? О жизни. О себе. Читая его «Сожаления» четыре века спустя, мы видим живого человека, радостного без слепоты, печального без отчаянья, любящего красоту, но никогда не отделяющего путей искусства от трудной, широкой и вместе с тем узкой, длинной, всегда запутанной дороги жизни.

Кто кого обманул: папа — французского короля или французский король — папу? Положение в Риме кардинала Дю Белле стало чрезвычайно трудным. Папа Павел IV неожиданно заявил о своем решении опереться на Францию. Тотчас войска Габсбургов двинулись к Риму. Французский король был вынужден послать герцога Гиза в Италию, а тем временем Габсбурги, вместе с англичанами, захватывали города на севере Франции.

В 1557 году Дю Белле возвращается в Париж. Может быть, он не угодил кардиналу и наделал глупостей? Может быть, ему самому стало невтерпёж? У него немного денег, рукописи и большие надежды. Он устраивается в Париже у своего друга Бизэ, каноника собора Нотр-Дам. Перед ним пепельный собор, Сена, Франция.

Дю Белле рассчитывал, что влиятельный родственник поможет ему устроиться во Франции. Книга «Сожаления» вывела кардинала из себя. Нечего сказать, помог ему этот треклятый поэт! Что скажут кардиналы, найдя себя в стихах Дю Белле? Что скажет святейший отец? Нет, бедному родственнику нечего рассчитывать на протекцию кардинала.

Дю Белле снова болеет и снова мечтает о службе: хлопоты, обиды, невзгоды. Осенью 1559 года он лежит больной. Он снова оглох. Потом наступает очередное облегчение. Он улыбается возвращенной жизни. Весело он встречает Новый год в доме своего друга Бизэ; возвращается к себе и пишет стихи. Смерть застает его за рабочим столом. Он умер в ночь на 1 января 1560 года.

Не прошло и трех лет после смерти Дю Белле, как во Франции многое переменилось. Началась война между католиками и гугенотами. Просветителям пришлось позабыть о своих недавних мечтах: эпоха Возрождения кончилась.

Вскоре после войны, в 1946 году, я провел несколько недель в анжуйской деревне, неподалеку от родины Дю Белле. Широкая Луара то кажется полноводной, то внезапно мельчает, выступают островки. Деревья стоят на страже, как часовые. На дальних холмах виноградники; анжуйское вино очень душистое, сладковатое, с легким горьким привкусом. Воздух морской, влажный, на губах чувствуешь соль. Редки дни без солнца, и редки дни без дождя. Есть в Дю Белле нечто от этого пейзажа, от природы всей Франции. Он всегда думает, даже когда хочет забыться. Его усмешка переходит в улыбку, но он не смеется, он усмехается. Он человечен в слабостях, в ошибках, в заблуждениях. Поэт страны, которая слишком хорошо узнала, что такое война, он (впрочем, как и все поэты Франции) прославляет мир. Безмерно преданный искусству, он порой издевается над ним. Он — поэт эпохи и народа, которым не свойственны ни фанатизм, ни даже полнота веры. Это придает его стихам и мягкость, и светлую грусть. Может быть, именно в тот век Франция наиболее полно выразила свою душу. Дю Белле не был ни мудрым Паскалем, ни непримиримым солдатом, как Агриппа д'Обинье, ни «принцем поэтов», сладкогласным Ронсаром. Он не обличал, не прославлял, не учил, он оставил нам свои признания. В этом для меня объяснение его жизненности: я переводил стихи близкого мне человека, современника, которого я случайно не встретил в одном из придорожных трактиров Франции.



## Сонеты Дю Белле

### ИЗ КНИГИ «ОЛИВА»

#### *LIX*

Голубка над кипящими валами  
Надежду обреченным принесла —  
Оливы ветвь. Та ветвь была светла,  
Как весть о мире с тихими садами.

Трубач трубит. Несет знаменщик знамя.  
Кругом деревни сожжены дотла.  
Война у друга друга отняла.  
Повсюду распри и пылает пламя.

О мире кто теперь не говорит?  
Слова красивы и посулы лживы.  
Но я пляжу на эту ветвь оливы:

Моя надежда, мой зеленый щит,  
Раскинь задумчивые ветви шире  
И обреченным ты скажи о мире!

#### *LXXXIII*

Уж ночь на небо выгоняла стадо  
Своих блуждающих косматых звезд,  
И ночи конь, вздымая черный хвост,  
Уж несся вниз, в подземную прохладу.

Уж в Индии, встревожены и рады,

Перекликались сонмы сонных звезд.  
Все розовело. Трав был слышен рост.  
Туманов плотных дрогнула ограда.

Тогда, вся в жемчуге, светясь, горя,  
Вдруг показалась новая заря.  
И день, пристыжен смутным ожиданием,

Далекой Индии большой Восток  
И пыль анжуйских голубых дорог  
Залил своим как бы двойным сиянием.

## ИЗ КНИГИ «ДРЕВНОСТИ РИМА»

### III

Увидев Рим с холмами неживыми,  
Безмолвствует в смятенье пилигрим:  
Нагромождение камней пред ним.  
Напрасно Рим найти он тщится в Риме.

Был пышен Рим и был непобедим,  
Он миром правил. В серо-синем дыме —  
Обломки славы, щебень. Где же Рим?  
Уж Рима нет, осталось только имя.

Он побеждал чужие города,  
Себя он победил — судьба солдата.  
И лишь несется, как неслась когда-то,

Большого Тибра желтая вода.  
Что вечным мнилось, рухнуло, распалось.  
Струя поспешная одна осталась.

## VII

Повсюду славен, повсеместно чтим,  
С поверженными, праздными богами.  
С убогим мусором в разбитом храме,  
Нам открывается великий Рим.

Был блеск его уму непостижим,  
Беседовали башни с небесами,  
И вот, расщеплен, он лежит пред нами,  
Он нас томит ничтожеством своим.

Где слава цезарей, рабов работа,  
Побед кровавых пышные ворота,  
Героев рой, бессмертия ключи?

Все унесли века. Страшней нет власти.  
Я говорю себе: коль эти страсти  
Испепелило время, промолчи.

## XXVII

Пришельца потрясает запустенье.  
Те арки, что страшили небеса,  
И дерзкий мост, и мрамора леса —  
Пожарище, камней нагроможденье.

Но этот прах — источник вдохновенья;  
Еще звучат бывшего голоса,  
И зодчий, открывая чудеса,  
Возносит к небу дивные строенья.

Не думайте, что все окрест мертво,  
Колонны рухнули, не мастерство.

Обманчивому облику не верьте;

Вот он — веками истребленный Рим,  
Он воскресает, он неистребим,  
Рожденный страстью, он сильнее смерти.

## ИЗ КНИГИ «СОЖАЛЕНИЯ»

### I

Я не берусь проникнуть в суть природы,  
Уму пытливому подать совет,  
Исследовать кружение планет,  
Архитектуру мира, неба своды.

Не говорю про битвы, про походы.  
В моих стихах высоких истин нет,  
В них только сердца несколько примет,  
Рассказ про радости и про невзгоды.

Не привожу ни доводов, ни дат.  
Потомкам не твержу, как жили предки.  
Негромок я, цветами не богат.

Мои стихи — случайные заметки.  
Но не украшу, не приглажу их —  
В них слишком много горестей моих.

### V

Льстецы покажут нам искусство лести,  
Влюбленные раскроют сердца страсть,  
Хвастун свой подвиг приукрасит властью,

Вздохнет пройдоха о доходном месте.

Ревнивец будет бурно жаждать мести,  
Ханжа докажет, что от Бога власть,  
Подлиза скажет, как к стопам припасть,  
Вояка бравый помянет о чести,

Хитрец откроет мудрость дурака,  
Дурак его похвалит свысока,  
Моряк расскажет, как он плавал в море,

Злословить будут злые языки,  
Шутить не перестанут шутники.  
Я в горе вырос и прославлю горе.

## IX

В лесу ягненок блеет — знать,  
Овцу зовет. Меня вскормила  
Ты, Франция. Кого мне звать?  
Ты колыбель, и ты могила.

Меня ты нянчила, учила.  
Меняют стих, меняют статью.  
Но как найти другую мать?  
Кому ты место уступила?

Зову, кричу, а толка нет:  
Лишь эхо слышу я в ответ.  
Другим тепло, другим отрада,

А мне зима, а мне сума,  
И волчий вой сведет с ума.  
Я — тот, что отстает от стада.

## XII

Служу — я правды от тебя не прячу, —  
Хожу к банкирам, слушаю купцов.  
Дивишься ты — на что я годы трачу,  
Как петь могу, где время для стихов.

Поверь, я не пою, в стихах я плачу,  
Но, сам заморожен звучаньем слов,  
Я до утра слагать стихи готов,  
В слезах пою, и не могу иначе.

Так за работою поет кузнец,  
Иль, веслами ворочая, гребец,  
Иль путник, вдруг припомнив дом родимый,

Так жнец поет, когда невмочь ему,  
Иль юноша, подумав о любимой,  
Иль каторжник, кляня свою тюрьму.

## XXXI

Счастлив, кто, уподобясь Одиссею,  
Исколесит полсвета, а потом,  
В чужих порядках сведущ, зрел умом,  
На землю ступит, что зовет своею.

Когда ж узрю Луару, что лелею,  
Мою Луару, мой убогий дом  
И дым над крышей в небе голубом?  
Я не хочу величья Колизея.

Не мил мне мрамор. Как ни дивен Рим,  
Он не сравнится с домиком моим.

На что бы ни глядел и ни был где бы,

Передо мной не боги на горе,  
Не быстрый Тибр, а милая Лире  
И Франции единственное небо.

### XXXIX

Хочу я верить, а кругом неверье.  
Свободу я люблю, но я служу.  
Слова чужие нехотя твержу,  
Который год ряжусь в чужие перья.

Льстецы трусливо шепчутся за дверью,  
Вельможа лжет вельможе, паж — пажу.  
Не слышу правды, правды не скажу,  
Хожу, твержу уроки лицемерья.

Ищу покоя, а покоя нет.  
Я из одной страны спешу в другую  
И тотчас о покинутой тоскую.

Стихи люблю, а мне звучит в ответ  
Все та же речь фальшивая, пустая —  
Святоши ложь, признанья краснобая.

### CVI

Зачем глаза им? Ведь посмотрит кто-то,  
Доложит. Уши им зачем? Для сна?  
Они не видят горя, им видна  
Доспехов и трофеев позолота.

Кто плачет там? Им воевать охота.  
Страна измучена, разорена,  
Но между ними и страной стена.  
Еще поцарствовать — вот их забота.

Страна в слезах. У них свои игрушки:  
Знамена, барабаны, трубы, пушки.  
Приказ готов. Оседлан быстрый конь.

Так, на холме король троянский стоя  
Глядел, как перед ним горела Троя,  
И, обезумев, прославлял огонь.



## Уроки Стендаля

В осеннюю ночь 1829 года мало кому известный французский литератор решил написать роман, без которого мне трудно представить себе и великую мировую литературу, и мою маленькую жизнь.

Анри Бейлю в то время было сорок шесть лет. Он успел располнеть, отпустить короткую бороду; возле створок рта обозначилась глубокая складка, придававшая лицу выражение горечи. Он болел и в течение одного года составил шесть завещаний.

За три года до того его покинула женщина, которую он любил с присущей ему страстностью, — жена влиятельного генерала графиня Клементина Кюриаль. Бейль называл ее Манти. Сохранился ее портрет, черты лица говорят о натуре замкнутой и в то же время порывистой. Манти приходилось скрывать свою связь с Бейлем, однажды она его спрятала в подвале, где он провел трое суток. У нее умерла дочь, и она готова была в этом видеть наказание свыше. Любовь была бурной и трудной. Манти писала Бейлю: «Ваша любовь — самое большое несчастье, какое только может выпасть на долю женщины...»

Стендаль уже опубликовал несколько книг: «Жизнь Моцарта», «История итальянской живописи», «О любви», «Расин и Шекспир», «Арманс». Он знает, однако, что еще не написал той книги, в которую вложит всего себя. У него нет ни славы, ни денег. В парижских салонах знают человека с большим животом и чересчур короткими ногами, который любит музыку, живопись и портит бумагу никому не нужными рассуждениями.

Позади много бурь, страстей, разуверений: отрочество, озаренное огнями революции, якобинские клятвы, армия Наполеона, сожженная Москва, Реставрация, торжество изуверов, долгие годы в Италии, ramпы театров, встречи с Байроном, с Россини, с Сильвио Пеллико, заговоры карбонариев, женщины, которых он любил, — актриса Гильбер (он вспомнит ее, описывая госпожу Реналь), жена польского офицера Метильда Дембовская, Манти и другие. Роман позади, роман еще не написан.

Незадолго перед этим Давид Анжерский сделал портрет Анри Бейля. Скульптор — в кружке заговорщиков, которые мечтают о республике. Стендаль ненавидит монархию и ждет революцию, но не многого он ждет от революции: он знает, сколько вокруг лжи, пошлости, лицемерия.

Он едет в Милан, в город своей молодости, былых страстей и увлечений. Австрийская полиция его высылает как автора с «опасными политическими принципами». В ночь с 25 на 26 октября в Марселе он не спит: он увидел ту книгу, которую напишет в два присеста. Он даст ей потом название, над которым будут сто лет ломать головы литературоведы. Он покажет в этом романе все, что его мучает и вдохновляет: любовь и честолюбие, фарисейство и душевную отвагу, черную власть догмы и красный отсвет пожаров, войн, революций. Он напишет о настоящем, о прошлом, о будущем. Конечно, он постарается замести следы и скажет в предисловии, что написал эту книгу в 1827 году: он ведь хорошо знает, как дорого оплачивается правда. Но кто ему поверит? Если женщины, которых он любил, возмутятся, узнав себя в госпоже Реналь или в Матильде, то реакционеры поймут, о каких министрах и о каких изуверах идет речь в книге. Одну монархию сменит другая, но для господина Гизо Стендаль останется таким же подозрительным вольнодумцем, каким является для господина де Мартиньяка.

(Всю свою жизнь Стендаль играл в прятки. Мериме говорит, что к этому его приучила полиция империи, всевидящее око Фуше. Но не меньше Фуше Стендаль опасался полиции Бурбонов и Орлеанов, Австрии и Святого престола. Мериме рассказывает, что никогда Анри Бейль не подписывал писем своим именем, он преображался в «Цезаря Бомбэ», «Когтонэ», «Вильяма Крокодила», «Корнишона», «Тимолеона дю Буа». Вместо обозначения города Чивита-Веккия, где он долго жил в качестве королевского консула, он ставил «город Пчела» и письма начинал деловым камуфляжем: «Я получил отправленную Вами партию шелка-сырца...»)

Стендаль умер не в 1829 году, когда составлял завещания и решил написать «Красное и черное», а тринадцать лет спустя. Кроме «Красного и черного», он успел написать «Пармский монастырь» и половину «Люсьена Левена». Узнав о его смерти, министр Гизо усмехнулся: «Это был большой шалун...» Когда Гюго рассказали, что

умер Стендаль, знаменитый писатель, только что выбранный в Академию, вынес свой приговор: «Монтескье остался благодаря своим книгам. А что останется от господина Стендаля? Ведь он не мог даже на минутку вообразить, что значит писать...»

За гробом Стендаля шли трое приятелей. Один из них, писатель Мериме, благожелательно относился к чудачествам Бейля: конечно, Стендаль никогда не был настоящим писателем, но этот дилетант обладал остроумием, начитанностью да и добрым сердцем. И Мериме написал в некрологе: «Может быть, какой-нибудь критик XX века, среди груды писаний XIX века, откроет книги Бейля и отнесется к ним с большей справедливостью, чем наши современники». Мериме казалось, что самое большее, на что может рассчитывать Стендаль, это на посмертное признание его «тонкого ума» и «душевных качеств».

Известный в то время писатель и критик Жюль Жанен писал о «Красном и черном»: «Что за неистребимая потребность показывать все в уродливом виде, быть грубым только для того, чтобы испугать!» О том же романе Гюго отозвался пренебрежительно: «Я попробовал почитать, но не мог осилить больше четырех страниц».

Из тридцати трех книг, написанных Стендалем, при его жизни были опубликованы четырнадцать. Они лежали на полках книжных лавок. В течение десяти лет было продано семнадцать экземпляров книги «О любви». С трудом издатель решился напечатать семьсот пятьдесят экземпляров «Красного и черного».

Белинский зорко следил за книгами, привлекавшими внимание современников; он упоминает двадцать девять раз Жорж Санд, восемнадцать раз Дюма, семнадцать раз Жанена, пятнадцать раз Сю и ни разу Стендаля.

Стендаль при жизни был мало кому известен. Французские министры, папские полицейские, австрийские сыщики знали Анри Бейля, которого называли «смутьяном», «якобинцем», «атеистом». По их мнению, этот подозрительный человек развлекался тем, что писал скверные, а порой и опасные книги. Литераторы считали, что у Бейля острый ум, он пишет порой занятные памфлеты, только зря он пишет романы — у него нет ни таланта, ни фантазии, ни вкуса.

Были, разумеется, исключения, относятся они к людям, которых мы вправе назвать исключительными. Гете восхитился «Красным и

черным», а Бальзак называл «Пармский монастырь» лучшим романом века. Гете, однако, был озадачен «исключительностью и неправдоподобием деталей» в романе Стендаля, а Бальзак не мог примириться со стилем автора «Пармского монастыря». Даже признания сопровождалось оговорками.

В восьмидесятые годы прошлого века французы «открыли» Стендаля. Писатели, однако, отдавая должное блеску и увлекательности его книг, рассматривали их как нечто, опереженное временем. Для Золя Стендаль был предтечей натурализма, и Золя упрекал автора «Красного и черного» за то, что тот не показал мира, в котором жили Жюльен Сорель и госпожа Реналь.

Нас теперь удивляют и равнодушие современников, и оговорки Гете или Бальзака, и близорукость Золя. Из всех французских авторов XIX века Стендаль нам наиболее близок. (Его стиль мне представляется менее устаревшим, нежели стиль Бальзака, а показ социальной среды в «Красном и черном» более глубоким, чем в «Нана».) В середине XX века и во Франции, и за ее пределами романы Стендаля читаются как современные книги.

Анри Бейль это предвидел. Он не был в литературе честолюбцем, не жаждал признания, мало страдал от насмешек критиков; но он был далек от самоуничужения. Он писал Бальзаку: «Смерть заставит нас поменяться с ними ролями. При жизни они могут с нами сделать все, но стоит им умереть, и их навеки поглотит забвение. Кто через сто лет вспомнит господина де Виллеля или господина де Мартиньяка?..» Стендаль говорил в 1835 году: «Кто через двадцать лет вспомнит лицемерный хлам этих господ. (Он говорит перед этим о Шатобриане и Сальванди.) А я думаю о другой лотерее, где самый крупный выигрыш — оказаться писателем, которого будут читать в 1935 году». Действительно, никто теперь не помнит имен всемогущих министров Карла X или Людовика-Филиппа, никто не читает произведений Жюлья Жанена или Сальванди, а «Красное и черное» или «Пармский монастырь» могут быть причислены к любимым книгам нашего времени. О них пишут сотни исследований, из них делают десятки фильмов, их читают во всех странах мира.

Слова Стендаля не были пророчеством наугад, они вытекали из всего мировоззрения этого писателя, который умел глядеть не только глубоко, но и далеко. (Впрочем, одно вытекает из другого — глубина

психологического анализа неотделима от исторической перспективы.) Романы Стендаля, конечно, помечены своим временем; «Красное и черное» он назвал скромно, но с вызовом «хроникой 1830 года». Однако в Стендале много от XVIII века — и от его философов, в частности Гельвеция, и от характеров — достаточно заглянуть в мемуарную литературу эпохи Казановы, чтобы найти духовных родственников стендалевских героев. А пониманием романа как правдивейшего раскрытия человеческих характеров, ритмом повествования, стилем письма, сухим и, однако же, драматическим, Стендаль близок к авторам XX века.

Временная отдаленность придает некоторую бесспорность достоинствам его романов, мы говорим о них с большей уверенностью, чем о книгах наших современников. Вместе с тем мы не испытываем холода музея; «Красное и черное» — рассказ и о наших днях. Стендаль — классик и наш современник; его нельзя причислить к тому или иному литературному направлению. Он — реалист, поскольку реалистично все большое искусство — и «Гамлет», и «Дон Кихот», и «Фауст». Он — романтик, поскольку, изображая реальность, он часто меняет пропорции, видит вершины, заглядывает в пропасти, жаждет духовного совершенства («Le sublime»); но это не каноны литературной школы, а крылья, вдохновение. (Существуют литературоведы, которым очень хочется разложить всех писателей на полочки и приклеить ярлыки. Стендаль для них неприятность: принадлежал к романтической школе, а создал реалистический роман. Они все же склоняются к анкетным данным: был с романтиками, значит, романтик. Недавно опубликованы заметки А. Фадеева; он пишет, что романтизм в представлении Стендаля «не означал какой-то литературной школы или течения».) Стендаль принадлежит всем, и каждый вправе видеть в нем своего учителя.

Я не раз перечитывал «Красное и черное». Мне кажется, что я многому научился у Стендаля — скорее как человек, чем как писатель (но можно ли противопоставить писателя человеку?). Когда роман потрясает, не думаешь о том, как он сделан. Читая «Красное и черное», живешь с Жюльеном Сорелем. Но вот сейчас я думаю о том, как сделана эта необыкновенная книга. Я думаю не о Жюльене, а о Стендале, следовательно, об Анри Бейле, думаю с признательностью ученика.

Опыт Стендаля не только опровергает заблуждения далекого прошлого, он рассеивает и многие иллюзии настоящего; Стендаль писал, что придет время, когда его книги покажутся «не чрезмерно аффектированными, а правдивыми». Уроки Стендаля для меня прежде всего в исключительной правдивости его книг. Анри Бейль умел любить и ненавидеть, он говорил: «Искусство живет только страстями». Но он при этом знал, что чем больше страстности в притяжениях и отталкиваниях, тем настойчивее совесть да и разум требуют правды.

Когда Стендалю докучали вопросами о его профессии, он полушутливо, полувсерьез отвечал: «Наблюдатель человеческих сердец». Это как будто совпадает с обычным представлением о работе писателя, который должен наблюдать происходящее, а затем, осмыслив свои наблюдения, описать жизнь. <Такое определение работы писателя можно услышать из самых различных уст; к нему добавляют, в зависимости от характера общества, «проявив при показе действительности полную объективность, как того требует искусство» или «подвергнув свои наблюдения социальному анализу и осветив их передовой идеологией».>

Очевидно, слово «наблюдение», как и все человеческие слова, достаточно эластично. Флобер писал: «Ты сможешь изобразить вино, любовь, женщин при том, мой милый, условии, что сам не будешь ни пьяницей, ни мужчиной, ни солдатом. Если ты вмешиваешься в жизнь, то ты ее плохо видишь — или слишком от нее страдаешь, или слишком ею наслаждаешься». Эти слова относятся к 1850 году — Флобер тогда еще не приступил к своему первому роману «Госпожа Бовари». Он, конечно, чувствовал, что жизнь Анри Бейля, как и все творчество Стендаля, противоречит его представлениям о долге писателя. Бейль и воевал, и увлекался политикой, и влюблялся; никто, кажется, так не наслаждался жизнью и так не страдал от нее, как он. Его биография предопределила характер и содержание его книг. Меня поэтому не удивляет, что молодой Флобер писал: «Читал „Красное и черное“, вещь, по-моему, плохо написана и мало понятна как в отношении характеров, так и замысла». (Можно добавить, что биография писателя вообще в большой степени определяет его творчество: ведь биография — это жизнь художника, его связь с обществом, его личный душевный опыт. Участие в обороне

Севастополя помогло Толстому написать «Войну и мир». Непрерывные схватки с банкирами, стряпчими, ростовщиками, судьями продиктовали немало страниц Бальзаку. Флобер, который в молодости проповедовал объективизм художника, впоследствии признавался: «Эмма — это я!» Однако нет более яркого свидетельства органической связи между жизнью писателя и его книгами, нежели связь между Стендалем и Анри Бейлем. Автор прекрасных исследований, посвященных жизни и творчеству Стендаля, Анри Мартино помог мне многими деталями пополнить мои представления о значении автобиографического элемента в книгах Стендаля. Но самым существенным для меня были книги самого Стендаля: «Дневники», «Воспоминания эготиста», «Жизнь Анри Брюлара». Я говорил, что многому научился у Стендаля, я могу добавить, что это относится и к Анри Бейлю.)

«Наблюдатель человеческих сердец», Анри Бейль никогда не смотрел на жизнь со стороны. Вот одна из первых страниц его биографии. 1793 год. Конвент приговорил Людовика XVI к казни. Анри Бейлю десять лет. Его родители возмущены якобинцами: «„Никогда все же они не посмеют его казнить!“ А я про себя думал: почему бы нет, если он — изменник?.. Донесся шум — приехала почтовая карета из Лиона и Парижа. Мой отец сказал: „Пойду посмотреть, что эти изверги еще понаделали“. А я надеялся, что изменника все-таки казнят... „Конечно, — промолвил он с печальным вздохом, — они его убили“. Я испытал тогда одну из самых больших радостей моей жизни». А вот последняя страница. 21 марта 1842 года он сказал: «Я довольно хорошо скрываю мою болезнь... Умереть на улице — в этом нет ничего смешного, конечно, если это не нарочно...» На следующий день он шел по улице Капуцинов и упал, чтобы умереть, не приходя в сознание. Вся его жизнь была заполнена увлечениями, работой, путешествиями, борьбой. Он не хотел смотреть человеческую комедию из ложи бельэтажа, он сам ее играл. Может быть, поэтому некоторые французские писатели считали его неисправимым дилетантом.

Рецепт Флобера и жизнь Бейля несовместимы. Если задуматься над работой этих двух писателей, то может сначала показаться, что Флобер был трудолюбивым мастером, а Стендаль легкомысленным любителем. Флобер работал над «Госпожой Бовари» около шести лет.

Стендаль написал «Пармский монастырь» в пятьдесят два дня. (Он писал вообще очень быстро — «Арманс» написан в восемнадцать дней, а триста страниц незаконченного романа «Ламиель» в сорок дней.) Флобер изучал подробности карфагенского быта, неделю искал название для газеты, которую читал аптекарь Омэ, решив написать «Бювара и Пекюше», выписывал учебники геологии и книги по садоводству, мог в точности объяснить медицинскую ошибку доктора Бовари. А Стендаль порой до того пренебрегал точностью внешних описаний, что часть действия «Красного и черного» перенес в Безансон, где никогда не был, и спокойно оповестил об этом читателей. (Гоголь знал Петербург, Москву, Украину, но никогда не бывал в русском городе, далеком от всех границ, показанном им в «Ревизоре».) Означает ли это, что Стендаль писал о том, чего не знал? Напротив, его романы потрясают своей душевной достоверностью. Л. Н. Толстой говорил: «Я больше чем кто-либо другой многим обязан Стендалю. Он научил меня понимать войну. Кто до него описал войну такую, какова она есть на самом деле?.. Все, что я знаю о войне, я прежде всего узнал от Стендаля». Над этими словами стоит призадуматься. Война в романе «Пармский монастырь» меньше всего напоминает традиционные батальные полотна. Стендаль показывает битву при Ватерлоо глазами молодого Фабрицио: маленький клочок земли, которую взрывают снаряды, и чувства юноши — страх, изумление, наивная гордость. Короткая глава помогла Толстому понять войну. Стендаль не был у Ватерлоо, но с войной он встречался — и в Альпах, и на Березине, и в Германии. Давние воспоминания помогли ему в 1838 году описать Ватерлоо, как Севастополь помог Толстому написать «Войну и мир».

Садясь писать роман, Стендаль ничего не «изучал» (только раз, усомнившись в сложностях дамского туалета, он решил расспросить об этом Манти). Его мало интересовал реквизит, он показывал характеры, страсти, судьбы. Однако его герои живут не в абстрактном мире, мы видим их окружение, понимаем, откуда они пришли. Стендаль хорошо знал законы общества, но больше всего его увлекало то, что Фадеев назвал стендалевской «диалектикой души».

«Красное и черное» Стендаль писал с перерывами. Он начал роман в октябре 1829 года в Марселе и, видимо, привез в Париж два месяца спустя только первую часть. В Париже его ожидало немало



событий. Прошлым летом он познакомился с кузиной художника Делакруа Альбертой, которую называл «Санскритом». Альберта отличалась неровным характером, переходила от страстности к холоду и снова зажигалась. Стендаль расстался с ней, надеясь, что разлука укрепит ее чувство. Однако, вернувшись в Париж, он убедился, что Альберта предпочла ему его друга. Он был мрачен, он увлекся работой. Он написал залпом несколько новелл, среди них «Ванину Ванини». В январе он встречается с итальянкой Джулией Риньери; вскоре Джулия ему признается в любви, говоря: «Я знаю, что ты стар и уродлив...» 17 января Стендаль возвращается к начатому роману. В апреле он сдает в набор начало «Красного и черного». В Марселе еще не было второй героини романа — Матильды. Теперь она встает перед Стендалем: он вспоминает Альберту, видит Джулию, видит и себя. Задумавшись, он идет на свидание с Джулией, а на улицах стреляют — это Июльская революция. Он пишет своему английскому другу: «К сожалению, Мериме в Мадриде, он не видел этого единственного в своем роде зрелища, 28 июля на сто человек без чулок и без курток приходился один хорошо одетый. Чернь проявила героизм и была полна благороднейшего великодушия после битвы». Он увлечен политическими событиями. Он вставляет в рукопись романа новые страницы. Сколько он над ним работал? Меньше шести месяцев. Но можно ли его упрекнуть в поспешности, в недодуманности? Он жил до того сорок шесть лет и в роман вложил множество своих чувств, наблюдений, мыслей. Все его романы сначала пережиты и только потом написаны.

Я всегда с удовольствием перечитываю умные, необычайно тонкие письма Флобера: оживает образ автора «Госпожи Бовари», мы видим его с книгой или за письменным столом, в десятый, в сотый раз он переписывает страницу: он похож на ювелира, на микробиолога. Не таков Стендаль. <Живи он сейчас у нас, его, наверно, долго не принимали бы в Союз писателей, как дилетанта.> Он путешественник, политик, знаток музыки и живописи, историк и менее всего профессиональный литератор.

Ему было двадцать два года, когда актриса Мелани Гильбер, в которую он был влюблен, уехала из Парижа в Марсель. Бейль последовал за ней, поступил приказчиком в колониальную лавку, восхищался Шекспиром, старался тронуть сердце Мелани и вел

дневник. Семь лет спустя мы видим его на Березине с отступающей армией, в кармане томик Вольтера — он его подобрал в Москве. Еще через пять лет он в Милане и влюблен в Метильду. Итальянские либералы гадают: может быть, Бейль — агент французского правительства? Австрийская полиция убеждена, что он связан с карбонариями. Когда его спрашивают, что он делает в Милане, он пожимает плечами: он обожает хорошую оперу.

В 1830 году, вскоре после революции, его назначают консулом в Триест. Граф Седленицкий, префект венской полиции, пишет Меттерниху: «Ваша светлость может увидеть из рапорта генерального директора полиции Милана барона Торрезани, что 22 и 23 сего месяца тот самый француз Анри Бейль, который в 1828 году был выслан из Милана как автор многих революционных памфлетов, опубликованных под вымышленным именем барона Стендаля, снова прибыл в Милан. Он заявил, что направляется в Триест, чтобы выполнять обязанности консула по назначению теперешнего французского правительства». Граф Седленицкий посоветовал Меттерниху отказаться принять консула, который известен «опасными политическими идеями». Меттерних внял доброму совету. Бейля назначают консулом в маленький город Чивита-Веккия, находящийся в папских владениях.

Посетители консульства, капитаны дальнего плавания и негоцианты, не подозревают, что консул на досуге пишет романы. Стендаль увлекается политикой и оперой, Бонапартом и женщинами, археологическими раскопками и карбонариями.

Подростком Анри Бейль писал: «Моя цель? Стать большим поэтом. Для этого необходимо прекрасно знать людей. Стиль для поэта — нечто второстепенное». Я говорил, что Бейль жил не для литературы, но его жизнь позволила ему стать большим писателем.

Будучи только наблюдательным, писатель может прекрасно описать внешность героев, их поступки, показать быт, нравы, но для раскрытия внутреннего мира персонажей, для объяснения их поступков нужно нечто иное. Для перевоплощения мало таланта и фантазии, требуется душевный опыт, ибо собственные переживания, разумеется осознанные писателем, — ключи к пониманию переживаний других. Этими ключами обладал Стендаль, и в этом объяснение долговечности его романов. Обстановка, костюмы, нравы

устаревают куда скорее, нежели человеческие страсти. Если комсомольцев потрясают трагедии Шекспира, то кого удивит, что, хотя теперь нет ни заговоров ультрароялистов, ни иезуитских семинарий, ни перекладных, переживания Жюльена Сореля хорошо понятны людям 1958 года?

Большими писателями после их смерти клянется кто хочет и как хочет. Восхваляя Бальзака, пытались принизить Мопассана и во славу Бодлера поносили Элюара. <Маяковского освистывали во имя Пушкина, а четверть века спустя, прославляя хором Маяковского, осуждали Мартынова.> В конце XIX века некоторые поклонники Стендаля, опираясь на его книги, обличали авторов, пытавшихся показать социальные противоречия общества. Такие поклонники Стендаля уверяли, будто Анри Бейль был апологетом крайнего индивидуализма. При этом они повторяли слово «эгоизм», которое Стендаль ввел во французский язык. (Эгоизм — чрезмерная любовь к себе, «эгоизм» — любовь говорить о себе, его можно перевести как «ячество».) Стендаль впервые употребил этот термин, говоря о Шатобриане, которого не терпел: «От него воняет эгоизмом, эгоизмом, плоской аффектацией». Одну из своих мемуарных книг Стендаль определил как эгоизм. Он говорит: «Искренний эгоизм для меня — описание человеческого сердца...» В дневниках, заметках, письмах Стендаля много наблюдений над собой; но он далек от самолюбования. Бейль интересовался собой, потому что Стендаль хотел узнать людей. Душевный опыт писателя зависит не только от пережитого, но и от умения пережитое осмыслить. Бейль влюблялся, путешествовал, увлекался политикой, встречался с различными привлекавшими его людьми не для того, чтобы все это описать, меньше всего в нем расчетливости профессионала. Но Стендаль умел думать над восторгом и разуверениями Бейля. Есть люди, которые много пережили, но не могут об этом рассказать, не могут даже понять, что с ними случилось, и, найдя в романе описание страданий героя, впервые задумываются над своей жизнью. Стендаль жил щедро, и он упорно, неотвязно думал над пережитым. Он мог говорить о себе как о персонаже романа. В дневнике за 1811 год есть запись: «Такого человека следует выбросить в окно» — это отзыв Бейля о Бейле.

Обычно появление автора на страницах романа меня, как читателя, расхолаживает, даже если писатель умнее, тоньше, интереснее своих героев. Мне кажется, когда я дохожу до авторских отступлений, что на сцену выбегает драматург и объясняет, почему его герой застрелился, вместо того чтобы жениться, или — это уже вовсе нестерпимо — читает зрителям небольшую лекцию об антисоциальной природе самоубийства, о превосходстве творческого труда над неврастенией. Место автора за кулисами. Стендаль, однако, часто показывается на страницах своих романов. Порой только точка с запятой отделяет переживания Жюльена Сореля от комментариев Стендаля. Почему это вмешательство автора не мешает читателю? Вероятно, потому, что Стендаль умел не только говорить о Бейле как о герое романа, он говорил о героях романа как о себе.

Есть в «Красном и черном» удивительные строки. Они относятся к последним мыслям бедного Жюльена Сореля, приговоренного к казни. Это мысли Стендаля об истории, о познании, о трагедии человека: «О девятнадцатый век!.. Охотник в лесу стреляет из ружья, добыча его падает, он бросается за ней, попадает сапогом в муравьиную кучу, разрушает жилище муравьев, и муравьи, и их яйца летят во все стороны... и мудрейшие философы из муравьиного рода никогда не смогут понять, что это было за огромное, черное, страшное тело, этот сапог охотника, который так внезапно ворвался в их жилище, вслед за ужасающим грохотом и снопом рыжего пламени... Мушка-однодневка появляется на свет в девять часов утра в летний день и в пять часов вечера умирает. Как ей понять слово „ночь“? Дайте ей еще пять часов жизни — и она увидит ночь, поймет ее...» Таковы мысли двадцатитрехлетнего Жюльена. Но задолго до того, в 1817 году, в «Истории итальянской живописи» Стендаль писал: «Мушка-однодневка, которая рождается утром и умирает до заката солнца, считает, что день вечен». Стендаль одарил Жюльена своими мыслями, не побоялся слить автора с героем.

Конечно, австрийские полицейские страдали присущей людям этой профессии манией преследования: Стендаль не был опасным заговорщиком. Но политика его страстно увлекала. В течение полувека многие литературоведы пытались это отрицать. Особенно это стесняло тех исследователей Стендаля, которые видели в нем апологета эгоизма.

Как-то в московском Литературном музее я увидел небольшую записку Стендаля П. А. Вяземскому. Бейль посылает своему соседу номер газеты «Тан»: «Там есть замечательные слова молодого казака. Какая сила, если бы буржуазия пошла навстречу крестьянину». Я не знаю, о каком казаке, о каких крестьянах, о какой буржуазии идет речь. Где тот номер газеты? Все это теперь может заинтересовать только историка. Но для Стендаля — то был сегодняшний номер газеты, сегодняшние заботы, сегодняшняя буря...

Гоголю нравились «Римские прогулки» Стендаля, но вряд ли он принял бы «Люсьена Левена». Приехав во Францию в 1837 году, Гоголь с отвращением заметил: «Здесь все политика». Стендаль не считал, что все во Франции политика, но он понимал, что политика заняла важное место в жизни его современников, и это не угнетало, а радовало его.

В 1821 году Бейль был в Милане. Он переживал скверные дни. Метильда не отвечала на его страстные письма. За подозрительным французом ходили по пятам австрийские шпики. Бейль помышлял о самоубийстве и на рукописи книги «О любви» нарисовал пистолет. Он говорит об этом в своих воспоминаниях: «Только политическое любопытство помешало ему покончить с собой». Один неистовый эголист утверждает, что здесь явная опечатка, вместо слова «politique» в рукописи было неверно «publique». Между тем письма, статьи, дневники Бейля показывают, что это не опечатка и не оговорка.

Прежде французские исследователи Стендаля обходили молчанием те главы его романов, которые заполнены политическими событиями. Теперь некоторые авторы сосредоточивают все свое внимание именно на этих главах. Смешно, конечно, оспаривать увлечение Стендаля политикой, как смешно доказывать, что любовные драмы служили ему ширмой для изложения гражданских идей. Политика была для Стендаля одной из человеческих страстей, большой, но не всепоглощающей. Вряд ли стоит подсчитывать, сколько страниц «Люсьена Левена» посвящено политическим проблемам и сколько любви. Можно только отметить, что, описывая страсти, честолюбие, преступления, Стендаль никогда не забывал о социальных проблемах, о борьбе партий, о политике. Он умел глядеть на звезды, он старался понять, что такое ночь для мушки-однодневки, но при этом он с волнением заглядывал в свежий номер газеты, в

постоянном находя злободневное, а в эфемерном постоянное, или, как говорят поэты, вечное.

В течение многих лет он посылал корреспонденции в либеральные журналы Англии, он писал о театрах и об иезуитах, о французской революции и о поэзии. В одной из статей он говорил: «Можно ли глубоко восхищаться стихами, даже самыми прекрасными, когда никто не знает, что с нами будет через год — не окажемся ли мы под игом инквизиции, не сядет ли на трон Франции герцог Орлеанский?»

Он ненавидел церковь и презирал буржуа: «Пока Боливар освобождал Америку, пока капитан Перри стремился открыть Северный полюс, мой сосед, владелец бумагопрядильни, нажил десять миллионов. Тем лучше для него и для его детей. Но недавно он обзавелся своей газетой, и теперь он каждую субботу меня поучает, что именно я должен любить. Он ведь благодетель человечества. Остается только пожать плечами».

Он ненавидел деспотизм и презирал подхалимство: «Даже если король — ангел, его правительство уничтожает искусство — не тем, что оно запрещает сюжет картины, а тем, что ломает души художников... Люди хотят понравиться министру или вице-министру, своему непосредственному начальнику. Пусть эти министры самые честные люди мира, все равно развиваются подхалимство, лесть, угодничество... Достаточно посмотреть, что происходит в маленьком французском городке, когда приезжает принц из королевской семьи. Злосчастный юноша обязательно хочет попасть в почетную свиту. Наконец он этого добивается, конечно не по своим заслугам, но он не числится в списках неблагонадежных, а его тетушка любит играть в карты с духовником господина мэра. И вот юноша пропал. Он может быть честным, приятным, если хотите, почтенным, но он навсегда останется плоской душонкой...»

Искажение душ насилием, лицемерием, подачками и угрозами было большой, может быть, основной темой романов Стендаля. Он не пытался скрыть свои политические симпатии: роль беспристрастного арбитра его не соблазняла. Удача его романов показывает, что тенденциозность не может повредить произведению искусства, если она рождена подлинной страстью и сочетается с внутренней свободой художника.

Три больших романа Стендаля — «Красное и черное», «Пармский монастырь», «Люсьен Левен» — изобилуют описаниями политических событий, которые волновали его современников. Стендаль не уклонялся от роли исторического хроникера. Исследователи его творчества раскрыли, что заговор де ля Моля в «Красном и черном» был навеян романисту подлинным заговором графа Монлозье, имевшим место в 1818 году. Ультрароялисты в романе мечтают об иностранной интервенции, которая покончит с революционными идеями. События 1818 года Стендаль перенес в «хронику 1830 года», и они для его современников не прозвучали как анахронизм. А нам заговор де ля Моля кажется куда более близким: мы вспоминаем и 1871 год, и события сороковых годов XX века. Я напомним слова одного из участников секретного собрания, молодого и фанатичного епископа: «Теперь, господа, нужно уничтожить не одного человека, а Париж... Зачем нам вмешивать в это дело всю Францию, оно касается одного Парижа. Зло от Парижа, от его газет, от его салонов. Пусть этот новый Вавилон погибнет...» Стендаль предвидел и пушки версальцев, и мечты Виши.

Как случилось, что страницы романов, продиктованные злободневностью, не устарели? Бейль, увлекавшийся политической борьбой, говорил: «Мне противны корыстные, преходящие интересы политики на час». Он не отворачивался от политики, но умел глядеть дальше и глубже. На полях рукописи «Люсьена Левена» он написал: «Нужно сделать так, чтобы приверженность к определенной позиции не заслонила в человеке страстности. Через пятьдесят лет человек определенных позиций не сможет больше никого растрогать. Только то пригодно для описания, что останется интересным и после того, как история вынесет свой приговор». В людях, увлеченных политической борьбой, Стендаль находил человеческие страсти и тем спасал их от быстрой смерти. В этом отличие романа от газеты, отличие Стендаля от многих авторов, писавших и пишущих политические романы, которые устаревают еще до того, как наборщики успеют набрать красноречивые тирады, наконец, отличие художника от мушки-однодневки. Стендаль показывает нам, что ни тенденциозность, ни политика не могут принизить роман, если только автор умеет чувствовать, видеть, думать с той глубиной, которая присуща искусству.

Пороки, изображенные Стендалем, были порождены определенной эпохой, определенным обществом, он не отрывал своих героев от мира, в котором они жили; но пороки эти показаны настолько глубоко, что они понятны людям любого общества, любой эпохи. Он, например, ненавидел иезуитов, видя в них носителей лицемерия. Но и читатель страны, где никогда не было иезуитов, легко поймет страдания молодого Жюльена. У лицемерия множество масок, и памфлет обличает ту или иную маску. Стендаль обличал не только данную маску, но и любовь к маскировке. Друг Бейля Курье был превосходным памфлетистом, и, когда Стендаль писал памфлеты, он подражал Курье. Теперь мало кто читает Курье, а политические сцены в романах Стендаля от времени не потускнели. Разве ограничена местом и временем трагедия Фабрицио? Бейль часто говорил, что дело не в личности тирана, а в сущности тирании, что тиран может быть умным или глупым, добрым или злым, все равно он всемогущ и бессиль, его пугают заговорами, ему льстят, его обманывают; полнятся тюрьмы, шепчутся малодушные лицемеры, и твердеет молчание, от которого готово остановиться сердце. Разве страдания Жюльена перестали волновать читателей оттого, что деньги или звания сменили титулы или чины? Мало кто интересуется историей Ютландии V века, но терзания Гамлета живы, как живы терзания героев Стендаля.

Стендаль мог годами ничего не писать, кроме дневников или заметок, и он мог работать над романом с утра до глубокой ночи: «Когда я сажусь писать, я забываю о моем идеале прекрасного в литературе. Меня осаждают мысли, которые мне необходимо выразить. Наверно, г. Вильмена именно так осаждают формы фраз, а того, кого называют поэтом, — Делиля или Расина, осаждают формы стихов...»

Вспоминая свое отрочество, Бейль говорил: «Мой восторг перед математикой, может быть, вытекал из моей ненависти к лицемерию: мне казалось, что в математике немислимо лицемерить». Впоследствии Стендаль пришел к искусству: он понял, что и оно не терпит лицемерия. Его жажда правдивости совпадала с его пониманием романа. Он говорил в 1834 году: «В молодости я писал биографии (Моцарта, Микеланджело), это нечто вроде истории. Теперь я жалею об этом, мне кажется, что нельзя достичь правды,



говоря о вещах и больших и малых, во всяком случае нельзя достичь правды в деталях. Трасси мне говорил: „Правды теперь можно достичь только в романе. Я с каждым днем все лучше вижу, что искать ее в другом напрасно“». По глубокому убеждению Стендаля, правдивость требует точности деталей, густоты душевных примет, всего, что отделяет один час от другого, человека от его соседей. Вне правдивости душевных деталей могут существовать только схемы, которые соблазняют своей логичностью, своим мнимым правдоподобием и которые неизменно лживы.

Некоторые литературоведы утверждали, что Стендаль не обладал фантазией: он ведь ни разу самостоятельно не придумал сюжета романа. Интрига всех его романов заимствована из разных источников. В «Судебном вестнике» он прочитал о процессе своего земляка Антуана Берте, сына бедного деревенского ремесленника, которому покровительствовал местный священник. Антуан поступил в духовную семинарию, был исключен за чтение светских книг и определился репетитором в семью Мишу. Вскоре он стал любовником госпожи Мишу. Потом он попал в высшую духовную семинарию, занял место воспитателя в доме Кордона, ухаживал за его дочерью и, оскорбленный тем, что к нему в высшем обществе относятся как к прислуге, решил отомстить. Неизвестно почему его выбор пал на бывшую его любовницу, госпожу Мишу; увидев ее молящейся в церкви, он в нее выстрелил. Присяжные приговорили его к гильотине, и он умер мужественно. Фабула «Красного и черного», таким образом, существовала до того, как Стендаль решил написать свой роман. В 1833 году Бейль увлекался старыми итальянскими манускриптами, которые покупал у римских букинистов. Его внимание привлекла новелла, рассказывающая о семье Фарнезе, жившей в Парме в XVI веке. Он писал тогда: «Молодость папы Павла III была поразительной...» Пять лет спустя Стендаль вернулся к старой новелле и решил положить ее в основу своего романа. В новелле Ванноза Фарнезе, славившаяся своей красотой, с помощью любовника Родерико решает помочь своему племяннику Александру. Этот племянник был заключен в тюрьму, убежал оттуда и стал кардиналом. Он продолжает, однако, вести беспутный образ жизни, пока не встречает благородную Клелию. В романе Стендаля

Александр Фарнезе станет Фабрицио, Ванноза — Сансевериной, Родерико — графом Моска.

Читателя, который не может оторваться от романа Стендаля, пожалуй, смутит то пренебрежение, которое выказывал Бейль к интриге повествования. Газетная заметка, старая новелла, даже неудачная книга одного из современников в его воображении оживали, преображались, становились макетами мира, который он заселял своими героями. Сюжет его не радовал и не стеснял. Он не составлял подробного плана романа, зная, что такой план неизбежно будет опрокинут в ходе работы. Он писал Бальзаку: «В молодости я пробовал иногда набрасывать план романа, но эти планы меня сразу расхолаживали...» Он не раз признавался, что, только написав несколько страниц, видит дальнейшее, говорил, что намеченные рамки могут помешать душевным находкам. Его вдохновляло рождение героев, становление характеров; причем он никогда не характеризовал героев — характеры проявлялись в поступках; этой чертой его романы напоминают театр. Он объяснял методы своей работы: «Очертить как можно более четко характеры и наметить в самых общих чертах происшествя. Детали придут потом. Никогда так глубоко не видишь деталей, как во время работы, когда пишешь...»

Для Стендаля-романиста самое важное правдивость характеров, которая зависит от множества точных душевных деталей. Во французском тексте романа «Красное и черное» семьсот страниц. Всего-навсего одна страница рассказывает о многих существенных событиях: прочитав письмо госпожи Реналь, Жюльен быстро покинул Матильду, добрался до почтовой кареты и направился в Веррьер. Там он забежал в оружейный магазин и не помня себя купил пистолет. После чего он пошел в церковь, увидел госпожу Реналь, которая молилась, и дважды в нее выстрелил. Все это рассказано быстро, лаконично, как в рабочем сценарии. Но свыше ста страниц с поразительной, скажу, с математической точностью показывают, как честолюбивая игра Жюльена, решившего завоевать сердце Матильды, становится своеобразной любовью.

Вопрос о том, как автор создает своих героев, одна из самых важных и самых необследованных сторон психологии творчества. Одни читатели убеждены, что романист выводит в книгах подлинно существующих людей, меняя только имена, другие думают, что герои

романа — это искусственно созданные персонажи, отвечающие сюжету, цели автора, его идеям, третьи полагают, что писатель путем сложных наблюдений находит некий концентрат, который является уже не просто персонажем, а типом. Когда мы знакомимся с многочисленными исследованиями, посвященными «Красному и черному», мы видим, что Стендаль создавал своих героев по-разному, к некоторым из них, вероятно, применимы приведенные мною суждения читателей, но эти суждения не объясняют главного.

Есть ли в «Красном и черном» подлинно существовавшие люди? Есть. Некоторые даже описаны под своими фамилиями: учитель Бейля Грос, гренобльский аббат Шелан, книготорговец Фалькон (одну букву Стендаль изменил). Гренобль в романе стал Безансоном. Исследователи много спорили и спорят о прототипе маркиза де ля Моля, о типах заговорщиков; в романе Стендаля они находят различных министров Реставрации. В психологическом анализе Стендаль чрезвычайно дорожит правдивостью деталей, никогда Матильда не сможет повторить душевное движение госпожи Реналь, различен также их словарь. Но как только начинаются политические споры, Стендаль не заботится об индивидуализации языка, он старается помочь своим персонажам изложить их мысли наиболее ярко. Маркиз де ля Моль говорит заговорщикам: «Да, господа, именно об этом несчастном народе можно сказать: „Чем станет он — столом, лоханкой, богом?“ „Он станет богом!“ — воскликнул баснописец...» Ультрароялисты должны сделать народ богом с помощью армий интервентов. За год до того Стендаль писал в газетной статье: «В басне Лафонтена „Ваятель и статуя Юпитера“ скульптор, начиная работать над куском мрамора, восклицает: „Чем станет он — столом, лоханкой, богом?“ С такой же неизвестностью мы думаем о будущем Франции. Что у нас будет через десять лет — тиран вроде Кромвеля, экономное правительство с плохо оплачиваемым президентом вроде Вашингтона или республика с Директорией из пяти человек? Об этом не говорят вслух, боясь прослыть якобинцем...» Стендаля не смутило, что «якобинец» автор и монархист де ля Моль прибегают к одному и тому же образу.

Мне кажется, что герои романа всегда являются чудесным сплавом: многие наблюдения пополняются душевным опытом автора. Мы знаем женщин, которых любил Бейль, и по тем или иным

признакам говорим: он вспоминал о ней, когда писал госпожу Реналь, или — он взял ее черты для образа Матильды. Но и здесь возможны ошибки: одна и та же женщина могла помочь рождению двух столь различных героинь романа. Когда Стендаль писал о муках госпожи Реналь, у которой заболел сын, он, бесспорно, вспоминал смерть дочери Клементины Кюриаль. Письма Клементины к Стендалю сохранились, и, читая их, видно, насколько она сродни Матильде. Однако в конце 1829 года Матильды де ля Моля еще не было: Стендаль еще не знал всех подробностей душевной жизни своей новой героини. Он встретился с Альбертой, которая на этот раз его отвергла. (Она обиделась, потом, когда роман был издан, — узнала в Матильде себя.) Обычно прототипом Матильды считают итальянку Джулию Риньери. В ней были одновременно и беззащитность, и огромная воля; она первая призналась в любви Бейлю. Можно было бы продлить список моделей, но мне кажется, что наблюдения Стендаля неизменно пополнял, вернее, освещал своими собственными переживаниями; это относится и к характерам женщин (здесь нет ничего удивительного — вспомним Анну Каренину, вспомним признания автора «Госпожи Бовари»),

А Жюльен? Неужто, говорят нам, Стендаль, осуждавший эгоизм, выше всего ставивший счастье других, ненавидевший лицемерие, вложил свои сокровенные чувства в честолюбивого, расчетливого, лживого Жюльена Сореля? Некоторые критики, отвечая на этот вопрос положительно, говорят, что Анри Бейль был честолюбцем и холодным эгоистом. Другие, напротив, отрицают сходство между автором и его героем. Что касается самого Стендаля, то он не раз подчеркивал, что в Жюльена Сореля вложил себя. Конечно, нелепо отождествлять Анри Бейля с героем «Красного и черного». Но Стендаль, изображая и Жюльена, и Люсьена Левена, и Фабрицио, придал им много автобиографических черт, отрицать это могут только люди, не знакомые с исповедями Анри Бейля. Можно в романе «Красное и черное» найти множество деталей, сближающих молодого Бейля и Жюльена, — от культа Наполеона до болезненной застенчивости, от страстной чувствительности «Новой Элоизы» до глубокого неверия. Можно, читая о том, как Жюльен не решается объясниться госпоже Реналь, вспомнить юного Бейля в доме графини Дарю. Можно улыбнуться конфузу Жюльена — в первом же письме,

написанном для маркиза де ля Моля, он допустил грубую орфографическую ошибку, написал «cela» с двумя «ll» — ведь ту же ошибку сделал молодой Бейль, представив записку своему покровителю графу Дарю. Можно сопоставить хитрости любви: Жюльен, желая покорить сердце неприступной Матильды, пишет любовные письма госпоже де Фервак. По роману это ему подсказал его русский знакомый, некто Коразов; на самом деле это подсказал Жюльену Бейль, который, пытаясь победить Альберту, делал вид, будто влюблен в ее подругу, госпожу Анселот. Такие детали можно, разумеется, отвести, назвать их случайными. Не они подчеркивают близость Жюльена Стендалю, а постоянное стремление автора спасти молодого честолюбца в те минуты, когда он готов погибнуть в глазах читателей. Личность Жюльена достаточно сложна: это не Тартюф и не Растиньяк. Стендаль, впрочем, не скрывает своего отношения к Жюльену. Есть в конце романа изумительная сцена. К Жюльену в тюрьму приходит его былой товарищ Фуке, простой крестьянин, который хочет отдать все свои сбережения, чтобы спасти Жюльена от смерти. Жюльен потрясен: он видит силу человечности, и Стендаль доверяет ему свое любимое слово «величье» («le sublime»). Здесь автор прямо вмешивается в повествование и говорит о Жюльене: «Он был еще очень молод, но, по-моему, у него была хорошая основа. Большинство людей идет от чувствительности к хитрости, а он с возрастом приобрел бы отзывчивость, доброту и вылечился бы от своей сумасшедшей подозрительности... Но к чему эти ненужные предсказания?..»

Критики, считавшие Жюльена неисправимым карьеристом, много раз доказывали, что конец романа нелогичен, натянут, случаен. Действительно, зачем было Жюльену стрелять в госпожу Реналь? Бесспорно, Матильда добила бы своего, и, несмотря на злосчастное письмо, Жюльен стал бы зятем маркиза де ля Моля. Все это так, но Жюльен не холодный карьерист. Им овладевает безумие. Он больше не рассуждает, он похож на лунатика. Он думает, что мстит госпоже Реналь, и, только опомнившись в тюрьме, видит, что он ее любит.

Конечно, поступок его непривлекателен, но Стендаль превращает его из обвиняемого в обвинителя — сын бедного крестьянина, плебей обличает то общество, которое требует лицемерия, наказывает за правду и в угоду множеству условностей попирает большие чувства.

(Часто говорят о воздействии общества на художника и куда реже о воздействии художника на общество. В 1830 году Жюльен Сорель начал жить самостоятельной жизнью и полвека спустя стал своим человеком для довольно широкого круга французских читателей. Две любовные истории Жюльена начинаются с рассудочных выкладок, с тщеславия, с желания влюбить в себя женщин того общества, которое для него закрыто; любовь он разыгрывает как шахматную партию; и в обоих случаях, неожиданно для себя, оказывается захваченным чувством, превращается из игрока в фигуру. Жюльен имел много наследников во французском психологическом романе конца XIX и начала XX века. Во Франции мне приходилось сталкиваться с молодыми людьми, которые считали вполне естественным, влюбляясь, сохранять хладнокровие, помнить о честности, изучать стратегию любви. Конечно, писатель описывает, но он и предписывает.)

Золя казалось, что Стендаль пренебрегал реальностью. Вспоминая сцену, когда Жюльен вечером в саду впервые решается украдкой пожать руку госпожи Реналь, Золя писал: «Не чувствуется среда. Это могло бы приключиться безразлично когда и безразлично где, лишь бы было темно». Золя отмечал, что Стендаль не описывал ни одежды, ни обстановки, давал, по его мнению, мало примет социального положения героев: «Конечно, он знал жизнь, но он ее не показывал в ее подлинном виде; он подчинял действительность своим теориям и показывал ее согласно своим социальным концепциям». По мнению Золя, Стендаль грешил субъективизмом и поэтому не был реалистом.

Современники возмущались романами Стендаля, говоря, что этот писатель клеветает на французское общество, что добропорядочные провинциалки не похожи на госпожу Реналь, что семинария в Безансоне — дурной шарж, что маркиз де ля Моль и дамы Веррьера являются фантазией автора, ищущего дешевых эффектов.

Стендаль защищался. Он не боялся язвительных отзывов, но за спиной журнальных критиков он видел (и не без основания) тени полицейских. Он говорил, что его романы показывают действительность, что он не преувеличивает, не шаржирует и, уж конечно, не клеветает. В «Красном и черном» Стендаль писал: «Роман — зеркало на большой дороге. В нем отражаются то лазурное небо, то грязь, лужи, ухабы. И человека, у которого зеркало, вы обвиняете в

безнравственности. Зеркало отражает грязь, и вы обвиняете зеркало. Обвиняйте лучше дорогу с ухабами или дорожную инспекцию...» В предисловии к «Арманс» Стендаль говорил: «Два десятка страниц могут показаться сатирой... Мы просим у читателей снисхождения, которое публика оказала авторам комедии „Три квартала“: они показали публике зеркало, и не их вина, если некоторые уроды узнали себя. На чьей стороне зеркало?..»

Итак, по словам Золя, Стендаль пренебрегал реальностью. Современники упрекали автора «Красного и черного» в том, что он искажает действительность. Стендаль отвечал: я — зеркало. К этому можно добавить, что Золя приписывал деформацию действительности философским и политическим идеям Бейля, а критик (разумеется, академик) Фагэ уверял, что Стендаль был попросту неумен, «за всю жизнь у него не было ни одной идеи».

<(В наших учебниках литературы Стендаль значится среди представителей критического реализма.)>

Чем больше я заглядываю в историю литературы, тем меньше понимаю в классификации направлений, течений, авторов. В искажении действительности упрекали уже Аристофана, и возможно, что он говорил в ответ про зеркало. Гоголь пытался объяснить, что существует различная оптика — для наблюдения над звездами и для обследования мельчайших насекомых. Стендаль писал о том, что замечал, а замечал он, как и все писатели, далеко не все. Даже Золя, уверявший, что он объективен, научен, беспристрастен, выбирал из сюжетов те, которые соответствовали его идеям, создавал героев романов согласно своему замыслу, ярко освещал одни чувства, кидал беплый отсвет на другие, оставлял в тени третьи. «Зеркало» Стендаля не было полированной поверхностью, он не отражал, а, наблюдая, воображал и преображал. Перспектива «Битв» Учелло не имеет ничего общего с перспективами фотографии. Диалоги Хемингуэя не похожи на механическую запись любого, даже самого драматического, разговора. Глава «Красного и черного», посвященная суду над Жюльеном Сорелем, менее всего напоминает стенограммы судебных разбирательств. Как бы ни был точен социальный анализ развития общества, как бы ни была подчинена общим процессам любая индивидуальность, мир романа отличен от философских обобщений, государственных планов, данных статистики.

Писатель как бы открывает человека, а открытие — это не изобретение, оно требует подъема и внутренней свободы искателя. Конечно, даже самый крупный ученый, пролагающий новые пути, многое берет у своих предшественников; но если бы общество могло подсказать Ньютону, Копернику, Менделееву или Эйнштейну, что именно они должны искать и что найти, не потребовалось бы их гения, открытий не было бы. Гельвеций, Руссо, Монтескье, Сен-Симон помогли Стендалю определить отношение к миру, но они не могли подсказать ему его душевные открытия.

Стендаль, как и все большие писатели от Данте до Толстого, был в своих произведениях тенденциозным. Тенденциозность — это страстность, она не может помешать автору, и произведения писателей, выступавших против тенденциозности, не менее тенденциозны, чем книги Стендаля. Но быть тенденциозным в искусстве вовсе не означает смещать пропорции и подчинять поступки героев идее романа; так создаются только дурные книги; они могут, конечно, при благоприятных обстоятельствах сыграть известную роль, но это — книги на час. Смещая пропорции, изменяя перспективы, желая придать плоть своей идее, писатель повинуется строгим законам художественной правдивости; только если он будет соблюдать эти законы, читатели примут его толкование за отражение действительности, живопись — за зеркало. Стендаль в своих романах создал мир, который, будучи реальным, никак не является копией мира, существовавшего в 1830 или 1840 годах. <Если это — критический реализм, то я до конца моей жизни буду ломать себе голову, что же его отличает от художественных методов того революционного и гуманного реализма, к которому стремятся теперь передовые писатели мира?>

Соппротивление героев автору заставило зрелого Стендаля отказаться от предварительных планов романа: он признавался, что план трещит и распадается по мере того, как герои обрастают плотью.

Говоря о законах искусства и о художественной правдивости, я вспоминаю слова Белинского: «Истинным художникам равно удаются типы и негодяев, и порядочных людей; когда же мы находим в романе удачными только типы негодяев и неудачными типы порядочных людей, это явный знак, что или автор взялся не за свое дело, вышел из своих средств, из пределов своего таланта и, следовательно, погрешил



против основных законов искусства, то есть выдумывал, писал и натягивал риторически там, где надо было творить; или что он без всякой нужды, вопреки внутреннему смыслу своего произведения, только по внешнему требованию морали, ввел в свой роман эти лица и, следовательно, опять погрешил против основных законов искусства... Творчество, по своей сущности, требует безусловной свободы в выборе предметов не только от критиков, но и от самого художника. Ни ему никто не вправе задавать сюжетов, ни он сам не вправе направлять себя в этом отношении. Он может иметь определенное направление, но оно у него только тогда может быть истинно, когда без усилия, свободно, сходится с его талантом, его натурой, инстинктами и стремлением».

Можем ли мы не дорожить опытом Стендаля? Его тенденциозность вытекала из его глубоких убеждений, он сочетал гражданские страсти с глубоким и правдивым раскрытием душевного мира героев, философию с точностью сердечных примет. Мне кажется естественным, что передовые писатели нашего времени ревниво относятся к урокам Стендаля. Они не могут его уступить бесплодным эгоцентрикам, и никогда они не согласятся отдать большое сердце Стендаля в монопольное ведение разномастных догматиков.

Золя считал, что отсутствие тщательного описания внешности героев, их одежды, обстановки было недостатком Стендаля. По-моему, это было его особенностью, вытекавшей из его мироощущения, из его концепции романа. Бальзак не брезгал внешними приметами; он подробен в описаниях, он не скупится на серии драматических эпизодов, стремится создать галерею типичных персонажей. Многие его романы напоминают мне картины Брейгеля. Герои Стендаля возникают внезапно, они сродни иступленным воинам, женщинам и старцам Микеланджело. (Написав эти строки, напечатав в журнале статью, я вдруг увидел, что мое сравнение невольный плагиат — Бальзак писал Стендалю: «Я пишу фреску, а вы создали итальянские статуи».) Стендаль порой опускал не только описания внешности героев, но и, казалось бы, важнейшие сцены. Я говорил о том, как скупно изображено преступление Жюльена, ему посвящено ровно шестнадцать строк. В «Пармском монастыре», кратко сказав, что Клелия отдалась Фабрицио, Стендаль пишет: «Здесь мы попросим разрешения, не добавив ни одного слова, перешагнуть через три года».

Пейзажи появляются только тогда, когда природа раскрывает душевный мир героев. Читатель должен многое вообразить, дополнить текст своей фантазией; в этом отличительная черта романов Стендаля.

Конечно, с незапамятных времен любое произведение искусства, будь то эпические песни, легенды или статуи богов, доходило до людей дополненное их фантазией. Чтение романа — творческий процесс, читатель пополняет текст своим воображением, толкует героев повествования, исходя из своего душевного опыта. Нет одного Жюльена Сореля, как нет одной Анны Карениной, — их столько же, сколько читателей.

Беседуя с писателями, моими современниками, я порой замечал озабоченность автора: достаточно ли подробно он описал такую-то сцену или такой-то, пусть второстепенный, персонаж? Будут ли понятны эти главы читателям? Появился даже неологизм, который меня коробит не столько вульгарностью, сколько алогичностью — в нем явное пренебрежение ролью читателей, я говорю, разумеется, о «доходчивости». Стендаль относился к читательской фантазии с глубоким уважением. Он говорил о «живописи, которую создает воображение зрителей», и оставлял в книгах широкие поля — многое должен был дописать читатель. Вот что писал Стендаль о романе одного из средних беллетристов: «Его будут читать, похвалят и быстро забудут... Все в нем верно, и все плоско; ни о чем или почти ни о чем не стоило говорить. Этот роман обрадует читателей, лишенных воображения».

(Скупость описаний внешности героев, вероятно, немало озадачивала кинорежиссеров, занимавшихся инсценировками стендалевских романов. А может, это, напротив, их радовало? Я смотрел в Праге французский фильм, созданный по роману «Красное и черное». Молодой чех возмущенно говорил девушке: «Они попросту спутали: Матильда на экране — это госпожа Реналь в книге, и наоборот...» Я убежден, что он твердо знал, как именно выпядят героини Стендаля.)

Стиль Стендаля резко отличается от стиля романистов его эпохи; в своей голизне, в перебоях ритма, в стремлении быть точным он приближается к исканиям нашего времени. Стендаль говорил: «Человек, охваченный чувством, случайно находит выражение самое

ясное и самое простое». Он писал Бальзаку: «Стиль никогда не может быть слишком ясным, слишком простым... Красоты стиля Шатобриана мне казались смешными уже в 1802 году. Этот стиль выдает множество мелкой неправды... Стиль Руссо, Вилльмэна, Санд — это много того, о чем не стоило бы говорить, а часто и много фальшивого... Порой я четверть часа думаю, поставить ли прилагательное до существительного или после, — мне хочется рассказать о том, что у меня на сердце: 1) правдиво и 2) точно... Если бы госпожа Санд перевела на французский язык „Пармский монастырь“, роман, наверно, пользовался бы успехом, но то, что помещается в двух томах, стало бы тремя или четырьмя». Стремление к лаконичности в глазах Стендаля было связано со стремлением к правдивости: он не терпел того, что на литературном жаргоне называют «водой».

Он ненавидел псевдопоэтичность и ложный пафос: «Не могу вынести, когда вместо „лошади“ пишут „конь“, по-моему, это лицемерие». Он возмущался, напав в книге *Сталь* на гиперболу: стоило фонтану Треви замолкнуть, как над всем Римом воцарилось молчание. — «Неужели французскую публику можно прельстить такими пошлыми преувеличениями?..» Много раз Стендаль говорил, что образцом стиля для него является гражданский кодекс. Он боялся громких слов: «Не нужно упрекать великих мастеров живописи в холоде. В течение моей жизни я видел пять или шесть героических поступков, и я был поражен простотой героев».

Стендаль придавал огромное значение ритму — и в развитии повествования, и в диалогах: «Когда люди разговаривают, нужно ритмом показать различие характеров, найти ритм для различных чувств». Его романы напоминают реки его родного края, Дофинэ, которые то стремительно несутся вниз, снося все на своем пути, то становятся широкими, плавными, отражая деревья или дома, то снова дробятся и пенятся. Стендаль ни на минуту не забывает о ритме повествования. Он может ввести в роман вереницы людей, описав их подробно или назвав скороговоркой, и забыть о них в ту самую минуту, когда читателю кажется, что они выходят на передний план. Один из современных исследователей Стендаля, Бардэш, приписывает это капризу автора, возведенному в прием: «Романист прогуливается и записывает свои впечатления. Если романы Стендаля что-либо

напоминают, то скорее всего „плутовской роман“». По-моему, романы Стендаля менее всего напоминают плутовской роман, который был построен на смене приключений. Стендаля увлекали характер общества, характеры людей, общественные и личные драмы; интрига для него была тем же, чем являлись религиозные мифы для неверующих живописцев Возрождения. Если я упомянул об определении Бардэша, то только для того, чтобы отметить неумиряющую молодость Стендаля: давно он всеми причислен к классикам, но построение его романов, его манера письма продолжают вызывать недоумение и споры.

Раскроем «Красное и черное». Вот одна из патетических минут: хитрость Жюльена, посылавшего любовные письма госпоже де Фервак, удалась: гордая Матильда капитулировала. Жюльен, в свою очередь, захвачен страстью. Стендаль сразу становится лаконичным: «Разумнее опустить описание столь сильного безумия и блаженства. Выдержка Жюльена была равной его счастью: „Мне нужно спуститься по лесенке“, — сказал он Матильде, увидев на востоке, за садами, на трубах утреннюю зарю». (В русском издании это переведено так: «Но, пожалуй, будет разумней воздержаться от описания столь невероятного помрачения рассудка и столь умопомрачительного блаженства. Однако мужество Жюльена было не менее велико, чем его счастье. „Мне надо уйти через окно“, — сказал он Матильде, когда утренняя заря заалела на дальних дымовых трубах, далеко за садами на востоке». Перевод почти вдвое длиннее оригинала, вставлено много объясняющих слов, и последняя фраза разбита на две. Я говорю это не в укор переводчику — Стендаль считал, что именно так «переведет» его роман Жорж Санд. Переводчик постарался придать лаконичному стилю Стендаля более традиционный характер.) У Стендаля длинные отступления сменяются напряженным, отрывистым диалогом, внутренние монологи — политическими документами, светская болтовня — глухими признаниями. Задолго до социальных сдвигов XX века, до механизации быта, до эпохи, когда жизнь каждого окажется тесно сплетенной с жизнями сотен других, Стендаль положил начало той форме романа, которая нам представляется современной: это быстрая смена мест действия, перебои ритма, внезапное повышение и понижение голоса. Вот отрывок из письма Бейля, который показывает,

насколько его манера письма близка к писателям XX века: «На улице Лючина убили девушку, она упала в двух шагах от меня. Больше всего меня поразила кровь, очень яркая, на красивых, хорошо вылепленных руках. И потом, боже мой, как быстро это произошло! Счастье умереть так! Две сотни сбежавшихся зевак были вне себя, бледные; их челюсти тряслись. Из тридцати убийц вешают одного, да и то не сразу — через четыре года». Вот еще цитата: «Не знаю, проезжали ли вы на пароходе по Роне под мостом Сен-Эспри, что возле Авиньона. Все перед этим боятся, говорят — что будет? Потом мост показывается, сильное течение вдруг подхватывает пароход, и минуту спустя мост позади. „Да, но я говорю, сударь, о смерти, об этой самой минуте — я не могу подумать о ней без ужаса“. Поверьте, она заполнена другим — болезнью, иногда острой болью. Пока ты чувствуешь боль — ты жив, ты не умер, ты только сильно болен. И вдруг ты больше ничего не чувствуешь. Значит, смерть — ничто. Это дверь, она может быть открытой или закрытой, ничем другим она не может стать...»

Стендаля упрекали в поспешности, небрежности, скупости, калейдоскопичности, нестройности и нелогичности повествования. Стендаль был равнодушен к критике людей, которых не уважал, но, когда он услышал те же возражения из уст Бальзака, он усомнился.

Бальзак встретился с Бейлем 11 апреля 1839 года. При беседе присутствовал Форг, который записал: «Мы слышали, как плодовитый романист важно объяснял г. Бейлю, что нужно делать для того, чтобы заинтересовать публику героями романов. Самое важное, говорил этот добровольный наставник, описать в мельчайших деталях их внешность, одежду, различные мелкие странности каждого. Автор „Красного и черного“ слушал эти наставления с видом почтительного ученика».

Возражения Бальзака относились не только к языку, но и к построению «Пармского монастыря». Стендаль решил послушаться: нужно выкинуть первые главы и начать роман прямо с битвы при Ватерлоо, нужно выкинуть также аббата Бланеса и ввести ряд новых эпизодов, нужно, наконец, придать языку большую плавность. Он сел за работу и вдруг — это было 9 февраля 1841 года — почувствовал, что он на ложном пути. Нет, он не выбросит первых глав — «из уважения к милым образам Милана 1796 года, а также, чтобы сохранить характер госпожи Пьетранеры». Нет, он не станет

«лакировать стиль»: это его «раздражает». Нет, он не сможет писать иначе, чем того требует его совесть. (Над уроком Стендаля не мешает призадуматься тем авторам, которые, под влиянием критических статей, порой слишком быстро садятся за переделку своих романов, забывая, что человек не змея и сбрасывать кожу ему не дано.)

Стендаль умер год спустя. Его последние годы были нелегкими. Служба в захолустном, папском Чивита-Веккии походила на ссылку. Будучи общительным, он был осужден на одиночество. Еще в молодости он признался: «Мне необходимо любить и быть любимым». (В 1833 году он умолял Джулию Риньери стать его женой. Она ему отказала.) Служащий консульства, грек Лизимак Тавернье, ненавидит Бейля, залезает в ящики письменного стола, строчит доносы. Бейль знает, что за ним следит полиция. Он начинает шифровать слова: вместо «религии» пишет «джионрели», вместо «иезуитов» — «теже», вместо «Гизо» — «Зоги». Он подписывает письма различными именами: Дюран, Изер, Шоппье, Дарнад — у него около сорока кличек.

Он страдает обмороками. 1 января 1840 года он сидел у камина, исправлял рукопись «Ламиеля» и вдруг упал в огонь. 15 мая — первый инсульт. Поправившись, он пишет: «Мне пришлось повоевать с небытием. В общем, противна минута перехода — этот страх нам вдолбили с детства...» Полиция убеждена, что консул прячет революционные документы, она усиливает слежку. 19 июня Бейль пишет своему двоюродному брату: «У меня две собаки, я их очень люблю. Английский спаньель, черный, красивый, но печальный, меланхолик; другой „луппело“, волчонок, цвета кофе с молоком, веселый, находчивый, характер молодого бургундца. Мне было бы слишком грустно, если бы не было никого, кого я могу любить...» Он должен был умереть полгода спустя. Он писал в «Красном и черном»: «Каждый умирает, как может: я хочу думать о смерти по-своему... Видимо, говорил он себе, моя судьба — умереть, мечтая...» Эта мечта исполнилась: он шел, упал и умер.

В Париже на Монмартрском кладбище внимание туристов привлекает могила Гейне. На том же кладбище имеется другая могила с итальянской надписью. Бейль просил в завещании написать по-итальянски на могильной плите:

АРРИГО БЕЙЛЬ.

Миланец.

Жил. Писал. Любил.

Иной посетитель, озадаченный этой эпитафией, может спросить, не отрекся ли Стендаль от своей родины. В одной из своих книг Бейль благодушно рассказывает о забавном персонаже итальянской оперы-буфф, который на вопрос, откуда он родом, отвечает: «Из Космополиса. Можете считать меня космополитом». (У слов своеобразная судьба. Во времена Стендаля понятие «космополитизма» связывалось с идеалами гуманистов XVIII века, с мечтой о «всемирной республике». Прошло сто лет, и это слово стало уничижительным.) Некоторые исследователи нашего времени говорят, что Стендаль был космополитом в современном смысле этого слова: он любил Италию, высмеивал Францию и французов, отрекся от родины. Бейль действительно полжизни прожил в Италии, около трех лет провел в Германии, неоднократно бывал в Англии. В ранней молодости он писал под различными псевдонимами, потом остановился на имени, которое звучит как немецкое. (Его раздражал Винкельман, проповедовавший идею абсолютной красоты, обязательной для всех времен. Узнав, что Винкельман родился в бранденбургском городке Стендаль, Бейль торжествующе говорил: «Отныне господин Винкельман — из моих бывших крепостных...») В дневниках Бейля много итальянских и английских фраз. Он пишет книгу об итальянской живописи, преклоняется перед Шекспиром, увлекается Моцартом. Он ставит в пример французским политикам то американские выборы, то английскую конституцию. Он говорит, что итальянцы проще, непосредственнее, человечнее французов. Когда он живет в Париже, у него много друзей-иностранцев: немецкий врач, лондонский адвокат, итальянские революционеры. Есть у него и русские друзья: Соболевский, А. Тургенев, Вяземский. (Стендаль не знал, с каким восхищением его русские друзья отзывались о «Красном и черном» в те времена, когда число читателей и почитателей Бейля измерялось немногими десятками.) Стендаль часто говорит о своем «испанизме»; он увидел только Барселону, откуда полиция его выслала, но трагические черты, присущие испанскому гению, неизменно его привлекают. В нем нет ни национального чванства, ни

пренебрежения к чужестранной жизни. Он видит хорошее и дурное как у себя на родине, так и за ее пределами.

В Англии он восхищается игрой Кина, беседует с людьми, ум которых высоко ставит, одобряет многое в английских нравах и одновременно пишет: «Правосудие здесь беспристрастно и безупречно, но правосудие существует только для богатых. Человек хорошо одетый, с тридцатью луидорами в кармане, для того, чтобы начать процесс, если хотите, самый свободный человек на свете. Горемыка, который живет на поденную плату, раб, каких нет даже в Марокко... В Англии тринадцать миллионов людей работают через силу, а у шести или семи семейств такие богатства, о которых на континенте не имеют представления». Недавно Т. Кочеткова обнаружила в рижской библиотеке старую итальянскую книгу, на полях которой много интересных заметок Стендаля. Вот что он записал в 1830 году: «Стоит развернуть английский литературный журнал, как в нос ударяет дурной запах денег».

Он писал в 1812 году из Москвы: «Только моя счастливая и благословенная Италия производила на меня такое впечатление» — и продолжал: «Русская власть — это своеобразный вид восточного деспотизма. Правящая верхушка (восемьсот или тысяча человек) обладает от пятисот тысяч до полутора миллиона ежегодного дохода и сотнями тысяч рабов». Пять лет спустя, вспоминая Россию, он говорил: «Исход жителей из Смоленска, из Гжатска, из Москвы в течение сорока восьми часов — самое удивительное моральное событие нашего века... Можно ли сравнить графа Ростопчина и бургомистра Вены, который отправился к императору (Наполеону), чтобы засвидетельствовать ему свое почтение?»

В годы Бурбонов Стендаль завидует американской демократии, но он рассказывает: «Клинкер — очень богатый американец, он неделю тому назад прибыл в Ливорно с женой и сыном. Он проживает в Саванне и приехал в Европу на год. Ему сорок пять лет, он тонок и неплуп. Вот уже три дня, как я с ним встречаюсь, и о чем бы он ни говорил, это всегда связано с деньгами. Эти разговоры ведутся в Риме перед прекрасными памятниками искусства. Американец все осматривает внимательно, как вексель, но красоты он абсолютно не чувствует. В соборе Святого Петра, пока его жена, болезненное и покорное существо, разглядывала ангелов на могиле Стюартов, он мне



объяснял, как быстро в Америке роют каналы... На все у него два суждения: „очень дорого“ или „очень дешево“. Слов нет, Клинкер умен, но он изрекает сентенции, как человек, который привык, чтобы его слушали. У этого республиканца много рабов». Стендаль говорит о чужом то с любовью, то с ненавистью, это чужое для него — свое. Космополитом он не был, но он не был и провинциалом.

Говорили, будто Гейне не немецкий поэт, потому что он любил Францию. Говорили, будто Герцен не русский писатель, потому что он преклонялся перед «священными камнями» Европы. Стендаль любил Францию, но он не выносил ни лживых похвал, ни лжепатриотической шумихи: он был слишком целомудренным, чтобы бить себя в грудь и кричать на перекрестках Европы о приоритете своей родины. Вспоминая начало своей жизни, Бейль писал: «Не было у нас другой религии, кроме самой важной мысли — быть полезными отчизне». В политических статьях Стендаля — тревога за судьбы Франции, он не просто свободолюбивый европеец, он француз, наследник якобинцев. Среди его учителей нельзя не назвать Монтескье, Паскаля, Руссо, Сен-Симона. Все его качества, как и его недостатки, связаны с французским характером. Он это знал и не раз отмечал свое тщеславие в любви, страх показаться смешным, привычку во что бы то ни стало острить. Спор о космополитизме Стендаля — это давний спор о подлинном характере любви к родине: связана ли такая любовь с пренебрежением к другим народам, с восхвалением пороков и недостатков соотечественников, с анафемами и здравицами. Для квасных патриотов (а такие имеются и во Франции, хотя там нет кваса) «миланец Арриго Бейль» был перекаטיפоле. Но для Франции он был и остается одним из самых ясных носителей французского гения.

Он говорил, что все человеческие несчастья происходят от лжи, работа писателя была для него служением правде. Он хотел примирить справедливость с той свободой, которая ему представлялась неотделимой от человеческого счастья. Шутя он говорил, что в Америке люди свободно выбирают метельщиков улиц, но свободы у них нет: в воскресный день они не смеют весело ходить по улице — того не терпит пуританское лицемерие. Он писал: «Нужно научиться не льстить никому, даже народу». Он твердо знал, что счастье одного немислимо без общего счастья, и в этом

объяснение его политической страстности. Он знал также, что мало общественного прогресса, нужны и большие чувства: «Сильнее всего, прежде всего я люблю простоту и доброту, особенно доброту... Это единственное, чего я жажду». Нам, выросшим на великой русской литературе XIX века, эти слова понятны и близки. Полвека спустя мысли Стендаля о правде в искусстве повторил русский писатель, казалось бы никак с ним не схожий. «Можно лгать в любви, в политике, в медицине, можно обмануть людей и самого Господа Бога — были и такие случаи, — но в искусстве обмануть нельзя» — так говорил Чехов.

Так жил, писал и любил Анри Бейль. Может ли мечтать о большем любой писатель?

# Импрессионисты

## 1

О живописи трудно говорить, живопись нужно смотреть. Слова порой мешают увидеть живопись: предвзятые толкования, произвольные определения, готовые этикетки. Многие люди, никогда не видавшие холстов Мане или Ренуара, хорошо знают, что во Франции были художники-импрессионисты, которые «показывали мир искаженным, изображали свои беглые капризные впечатления и нанесли ущерб искусству».

Если я решаюсь изложить некоторые мои мысли о группе французских живописцев прошлого века, то только потому, что полезно рассказать, в каких условиях возник импрессионизм и чем он был в действительности. Живопись нельзя рассказать, но слова можно опровергнуть словами.

Стремление толковать различные явления искусства как ступени его прогресса или регресса зачастую мешало правильно воспринять замечательные произведения. Рафаэль долго считался вершиной итальянского Возрождения. При таком толковании Джотто был неумелым учеником, а мастера Кватроченто подмастерьями. Между тем Учелло и Мазачио писали иначе, чем Рафаэль, не только потому, что не обладали его опытом, но и потому, что хотели выразить нечто другое, присущее жизни и мироощущению XV века. Лет пятьдесят тому назад многие воспринимали стих Некрасова как потускневший стих пушкинской эпохи, что, разумеется, было неправильно: другое время, другие темы, другие чувства определяли выбор другой формы. Нужно рассматривать творчество писателей или художников не в их сравнении с мастерами предшествующих или последующих эпох, а как выражение той эпохи, в которой они жили.

Однако нам совершенно ясно, что большие художественные явления часто меняли многое в кругозоре и в мастерстве писателей или живописцев. Такие события, как венецианская живопись, романтическая поэзия, русский роман второй половины XIX века,

предопределили дальнейшее развитие живописи и литературы различных стран.

Именно поэтому размышления над прошлым часто бывают своевременными. Не нужно только при этом прошлое толковать как современное.

Летом 1940 года, когда немецкие танки вошли в опустевший, зачумленный Париж, я часто вспоминал картину Жерико «Плот Медузы». На гербе Парижа — корабль с горделивой надписью: «Его бьют волны, но он не тонет». Дело, конечно, не в аллегории. Картину Жерико я вспоминал потому, что она отвечала моему душевному состоянию. Может быть, французский романтизм, порой чересчур красноречивый, не создал ничего более тревожного, чем холст Жерико: в нем буря, кораблекрушение, трагедия людей и народов.

Картина Жерико была выставлена в салоне 1819 года. Она вызвала возмущение одних, восторг других. Делакруа (ему тогда было двадцать лет) восхищенно говорил о «Плоте Медузы». Иначе восприняли работу Жерико блюстители общественного порядка. Знаменитый художник Энгр в гневе восклицал: «Я не хочу таких „Медуз“! Я не хочу талантов, расцветающих в анатомическом театре! Не людей они нам показывают, а трупы. Их привлекают только уродство, только ужас. Нет, я этого не хочу! Искусство должно быть прекрасным, оно должно учить красоте».

Жерико умер в возрасте тридцати трех лет. Энгр дожил до восьмидесяти семи. Он неизменно пользовался покровительством императоров и королей. Он писал большие полотна с мастерством и с душевным холодом — то «Наполеон на императорском троне», то «Мольер на ужине у Людовика XIV».

Ровно тридцать лет спустя после скандала, вызванного картиной Жерико, в салоне 1849 года выставил свои работы тридцатилетний Курбе. Одна из них, «Вечер в Орнане», служила предметом особых насмешек посетителей выставки. Энгр восклицал: «До чего это безнадежно! Ни композиции, ни рисунка, одни преувеличения, почти пародия. У этого молодого человека только глаза... Он создает мнимую правду, которая кажется более реальной, чем действительность. С точки зрения искусства это абсолютное ничтожество. Это революционер, и его пример может быть опасен...»

Четыре года спустя в очередном салоне были выставлены «Купальщицы» Курбе. Наполеон III вышел из себя и в ярости ударил холст хлыстом.

В парижском салоне 1863 года была выставлена картина Эдуара Мане «Завтрак на траве». Этот холст вызвал очередную бурю негодования. Критики говорили о «бесстыдстве», «цинизме», называли Мане «рекламистом» и «бездарностью». Толпа светских прощелыг, окружив художника, осыпала его площадной бранью.

Что же возмутило Энгра и его сторонников в картине Жерико?

Вспомним сюжет этого холста. В 1816 году французское судно «Медуза» затонуло возле берегов Африки. Свыше ста пассажиров взобрались на плот, который много дней держался на воде. Люди умирали, и когда наконец плот был замечен, на нем оказалось пятнадцать живых. Разумеется, это невеселая история. Но разве не видали посетители салона 1819 года картин с мрачными сюжетами? Учитель Энгра Давид в свое время написал «Убийство Марата», что вряд ли представлялось взиравшим на холст идиллическим зрелищем.

Может быть, ужасен сюжет картины Курбе, той самой, за которую Энгр обозвал художника «революционером»? Вокруг стола сидят отец Курбе, художник и гость, который закуривает трубку. Другой гость играет на скрипке. Под столом охотничья собака. Мало ли писали до Курбе интерьеров со скрипками или без скрипок, с собаками или с котиками?

А «Купальщицы», вызвавшие гнев императора, столь ли они вызывающи? Одна женщина, одетая, лежит на траве, другая разделась и, придерживая рубашку, идет к воде. Она видна со спины. Писатель Мериме, которого Наполеон III и его супруга жаловали, возмущался «Купальщицами»: «Как может прийти в голову изобразить столь натурально уродливую женщину со служанкой, которые купаются в луже?..» Очевидно, и в данном случае возмущение вызвал не сюжет картины. Наполеон III не отличался чрезмерным целомудрием, и голая спина женщины вряд ли могла оскорбить нравственность автора «Кармен», который восхищался сотнями голых Венер, изображаемых его современниками.

А «Завтрак на траве»? Может быть, хоть на этот раз можно сказать, что скандал был порожден сюжетом? Двое мужчин, они одеты, одна женщина вдали купается, другая сидит голая на траве.

Сюжет чрезвычайно напоминает «Сельский концерт» прославленного венецианца Джорджоне; эта картина висит в Лувре, и люди, возмущавшиеся Мане, ею восхищались. Золя отмечал, что в Лувре имеется не менее пятидесяти холстов, на которых перемешаны одетые люди и голые. Значит, и в данном случае посетителей выставки возмутил не сюжет. Золя писал: «Вы знаете, какое впечатление производят холсты Мане в салоне? Они буквально взрывают стены. Вокруг них выставлены различные кондитерские изделия, приготовленные согласно вкусам эпохи, деревья из леденцов, пряничные домики, мужчины из сдобного теста и дамы, подобные сливочному крему... Среди этого избытка сладостей картины подлинного художника выделяются, они вносят известную горечь. Вот причина горьких гримас...»

Холст редко изумляет сюжетом, о сюжете человек задумывается потом, когда картина чем-то привлекла его к себе. Воздействие живописи отлично по своей природе от воздействия литературы. Энгр, осуждавший и Жерико, и Курбе, отвергал не сюжеты их картин, а то, как они подошли к разрешению этих сюжетов. Композиция, рисунок, краски, ощущение света — вот тот сложный и вместе с тем прямой язык, на котором художник выражает свои мысли, свои чувства.

Литература Возрождения, расставшись с житиями мучеников, теологическими трактатами, мистериями, открыла новую тематику. Боккаччо и Рабле описывали жизнь своих современников. Испанский плутовской роман показал читателям, что похождения вульгарного мошенника могут стать основой повествования. От памфлетов Аретино краснели, в общем, не такие уж нравственные венецианки. «Плеяда» раскрыла читателям не только мироощущение древних греков, она впервые сказала о затаенных мыслях и чувствах человека XVI века.

Все знают, какую роль сыграли пластические искусства в гуманистическом движении той эпохи. Однако живопись поражала современников Боккаччо и Рабле не столько новизной изображаемого, сколько новым живописным толкованием знакомых сюжетов. Мадонны Боттичелли удивляли флорентийцев XV века, хотя каждый из них знал, что художнику полагается изображать Богоматерь. «Тайная вечеря» или «Страшный суд» не были сюжетами,

найденными Леонардо или Микеланджело. Иногда сюжет явно стеснял художников. Менее всего интересовала Рафаэля теология, а ему, среди прочего, было предложено изобразить диспут о том, как должно совершаться таинство причастия. Конечно, он вдохновился не сюжетом. Зачарованные люди и поныне часами смотрят на его фреску. Они не помнят о богословских спорах давних веков, их потрясают гармония фигур, ощущение пространства, мудрость художника.

Живопись Учелло, Микеланджело, Тинторетто казалась многим из их современников грубой, даже еретичной, хотя сюжеты фресок или холстов были привычными. Я напоминаю об этом потому, что очень важно понять причину тех возражений, которые не раз в истории встречали работы художников, по-новому увидевших мир и по-новому его толковавших.

В музеях картины Жерико или Курбе теперь висят на равных правах с картинами мастеров Возрождения. Никто больше не спорит о «Плоте Медузы» или о «Вечере в Орнане». Отзывы Энгра и Мериме нам кажутся историческими нелепостями, слепотой людей умных и талантливых, которые оказались опереженными временем.

Никто больше во Франции не спорит и о той группе художников, которые продлили искания Курбе. За ними осталось название «импрессионистов», название условное, никак не определяющее совокупность работ больших, сложных и несхожих между собой мастеров. Импрессионисты давно отнесены последующими поколениями к великому прошлому французского искусства.

В Париже в 1947 году открылся музей современного искусства. В нем много замечательных холстов, но на меня он производит впечатление выставки: кое-что уже отвергнуто временем, кое-что еще не проверено. Посетители этого музея часто спорят между собой.

В Париже имеется другой музей — Тюильри, там собраны работы импрессионистов, от Мане и Дега до Сезанна. И в этом музее не услышишь споров.

Конечно, в восприятии шедевров прошлого тоже нет, да и не может быть, единодушия. Ромен Роллан, например, в своем дневнике признался, что он благоговееет перед Рембрандтом и скорее равнодушен к портретам Веласкеса. Говоря это, он, однако, ни на минуту не поставил под сомнение гения Веласкеса. Есть люди, которые предпочитают Делакруа Густаву Курбе, а Курбе

импрессионистам, как есть люди, предпочитающие Бальзака Стендалю или Мюссе Бодлеру. Но это относится к душевному строю посетителей музеев и читателей, а не к спорности названных мною художников или писателей.

В середине прошлого века Франция жила напряженно и бурно. В идиллические захолустья, воспетые Ламартином, ворвался грохот поездов. Рождалась современная металлургия. По узким средневековым улицам Парижа бродили алчные мечтатели и вдохновенные хищники. Возникали династии новых баронов — банкиров. Росли противоречия, и росло отчаяние. Социализм был еще неясной мечтой, романами Жорж Санд, проповедями Ламенне, утопическими фаланстерами. Но июньские дни 1848 года показали, что родилась новая сила: пролетариат. Буржуа увидел, что его путь к великолепию — это путь к гибели.

Еще не был похоронен поддельный классицизм — реликвия наполеоновских времен. Энгр еще пытался оградить благопристойное искусство. Еще процветали художники, изображавшие финансовых баронов в виде героев Древнего Рима и поставлявшие государству сотни батальных полотен.

Романтизм метался между средневековыми замками и баррикадами, между экзотикой и самоубийством, между опустевшими небесами и чересчур живописными трущобами.

Ни стихи Ламартина или Виньи, ни огромные полотна академических художников не выражали глубокого смятения века. Искусство жило в разводе с жизнью. Это вполне устраивало буржуа: он склонялся к уютному, успокоенному романтизму, он хотел красивой живописи, способной украсить его особняк, мелодичной и в меру элегичной поэзии, пьес, показывающих любовные похождения, с нетрудной добродетелью и с необязательным героизмом. Да, такое искусство устраивало буржуа, но оно не могло удовлетворить большого и честного художника.

Творческий путь Гюстава Курбе трагичен: он пошел по новой дороге и этого ему не хотели простить. По своей природе он не был



ни философом, ни проповедником, ни аскетом. Он страстно любил жизнь; он писал женское тело, охотничьи сцены, заросли леса с таким увлечением, с такой чувственностью, что мир на его холстах осязателен и горяч. Он сам походил на большое живое дерево. Если его жизнь оказалась трудной, порой драматичной, то этим он обязан резкому разрыву своей художественной совести с представлениями и вкусами общества, в котором он жил.

Я рассказал, как возмутила Энгра картина Курбе «Вечер в Орнане»; Делакруа, напротив, тогда приветствовал Курбе: «Вот подлинный новатор, революционер!..» Делакруа был лишен чувства зависти, и часто он бывал способен понять произведение, далекое от него. Все же он запротестовал, когда Курбе выставил своих «Купальщиц»: «Что за картина! Что за сюжет! Вульгарность форм была бы еще простительна, но вульгарность и ничтожество замысла — вот это действительно ужасно!.. О, Россини! О, Моцарт! О вы, вдохновенные гении всех искусств, извлекающие из вещей лишь то, что нужно показать человеческому сознанию! Что сказали бы вы об этих картинах?..» Он называет в своем дневнике Курбе «проклятым реалистом» и говорит: «Я стремлюсь уйти от жестокой реальности вещей, подымаясь в высокие сферы творчества».

Так Делакруа, который восхищался гением Курбе (в 1855 году он восторженно писал о двух его картинах, «Похороны в Орнане» и «Мастерская художника»), пытался противопоставить реализму романтическую концепцию мира.

Почему Наполеон III, Мериме, а с ним другие благонамеренные литераторы и критики так ненавидели Курбе? Конечно, не потому, что он оскорблял их стыдливость. Они возмущались новой живописью, им казался недопустимым и опасным для буржуазного общества прямой живописный язык Курбе. Валлес писал в 1866 году: «Курбе считали жестоким честолюбцем и смешным шарлатаном... В течение пятнадцати лет его называли не иначе как эксцентриком, вульгарным шутком... Когда Курбе появился, все еще задыхалось в узких рамках традиций. Он разбил эти рамки, и осколки многих ранили. Особенно пострадали художники и критики... Курбе с годами стал известным, и, если бы он захотел подчиниться буржуазной эстетике или сделать уступки официальным покровителям искусства, его богатство теперь не уступало бы его известности. Слава богу, он не уступил и

предпочел остаться крепким, трудиться, напрягать свои глаза, чтобы увидеть природу, и напрягать руки, чтобы запечатлеть на холсте увиденное». Таким образом, буржуазные эстеты возненавидели Курбе уже в пятидесятые годы XIX века. Нельзя эту ненависть объяснить только сюжетом картины «Дробильщики камня», в которой Прудон увидел социальную тенденцию. Один из приятелей Курбе рассказывает, что перед картиной, изображающей охоту на оленей, он сказал художнику: «Ну, здесь никто не разыщет никаких гуманитарных тенденций...» Курбе усмехнулся: «Они могут отыскать в этом подпольную организацию оленей, которые собираются в лесу с целью провозгласить республику». Да, и охотничьи сцены возмущали критиков: они видели не оленей, они видели новую живопись, страшившую их своим реализмом.

Гюстав Курбе с отрочества не любил святош, он возненавидел Вторую империю с ее балами и мундирами, с ее беззастенчивыми дельцами и свирепыми генералами. Не случайно Курбе стал коммунаром. Но и став коммунаром, он не мог ясно осознать всего исторического значения первой победы пролетариата.

Буржуазия ненавидела Курбе задолго до 1871 года; ее страшило искусство, которое, порывая с условностью, стремилось передать реальность мира.

В 1861 году Курбе писал: «Каждая эпоха может быть выражена только ее собственными художниками, теми, которые в ней живут. Художники не могут дать картину прошлых или будущих веков, они не могут писать прошлое или будущее. Каждая эпоха должна обладать своими художниками, которые выразят ее и покажут последующим поколениям... Живопись — это вполне конкретное искусство, оно может быть только изображением действительно существующих вещей. Это язык природы, язык зримого мира. То, чего мы не видим, несуществующее и абстрактное, не относится к области живописи». Утверждение нового живописного реализма не только в приведенных мною словах, но и в десятках изумительных холстов выводило из себя и бонз академизма, и потускневших романтиков.

Версальцы обвинили Курбе в том, что он якобы разрушил Вандомскую колонну. Решение низвергнуть колонну было принято Коммуной 12 апреля 1871 года, а Курбе был избран в члены совета Коммуны 16 апреля. Несмотря на это, его бросили в тюрьму и

подвергли отвратительной трагикомедии суда. До недавнего прошлого было распространено мнение, что Курбе недостойно вел себя на суде. В 1951 году в Париже был впервые опубликован доклад, являющийся защитительной речью Курбе. С большим достоинством он говорит о своем участии в Коммуне и сравнивает усмирителей Парижа с Нероном: «После того, как они сожгли Париж, они хотят осуществить свою мечту — они убивают народ, они убивают рабочих».

Тогда полностью обнаружилась накопившаяся злоба салонных художников, буржуазных критиков, модных литераторов. Дюма-сын и Барбье д'Оревилье, Сарсей и Абу старались перещеголять друг друга в грубой брани, причем они куда больше говорили о «мерзостной живописи» Курбе, чем о Вандомской колонне.

Суд приговорил Курбе сначала к тюремному заключению, а потом к невероятно высокому штрафу. Курбе должен был оплатить восстановление колонны. Его картины были описаны и проданы с торгов за гроши. Художнику пришлось уехать за границу, и он умер в Швейцарии в 1877 году.

Чего же боялись в живописи Курбе видные художники и писатели той эпохи? Может быть, грубого натурализма, рабского копирования действительности? В 1859 году Бодлер писал, что фотография (это был период первых успехов фотографии) грозит искусству гибелью. Слов нет, механическая регистрация действительности противопоставлена творчеству, и сто лет спустя после мрачных предсказаний Бодлера в любой стране ежегодно изготавливается немало холстов, похожих на цветные фотографии. Однако Курбе в этом неповинен: его живопись была утверждением реализма, он как бы заново многое увидел, изобразил. Луи Арагон в страстной книге, посвященной Курбе, пишет: «Курбе первый провозгласил в своей живописи приоритет существующего, независимость вещи от художника, абсолютную необходимость писать с натуры, только с натуры, то, что глаз видит, и только то, что глаз видит. На нем ответственность за всю последующую живопись Франции, которую называют несколько произвольно импрессионизмом. Без Курбе не было бы ни Мане, ни Писсарро, ни Сислея, ни Моне, ни их продолжателей». Арагон называет Курбе «подлинным отцом импрессионизма и стойким реалистом, противником абстрактности».

Что касается живописи, которая напоминает цветные фотографии, то у нее совсем другие предшественники — она идет от хулителей Курбе. Конечно, портреты полководцев 1950 года отличаются от портретов полководцев 1850 года, и жанровые сцены нашего времени по своим сюжетам не похожи на жанровые сцены парижских салонов половины прошлого века. Но есть нечто их объединяющее: они неизменно пренебрегают реальностью, они не писались и не пишутся с натуры, в них все та же условность академического рисунка и полное попрание языка живописи — цвета.

Таким образом, от эпигонов Энгра пошли художники, которые уже в семидесятые и восьмидесятые годы прошлого века оправдали мрачные предсказания Бодлера о подмене живописи фотографией, а от Курбе пошли сторонники живописного реализма — Мане, Моне, Дега, Сезанн. Об этой генеалогии стоит напомнить, поскольку некоторые историки искусств пытаются противопоставить импрессионистов Курбе, который, по их словам, был во Франции «последним реалистом».

Мне приходилось не раз слышать, как французских импрессионистов именуют «модернистами». Я заглянул в толковый словарь, там сказано, что слово «модернизм», заимствованное из французского языка, означает «упадочное течение в искусстве и литературе в конце XIX и начале XX века, враждебное реализму, с чертами декадентства и отчасти мистицизма».

Слово «модернизм» действительно французского происхождения и по-французски означает «увлечение современностью».

Чьими современниками были французские импрессионисты? Эдуар Мане родился в 1832 году — за четырнадцать лет до Репина и за восемнадцать до Мопассана. Дега родился в 1834 году, он был на два года старше Бизе. Моне родился в 1840 году, как Золя и как Чайковский. Сезанн был школьным товарищем Золя. Буря вокруг картины Мане «Завтрак на траве» разразилась в 1863 году; тогда Тургенев закончил «Отцы и дети», а Флобер начинал «Воспитание чувств».

Первая выставка группы художников, когда один из критиков обронил термин «импрессионизм», относится к 1874 году; в тот год Толстой закончил «Анну Каренину», впервые была поставлена опера Мусоргского «Борис Годунов», а Золя издал «Чрево Парижа». В тот же год Репин, только что окончивший Академию художеств, писал из Парижа: «...Обожаю всех импрессионистов, которые все более и более завоевывают себе здесь прав. А Мане уж давно знаменитость».

Я привел эти даты, чтобы напомнить, насколько отделены временем импрессионисты от наших дней. Без малого сто лет... Названия, под которыми остались в истории крупные художественные явления, вдоволь случайны. Искусство, родившееся в самом сердце Франции в XII веке, мы называем готикой, хотя оно и не обязано своим происхождением готам. Из семи поэтов французской «Плеяды» мы помним три или четыре имени; и кличка, напоминающая о судьбе семи дочерей Атласа, превращенных в созвездие, нам не раскрывает значения поэзии Ронсара или Дю Белле. Макароническая поэзия построена на шутовском высмеивании учености, и все же кулинарное название не говорит о сложном явлении, каким была поэзия Фоленго или Алионэ. Этикетка «импрессионисты» тоже вдоволь произвольна.

Клод Моне назвал один из своих этюдов: «Восход солнца. Впечатление». Критик Леруа, пытавшийся высмеять работы группы художников, оскорблявших его вкусы, презрительно назвал их «импрессионистами» (по-французски «impression» — впечатление). Имя критика давно забыто, а название «импрессионизм» осталось, хотя оно, разумеется, не определяет художественных воззрений таких сложных и непохожих друг на друга мастеров, как Мане, Сезанн, Ренуар, Дега.

Период, когда группа импрессионистов была объединена некоторыми общими стремлениями, а главное, борьбой против академического искусства, можно определить двадцатилетием — с 1863 года по 1883 год. В 1863 году Мане выставляет в «Салоне отвергнутых» свою картину «Завтрак на траве». В том же салоне можно увидеть работы молодых художников Писсарро и Сезанна. Все они уже связаны с Моне, Ренуаром, Сислеем. Несколько позднее к ним присоединится Дега.

Начало семидесятых годов — эпоха расцвета импрессионизма. К этому времени относятся лучшие пейзажи Моне, Писсарро, Сислея и

те работы Мане, Ренуара, Дега и Сезанна, которые наиболее близки к импрессионизму в прозрачности, воздушности, ощущении света.

В 1880 году начинается распад группы. Сезанн и Ренуар отходят от импрессионизма. В 1883 году умирает Мане. Писсарро и Моне переживают творческий кризис. Импрессионизм начинает становиться известным любителям живописи, но импрессионистов больше нет.

Шестидесятые и семидесятые годы были во Франции чрезвычайно бурными, полными столкновений и противоречий. Проиграна война, пала Вторая империя. Парижская коммуна показала, что пролетариат вырос, окреп. Но капитализм еще силен. Быстрыми темпами идет процесс индустриализации. В 1865 году инженер Мартен изобретает новый способ приготовления стали, появляются первые мартеновские печи. Заговаривают о железобетоне. Инженер Бержес предлагает использование водной энергии. Еще работает знаменитый физиолог Бернар, и Пастер производит последние опыты перед тем, как объявить о своем открытии. В 1866 году выходит роман Гюго «Труженики моря», в 1872 году сборник стихов «Страшный год». Флобер публикует «Воспитание чувств». Появляются первые романы Золя, новеллы Мопассана, стихи Верлена и Рембо. Молодой Анатоль Франс работает над своим первым романом. Гед и Лафарг приходят к марксистскому мировоззрению, и в 1880 году французская рабочая партия вступает на новый путь. Трудно назвать указанное мною двадцатилетие периодом упадка социального или культурного.

Но, может быть, упаднической была живопись импрессионистов? Может быть, она, в отличие от науки и литературы, пошла по пути регресса? Ведь у нас сплошь да рядом импрессионистов называют «декадентами». Мы снова имеем дело с теми словами, которые мешают увидеть живопись.

Под понятием декадентства мы обычно подразумеваем болезненную утонченность, нарочитую усложненность, показ патологических казусов, нагромождение аллегорий, духовную анемию, мистику или, вернее, мистификацию, культ обособленности художника. Декадентскими произведениями можно назвать «Портрет Дориана Грея» Уайльда, «Ад» Стриндберга, «Навыи чары» Сологуба, некоторые романы Гюисманса, поэзию Реми де Гурмона, живопись Бёклина или Штука, мебель и декоративный стиль мюнхенского

«Сецессиона», пристрастие к изломанным формам, к обязательным ирисам и орхидеям.

Я нарочно поставил рядом вещи и разнородные, и разнокачественные, чтобы возможно шире провести границы декадентского мира. Но как бы ни были широки эти границы, в них не входит живопись импрессионистов — жизнерадостная, ясная, полная оптимизма.

Для подтверждения разговоров о декадентской сущности импрессионистов обычно приводят следующий аргумент: эти художники уклонялись от общественной жизни, проповедовали аполитичность. Импрессионисты в действительности ничего не проповедовали — даже импрессионизма. Они не были художественной школой, выпускающей манифесты, защищающей философскую и эстетические доктрины.

Бесспорно, они не понимали глубоких социальных процессов, происходивших в то время во Франции, как их не понимали Флобер, Мопассан, молодой Золя. Нелепо подходить к художникам, жившим сто лет тому назад, с меркой сегодняшнего дня. В художественную комиссию при правительстве Коммуны, кроме Курбе, входили и знаменитые тогда живописцы Коро, Домье, и молодые, мало кому известные — Мане, Моне. Их нельзя назвать коммунарами, как нельзя назвать коммунаром Верлена, который, состоя на государственной службе, продолжал работать в административном аппарате Коммуны. Мане сделал несколько трагических офортов — баррикады, расстрелы. В его творчестве это эпизод. Но ведь и Курбе, принимавший участие в правительстве Коммуны, оставил нам только несколько рисунков заключенных коммунаров, которые он сделал в тюрьме. Импрессионисты не поняли всего значения Коммуны, но, в отличие от огромного большинства художников и писателей того времени, они не радовались победе версальцев.

Некоторых из импрессионистов можно назвать левыми или, как теперь говорят, прогрессивными в их политических суждениях. Писсарро, например, дружил с полусоциалистом-полуанархистом Гравом, и его за это называли «опасным революционером». Моне тоже смутно тяготел к социализму. Во время дела Дрейфуса Писсарро и Моне восхищались выступлениями Золя. (Дега и Ренуар с ними не соглашались.) Современному читателю это может показаться

удивительным, но нельзя забывать об эпохе. Писатель по самому характеру своей работы теснее связан с социальной жизнью, нежели художник. Однако ни Золя, ни тем паче Мопассан не понимали тех общественных сдвигов, которые последующим поколениям казались очевидными. Импрессионисты сделали то, что могли: следуя по пути Курбе, они утвердили в живописи реальность мира.

Ренуар был сыном бедного многосемейного портного, и будущий художник в отрочестве работал на посудной фабрике, расписывал миски и тарелки. У отца Моне была колониальная лавка. Отец Писсарро торговал скобяными товарами. Мане и Дега вышли из буржуазной среды.

Импрессионисты могли бы пойти по легкому пути, писать парадные полотна, которые охотно покупало государство, или выполнять заказы крупных буржуа, желавших украсить свои дома элегантными портретами домочадцев. Порывая с академическим искусством, импрессионисты знали, на что идут: их ожидали не слава и богатство, а насмешки и нужда.

В очень давнюю эпоху художники были неотделимой частью общества — их содержали монастыри, города, церковь. Со времени Возрождения на смену бенедиктинцам или доминиканцам пришли короли, герцоги, графы. К середине XIX века просвещенная аристократия исчезла. Вкусы и потребности буржуа были низкими. Подлинники оказались выброшенными за борт общества. Импрессионисты никогда не помышляли о поддержке государства. В то время как эпигоны академизма старались держаться поближе к пирогу и неохотно оставляли Париж, где распределялись заказы, где раздавались премии и медали, импрессионисты большую часть времени проводили в глухих деревушках и писали с натуры пейзажи. Те из них, которые тяготели к жанру, предпочитали фешенебельным кварталам столицы ее рабочие окраины, они писали не светских дам, а прачек и бродячих музыкантов, народные танцульки, модисток, жокеев. Их никогда не соблазняли ордена или титулы, и они не шли ни на какие компромиссы. Почти все они пережили долгие годы нужды. У бывшего коммунара Танги была лавчонка красок, он давал импрессионистам краски, холсты, он их часто кормил. Кондитер Мюрер порой угощал художников сытными обедами. Ренуар, Писсарро, Моне рыскали по городу в поисках любителей живописи и



продавали свои работы за двадцать или тридцать франков. Их жалкое добро, их картины описывали, продавали с торгов за гроши. У Писсарро было семеро детей, и он не знал, как их прокормить. Нищета довела Моне до решения покончить с собой; его спас Мане. Сезанн был вынужден просить своего товарища по школе Золя послать семье художника сто франков. В нищете прожил жизнь Сислей.

Исчезнувших меценатов должны были сменить торговцы картинами. Несколько десятилетий спустя живопись стала предметом спекуляции. Холсты превратились в своеобразные биржевые ценности. Писсарро умер в нищете, а после его смерти его пейзажи продавались и перепродавались за баснословные деньги.

Что поддерживало импрессионистов в их борьбе против вкусов общества, против его жестоких законов? Страстная любовь к искусству, жажда по-новому увидеть природу, по-новому ее изобразить. Менее всего они были холодными формалистами или фокусниками, менее всего искали скандальной известности, эстетических битв или даже ореола мученичества. Это были на редкость скромные, трудолюбивые люди. Живопись для них была не только ремеслом, но и раскрытием той внутренней правды, которой они жили. Новое реалистическое изображение зримого мира было для них потребностью, страстью, долгом.

Никогда Мане, Писсарро или Ренуар не были «декадентами» и «упадочниками». Эти большие художники, в отличие от декадентов, утверждали жизнь, свет, любовь к человеку и к природе. Пора взглянуть на их холсты, сняв академические очки, взглянуть на картины импрессионистов прямо, без предубеждения, так, как эти художники глядели на природу.

Тот класс, который травил Курбе, а потом импрессионистов за их стремление к реализму, успел одряхлеть. Он признает теперь только суррогаты искусства — академические полотна, которые не тревожат его старческую дремоту, или же беспредметную живопись, подменяющую живую жизнь отвлеченными формулами. Новым общественным силам необходимо осмыслить наследие прошлого. Импрессионисты многое изменили в языке живописи. Конечно, Рафаэль восхищает нас, но наивно думать, что можно теперь разговаривать на языке XVI века, что можно написать современную

парижскую девушку так, как Рафаэль писал своих мадонн. Для того чтобы отвергнуть живопись, дублирующую цветные фотографии, для того чтобы бороться против абстрактного искусства, надуманного и бесчеловечного, нужно поглубже осмыслить прошлое.

Плеханов писал: «Художественное произведение, являясь в образах или звуках, действует на нашу *созерцательную способность*, а не на *логику*, и именно потому нет эстетического наслаждения там, где при виде художественного произведения в нас рождаются лишь соображения о пользе общества; в этом случае есть только *суррогат* эстетического наслаждения: удовольствие, доставляемое этим соображением».

Слово в художественной литературе действует образами, ассоциациями, мыслями, которые оно вызывает. В стихотворении «Я помню чудное мгновенье» слова несменяемы, стоит вместо одного прилагательного поставить другое — и волшебство исчезнет. Попытки поэтов пренебречь значимостью слова во имя его звучания потерпели неудачу. Конечно, в слове есть музыка, и каждый поэт это знает, но слово неотделимо от его значения. Нельзя словами достичь того музыкального воздействия, которое производит музыка. Никогда писатель не может дать и зрительно осязаемой картины. Как ни хороши некоторые описания природы в романах Тургенева, француз, прочитав «Дворянское гнездо», составит себе представление о полях Орловщины, но он их не увидит; а русский, захваченный романами Бальзака, будет знать план старого Парижа, названия его улиц, но не цвет его домов, не тона Сены, не туманы бульваров.

У живописца, который стремится выразить свои мысли и чувства, есть язык, отличный от слов и звуков. Живописец, пытающийся заменить силу живописного воздействия увлекательностью или значительностью сюжета, напоминает человека, рассказывающего захватывающую историю на языке, которым он плохо владеет. Если все наше внимание приковано к сюжету картины, историческому или современному, если, глядя на портрет, мы прежде всего вспоминаем о заслугах модели, то мы имеем дело с такими художественными

произведениями, которые, по словам Плеханова, порождают «суррогат эстетического наслаждения». Не причины капитуляции Бреды нас волнуют, когда мы смотрим на полотно Веласкеса, и вряд ли кого-нибудь теперь занимают зловещие биржевые менял, которых писал Рембрандт. Все это — трюизмы, но мне приходится их повторять, потому что и поныне порой слышишь или читаешь, будто Моне, Дега и Сезанн были «формалистами».

Начиная с торжества «болонской школы» различные академии и художественные училища насаждали живопись, которая была условной. Имелись затверженные каноны. Перспектива, понимание света и тени, цвета и тона — все это представлялось раз и навсегда установленным. Конечно, глядя на картину современного художника с вполне современным сюжетом, трудно предположить, что он свято повинуется эстетическим представлениям, которые установились в XVII веке; однако это именно так — вкусы старых болонских негодян на три столетия определили ту живопись, которую считали порой содержательной благодаря пестроте или остроте литературных сюжетов, но которая была и остается апофеозом подлинного формализма.

Во Франции в середине XIX века заколебались многие устои. Блузники сорок восьмого года, а потом коммунары сделали заявку на открытие нового века. Образовался разрыв между стремлением художника к реальности и академическими канонами. Курбе много сделал для того, чтобы приблизить живопись к мироощущению нового века, и все же в его композициях реальность живописных открытий еще порой соседствует с условным повествованием. Перед группой молодых художников встал вопрос, как приблизить картину к восприятиям современников.

1862 год. Почтенный художник господин Глейр обучает молодых людей живописи. На подмостке модель. Глейр поправляет рисунки учеников. Это вполне благонамеренный профессор, формалист в самом прямом и точном значении этого слова.

Клоду Моне двадцать два года, Сислей на год его старше, Ренуар на год моложе. Господин Глейр распекает Моне: «Грудь слишком тяжелая. Чересчур массивное плечо. А ступня? Откуда такая большая ступня?» Моне смотрит на холст, потом на модель и в смущении отвечает: «Но я могу рисовать только то, что вижу...» Профессор

рассержен: «Пракситель брал все лучшее у сотни моделей и создавал шедевр. Когда вы работаете, нужно постоянно помнить об античной красоте».

Вечером Моне говорит своим друзьям: «Бежим отсюда! Эта школа нас погубит, здесь нет главного — искренности...»

Слова молодого Моне — ключ к той живописной революции, которую осуществили импрессионисты. Они стремились к искренности, к прямоте, к реальности, и они разрушили одряхлевшее академическое искусство, построенное на условности, на канонизации красоты античного мира. (Можно добавить, что академическое искусство к скульптуре Древней Греции относилось весьма своеобразно: в начале XIX века за идеалы античной красоты принимались упадочные произведения эллинистического периода вроде «Лаокоона»; потом нашел признание IV век до нашей эры и, наконец, V век. Однако изумительная греческая архаика остается для рутинеров примером неумения и грубости. Из понятия красоты они тщательно изгоняют Индию, Китай, Японию, искусство египтян, этрусков, кхмеров, помпейскую живопись.)

На одной из литографий Домье изображены два художника за работой, подпись гласит: «Один копирует природу, другой копирует первого». При поверхностном подходе к работам импрессионистов можно сказать, что они были повинны в обоих грехах. Моне или Писсарро можно обвинить в прямом подражании природе, а Мане в копировании старых мастеров. Однако это не так: изучая работы своих великих предшественников и напряженно наблюдая природу, импрессионисты создали нечто вполне самостоятельное: живопись, которая по-новому изображает мир.

Разумеется, они родились не на пустом месте; да они и не пытались отрицать величие прошлого. Никто из них не сочинял футуристических манифестов, не предлагал закрыть музеи. Мане старательно копировал Джорджоне, Веласкеса. Ренуар изучал живопись Фрагонара и Ватто. Дега был влюблен в итальянцев Кватроченто. Сезанн немало дней провел перед рисунками Микеланджело.

Моне в молодости познакомился с Курбе и вместе с ним в Нормандии писал пейзажи. Писсарро считал Коро своим учителем.

Сислей был под двойным влиянием, Коро и Курбе. Ренуар и Сезанн говорили, что Курбе помог им в их дальнейших исканиях.

Кроме Делакруа, Коро, Курбе, у импрессионистов были другие предшественники, стремившиеся передать живописным путем реальность мира, и прежде всего великий Гойя. Как он мог появиться в Испании конца XVIII века, которая, казалось, была духовно истощена? Говорят, что к реализму Гойю привела героическая борьба народа против наполеоновских армий. Но разве современник Гойи, французский художник Давид, не вдохновлялся эпопеей санкюлотов? А живопись Давида, при всех ее достоинствах, условна; этот художник видел в своих современниках героев древности. Может быть, в гении Гойи нашел свое выражение жестокий реализм, присущий испанскому народу. Создавая свои «Кошмары», Гойя показал всю силу художественного реализма. Война для него не блистательные парады, а хаос свирепости.

На импрессионистов и особенно на Эдуара Мане, который был старшим из них, Гойя оказал большое влияние. Одна из картин Мане, «Расстрел Максимилиана», несомненно, рождена картиной Гойи «Второе мая», изображающей расстрел испанских повстанцев французскими солдатами. В 1862 году, когда молодые Моне, Ренуар, Писсарро только мечтали убежать от уроков академического профессора, Мане уже писал свою прославленную «Олимпию». Мане начал с композиций, которые напоминают некоторые картины старых мастеров. Но он сразу многое изменил в подходе к разрешению живописных задач, отказался от классического представления о свете и тени. Сблизившись впоследствии с импрессионистами, он еще пристальней присматривается к натуре и оставляет черные тона, которые его привлекали в молодости. Мане в портретах стремится показать модель во всей ее духовной глубине и осуществить это чисто живописными приемами.

Большое влияние на Мане, а потом и на других импрессионистов оказали старые японские мастера Хиросиге и Хокусай. Японские художники с древнейших времен любили природу, наблюдали ее; они хорошо знали взаимоотношения между цветом и светом. Они помогли французским художникам в середине XIX века освободиться от многих условностей.

Импрессионисты не подражали старым мастерам, но они у них учились, и они их увидели по-новому. Ренуар, восхищаясь Венерой Рафаэля, говорил: «Посмотрите на ее руки! Что за прелесть! Чувствуется, что она умеет ворочать кастрюлями...» Изучая искусство прошлого, импрессионисты поняли, что не смогут оживить старые сюжеты, что необходимо прежде всего уйти из мастерских и открыть реальность мира. Годами они писали с натуры — пейзажи, портреты, жанровые сцены. Они стремились передать в живописи свет и воздух, показать их влияние на цвет. Они многое увидели по-новому. Необычный свет ворвался в живопись, ощущение воздуха, подлинные краски природы, будь то солнечное утро на Марне, бульвары Парижа или деревенская прачка. Они работали в деревнях и на столичных улицах, в пригородных харчевнях, где собираются любители рыбной ловли, и в дешевых танцульках. Они не копировали природу, они ее воссоздавали.

Поскольку слово «импрессионизм» связано с понятием впечатления, иные догматики старались приписать Моне или Ренуару философский субъективизм. Почему Сена выглядит по-разному на разных холстах Клода Моне, говорили они; ясно, что художник пытается подменить реальность мира своими субъективными ощущениями. Моне иногда писал тот же пейзаж в различные часы дня, желая показать, как меняются цвета и формы в зависимости от освещения. Но в этом нет никакого субъективизма. Река в туманное утро и в яркий полдень, когда солнце как бы съедает краски, выглядет по-разному не только для художника-импрессиониста, но и для каждого смертного. Зрительно это две разные реки. Живопись ведь не справочник, указывающий широту и глубину реки, ее судоходность или рыбные богатства.

Художники итальянского Кватроченто не пренебрегали пейзажем, фон библейских сцен, которые они изображали, это не Палестина, а зеленые холмы Тосканы. На холмах — деревья; каждый листик тщательно обрисован, и если подойти к холсту или к фреске вплотную, можно установить по рисунку листа, какое именно дерево изобразил художник. Это скорее рассказ, чем показ, потому что, глядя издали на дерево, мы видим его форму, цвет, но не рисунок листьев. Если подойти вплотную к холсту импрессиониста, показавшего вдали дерево, то вместо тщательно обрисованных листьев мы увидим мазки,

порой широкие, — зеленые струпья. Но, глядя на весь пейзаж, видишь — это ольха, это платан, а это олива: у дерева есть своя форма, свой цвет. После пейзажей Моне, Писсарро, Сислея пейзажи старых мастеров нам кажутся скорее рассказанными, чем показанными.

Некоторые современники пробовали причислить Мане и его друзей к модному тогда натурализму. Однако нет ничего более далекого от протокольного, бескрылого натурализма, чем живопись Мане или Ренуара. Натуралист может точно изобразить все листики на дереве, все пуговицы на мундире — он не пишет мир, он составляет его инвентарь. Натуралист доверяет не сердцу, не живописному восприятию мира, а линзам фотообъектива. После импрессионистов стала очевидной нереальность огромных холстов с батальными или другими сюжетами, написанных эпигонами академической школы.

Сезанн говорил: «Я художник, а не писатель, я могу писать только то, что вижу». Реализм в живописи определяется не выбором сюжета картины, а самим характером живописи — является ли изображение условным, или оно передает реальность мира. Искони во французской живописи существовали реалистические устремления, это в равной степени относится как к жанровым сценам Луи Ле Нэна, так и к натюрмортам Шардена. Мы называем предшественника импрессионистов Курбе реалистом не потому, что сюжеты его картин резко отличались от сюжетов, облюбованных другими художниками XIX века, а потому, что он опрокинул условное линейное изображение мира, которое в его время стало догмой академической живописи. Давид поучал: «Хорошо проводите линии, а между ними можете класть дерьмо». Энгр говорил, что мир состоит из линий, которые сплетаются, как тростник, и «природа плетет из линий свои корзины». В противовес этому условному изображению мира Курбе показал реальность цвета, он говорил, что пишет так, «как работает солнце», идя «от тени к свету».

Никогда импрессионисты не отрицали значения сюжета картины, как уверяли их недоброжелатели, а также некоторые из их наивных поклонников. Вот слова Эдуара Мане: «Цвет — это дело вкуса и чувствительности. Но нужно иметь, что сказать. А не то — до свидания! Не станешь живописцем, если не любишь живописи превыше всего. И затем, мало знать свое ремесло, нужно быть также

взволнованным темой... Однажды, возвращаясь из Версаля, я взобрался на локомотив, около механика и кочегара. Эти два человека представляли великолепное зрелище: их хладнокровие, их терпение. Это отчаянная профессия. Вот современные герои! Когда я выздоровею, напишу картину на этот сюжет».

В 1874 году Писсарро писал с той необычайной скромностью, которая была ему присуща: «У меня в голове много замыслов жанровых картин. Лишь с осторожностью направляюсь я в эту область искусства, прославленную первоклассными художниками; для этого нужна большая смелость, и я боюсь потерпеть фиаско». Год спустя он сообщал тому же адресату: «В мотивах здесь нет недостатка. Самое трудное найти подходящую модель, которая согласилась бы позировать. Этого можно добиться только за большие деньги, а их как раз у меня нет. Нельзя думать о том, чтобы написать действительно серьезную картину без натуры, в особенности такую, какую мне хочется сделать». И, наконец, в 1882 году он писал: «Я счастлив, что моя крестьянка, прислонившаяся к дереву, вам нравится. По-моему, она, вместе с пейзажем в пасмурную погоду, который висит ниже, самое лучшее, что у меня есть...»

Вместе с Писсарро другие художники-импрессионисты искали новый живописный язык; изучая природу, они открыли многое: тени не были погасанием цвета, а рождали новый цвет; цвета на холстах импрессионистов — это не смешение красок, а полные тона, положенные рядом. Такой подход позволил им реалистически изобразить человеческое тело и реку, лицо подростка и старое дерево.

Они отказались от исторических анекдотов, от аллегорических или мифологических сцен, от дидактики. Но в их работах всегда имеется сюжет, и оттого, что его трудно пересказать словами, он не становится мелким. Напротив, все, что легко передается словами, вряд ли может вдохновить живописца. Импрессионисты охотно писали пейзажи. В романе описание ландшафта играет вспомогательную роль, это декорация, на фоне которой разыгрывается действие; пейзаж в романе помогает раскрыть душевное состояние героя. В поэзии пейзаж иногда становится сюжетом, который позволяет поэту передать свои мысли и чувства. Многие стихотворения Пушкина, Лермонтова, Блока, почти вся поэзия Тютчева посвящены пейзажу. Однако только живопись дает возможность передать всю глубину,



многообразии, сущность пейзажа. Глядя на холсты импрессионистов, вспоминаешь стихи Тютчева:

Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Благодаря работам импрессионистов мы видим Францию, ее дороги, уходящие вдаль, обсаженные тополями или платанами, ее реки, с редкими деревьями, стоящими как часовые, с чешуей воды, в которой мелькает солнце; ее домики, крытые красноватой черепицей или голубоватым шифером; ее дожди, туманы и снегопады. Импрессионисты писали парижские улицы, дымные, шумливые вокзалы, сонные набережные. Они писали людей — рыбаков и балерин, грузчиков и жокеев; влюбленных в пригородных беседках и картежников в накуренных трактирах. Они писали смутный Лондон и Венецию. Они писали портреты знаменитых современников — Золя, Вагнера, Малларме, Рошфора и никому не ведомых людей, которые благодаря этим портретам стали знаменитыми. Они писали рыбацкие поселки Бретани, парусники и рыбаков, писали сады пышного юга, цветущий миндаль и персики, писали рабочие пригороды старого, неуемного Парижа и крестьян за работой, входящих в окружающий их мир, как крепкие оливы.

Вся живопись импрессионистов посвящена одному сюжету: на их холстах мы видим Францию, ее природу, ее людей; мы дышим ее воздухом, то легчайшим, то вязким. Они передали нам свое глубокое восхищение жизнью.

Говорят, будто они принизили живопись, показывая нечто «беглое, преходящее». Но давно забыты огромные полотна академических художников, которые должны были запечатлеть «вечное», а пейзажи импрессионистов продолжают нас восхищать; передав преходящее с силой подлинного искусства, они сделали его постоянным, прочным, плотным, как июльский полдень в саду Иль-де-Франса.

Как все новое, импрессионизм был встречен непониманием, насмешками, враждой. Пожалуй, можно было бы не вспоминать об этом, поскольку работы импрессионистов теперь признаны всеми французами. Однако полезно порой оглянуться на прошлые заблуждения, чтобы не повторить их снова: ведь художники, которые стремятся прорваться в будущее, неизменно наталкиваются на сопротивление.

1863 год. Работы трехсот художников отвергнуты жюри, которое отбирает картины для салона (ежегодной выставки). Наполеон III, кокетничая своим либерализмом, разрешает показать публике забракованные холсты. Их выставляют в другом помещении. Внешне — огромный успех; снобы и жеманные эстетки Второй империи спешат в «Салон отвергнутых». В помещении не замолкает смех: мнимые знатоки гогочут перед картинами Эдуара Мане. Здесь же висят холсты Писсарро, которые, в свою очередь, веселят посетителей.

1864 год. Жюри официального салона заявило, что оно потрясет всех своим либерализмом. Зато запрещен «Салон отвергнутых». Для работ «неблагонадежных художников» отведена пристройка, и публика может посмеяться над работами Мане, Писсарро, Ренуара. Критики пишут: «У этих молодых наглецов вместо кистей сапожные щетки», «трудно сказать, являются ли авторы таких картин душевнобольными, или они надеются прославиться своим нахальством».

1865 год. Выставлены работы Мане, Писсарро, Дега, Моне, Сислея. Холсты Сезанна забракованы. Мишень для издевок — «Олимпия» Мане. Критик Канталуб пишет: «Дамам в интересном положении лучше не задерживаться — это не женщина, а самка гориллы». Академик Кларети называет живопись молодых художников «жалкой мазней».

1866 год. Жюри отвергает несколько холстов Мане, все присланное Ренуаром и Сезанном. В газете «Эвенман» Эмиль Золя публикует ряд статей в защиту живописи, которую называет реалистической. Он пишет о Мане: «Мнение большинства таково — Эдуар Мане мальчишка, недоучка. Выпив с приятелями, он решает

нарисовать ряд карикатур и выставить их. Он знает, что люди будут смеяться, зато он прославится. И вот он берется за работу, он сам хохочет до упаду перед своими картинами, но он хочет посмеяться над публикой... Милые простачки!.. Да, он смело смотрит на модель, он ее изображает в ее общих чертах, в ее мощных контрастах, он рисует каждую вещь такой, какой он ее видит... Зубоскалы будут наказаны, они поносят человека, которому в будущем принадлежит слава. Место Мане — в Лувре...» Золя говорит о Клоде Моне: «Это человек среди евнухов. Посмотрите на соседние полотна, какое жалкое зрелище они представляют собой перед этим окном в природу!.. Перед вами больше чем реалист, перед вами художник, который сильно и тонко толкует природу». О Писсарро: «Господин Писсарро никому не известен, и никто о нем не говорит. Я считаю своим долгом крепко пожать его руку: „Ваш пейзаж приковал мое внимание, он успокоил мою душу, смущенную прогулкой по бесконечной пустыне салона“». Публика протестует, и газета просит Золя больше не писать о живописи.

1867 года. В Париже Всемирная выставка. Жюри отвергает работы Моне, Писсарро, Ренуара, Сислея, Сезанна. Публике в утешение предоставлена возможность посмеяться над картиной Мане «Завтрак на траве», которая выставлена в маленьком бараке.

Издевки не иссякают. Импрессионисты пробуют посылать свои работы в салоны. Жюри по-прежнему их бракует. В 1874 году импрессионисты устраивают свою выставку. Известный художественный критик Леруа пишет: «Эта выставка — покушение на добрые художественные нравы, на уважение к мастерам, на культ формы». Другой критик называет Сезанна «сумасшедшим в припадке белой горячки».

Два года спустя выставка импрессионистов вызывает еще большее возмущение. Художественный критик «Фигаро» Вольф пишет: «После пожара Оперы на этот квартал обрушилось новое бедствие: выставка якобы живописи... Многие смеются перед холстами, а я подавлен... Так в сумасшедшем доме несчастные подбирают камешки и думают, что у них алмазы. Ужасно зрелище человеческого честолюбия, доходящего до помешательства! Объясните-ка господину Писсарро, что дерево не может быть лиловым... Попробуйте сказать господину Дега, что есть на свете

рисунок, краски, мастерство. Он рассмеется и назовет вас реакционером. Попробуйте напомнить господину Ренуару, что женский торс это не кусок протухшего мяса...» Вольф не одинок. Газета «Пэи» пишет: «От этих картин шарахаются лошади омнибусов». В «Суар» художник Бертай говорит: «Это попросту отделение сумасшедшего дома». Другая газета — «Монитор» — уверяет, что «невежественные бунтари в искусстве снюхались с бунтарями в политике».

Это было в те годы, когда импрессионисты достигли художественной зрелости и писали замечательные полотна. Я рассказал об их жизни, о лишениях, нужде, порой нищете. Они слышали вокруг себя улюлюканье самонадеянных и глумливых «знатоков». Они продолжали работать.

Шли годы. Работы импрессионистов начали привлекать к себе внимание не только во Франции, но и далеко за ее пределами. Клод Моне предложил любителям живописи приобрести картину Мане «Олимпия» и поднести ее в дар государству, с тем чтобы одна из лучших работ Мане была выставлена в Лувре. Министры оказались весьма стесненными непрошеным подношением. После долгих переговоров и размышлений «Олимпию» направили в Люксембургский музей, который считался музеем второго класса. Только в 1907 году — сорок лет спустя после предсказания Золя — «Олимпия» заняла свое место в Лувре.

В 1894 году французских министров ожидали новые неприятности: умер художник Кайеботт, оставив в наследство государству большую коллекцию картин. Снова пошли разговоры и переговоры. Часть коллекции была правительством отвергнута, в том числе многие работы Мане, Клода Моне, Ренуара, Писсарро и Сислея.

Вскоре различные музеи мира начали приобретать холсты импрессионистов. Два русских коллекционера, Щукин и Морозов, в самом начале XX века, проявив большое понимание живописи, приобрели много превосходных работ импрессионистов, которые теперь находятся в Эрмитаже и в московском Музее изобразительных искусств.

Настали годы признания. Пришли слава, монографии, памятники, юбилеи, просторные, светлые музеи. Богатели торговцы картинами, произносились торжественные речи. Распродавались миллионы

репродукций. Пейзажи Моне можно было увидеть на поздравительных открытках, а девочек Ренуара на бонбоньерках.

С глупцами далекого прошлого не спорят; но о былой глупости полезно напомнить: это может несколько стеснить очередную смену глумливых глупцов. Глупость, конечно, умирает, ее смело можно назвать «беглой и преходящей»; но на смену изжитой глупости зачастую приходит очередная...

## 6

В середине восьмидесятых годов группа импрессионистов распалась. В искусстве теории никогда не опережают достижений, а следуют за ними. Эстетические трактаты — это не предисловия, а послесловия. Картины импрессионистов навели Сера и Синьяка на мысль о возможности «научной живописи», применяющей открытия новейшей физики. Рождались эфемерные школы — «пуантилизм», «дивизионизм», которые увлекли на несколько лет Моне и Писсарро. Ренуар, переживая художественный кризис, неожиданно обратился к Энгру. Молодой Тулуз-Лотрек вдохновлялся Дега. Появились новые большие художники — Ван Гог и Гоген. Они многому научились у импрессионистов, но пошли по другим дорогам: одного прельщала сила психологической выразительности, другого экзотика, поэзия символизма. Маячил XX век с его кровавыми сумерками, войнами, с тяжелыми родами нового мира. Подросток Матисс еще ходил в школу, а в далекой Малаге смуглый мальчик Пабло плядел, как его отец старательно рисует тучных голубей.

Продлить и завершить дело импрессионистов было суждено художнику, который в семидесятые годы казался бледной звездой яркого созвездия, — Полю Сезанну. Его пейзажи семидесятых годов напоминали работы других импрессионистов. Он работал одно время с Писсарро, посылал свои картины на выставки. Потом он как будто исчез. Свыше двадцати лет он провел далеко от Парижа, мало с кем встречаясь и не показывая своих работ.

Порой писали, что Сезанн порвал с импрессионизмом. Мне думается, что он скорее его продлил и углубил: все его искания были направлены к тому, о чем мечтали Моне, Писсарро, Сислей, —

передать реальность природы. Он говорил: «Нужно сделать из импрессионизма нечто стойкое и прочное...»

В старости он писал молодому художнику: «Лувр — это азбука, мы учимся по ней читать, но мы не можем удовлетвориться прекрасными формулами наших прославленных предшественников. Выйдем за пределы этих формул, освободимся от них, будем изучать прекрасную природу». Это — заветы импрессионистов. Необычайный живописный дар и редкостная взыскательность, которую я назову совестью художника, позволили Сезанну пойти дальше импрессионистов; однако он всегда с восхищением говорил о Писсарро, Моне, Ренуаре. У него был тяжелый характер: порывистость и несдержанность южанина сочетались с угрюмостью; он был запальчив, резок, нелюдим. Внешний успех, славу он презирал: «Все звания академиков, пенсии, знаки отличия и почести могут существовать только для идиотов, кривляк и простачков». Он обладал большой скромностью. В 1903 году, когда его имя уже повторяли художники всей Европы, отвечая в анкете на вопрос об ученой степени и звании, он написал: «Поль Сезанн, ученик Писсарро».

В биографии Сезанна мало внешних событий. Жил он аскетически. Его драмы связаны с живописными открытиями, с холстами, которые он уничтожал, недовольный собой, с вечными поисками.

Каждый день он вставал, как только светало, и шел работать. Работал он с невиданным исступлением и никогда не был удовлетворен тем, что сделал. Он мог двадцать, тридцать раз подряд писать тот же пейзаж. Работая над портретом Волара, он сделал предварительно сто пятнадцать рисунков. Он часто замазывал и уничтожал свои работы. Писал он очень медленно и как-то признался, что, работая над натюрмортом, выбирает всегда яблоки, потому что они долго держатся.

1906 год. Сезанну исполнилось шестьдесят семь лет. Все последние годы он болеет, говорит, что теперь, когда он начинает понимать природу, силы ему изменяют — слабеет зрение, тяжело ходить, быстро устает. В Эксе стоит знойная осень, с духотой и частыми грозами. Пятнадцатого октября Сезанн идет писать пейзаж. Опять гроза. Ему становится не по себе: нужно возвращаться домой. Он падает без чувств на дороге, его подбирает ломовой извозчик.

Вызывают врача. Сезанн очнулся и думает: необходимо кончить портрет Волара. Он идет в мастерскую, пишет. Нет, он не может писать... Все же он заставляет себя работать. Он просит торговца красками, чтобы тот поскорее выслал ему десять тюбиков. Двадцатого октября он умирает.

Сезанн говорил: «Нужно вернуться к классицизму через природу». Он понимал, как много сделали импрессионисты, но он хотел придать предметам стойкость, найти с помощью цвета их форму: «Цвет лепит предметь». Некоторые утверждали, что он ограничивался изучением мира; это неверно, он говорил, что «без чувств нет живописи»; в пейзажи, в портреты, в композиции он вкладывал мысль, глубокое волнение. Он хотел отделить основное от случайного, опускал детали, искал больших форм; однако мир для него был не нагромождением геометрических фигур, а живой плотью. Он был реалистом в самом точном смысле этого слова, и с импрессионистами его разделял подход к природе: он создал новую живописную манеру, не исходя от впечатлений, а изучая предмет, лицо, пейзаж. Поскольку он часто показывал общие формы предметов, кубисты считали себя его учениками. Однако Сезанн был далек от тех живописных схем, которые пять лет спустя после его смерти увлекли, некоторых молодых живописцев. Как-то, глядя на урбанический пейзаж пригорода, он проклял «маниаков прямых линий» — природа для него была сложной, тяжелой, горячей.

Можно любую мысль довести до абсурда и сказать, что, стремясь к синтетическим формам, Сезанн положил начало абстрактному искусству. Но каждый, кто поглядит на пейзажи Сезанна, увидит, насколько такие рассуждения произвольны. Сезанн выше всего ставил раскрытие природы, передачу подлинной формы предметов через цвет, никогда он не признал бы своими наследниками сторонников беспредметного искусства. Он искал живописного изображения реального мира, а не орнамента и не парадоксов, написанных вместо пера кистью. Сердито он говорил: «Литератор выражается с помощью абстракций, а живописец передает свои понятия и чувства с помощью рисунка и цвета».

Если Курбе можно назвать предтечей импрессионизма, то Сезанн завершил ту революцию в живописи, которая началась в шестидесятые годы прошлого века. Время позволяет нам теперь

оценить все значение импрессионистов; они настолько изменили глаз человека, что академические полотна начинают казаться стилизацией не только художникам, но и рядовым посетителям все еще существующих салонов.

С глубокой благодарностью я думаю об импрессионистах: в моей ранней молодости их холсты помогли мне понять всю прелесть природы, осмыслить силу искусства. Полвека тому назад, когда я впервые увидел холсты Моне и Писсарро, вокруг них еще шли в Париже споры. С тех пор многое изменилось. Мне не думается, что любовь к Маяковскому связана с отрицанием Пушкина и что восторг пред Веласкесом или Тинторетто означает осуждение Мане или Сезанна. Я написал эти страницы для того, чтобы рассказать о большом художественном явлении прошлого. Я переводил Вийона. Я писал о Стендале. Я попытался рассказать о значении Мане, Ренуара, Сезанна.



## Пабло Пикассо

История, кажется, не знала художника, творчество которого вызывало бы столько споров. О Пикассо никто не говорит спокойно; одни его поносят, другие превозносят. Ему посвящены сотни книг на различных языках. О нем писали Аполлинер и Элюар, Маяковский и Арагон, Пабло Неруда и Кокто, Рафаэль Альберти и Веркор, Макс Жакоб и Незвал; ему посвящали длинные трактаты и восторженные поэмы. Многие художники, критики, журналисты вот уж полвека издеваются над ним. В различных городах мира — в Париже и в Праге, в Токио и в Риме, в Нью-Йорке и в Стокгольме, в Мехико и в Цюрихе, в Сан-Паулу и в Амстердаме, в Москве и в Берлине — выставки его работ становятся событием, о котором говорят не только в среде художников, но на улицах, в клубах, в кафе, в метро. Сорок лет назад я присутствовал на премьере балета «Парад», декорации были написаны Пикассо, и когда занавес поднялся, в зрительном зале началась драка между сторонниками художника и его противниками. В 1956 году я был на ретроспективной выставке Пикассо в Париже; на улице, возле музея, где помещалась выставка, люди спорили с таким ожесточением, что прибежали полицейские. Республиканская Испания, желая показать любовь испанского народа к Пикассо, назначила его почетным директором знаменитого музея Прадо. Народная Польша наградила его высоким орденом. Гитлер приказал удалить его картины из музеев. Трумэн назвал его искусство «развращающим», и Черчилль, который на досуге занимается художественной самодеятельностью, пренебрежительно отозвался о живописи Пикассо. Дворец Гримальди в Антибе превращен в музей Пикассо. В музеях почти всех столиц мира имеются залы, где собраны работы этого художника. Говорят, что его искусство понимают немногие. Имя его известно сотням миллионов людей. У него много друзей, у него много и противников; одни его называют «буржуазным растлителем», другие — «формалистом», третьи — «большевиком в искусстве».

Пабло Пикассо родился в 1881 году в Малаге — на юге Испании. Его отец, Хуан Руис, был художником и преподавателем рисования; он

писал предпочтительно букеты сирени и голубей. Мальчик помогал отцу, который поручал ему иногда дорисовывать детали — лапки голубей.

(Первые работы Пикассо подписывал «Руис-Пикассо», а потом выбрал фамилию матери, которую звали Марией Пикассо.)

Отрочество Пикассо провел в Корунье и в Барселоне, учился в художественной школе, потом был принят в Мадриде в высшее художественное училище. Он ездил несколько раз в Париж, много думал о развитии живописи, издавал художественный журнал.

В 1904 году он решил поселиться в Париже, который привлекал его как художественный центр Европы. «В Париже я почувствовал себя свободным, — рассказывает он, — живи Сезанн в Испании, его, наверно, расстреляли бы...» Он подружился с передовыми писателями того времени — Аполлинером, Максом Жакобом, с художниками — Матиссом, Браком. С тех пор он живет во Франции.

Его первые работы, вызвавшие в свое время бурю, были написаны в начале XX века. Теперь эти холсты — «Арлекин» или «Портрет поэта» — кажутся классическими, но любая новая вещь Пикассо вызывает восторг одних, негодование других, как и пятьдесят пять лет назад. Однако негодующих с каждым годом все меньше и меньше: даже люди, чуждые искусству, начинают понимать, что от Пикассо не отмахнешься, что он не один из тех эфемерных ниспровергателей, которые заполняют собой столбцы газет и год спустя забываются. Вот уж шестьдесят лет, как Пикассо работает; это немалый срок. Когда он выставил свои первые работы, еще был жив Сезанн, еще шли споры вокруг импрессионистов, еще мало кто знал имена Ван Гога и Гогена. Европа тогда увлекалась Ибсеном и Малларме, мюнхенскими декораторами, роковыми женщинами Франца Штука и «Островами смерти» Бёклина, эпикурейцами Анатоля Франса, парадоксами Уайльда — мирная, чуть заспанная Европа, не подозревавшая, что десять лет спустя в душное лето раздастся выстрел в Сараеве и начнутся кровавые годы, тяжелая заря XX века. Искусство Пикассо выдержало испытание временем. Кто теперь любит Бёклином? Кто помнит футуриста Маринетти, призывавшего жечь музеи? Кто читает стихи дадаистов? А трудно себе представить и 1909, и 1959 годы без Пикассо.

Порой спорят: следует считать Пикассо испанским художником или французским? (У нас некоторые произносят его фамилию по-французски — с ударением на последнем слоге, другие говорят «Пикассо».) Конечно, Пикассо был и остался испанцем, он страстно любит свою родину; он похож на старого испанца, и характер у него испанский, и вкусы, и многие привычки. Этого никто не отрицает. Споры начинаются при попытке определить его место в искусстве. Я читал книги французских искусствоведов, которые неизменно говорят об испанской сущности живописи Пикассо, о его истоках — о Греко, о Веласкесе и, конечно же, о Гойе, о национальном характере — страстном, мрачном, изобилующем противоречиями. Испанец Д'Орс доказывает, что в живописи Пикассо ничего нет испанского — он связан с искусством Италии и Франции, он — прямой наследник Леонардо да Винчи и Пуссена.

Я включил мой очерк о Пабло Пикассо в книгу «Французские тетради» не потому, что причисляю его к французам. Конечно, он испанец с головы до ног. Но я думаю не о том, откуда он пришел, а о том, чью культуру он в первую очередь оплодотворил. Все его творчество неотрывно связано с путями французского искусства XX века. Вполне возможно, что, если бы он остался в Испании, его действительно расстреляли бы — это догадки молодого Пабло. Во всяком случае, вне художественной жизни Парижа он не стал бы Пикассо. Значит, нельзя отделить Францию от него и его нельзя отлучить от Франции.

Подобно мастерам Возрождения, Пикассо увлекался многим и за многое брался. Он живописец и скульптор, театральный декоратор и график; много времени он посвятил керамике; по его рисункам изготовляли гобелены. Он иллюстрировал различные книги: «Неведомый шедевр» Бальзака и стихи Гонгоры, «Естественную историю» Бюффона и «Лисистрату», стихи Элюара «Лицо мира» и «Метаморфозы» Овидия. Он сделал декорации для многих балетов; его вдохновляла музыка Дариуса Мийо и Фальи.

Он все время работает. Когда я с ним познакомился в 1915 году, он привел меня в мастерскую, заполненную холстами. Я увидел натюрморты на пустых сигарных коробках, на кусках фанеры, на стенах. Пикассо, ласково и лукаво усмехаясь, говорил, что порой не может видеть незаписанного пространства. Меня удивила большая

пирамида тюбиков с красками. Он объяснил, что в ранней молодости у него часто не бывало денег на краски; вот почему, продав несколько холстов, он закупил краски оптом «на всю жизнь». Тогда ему было тридцать четыре года, слава его едва занималась. В 1954 году я поехал к нему в Валлорис. Он был знаменит и сед, но, как прежде, не переставая работал; в мастерской нельзя было повернуться — холсты, папки с рисунками, скульптура. Четыре года спустя я увидел его в Каннах. На мольбертах были начатые холсты, на столе рисунки. Ему было семьдесят семь лет, но он напомнил мне молодого, тридцатичетырехлетнего художника, который когда-то показывал мне свои кубистические холсты. Он работал каждый день с утра до ночи. О нем нельзя сказать, что он трудолюбив, — в работе он воистину неистов.

Историки искусства обычно разделяют творчество Пикассо на периоды: «голубой», «розовый», «негритянский», «кубистический», «классический» и так далее. Мне это деление кажется несколько произвольным. Пикассо всегда искал форм, которые могли бы передать его мысли и чувства. Эти формы порой резко менялись, но не раз он возвращался к тем формам, которые, казалось, оставил; почти всегда он работал одновременно в разных манерах.

Будучи в Париже, Маяковский пошел к Пикассо и видел его работы. Как известно, Маяковский в 1922 году (впрочем, и потом) ненавидел так называемое академическое искусство. Он писал: «Могу рассеять опасения. Никакого возврата ни к какому классицизму у Пикассо нет. Самыми различнейшими вещами полна его мастерская, начиная от реальнейшей сценки голубоватой с розовым, совсем древнего античного стиля, кончая конструкцией жести и проволоки. Посмотрите иллюстрации: девочка совсем серовская. Портрет женщины грубо реалистичный и старая разложенная скрипка. И все эти вещи помечены одним годом. Его большие так называемые реальные полотна, эти женщины с огромными круглыми руками — конечно, не возврат к классицизму, а если уж хотите употреблять слово „классицизм“ — утверждение нового классицизма. Не копирование природы, а претворение всего предыдущего кубического изучения ее».

Так было и до, и потом. В 1906 году Пикассо написал портрет американской писательницы Гертруды Стайн, вполне реалистический в самом узком смысле этого слова; специалисты его относят к «иберийской манере»; и тогда же он начал большую картину «Женщины Авиньона», которую специалисты причисляют к «негритянскому периоду» и которая открыла короткую эпоху кубизма. В годы фашистской оккупации Пикассо дошел в своем стремлении расчленить зримый мир на геометрические формы до пароксизма; к этому времени относятся его самые мрачные и непонятные холсты; но тогда же он сделал много рисунков вполне реалистических.

Он мне как-то сказал, что, начиная работу, не всегда знает, в какой манере будет рисовать или писать: «Так, как лучше смогу выразить, что хочу...» Порой форма в произведениях Пикассо настолько непривычна, что она поглощает все внимание, о ней спорят. Но для него самого форма никогда не имела самодовлеющего значения: он пробовал, как лучше передать то, что хотел.

Есть среди холстов Пикассо такие, которые мне кажутся непонятными. Многим непонятны и те его картины, которые я понимаю и люблю. Здесь встает вопрос о понимании искусства, или, если прибегать к газетному языку, о «доходчивости». Бесспорно, ни один честный художник не работает нарочито непонятно; поэзия не кроссворды, и живопись не ребусы. Однако далеко не всегда произведение искусства легко доходит до сознания читателей, слушателей, зрителей. Порой это объясняется тем что художник еще не нашел совершенной формы для своих мыслей и чувств. Порой дело в недостаточной художественной подготовке читателя или зрителя. Маяковскому работы Пикассо показались понятными. Это было в то время, когда Маяковский писал «Люблю». Теперь эта поэма кажется понятной всем, но я помню, как возмущались ею многие, утверждая, что это «набор слов», «бред». Да и теперь не всем восторгающимся Маяковским понятны его ранние стихи.

Живопись, по-моему, труднее для понимания, чем литература, хотя бы потому, что в школе учат понимать поэзию, развивают в подростке поэтическую культуру, а о пластических искусствах говорят редко, вскользь. Все французы читали Ронсара, Расина, Гюго, но далеко не все видели картины Клуэ, Пуссена, Курбе, а если и видели, то мимоходом, не задумываясь над ними.

Новые формы всегда встречали сопротивление. Когда были выставлены первые работы Энгра, знатоки говорили, что «Энгр не умеет рисовать». Сторонники классицизма с возмущением встретили холсты Делакруа. Есть во Франции «Маленький словарь Ларусса»; это дешевый энциклопедический словарь, переиздающийся каждый год и рассчитанный на самый широкий круг читателей. В 1946 году в этом словаре были даны репродукции посредственных академических художников — Ленепа и других — как образцы лучшего, что есть в живописи. Десять лет спустя словарь не дает даже имени Ленепа, а среди образцов мирового искусства мы видим репродукции работ Мане, Ренуара, Сезанна, Пикассо рядом с Рембрандтом, Рафаэлем, Пуссенем и другими мастерами прошлого.

«Я не ищу, я нахожу», — как-то в сердцах ответил Пикассо людям, которые представляют его путь как непрерывные поиски новых форм. Конечно, он величайший новатор, конечно, он порвал с эстетическими нормами не только академических художников, но также импрессионистов. Он хотел и хочет выразить свою эпоху. Никогда он не работал над формой ради формы. Я не знаю ни одного художника, который был бы так далек от формализма, как этот неистовый бунтарь.

Пикассо не вырос на пустом месте, многие художники прошлого оказали на него влияние: и его соотечественники — Сурбаран, Греко, Гойя, и французы — Пуссен, Энгр, Сезанн, и художники итальянского Возрождения, и Древняя Греция, и фрески Помпеи, и Азия, и негритянская скульптура. Он знает старое искусство и любит его. Не раз он вдохновлялся образами предшественников, по-своему их интерпретируя; так, он создал свой «Портрет художника» по Греко. У него есть холсты, рожденные картинами Пуссена, Кранаха, Курбе. Он сделал ряд полотен по «Алжирским женщинам» Делакруа. Недавно он вдохновился «Менинами» Веласкеса. Можно сказать, что он унаследовал все большие традиции прошлого. В то же время он многое сокрушал. Понятия красоты условны, и негритянская скульптура показывает нам женщину, непохожую на Венеру Милосскую. Пикассо часто нарушает традиционные представления о красивом и уродливом. Порой он мне кажется волшебником, способным дать гармонию, спокойствие, радость, порой страшит

разложением природы, плоти, жизни. Никогда он меня не оставляет равнодушным.

Некоторые работы Пикассо мне непонятны — не потому, что форма в них мне кажется неоправданной, а потому, что я не понимаю мыслей и чувств, их продиктовавших. Многие работы Пикассо я страстно люблю. Его живопись, рисунки и литографии на стенах моей комнаты помогают мне жить. Я не только считаю его крупнейшим художником века, я не раз чувствовал на себе влияние его работ. Я люблю его наперекор моим вкусам и привязанностям.

Я воспитан на холстах импрессионистов — художников, которые стремились изобразить мир таким, каким мы его видим и чувствуем. Они писали всегда с натуры, свое мироощущение они старались передать через формы и цвет. Их меньше всего интересовал литературный сюжет картины.

Пикассо уже в ранней молодости порвал с принципами импрессионистов: цвет, свет, воздух, природа, как их понимали Ренуар или Писсарро, его не привлекали. Были у него длинные периоды полного пренебрежения к цвету, и, пожалуй, в этом, как и во многом другом, он сродни Леонардо да Винчи. «Я не пишу с натуры, я пишу при помощи натуры», — говорит он. И вот еще его слова, многое объясняющие: «Я изображаю мир не таким, каким его вижу, а таким, каким его мыслю».

Сюжет картины ему кажется чрезвычайно важным. Литература в живописи ему не мешает, напротив, он ее ищет. У него есть ряд сюжетов, к которым он в течение пятидесяти лет неизменно возвращается: материнство, ужасы войны, прелесть простоты, трагедия художника, тщетно пытающегося передать величие жизни. Он любит некоторых героев мифологии — Орфея, Минотавра. Бой быков и страшная голова быка как бы преследуют его. Всю свою жизнь он рисовал голубей, для него это не просто птицы, а любимые образы.

Любовь к Пикассо не мешает мне любить живопись, в которой, наверно, меньше глубины, меньше попыток объяснить мир и которая меня прельщает своими красками, чувствами, чувствительностью, чувственностью, — Матисса, Боннара. Я говорил, что импрессионисты, Сезанн настолько изменили наше зрение, что реалистические полотна стали тесно связанными с натурой. Пикассо

вернулся к большим сюжетным композициям; он мог это сделать, потому что порвал со зрением импрессионистов, как эти последние порвали со зрением академической школы. Большие работы Пикассо — «Герника», «Война» и «Мир», кажется, единственные глубоко сюжетные композиции, созданные художником, который отказался от традиционного письма.

Некоторые произведения Пикассо ужасают: мир в них невыносимо уродлив, и вся сила художника направлена на то, чтобы показать это уродство. Он как бы свежует зримый мир, разрушает его на куски, говоря: напрасно вы любовались пристойной маской. Одну и ту же женщину он может написать совершенной, ангелической, бесконечно привлекательной и — день или месяц спустя — чудовищной.

Неумные имитаторы пытались выдать трагедию Пикассо за эстетические каноны; он сам над ними смеется. В его жестокости много испанского — от «Доброй любви» протоиерея из Ита до ран и язвы на деревянных статуях Вальядолида.

Пикассо чрезвычайно сложен, и, конечно же, сложна эпоха, в которую он живет: столкновение миров, войны, революции, начало новой эры. Чудесны полотна Боннара или Марке, но эти художники могли бы жить и в XIX веке. XX век нашел в Пикассо своего динамитчика, своего философа, своего поэта.

Часто называют «Гернику» шедевром Пикассо. Напомню, как родилась эта картина. В 1937 году гитлеровские летчики разрушили городок Гернику на севере Испании. Картина Пикассо была написана непосредственно за этим и выставлена летом 1937 года в павильоне республиканской Испании на Международной выставке в Париже. После Хиросимы и Нагасаки мы понимаем, каким кустарным было нападение на Гернику. Пикассо, однако, почувствовал в нем начало ужасных лет массового истребления людей. 1937 год стал для него тем, чем был для Гойи 1808 год, когда французские оккупанты подавили испанскую революцию. Гойя не раз в своей жизни возвращался к ужасам войны; он изображал отдельные сцены, пополняя реальность воображением. Пикассо увидел новые времена, массовую смерть, незримую и страшную. Он отказался от изображения той или иной сцены, он показал войну такой, какой он ее



мыслит. Каковы зрительные элементы трагедии? Ни летчиков, ни бомб, ни орудий; умирающая лошадь, меч воина, женщина в огне, вылетающая из окна, самодовольный, спокойный бык, яркая лампа, голосящая мать, которая сжимает труп своего ребенка. Краски почти отсутствуют. Большие геометрические плоскости передают современный, механический характер бойни. Картина Пикассо вдохновила поэта Поля Элюара, который написал поэму «Победа Герники». Я был в Испании, видел горевшие города. В 1946 году, после Второй мировой войны, я снова увидел «Гернику». Скажу прямо: для меня это самое верное, самое реалистическое выражение ужасов и трагедии современных войн; я не могу глядеть на это полотно спокойно. Я вспоминаю слова Матисса о Пикассо: «Вы можете всегда им восхищаться — он пишет своей кровью...»

«Герника» была написана в 1937 году, «Зверства в Корее» — в 1951, «Война» и «Мир» — в 1952 году. Клод Руа пытается проанализировать творчество этого труднейшего мастера: «Конечно, можно было бы, не отступая от правды, дать социологическое толкование Пикассо, показать в его творчестве отголосок противоречий, раздирающих нашу эпоху, борьбу надежды и отчаяния, уничтожения и созидания, прошлого и будущего. Вполне возможно, что в итоге такого анализа станет очевидным, что Пикассо наиболее ясно выражал себя, когда воплощал гуманистические силы эпохи, и, напротив, терялся, поддаваясь силам уничтожения. Но я еще не чувствую себя в силах произвести подобный анализ, я боюсь принять правдоподобное за правду...»

Есть противоречие между жизненностью Пикассо, его страстной любовью к жизни, к природе, к толпе, к детям, к животным, к поэзии, к деревьям и той разрушительной стихией, которая порой захватывает его творчество. Вдруг он начинает рассекать, уродовать женское лицо, в котором он незадолго до того видел красоту, гармонию. Я видел двенадцать портретов одной девушки, которая позировала Пикассо весной 1954 года. Вначале она показана красивой девушкой, постепенно она становится чудовищем. Но люди, которые этим возмущаются, видимо, не хотят понять ни душевного склада художника, ни черт общества, в котором он живет. Трагизм, уродство, жестокость некоторых его произведений продиктованы не эстетическими принципами и, уж конечно, не стремлением к

новаторству, а совестью, любовью к людям, глубокой обидой за человека и за человечность. Пикассо — художник-философ и художник-революционер. «Живопись не для того, чтобы украшать квартиры», — говорит он, и в этом он верен своим великим предшественникам — Микеланджело, Рембрандту, Гойе.

В ранних вещах Пикассо много лиризма, сострадания к тем горемыкам, которых он изображал. Потом начался долгий период восстания, разрушения, порой отчаяния. Конечно, и в те годы были у него просветы, многие работы двадцатых и тридцатых годов полны примирения, гармонии. Его работы последнего десятилетия мне кажутся более просветленными, как будто после страшных бурь он различает берега душевного спокойствия.

Несколько лет он провел в Валлорисе; это — маленький городок на юге Франции; Пикассо увлекся керамикой и нашел там небольшую фабрику, которая могла обжигать тарелки, блюда, кувшины. В керамике Пикассо сказалась его связь с прошлым, любовь к античному миру, к простоте и гармонии. Голуби, рыбы, человеческие лица, плоды горят и светятся.

На площади Валлориса стоит скульптура Пикассо: «Человек с бараном». Эта статуя — утверждение жизни. Школьники играют вокруг, под ветвистыми платанами вяжут старухи, шепчутся влюбленные. Еще в художественных кругах не умолкают споры, можно ли понять и принять Пикассо, а жители Валлориса с любовью смотрят на статую — для них нет столкновения различных «измов», а есть милая им площадь, человек, баран, труд, жизнь.

Когда смотришь на детские рисунки Пикассо, удивляешься — в четырнадцать лет он мастерски рисовал. Недавно я видел фильм кинорежиссера Клузо, посвященный Пикассо. В фильме нет никакого сюжета, показано, как Пикассо рисует, как из листа бумаги и карандаша силой гения возникает сонм образов. Этот фильм показывали в Москве, и всякий раз, когда из небытия появлялся рисунок, раздавались аплодисменты.

Рисунок Пикассо точен и скуп, никогда он не пытается его украсить. Рисует он по-разному: вспоминается то Энгр, то античные вазы. Рисует он много. Есть сотни голубок, сотни идиллических сцен — старики, дети, девушки, козы, бараны, деревья; сотни страшных

масок — видения войны; сотни сцен из боя быков, множество портретов, особенно женских; длинная серия рисунков, показывающая бессилие художника перед жизнью: «Художник и его модели».

В 1948 году, во время Вроцлавского конгресса, Пикассо сделал мой портрет. Когда он кончил рисовать, я спросил: «Уже?» Мне показалось, что сеанс был очень коротким. Пикассо рассмеялся: «Но я ведь тебя знаю сорок лет...» (Признаюсь — я бесконечно благодарен Пикассо за этот рисунок: он помог мне понять самого себя.) Портреты Пикассо заставляют задуматься над внутренним миром модели.

Голубки Пикассо облетели мир; я видел их и в деревнях Китая, и в Аргентине, и в Индии. Голубка издавна считалась символом мира, и труднее всего придать новую силу старому образу. Голубки Пикассо необычайно чисты, трогательны, одновременно и беззащитны, как ребенок, и непобедимы, как совесть народов. Для того чтобы их создать, нужно было многое, не только знакомство с голубями. Пикассо вложил в них свое отношение к большим проблемам нашей эпохи. Не случайно он встал на сторону испанских республиканцев и не случайно в 1944 году вступил во Французскую коммунистическую партию. Он знал, что бросает вызов обществу, в котором живет; политическая позиция, которую он занял, диктовалась не преходящим увлечением, а годами опыта и раздумий. Последние годы были нелегкими для французских коммунистов; Пикассо показал одну из больших своих добродетелей — верность, верность себе, людям, веку.

Я встречал его на различных конгрессах мира; он сидел с наушниками, внимательно слушал. В его глазах было глубокое удовлетворение: он чувствовал, что вокруг него товарищи, друзья.

Я шел с ним в Риме после многолюдного митинга сторонников мира. Было это в рабочем квартале. Кто-то узнал знаменитого художника. Пикассо начали обнимать, просили подержать на руках детей, жали его руки. Эти люди, наверно, из всего, что он создал, знали только залетевшую в их дома голубку, но они понимали, что с ними — плечо к плечу — большой человек, и старались, как могли, выразить свою любовь.

Арагон об этом писал: «Миллионы людей знали Пикассо только по издевкам юмористических журналов, и вдруг продиктованный смех оборвался, его сменило глубокое сердечное доверие».

Говорят, что Пикассо виновен в успехе на Западе абстрактного (или, как говорили раньше, беспредметного) искусства. Между тем Пикассо всегда исходил от реальности предмета, природы, человека. Многие спутали художники, ему подражавшие: особенность Пикассо в том, что он не только своеобразен, он неповторим. Он сам отрещивается от тех, которые считают себя его учениками или продолжателями.

Между Пикассо и современными адептами абстрактного искусства не только формальное отличие (Пикассо исходит от предмета, сторонники абстрактного искусства — от геометрии или от декоративного пятна), между ними внутренняя пропасть; Пикассо всегда был и остается гуманистом, и больше всего его интересуют человек, человеческая история, человеческая трагедия.

Его творчество едино и вместе с тем не только разнообразно, но и разноречиво; при всем внутреннем единстве оно напоминает музей с работами различных мастеров. Конечно, эти противоречия относятся к манере письма, а не к духовному облику художника, но мне кажется, что если дальновидный потомок по творчеству Пикассо сможет судить о лице первой половины XX века, то поверхностный зритель примет полотна, собранные в одном зале, за произведения различных эпох.

Трудно сказать, чем именно вдохновятся последующие поколения в творчестве Пикассо, но я убежден, что он наложит свою печать на дальнейшее развитие искусства. А для меня он — живая порука, что искусство живо, неотразимо, и его не могут уничтожить ни бомбы, ни роботы, ни суррогаты человеческих чувств.

## О поэзии Поля Элюара

Люди, которым пришлось побывать в годы войны на переднем крае, знают, как потрясает солдата, между двумя разрывами снарядов, в минуту глубокой тишины, пение полевой птицы. Поль Элюар жил и писал в очень шумное время. Люди слушали рев громкоговорителей, вой сирен, грохот бомб. Говорила история, и казалось, только кардиологи различали биение человеческого сердца. Элюар не чуждался своей эпохи, не уходил в сторону, участвовал в боях Сопротивления, боролся за мир; многие из его стихов посвящены тем вопросам, которые знакомы каждому по шуму радиоволн — длинных или коротких. Если стихи Элюара все же потрясали и потрясают современников, то потому, что это — тихие стихи, в них нет желания перекричать эпоху, в них неизменно слышится голос человека.

Первые стихи Элюара были напечатаны в годы тяжелой для Франции войны, которая казалась людям последней и которую теперь называют Первой мировой.

В 1918 году он написал «Поэмы мира». Вот несколько строк: «Все счастливые женщины увидели снова своих мужей. Они вернулись, как солнце, столько в них тепла, они смеются, они тихо говорят „здравствуй“, прежде чем обнять свою радость...» И незадолго до смерти, в 1951 году, он писал: «Люди созданы, чтобы понять друг друга, чтобы любить друг друга, у них дети, которые станут отцами, у них дети, которым холодно на свете, которые заново откроют огонь, которые заново откроют человека».

Идея открытия огня, которая со времени Древней Греции вдохновляла поэтов, жила в Элюаре. Еще юношей на фронте он написал: «Меня покинула лазурь, и я развел огонь».

Я привожу стихи Элюара в прозаическом переводе. Я знаю, конечно, сколько они при этом теряют, но я боюсь, что они потеряют еще больше, если я попытаюсь перевести их стихами. Есть поэты, которые поддаются переводу: можно передать на другом языке не только мысль или образы, но порой и стихотворные приемы. Легко перевести строки Маяковского на любой язык мира:

Дней бык пег.  
Медленна лет арба.

Здесь есть образы, мысль, прием — короткие, отрывистые слова.  
Но вот строки Пушкина:

Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.

Переведенные на другой язык, эти чудесные стихи станут пошлым романсом.

Много русских поэтов, от Брюсова до Пастернака, пытались перевести стихи Верлена: «Сердце мое плачет, как идет дождь над городом. Что это за тоска, которая заполняет мое сердце?» Дело не только в том, что по-русски нет безличных форм глаголов «плакать» или «дождить», а Верлен писал: «Плачется в моем сердце, как дождится над городом»; дело и в том, что обаяние приведенных строк относится к найденному сочетанию обычных слов и его немислимо воссоздать на другом языке. В прозаическом переводе читатель по меньшей мере узнает точный смысл строк Элюара и сможет себе представить, как эти скромные фразы звучат неотвязно, становясь поэзией.

Разумеется, и в оригинале человеку, нечувствительному к поэзии, стихи Элюара могут показаться прозой: он сделал все, чтобы лишить свою поэзию внешних примет поэтичности. В его стихах нет ни стихотворных размеров, ни рифм, ни ассонансов. Они держатся на ритме и на загадочном сплетении слов. Имеются литераторы, которые научились бойко описывать, владеть различными стихотворными приемами, подбирать незатасканные рифмы, они успешно выдают свою прозу за поэзию. Элюар в стихах труден и вместе с тем по-детски прост, откровенен, как на исповеди. Он не поучает, не рассказывает, не описывает, он признается.

Есть поэты-живописцы, они как бы придают зрительную силу мечте; их стихи изобилуют образами. К ним во французской поэзии относятся Гюго, парнасцы, Бодлер, Рембо, а из наших современников в известной мере Арагон. Среди русских поэтов нашего времени живописной выразительностью обладал Маяковский. Есть поэты другой душевной настроенности: они не показывают, они ворожат. Их стихи неотделимы от магического сочетания слов.

Элюар любил живопись, его самыми близкими друзьями были художники. Но если мы задумаемся над творчеством художников, с которыми был связан Элюар, то увидим, что они даже в живописи зачастую ищут решений, лежащих вне данного искусства. Говоря это, я думаю не только о Максе Эрнсте или Кирико (любовь к которым Элюара я никогда не разделял), но и о Пикассо. Элюар был связан с Пикассо многолетней дружбой, они создавали вместе книги — текст писал Элюар, Пикассо рисовал. У них было много общего. Пикассо никогда не стремится изобразить зримый мир, предметы для него иероглифы, он пишет маслом или карандашом свою книгу — мир таким, каким он его понимает. В поэзии Элюар менее всего был живописцем. Он редко прибегает к пластическим образам. Его определения порой чересчур сжаты, но всегда просты, даже, скажу, бесхитростны. Порой его стихи напоминают мне средневековую французскую поэзию — и повторением параллельных фраз, и непосредственностью сравнений. Вот несколько примеров:

«Это горячий закон людей: из грозди они делают вино, из угля они делают огонь, из поцелуев они делают человека. Это суровый закон людей: выстоять, несмотря на войны, на нищету, несмотря на угрозу смерти. Это нежный закон людей: превращать воду в свет, мечту в явь, врагов в братьев».

«Мы идем вдвоем и держимся за руки. Нам кажется, что мы повсюду дома — под ласковым деревом, под черным небом, под всеми крышами, у очага, на улице, пустой от знойного солнца, когда на нас смутно глядят прохожие, среди благоразумных и среди чудаков, среди взрослых и среди детей. В любви нет ничего таинственного. Мы всем

понятны, и всем влюбленным кажется, что они у нас в гостях».

«Что вы хотите — дверь была закрыта. Что вы хотите — вы были взаперти. Что вы хотите — улица была оцеплена. Что вы хотите — город был побежден. Что вы хотите — город голодал. Что вы хотите — у нас не было оружия. Что вы хотите — настала ночь. Что вы хотите — мы друг друга любили».

Элюар осознавал значимость слова. В стихотворении о расстреле гитлеровцами Габриеля Пери он пишет: «Есть слова, которые помогают жить, и это простые слова: слово „тепло“ и слово „доверие“, слово „правда“ и слово „свобода“, слово „ребенок“ и слово „милый“ и некоторые названия цветов и деревьев, слово „мужество“ и слово „открыть“, слово „брат“ и слово „товарищ“, и некоторые названия городов или деревень, и некоторые имена женщин или друзей. Прибавим к ним „Пери“».

Элюар чурался красноречия и, хотя часто писал на патетические темы, не выносил пафоса. Его стихотворение «Свобода», написанное в годы Соппротивления, повторяли миллионы французов. Элюар говорит, что он пишет имя Свободы «на моих разрушенных убежищах, на моих рухнувших маяках, на стенах моей тоски». Этот перечень лиричен, и он смягчается будничным, простым: «На моей собаке — ласковой и сластене, на ее настороженных ушах, на ее неуклюжей лапе — я пишу твое имя».

Он изумительно знал поэзию (он составил антологию старой французской поэзии, сборник Бодлера, увлекался английскими, испанскими поэтами), он мог говорить как знаток, как эрудит, и замечательно, что это не чувствуется в его поэзии: ни учености, ни стилизации, ни редких слов, ни экзотических интонаций.

В 1924 году в литературных кругах Парижа говорили о том, что молодой поэт, по имени Поль Элюар, скоропостижно скончался; одни добавляли, что он покончил с собой, другие — что, очевидно, он стал жертвой преступников. На самом деле Элюар исчез и долго не подавал вестей. Переживая внутренний кризис, он отправился в далекое путешествие, побывал на Таити, в Панаме, в Новой Зеландии,



в Индонезии, на Цейлоне. Напрасно искать в его стихах внешних признаков этого путешествия: ни тропических пейзажей, ни экзотических названий в поэзии его не появлялось. Он с усмешкой как-то объяснил, что уехал далеко не ради «поэтической охоты». Мы хорошо знаем и во французской, и в русской поэзии поэтов, стремящихся к яркому, необычному оперению, для них «Целебес» или «Коломбо» — и средство оживить тусклую фразу, и новая рифма. Элюар знал обычные слова, но умел их необычно произносить, видя в этом силу поэзии.

Конечно, стихи Элюара порой трудны для чтения. Озадачивает читателя простота, а в некоторых стихотворениях чрезвычайный лаконизм. Страшась излишка слов, Элюар, особенно в конце двадцатых годов, доходил до такой сжатости, что некоторые строки, эмоционально трогая, представляются загадочными.

(Как большинство своих современников во Франции, Элюар последовал примеру Гийома Аполлинера и отказался в стихах от знаков препинания, утверждая, что они разбивают ритм стиха и сужают его логически. Это, конечно, в свою очередь затрудняет чтение его книг.)

Поэзия Элюара отличается наготой, прозрачностью. Образы, пафос, риторика воспринимаются куда легче. Лермонтов писал:

Есть речи — значенье  
Темно иль ничтожно,  
Но им без волненья  
Внимать невозможно.

Ничтожной поэзию Элюара назвать трудно, но можно иногда применить к ней эпитет «темная», а воспринимать ее без волнения воистину трудно.

О французском языке часто говорили, что он непригоден для поэзии. Это обвинение отчасти обоснованно: французский язык чрезвычайно ясен, логичен; он не терпит произвольного размещения слов в фразе; притом постоянное ударение на последнем слоге слова придает стиху известную монотонность. Бодлер первый «опоэтизировал» французский язык, заменяя часто обычную логику

поэтической. Элюар пошел по его пути, и естественно, что поэты, которые пишут в манере Гюго, для неискушенного читателя куда понятнее.

Критики, любящие устанавливать так называемую «доходчивость», в двадцатых и тридцатых годах называли Элюара поэтом для сотни любителей. Это было верно, поскольку поэзия Элюара была в то время неизвестна широким кругам читателей. Настала Вторая мировая война. Миллионы французов переписывали стихи неизвестного им дотоле автора; с этими стихами заложники шли на казнь и партизаны в бой. «Поэт для сотни любителей» оказался понятным и понятым всеми.

Может быть, это объясняется тем, что поэзия Элюара изменилась, что он стал писать по-другому? Обыкновенно, когда пишут о поэтах, которые пришли к коммунизму, устанавливают дату перелома в их творчестве: до такого-то года автор писал о любви и писал непонятно, с такого-то года прозрел и начал писать доступно для всех на гражданские темы. Такое разделение мне кажется несколько упрощенным. К Элюару оно вообще неприменимо; в его творчестве трудно найти перелом, есть прямая связь между его первыми стихами и предсмертными. Конечно, появлялись новые мысли, новые темы, новая надежда — их приносила жизнь. Но и в ранней молодости Элюар возмущался войной, несправедливостью, попранием человеческого достоинства, как и в последние годы не разлучался с темой любви.

Он написал свои первые стихи, когда был солдатом, первая его книга называется «Долг и беспокойство!». Он писал в ней: «Война зимой — нет ничего труднее...» Он возмущался теми, кто отдал смерти молоденького солдата Фернана Фонтэна. Те же темы, те же чувства можно найти в его стихах четверть века спустя. В своей последней книге «Феникс» он писал о любимой женщине: «Ты пришла, я был печален, я сказал „да“, только с тобой я сказал „да“ жизни».

Новые темы не вытесняли прежних, и Элюар никогда не отрекался от своих ранних книг. Есть у него стихотворение, для него необычное, если угодно, полемическое, оно написано в 1949 году и посвящено «моим требовательным друзьям» — под этими словами Элюар подразумевал тех любителей его поэзии, которые не захотели

принять политических стихов поэта. «Если я вам скажу, что на ветвях моей кровати свила гнездо птица, которая никогда не говорит „да“, вы мне поверите, вы поймете мою тревогу... Но если я пою улицу, пою мой край, как улицу без края, вы больше мне не верите...» Поэт упрекает в непоследовательности своих «друзей», он же никому и ничему не изменял. Он продолжал помнить и о птице, которая тревожила его сны. Два года спустя в книге «Феникс» эта птица вымолвила «да».

Поэтическая биография Элюара может озадачить критика, мыслящего готовыми категориями: Элюар в течение довольно долгого времени был вдохновителем французских «сюрреалистов». Борьба против академических форм в литературе и мещанской морали началась давно: в эпоху так называемых «проклятых поэтов». К тому времени, когда в литературу пришел Элюар, цели, которые ставили Бодлер, Рембо, Тайяд, Аполлинер, не были достигнуты; но эпоха литературных школ, различных «измов» отмирала. «Сюрреализм» был, кажется, последней попыткой применить оружие прошлого века против противника, который, сохраняя прежнюю сущность, учел ход времени и заменил сентиментального Лоти циничным Мораном, а уютные кафе с красными бархатными диванами — американскими барами. Элюар понял после испанской трагедии необходимость иной борьбы и мужественно вел ее до своей смерти.

Сюрреализм был для него стремлением утвердить место поэзии в жизни, помочь смене реальности буржуазного общества иной, более справедливой и более достойной человека. Конечно, в литературной практике сюрреалистов было много и ребяческого, и вздорного: эпоха не раз над ними посмеивалась; попытка перенести в двадцатые годы нашего века проделки «проклятых поэтов», пугавших буржуа в 1880 году, придавала многим манифестам сюрреалистов пародийный характер. Но нужно оговорить, что никогда ни Элюар, ни другие сюрреалисты не пытались уйти в «башню из слоновой кости», куда их пытаются загнать чересчур упрощенные литературоведы. Одним из любимых изречений сюрреалистов было: «Поэзия — творчество всех, а не одного». Они издавали журнал, который назывался «Сюрреализм на службе революции». Когда пришли годы испытаний, сюрреалисты оказались в двух враждующих лагерях: в одном Элюар и Арагон, в другом Бретон. Но, может быть, первые не порвали со своим

прошлым, а его осмыслили и углубили? В годы сюрреализма Элюар написал много прекрасных стихов, на которых нет отпечатка литературной школы, преходящих увлечений. Сюрреалисты в своих достаточно путаных декларациях говорили, что в человеке немало иррационального, — и это не следует отмечать, ибо многое из иррационального не только реально, но и «сверхреально». Для Элюара это было не философской программой, а поэтической исповедью: ведь в своей поэзии, в отборе слов, в их сочетании, он руководствовался скорее поэтическим чутьем, нежели строгой логикой. Именно поэтому сюрреализм был в его биографии не случайным заблуждением, но и не путеводной звездой, а фазой развития, эпизодом. В 1936 году он писал: «Пришло время, когда все поэты должны и вправе заявить, что они глубоко вклинились в жизнь других людей, в общественную жизнь», и это не удивило никого — поэзия Элюара всегда была связана с жизнью общества, в котором жил поэт.

Со всей силой поэзия Элюара зазвучала как выразительница мыслей и чувств французского народа в годы фашистской оккупации и Сопротивления. Он не пытался писать понятнее, он жил со всеми, а борьба, мужество, страдания приподымали людей, делали их открытыми для восприятия высокой и, казалось бы, трудной поэзии. В 1942 году была издана книга Элюара «Поэзия и правда». Вскоре миллионы людей повторяли стихи: «Я родился, чтобы узнать тебя, чтобы назвать тебя, Свобода!» Он примкнул к Сопротивлению, организовывал подпольные издания, выполнял любые поручения, ездил по Франции с листовками в карманах и с надвигающимися стихами в сердце. Одно время ему пришлось скрываться от гестапо в больнице для умалишенных в Сен-Альбане. Два месяца, окруженный несчастными больными, на снежной горе, среди метелей и вражеских постов, он работал: он написал там много замечательных стихов — о борьбе, о надежде, о счастье.

Кончилась война, но люди продолжали жить в тревоге: мира не было. Поль Элюар понял, что для него не может быть ни покоя, ни даже передышки. Он воевал за мир. Его можно было увидеть на конгрессах сторонников мира, на площадях Франции и Италии. Во время гражданской войны в Греции он проехал вместе с Ивом Фаржем в те районы, где еще держалась Армия освобождения. Как в 1936 году

Испания, Греция 1949 года потрясла его душевной чистотой, горем, упорством.

Если сопоставить стихи Элюара, написанные на политические темы, с его лирикой, то мы не увидим разрыва. Когда он говорил о «маки», о горе Грамос, о сторонниках мира, его одушевляли те же думы и чувства, которые продиктовали ему стихи о печали, о любви, о смерти. Чем был предопределен политический путь Элюара? Прежде всего неистребимой жаждой справедливости. Бодлер писал, что подлинная поэзия — «отрицание несправедливости». Бодлер жил в смутное время, и вся его жизнь отмечена глубокими противоречиями. Жизнь Элюара неотрывна от его поэзии. Он воистину страдал от несправедливости не только как гражданин, но и как поэт. Не менее справедливости он любил свободу, никогда не противопоставляя одну свою привязанность другой. Свободу он ощущал всем своим существом. Право же, к нему больше, чем к другим современникам, можно приложить слова Пушкина: «...В мой жестокий век восславил я свободу».

Доброта совсем не обязательное свойство поэзии, мы знаем немало замечательных поэтов, благородных, смелых, умных, но лишенных человеческой доброты. Элюар был добрым не только в жизни — в поэзии. В одной поэме о любви он писал: «И потому, что мы любим друг друга, мы хотим освободить других от холода одиночества. Мы хотим, я говорю — я хочу, я говорю — ты хочешь, мы хотим, чтобы свет взошел над другими...» Чужое счастье было для Элюара не только философическим положением, принципом морали, пунктом политической программы, но и глубокой личной потребностью.

Все встречавшие его знают, что редко можно найти такое единство между художником и его творчеством, как то было в поэзии и в жизни Элюара. Он очень походил на свои стихи, и стихи его всегда были автобиографичны. Он был необычайно скромным, чурался славы: мягкий, участливый, он был окружен любовью общей. Он не был тем рассеянным, неземным поэтом, которого рисуют себе романтически настроенные подростки: он участвовал в жизни, видел все ее мелочи, но никогда не терял из виду своей большой мечты.

Поль Элюар умер 18 ноября 1952 года; не будет преувеличением сказать, что Франция (да и поэзия мира) горько пережила потерю. На

похоронах Элюара можно было увидеть и знатоков поэзии, и цвет творческой Франции, и множество обыкновенных людей, помнивших стихи Элюара военных лет — встречу мужества и искусства.

Порой приходится слышать о том, что поэзия отжила свой век, что ее существование теперь эфемерно, связано скорее с известными привычками, чем с душевным горением. Конечно, различные формы искусства рождаются, дряхлеют, отмирают, но рассуждения о смерти поэзии в наше время построены скорее на правдоподобности догадок, нежели на правдивости данных. Одним из оснований для таких утверждений являются различные попытки создания непоэтической поэзии. Во Франции, как и в других странах, пишут стихами то, что легко можно выразить в прозе. Это и неразумно, и бесполезно. Я имею в виду не темы, не чувства, не мысли: поэт живет в том же мире, что и прозаик. Но есть такие прозрения, такие ощущения гармонии или разлада, которые не выразишь ни в новелле, ни в статье. Темы Элюара обычны, но то, что он хочет выразить, относится к миру поэзии, и выражает он это средствами, доступными только поэту. Глубокая прозаичность многих псевдопоэтов породила и другое заблуждение — попытки уйти в сторону музыкального сочетания звуков, чередования слов вне их значения или даже переход на несуществующий язык. Можно сказать, что и такие попытки неразумны, — в слове — клубок многого: и логического смысла, и тех ассоциаций, которые оно вызывает, и, наконец, звучания. Абстрагировать звучание бесцельно: есть музыка, рождаемая звуком и воздействующая им. Элюар не только почитал слово во всей его полноте — он вернул ему то значение, которое оно готово было потерять, обесцененное потоком речей, деклараций, клятв или проклятий. Поэзия Поля Элюара — живое доказательство того, что поэзия живет, требует, ранит, лечит, приподымает.

*1957*

## Дополнения

### Читая Золя

Я запомнил одно далекое осеннее утро моего детства. За утренним завтраком отец читал газету. Вдруг он отбросил лист: «Умер Золя...» Мать заплакала. Мне было одиннадцать лет, я часто слышал разговоры взрослых о деле Дрейфуса и понимал, что случилась большая беда.

Полвека спустя, когда я перечитывал письма Чехова, в них зачастило имя Золя. Чехова я люблю больше, чем других, может быть, более крупных писателей прошлого века: Гоголь, Достоевский, Толстой учили людей, а Чехов был очень скромным и никогда не пытался учить, может быть, именно поэтому он многому научил и меня, и миллионы моих соотечественников.

Осенью 1897 года больного туберкулезом Чехова врачи отправили в Ниццу. Каждое утро он покупал кипу французских газет и читал все, что писали о деле Дрейфуса. Он переписывался с друзьями, и прежде всего с владельцем и редактором петербургской газеты «Новое время» Сувориным. Это были люди разного возраста — Чехову тогда было тридцать семь лет, а Суворину шестьдесят три года. Суворин был умным и хитрым человеком, в прошлом бедным либералом, а в конце своей жизни циничным исполнителем правительственных заданий. Чехов вряд ли обольщался многими из его идей, но считал его своим другом. Дружба этих непохожих один на другого людей длилась двенадцать лет и кончилась она на деле Дрейфуса и на оценке роли Золя.

4 января 1898 года Чехов написал Суворину: «Дело Дрейфуса закипело и поехало, но еще не стало на рельсы. Золя благородная душа, и я (принадлежащий к синдикату и получивший уже от евреев 100 франков) в восторге от его порыва. Франция чудесная страна, и писатели у нее чудесные».

23 января он сообщал редактору литературного журнала Батюшкову: «У нас только и разговору, что о Золя и Дрейфусе. Громадное большинство интеллигенции на стороне Золя и верит в

невиновность Дрейфуса. Золя вырос на целых три аршина; от его протестующих писем точно свежим ветром повеяло, и каждый француз почувствовал, что, слава богу, есть еще справедливость на свете и что, если осудят невинного, есть кому вступиться. Французские газеты чрезвычайно интересны, а русские — хоть брось. „Новое время“ просто отвратительно».

6 февраля Чехов ответил на письмо Суворина: «Вы пишете, что Вам досадно на Золя, а здесь у всех такое чувство, как будто народился новый, лучший Золя. В этом своем процессе он, как в скипидаре, очистился от наносных сальных пятен и теперь засиял перед французами в своем настоящем блеске. Это чистота и нравственная высота, каких не подозревали». Чехов рассказывал с возмущением о ходе процесса Дрейфуса: «Дрейфус — офицер, насторожились военные; Дрейфус — еврей, насторожились евреи... Заговорили о милитаризме, о жидах. Такие глубоко неуважаемые люди, как Дрюмон, высоко подняли голову; заварилась мало-помалу каша на почве антисемитизма, на почве, от которой пахнет бойней. Когда в нас что-нибудь неладно, то мы ищем причин вне нас и скоро находим: „Это француз гадит, это жиды, это Вильгельм...“ Капитал, жупел, масоны, синдикат, иезуиты — это призраки, но зато как они облегчают наше беспокойство! Они, конечно, дурной знак. Раз французы заговорили о жидах, о синдикате, то это значит, что они чувствуют себя неладно, что завелся червь, что они нуждаются в этих призраках, чтобы успокоить свою взбаламученную совесть... Первыми должны поднять тревогу лучшие люди, идущие впереди нации, — так и случилось... Да, Золя не Вольтер, и все мы не Вольтеры, но бывают в жизни такие стечения обстоятельств, когда упрек в том, что мы не Вольтеры, уместен менее всего. Вспомните Короленку, который защищал мултановских язычников и спас их от каторги... Я знаком с делом по стенографическому отчету, это совсем не то, что в газетах, и Золя для меня ясен. Главное, он искренен, то есть он строит свои суждения только на том, что видит, а не на призраках, как другие... Пусть Дрейфус виноват, — и Золя все-таки прав, так как дело писателей не обвинять, не преследовать, а вступаться даже за виноватых, раз они уже осуждены и несут наказание... Обвинителей, прокуроров, жандармов и без них много, и во всяком случае роль Павла им больше к лицу, чем Савла...» Вскоре



Чехов написал своему брату Александру: «В деле Золя „Новое время“ вело себя просто гнусно. По сему поводу мы со старцем обменялись письмами (впрочем, в тоне весьма умеренном) и замолкли оба. Я не хочу писать и не хочу его писем...»

Почему Чехова восхитило поведение Золя в деле Дрейфуса? Кажется, трудно назвать двух писателей, настолько различных и в замыслах, и в темах, и в стиле. Однако были у них общие черты: оба ревниво любили правду и обоим была чужда иерархия ценностей человека. Защищая Дрейфуса, Золя был убежден в лживости судей и вместе с тем он знал, что защищает заурядного военного, вымуштрованного, не помеченного ни дарованием, ни способностью критически мыслить. Огромная колесница государства опрокинула маленького человека. Именно это и привлекло внимание Чехова, который писал рассказы о средних, казалось бы, непримечательных людях и которого либеральные критики упрекали за его привязанность к негероическим героям.

Золя, как и Чехов, не любил того, что оба они называли «политикой». Но вот настает непредвиденное. Золя пятьдесят семь лет. Он знаменит. Он работает без устали, не думая больше о деньгах. Вдруг он оставляет письменный стол, уют дома в Медане и бросается, чтобы защитить среднего человека. Сотни журналистов, куплетистов, карикатуристов обливают его помоями. Обманутые средние люди улюлюкают: «Смерть Золя!» Ему приходится узнать изгнание, трудную судьбу политического эмигранта. Он принимает это потому, что у него не только умение наблюдать, не только дар сочинять, не только поразительное трудолюбие, но и то, без чего писатель не художник, а всего-навсего литератор, — совесть.

Некоторые друзья, как Альфонс Доде, отговаривали его: пересмотр приговора разожжет страсти, причинит зло Франции. Другие, как Баррес, говорили, что незачем волноваться из-за судьбы человека, не обладающего духовными ценностями. Золя их не послушал и, может быть, помог Чехову, который не только порвал с Сувориным, но три года спустя отказался от звания академика, когда правительство отменило избрание в академию политически неблагонадежного Горького. В тот же 1902 год Чехов писал своей жене: «Сегодня мне грустно, умер Золя. Это так неожиданно и как

будто некстати. Как писателя я мало любил его, но зато как человека в последние годы, когда шумело дело Дрейфуса, я оценил его высоко».

Литературная судьба Золя в России была чрезвычайно запутанной. (Впрочем, не только в России, но и в других странах, прежде всего в самой Франции.) Напомню о России. В 1872 году близкий друг Флобера Тургенев познакомился с молодым автором натуралистической школы. Тургенев предложил устроить переводы романов Золя с рукописи или с корректурных листов. Три года спустя Золя начал печатать регулярно эссе в петербургском журнале «Вестник Европы». Эти эссе Золя потом опубликовал в двух сборниках. И в предисловии к «Экспериментальному роману» он писал: «Да будет мне позволено публично выразить благодарность великой нации, которая приютила и усыновила меня в момент, когда все газеты Парижа отвергли меня... Россия в один из жутких для меня часов безысходности... вернула мне уверенность и силу, предоставив мне трибуну и самого просвещенного и страстного читателя в мире». Это на первый взгляд может показаться парадоксом: царская цензура была свирепой к Золя, твердя непрестанно о его «социализме», явном или закамуфлированном, да и молодая русская интеллигенция семидесятих годов порой не разбиралась в борьбе литературных школ Франции, о которой писал Золя. Однако Золя не перехвалил своих русских читателей: они зачитывались его очерками и, конечно, еще с большей жадностью читали его романы. Начиная с «Чрева Парижа» и кончая «Доктором Паскалем», русские переводы помечены тем же годом, что французские издания. Золя читали, о нем спорили, он получал гонорары, и до 1877 года Россия помогала Золя не только морально. Однако Чехов не был одинок, когда говорил о своей малой любви к Золя-писателю. Салтыков-Щедрин написал злые страницы о «Нана». Чехов в переписке неодобрительно отзывался о «Докторе Паскале». Лев Толстой говорил: «Золя не выше Доде, ни у того, ни у другого я не признавал таланта...» Даже Тургенев, любивший Золя, помогавший ему в трудное время, сомневался в художественных высотах Золя. Рекомендуя редактору «Вестника Европы» Стасюлевичу «Жизнь» Мопассана, он добавлял: «Со времени появления „Г-жи Бовари“ ничего подобного не появлялось. Это не то, что Золя и пр. ...» Может быть, это «пр.» звучит обиднее, чем все отзывы недоброжелателей.

Золя в России куда больше читали и читают после Октябрьской революции. Я не очень люблю статистику, но когда я писал эти страницы, я все же позвонил в Книжную палату и справился, сколько изданий выдержали книги Золя за сорок восемь лет. Оказалось, что в Советском Союзе вышли двести сорок книг Золя на шестнадцати языках с общим тиражом восемнадцать миллионов шестьсот двенадцать тысяч.

Литературоведы много пишут о наблюдательности Золя, о грандиозности его замысла — дать панораму Второй империи, о Золя-экспериментаторе. К этому можно добавить рассуждения самого Золя — о научном подходе писателя к жизни. Может быть, все это верно, но это никак не объясняет любви читателей к романам Золя. Почему его читают, например, советские читатели в Одессе и в Братске, в Риге и во Владивостоке? Один из французов мне как-то сказал, что это познавательный интерес. Однако как ни любознательны русские читатели, нельзя себе представить такую любознательность, которая заставила бы сто миллионов человек в свободное время зачитываться романами для того, чтобы понять жизнь Франции сто лет назад. Это так же нелепо, как утверждать, что советские работницы плачут над «Анной Карениной» потому, что их интересует положение замужней женщины высшего общества сто лет назад. Любой советский школьник знает, что французские рабочие нашего времени не похожи на героев «Западни» или «Жерминаля», что разгром Франции в 1940 году нельзя объяснить картиной Седана, что Нану не сыщешь теперь даже с помощью наиопытнейшего полицейского из романов Сименона. Золя не понимал и не любил Стендаля, ему казалось, что отсутствие деталей быта и времени делает «Красное и черное» почти абстрактным. Это было одним из многочисленных его заблуждений, и это было постоянным заблуждением почти всех авторов различных стран и эпох, когда они рассуждают о работе чуждых им авторов. Между тем у Стендаля можно найти объяснение жизненности лучших романов Золя. Стендаль написал на полях рукописи «Люсьена Левена»: «Нужно сделать так, чтобы приверженность к определенной позиции не заслонила в человеке страстности. Через пятьдесят лет человек определенных позиций не сможет больше никого растрогать. Только то пригодно для описания, что останется интересным и после того, как история вынесет свой приговор». Золя умел показать клубок

человеческих страстей, и эти страсти живы, они притягивают к «Жерминалю» или к «Чреву Парижа» молодых русских людей.

Золя был новатором, он во многом обозначил роман XX века. Писатели прошлого столетия, его современники не могли различить в нем нового, несхожего с тем, что они любили. Он писал очень много, писал быстро, у него легко найти и бессмыслицу, и банальные сравнения, и неряшливые фразы. Его «Руган-Маккары», которых не уместить на книжной полке, напоминают большой город, выросший на болотах севера, в Калифорнии или в сибирской тайге. Как ни удачны некоторые детали описаний, не в них дело, в городе, сразу разросшемся, много уродства, его нельзя судить по нелепости того или иного дома, часто лифты или холодильники опережают не только кресла, но даже мостовую. Но эти города живут, в них люди работают, радуются, страдают, любят, ревнуют, идут на различные преступления, и вот все романы Золя, удачные и неудачные, живут, как такие города.

Золя — новатор в архитектуре своих книг. Когда он умер, кинематограф был еще только занятной новинкой. В маленьких залах показывали, как человека со шлангом обливали водой. Золя предугадал то, что принесло нам киноискусство: монтаж, смены массовых сцен и крупных планов, замедления или ускорения. Золя — новатор и потому, что он первым ввел в свои романы физиологическую сторону героев, которая теперь переполнила литературу Западной Европы и Америки. Золя — новатор и в том, что понял, как роману человека придется потесниться, чтобы дать место социальному роману. И в наши дни, когда мы порой разворачиваем газеты до того, как распечатать письмо от любимого человека, мы понимаем зависимость любой жизни от сухого, нищего языка хроники, нот и телеграмм.

Говоря о влиянии Золя на литературу XX столетия, обычно руководствуются внешними признаками и упоминают Роже Мартен дю Тара, Голсуорси, Генриха Манна. Однако влияние Золя куда шире, его можно найти у писателей, прочитавших в молодости какой-либо роман Золя и забывших о нем, даже отвергающих его. Разве не процветала и у нас, а потом на Западе «литература факта»? Разве не увлекались у нас, а впоследствии во Франции теорией описания деталей, даже деталей житейского реквизита? Разве американская

литература между двумя войнами не продолжила социальные темы Золя? Незачем говорить о советской литературе.

Свыше тридцати лет назад я писал книгу об автомобиле и, просматривая старые газеты, натолкнулся на описание поездки Золя из Парижа в Версаль в «фаэтоне без лошадей», я тогда писал: «У Золя седые волосы, но он куда моложе своего века. Астматически задыхаясь, он тщится заглянуть в новое столетие. Его собратья по перу описывают гаремы Константинополя, любовь среди древностей Тосканы, малейшие оттенки своих переживаний. Золя занят другим: жадно слушает он рев биржи, угрюмый скреб рудокопов, лязг машин. Поездка из Парижа в Версаль в фаэтоне без лошадей для него не опасный пикник, а разведка в двадцатый век».

В заключение хочу вернуться к словам Чехова. Я не знаю, можно ли провести черту между человеком и писателем. Литература слишком тесно связана с совестью. Можно без совести да и без сознания быть талантливым чеканщиком или знаменитым ювелиром, но не настоящим писателем. Золя был добрым человеком, и никакие зверства, которые он описывал, не могут этого скрыть. Большому писателю-новатору, хорошему и смелому человеку я хочу поклониться и за себя, и за миллионы моих соотечественников.

1966

## О Гийоме Аполлинере

Современная лирическая поэзия Франции родилась во времена Бодлера, дала миру Верлена, Рембо, Аполлинера, Элюара. Сейчас эта поэзия понята и признана литературоведами различных тенденций и различных стран. Многие поэты, с которым мне приходилось встречаться, говорили, какую роль в их работе сыграли Бодлер, Рембо, Аполлинер — Мачадо, Альберти, Неруда, Мандельштам, Цветаева, Назым Хикмет. Самый крупный из ныне живых поэтов Франции, Арагон, разумеется, органически связан с новой французской лирикой.

Наши современники, русские читатели за редкими исключениями, знают французскую поэзию только по переводам. Итальянская поговорка, основанная на сходстве слов, гласит: «traduttore — traditore» — «переводчик — предатель». Это никак не

значит, что переводчик ленив или невежествен. Говоря об искусстве перевода, Брюсов приводил слова Шелли: «Стремление передать создания поэта с одного языка на другой — это то же самое, как если бы мы бросили в тигель фиалку с целью открыть основной принцип ее красок и запаха. Растение должно возникнуть вновь из собственного семени, или оно не даст цветка — в этом-то и заключается тяжесть проклятия вавилонского смещения языков». (Это не помешало Брюсову бросать в тигель немало фиалок.) Разумеется, не все поэты непереводимы; одни из них в переводе, теряя многое, все же сохраняют некоторые свои черты, другие теряют все. Поэзия ораторская или философская, поэзия, изобилующая образами, более доступна для перевода, чем поэзия, построенная на сочетании слов, с их звучанием, со множеством ассоциаций, рождаемых тем или иным словом. Иностранцы, не владеющие русским языком, готовы поверить, что Пушкин и Лермонтов — великие поэты, но, читая переводы, они этого не чувствуют. Французы переводят стихи прозой. Представьте себе, что может дать четверостишие: «Я вспоминаю чудесную минуту, когда я в первый раз тебя увидел, это было мимолетной картиной, явлением гения чистой красоты». Из русских поэтов куда легче поддаются переводу столь не похожие один на другого Тютчев и Маяковский; сжатость глубокой мысли в стихах первого, пластичность образов и новизна ощущений второго доходят до читателя даже в прозаическом или полупрозаическом переводе.

Расин, Гюго, Бодлер, Арагон — эти большие и отнюдь не родственные друг другу поэты различных эпох, теряя порой половину, порой больше того в переводе, могут все же дойти до эмоционального мира русского читателя, хотя очень редко переводы их можно назвать мастерскими. Отличие стихосложения, иной синтаксис, иное звучание слов, их прелесть, их сплетения, разумеется, исчезают, остаются взлет мысли, неожиданность образа, блеск эпитетов. Однако поэты, вся сила которых в сплаве слов, когда стихи почти свободны от того, что можно выразить прозой и чему нельзя найти адекватного на чужом языке, как Верлен, Элюар или Гийом Аполлинер, чрезвычайно трудны для перевода. Некоторые стихотворения Гийома Аполлинера напоминают народные песни, однако трубадур Гийом жил, по его словам, в эпоху, «когда кончились короли», и увидел в небе вместо пернатых ангелов бомбардировщики. Другие стихотворения

Аполлинера написаны свободным стихом, без рифм, без ассонансов. Он искал гармонии дисгармонического — синкопы, обрывки будничного разговора, мифология, неологизмы, отчаяние, слезы наивного подростка, ирония — все это сплетается, срастается. И разумеется, чрезвычайно трудно передать это на другом языке. Все же я радуюсь, что у нас начали переводить Аполлинера, и, даже если переводчикам не удастся его показать, они что-то о нем расскажут.

\* \* \*

Короткие сведения, доходившие до наших читателей об Аполлинере, носили весьма своеобразный характер. В «Большой Советской энциклопедии» сказано коротко, но веско: «Формалистическая крикливая поэзия Аполлинера продолжала разрушение реалистического образа в стихе, начатое символистами... Ультралевые выходки доставили ему шумную известность. В политическом отношении его псевдониматорская поэзия служила интересам французского империализма». Это было написано в 1950 году. Но много позднее, а именно в 1959 году, один искусствовед в газете «Советская культура» сообщил читателям, что Аполлинер был арестован по обвинению в краже «Джоконды» и в тюрьме написал книгу о кубизме, чем способствовал расцвету «модернизма».

Теперь я перейду от справок к попытке познакомить читателя с биографией и творчеством Аполлинера.

Поэт родился в 1880 году. Он был внуком капитана российской армии Костровицкого, который после подавления польского восстания 1863 года уехал в Рим. Ангелика Костровицкая, воспитанница монастырского института, потеряв отца и освободившись от опеки монахинь, сошлась с камергером папы римского Франческо д'Аспремоном — и родила сына — Вильгельма-Альберта-Владимира-Александра-Аполлинару Костровицкого. Когда отец пятилетнего Вильгельма по настоянию своей родни решил порвать с Костровицкой, мать покинула Италию и поселилась в Монако. Несколько лет спустя Вильгельм поступил в католическую гимназию. В 1897 году он должен был сдать экзамены на аттестат зрелости — и провалился. Он увлекался литературой, писал стихи и рассказы, мало

отличавшиеся от признаний многих подростков. В 1899 году Костровицкие переселились в Париж. Вильгельм нашел мизерную работу служащего, а также писал за других авантюрные романы. В 1901 году богатая и знатная немка наняла его как домашнего учителя французского языка для своей дочери. Год он прожил на Рейне, побывал в Баварии, в Вене, в Праге... Он влюбился в молодую англичанку, которая обучала дочь хозяйки английскому языку. Аполлинер вернулся в Париж и отправился в Лондон, где проживала любимая. Любовь не была взаимной. Перепуганная чувством Костровицкого, его признаниями и стихами, молодая англичанка выпроводила поэта. Так родилась поэма, доставившая Аполлинеру известность в среде молодых поэтов, — «Песнь нелюбимого».

В Париже он зарабатывал на хлеб в редакциях различных газетенок, служил в отделении банка. В 1904 году он встретился и подружился с Пикассо, написал предисловие к выставке его холстов «голубого периода». Потом он писал о малоизвестных в то время Матиссе, Браке, Дерене, Дюфи, Вламенке.

В различных журналах, преимущественно задорных и эфемерных, публиковались его стихи и фантастические новеллы. Он влюбился в молодую художницу Мари Лоренсен, хотел на ней жениться, однако мать Мари решительно запротестовала после нескольких газетных статей, появившихся о непочтительном поэте, иностранце, очевидно замешанном в деле о похищении «Джоконды».

Остановлюсь немного на этой истории, для того чтобы наши искусствоведы и литературоведы впредь не возвращались к мифу, родившемуся в парижской префектуре полиции. Французские буржуа делили иностранцев на две категории: богатые англичане, приезжавшие на Ривьеру, или русские, которые проматывали в парижских ночных ресторанах многие десятины имений и которых французы называли «боярами», были желанными гостями; а иностранцы, жившие и работавшие во Франции, вызывали скорее неприязнь. Древнегреческое слово «метеки» (иностранцы) стало распространенным не среди эллинистов, а среди мелких лавочников, консьержей и раздосадованных конкуренцией служащих. Полиция видела в иммигрантах террористов или жуликов и, не задумываясь, арестовала Вильгельма Костровицкого.



Среди приятелей Аполлинера, человека скорее общительного, были самые различные люди. Один из них, бельгийский журналист Пьере, любил мистифицировать. Он унес из Лувра две древние статуэтки. Кражу не заметили. Но вскоре после этого исчезла «Джоконда». Аполлинер потребовал, чтобы Пьере вернул похищенные статуэтки, тот это сделал с помощью газеты «Пети-журналь». Газета, не называя виновного, расписала историю. Пьере, перепуганный, попросил у Аполлинера денег на билет — он решил уехать из Франции. Полиция допрашивала Аполлинера — где Пьере. В бульварной печати появились вздорные истории о «метеке», который якобы участвовал в похищении «Джоконды». Некоторые писатели, знавшие стихи Аполлинера, запротестовали, и поэт пробыл в тюрьме всего семь дней — дело было прекращено и воскресло только полвека спустя на столбцах «Советской культуры». Остается добавить, что книга Аполлинера «Художники-кубисты» вышла в 1913 году и была сборником предисловий к каталогам различных художников.

В том же 1913 году вышел в свет первый сборник Аполлинера, который не только утвердил его репутацию большого поэта, но в значительной мере помог началу французской поэзии новой эпохи.

В начале 1914 года кто-то из художников в парижском кафе «Ротонда» подозвал меня к столику в темном углу: «Я тебя познакомлю с Аполлинером». Я тогда увлекался этим поэтом, пробовал перевести несколько его стихотворений и, не понимая того, ему подражал. Легко догадаться, как я волновался. Я ничего не мог вымолвить и даже не следил за беседой, а на Аполлинера я глядел, видимо, с таким восхищением, что он смеясь сказал: «Я не красивая девушка, а мужчина средних лет». Он не походил на завсегдатаев «Ротонды», ничего не было экзотичного в одежде или в поведении, говорил он громко, смеялся, напоминал не итальянца, а скорее добродушного фламандца. Была в нем восторженность, которую я потом увидел только у одного поэта — Незвала.

Летом 1914 года одна газета послала Аполлинера и художника Рувейра в Довилль, они должны были описать и показать будни морского курорта. Аполлинер в стихах описал неожиданное возвращение: «...Я выехал из Довилля незадолго до полуночи в маленьком автомобиле Рувейра. Вместе с шофером нас было трое. Мы

сказали прощай целой эпохе...» Началась мировая война. Иностранец Аполлинер хотел пойти в армию добровольцем. Может быть, он стоял в очереди неподалеку от меня на площади Инвалидов? Его забраковали — война только начиналась и вербовщики были взыскательными.

Немцы приближались к Парижу, и Аполлинер уехал в Ниццу. Там он встретил молодую женщину с весьма аристократической фамилией; звали ее Луизой, Аполлинер называл ее Лу. Он снова оказался в роли нелюбимого. Он решил уйти на фронт. На этот раз его зачислили в артиллерийский полк. Он писал письма в стихах Лу — о своей любви и войне. Потом он стал писать Мадлен, девушке, с которой познакомился в поезде.

Войну он сначала прославлял. Осенью 1915 года он попросил о переводе в пехоту и получил звание младшего лейтенанта. Его часть удерживала один из самых проклятых секторов фронта в Шампани (потом туда отправили русскую бригаду). Он увидел ужас окопной войны, но письма его продолжали сохранять бодрость. 14 марта 1916 года он написал Мадлен: «Я тебе оставлю все, что у меня есть, пусть это будет моим завещанием». Три дня спустя тяжелый снаряд разорвался возле окопа, и Аполлинер был тяжело ранен в голову — осколок пробил шлем. Его оперировали в полевом госпитале и отправили в Париж. Головные боли и паралич левой части тела потребовали трепанации черепа.

Здоровье было подорвано. Его не демобилизовали. Он исполнял работу в Париже. В начале 1918 года он переболел тяжелым воспалением легких. Неожиданно для своих друзей он женился на девушке, которую назвал в последнем своем стихотворении «рыжей красавицей». Осенью началась эпидемия «испанки» — злостной эпидемии гриппа. Аполлинер умер за два дня до окончания войны.

Таковы «анкетные» данные о жизни одного из крупнейших поэтов XX века.

\* \* \*

На чем основаны утверждения, что Аполлинер «ультралевыми выходками» жаждал добиться «шумной известности», правда ли, что

его «лженоваторская поэзия служила интересам французского империализма»?

Аполлинер родился в 1880 году, ровесник Дерена, он был на год старше Пикассо и Леже, на два — Брака и Джойса. В России в 1880 году родились Блок и Андрей Белый. Это было переходное поколение, оно успело сформироваться в XIX веке и мучительно перешагнуло в иной век, узнав мировую войну, русскую революцию, теорию относительности и многое другое. Аполлинер умер в 1918 году. Я писал, что XIX век засиделся на земле: он начался в 1789 году Французской революцией и кончился в тот летний день, когда Аполлинер сказал прости ушедшей эпохе.

Когда Аполлинер начал публиковать свои стихи, еще жили Ибсен, Чехов, Сезанн, Золя, Гоген, Римский-Корсаков; я поставил эти имена только для того, чтобы напомнить о времени. Во Франции еще говорили о деле Дрейфуса, о новом лекарстве «аспирин», который помогает при заболевании инфлуэнцией, о том, что братья Люмьер изобрели аппарат, который показывает на экране, как лошади скачут, а люди смеются. Право же, это было давно!

Я писал о кафе на углу бульваров Монпарнас и Распай, где увидел Аполлинера: «В „Ротонде“ собирались не адепты определенного направления, не пропагандисты очередного „изма“... Мятаж художников и связанных с ними поэтов в годы, предшествовавшие Первой мировой войне, был направлен не только против эстетических канонов, но и против общества, в котором мы жили. „Ротонда“ напоминала не вертеп, а сейсмическую станцию, где люди отмечают толчки, не ощутимые для других. В общем, французская полиция уж не так ошибалась, считая „Ротонду“ местом, опасным для общественного спокойствия».

Будучи школьником, Костровицкий увлекался анархическими идеями и писал в школьном журнале зажигательные статьи, он возмущался военщиной и юдофобством в годы процесса Дрейфуса. Случайно сохранилось стихотворение Аполлинера «Духоборы», написанное в 1897 году после обращения Толстого в защиту духоборов, отказавшихся нести военную службу.

Чем же Аполлинер служил интересам французского империализма, как то утверждал автор заметки в «Большой энциклопедии»?

Может быть, тем, что в 1914 году пошел сражаться и даже написал несколько десятков воинственных стихов. Я был во Франции в то время и помню смятение, овладевшее всеми. Анатолий Франс, которому было семьдесят лет, требовал, чтобы его отправили на фронт. Жан-Ришар Блок, ученик Ромена Роллана, писал своему учителю, что ничего не поделаешь — нужно защищать Францию от германского нашествия. В России двадцатилетний Маяковский, успевший побывать в подполье и посидеть в тюрьме, возле памятника генералу Скобелеву декламировал стихи «Война объявлена» и сочинял подписи для лубков: «Немец рыжий и шершавый разлетелся над Варшавой», или: «У союзников французов битых немцев целый кузов». Брюсов, который был на семь лет старше Аполлинера, писал стихи не менее воинственные, и ни его, ни Жан-Ришар Блока, ни Маяковского никто не обвиняет в том, что они помогали империализму — французскому или российскому.

Другие упреки Аполлинеру столь же мало обоснованы. Он не искал шумной известности, не читал свои стихи на митингах, не был эксцентричен ни в костюме, ни в слове. Правда, в 1913 году он, по просьбе итальянских футуристов, написал «манифест» против искусства прошлого, столь же наивный, как «манифесты», под которыми стояли подписи Маяковского и Хлебникова. Аполлинер очень скоро отрекся от нападок на прошлое, говоря, что он только хотел отстоять право живых поэтов не быть имитаторами или эпигонами. Он перестал употреблять в стихах знаки препинания, говоря, что они ничего не дают для понимания текста и мешают усвоению ритма стиха. Я не поклонник такой «реформы» правописания, но многие французские поэты, в том числе Элюар и Арагон, не вернулись к знакам препинания. В течение нескольких лет Аполлинер порой писал стихи так, чтобы они образовывали фигуру — звезду, комету, птицу. Это было скорее затеей, чем идеей, и Аполлинер не толковал своих «каллиграмм» как новую поэтическую форму.

В истории французской литературы, изданной Академией наук, имеется несколько страниц об Аполлинере, написанных со знанием его поэзии и с любовью. Однако почему-то Аполлинер занесен в главу «Кубизм» вместе с Андре Сальмоном и Максом Жакобом. Этих поэтов объединяет только личная дружба, и единственное, что

объясняет приклеенный к ним ярлык, это их дружба с Пикассо и понимание живописи десятых годов нашего века.

При жизни Аполлинера были в моде различные «измы», и он сам в своем футуристическом «манифесте» перечисляет добрую дюжину, лично для себя он предпочитал «орфизм» (от мифического Орфея — музыканта). Сочетание Аполлинер — Сальмон — Жакоб не только натянуто, но и неоправданно. Андре Сальмон в течение нескольких лет увлекался поэзией, мало похожей на поэзию Аполлинера, писал также прозу, а потом написал несколько томов мемуаров о жизни поэтов и художников в первую четверть нашего века. Поскольку история французской литературы обходит молчанием ряд куда более значительных поэтов эпохи, включение Сальмона весьма спорно, и особенно его формальное объединение с Аполлинером. Макс Жакоб был прелестным поэтом, другом Аполлинера и Пикассо, но у Жакоба нет ничего поэтически общего с Аполлинером.

Я знаю, что литературоведы любят ярлычки, но и в такой любви лучше знать меру. Аполлинера литературовед причислил к кубизму за его любовь к неожиданным деталям в картине. Кубизм — живописное, а не поэтическое явление, и он был продолжением работы Сезанна над обобщением форм с устранением деталей. Позволю себе сослаться на мои старые суждения. В 1916 году, будучи молодым поэтом, я писал В. Я. Брюсову: «Я не склонен к поэзии настроений и оттенков, меня более влечет общее, „монументальное“, мне всегда хочется вскрыть вещь, показать, что в ней главное. Вот почему в современном искусстве я больше всего люблю кубизм...» Я говорил о кубистической живописи, а не об Аполлинере. Что касается Аполлинера, то он писал о живописи Хуана Гриси, большого художника и последовательного кубиста: «Искусство Хуана Гриси слишком строгое и слишком бедное выражение научного кубизма — глубоко мозговое искусство».

Старые «измы» нас теперь мало интересуют. Холсты Пикассо в музеях всего мира потрясают посетителей живописными открытиями и глубиной, а Делонне, о котором много писал Аполлинер, стал одной из деталей для работы искусствоведа. Научная поэзия, придуманная Рене Гилем и увлекшая Брюсова, — достояние историка, а поэзия Аполлинера, как поэзия Блока, продолжают волновать читателей как неумирающие произведения искусства.

Среди пунктов обвинительного заключения «Большой энциклопедии» имеется еще один, самый существенный: поэзия Аполлинера названа «лженоваторской». Мне кажется, что поэтические формы Аполлинера были различными — в одной и той же книге есть песни, напоминающие далекое прошлое, увлечение старыми немецкими романтиками и есть ломка стиха и ритм современности, нечто общее с Уитменом. Не знаю, следует ли назвать стихи Аполлинера новаторскими или просто новыми, но уж никак нельзя приклеивать к прилагательному «новаторские» незаслуженное «лже». А вернее всего сказать, что поэзия Аполлинера была и осталась поэзией, в отличие от лженоваторства и от лжеклассицизма.

Мир человека в XX веке расширился и усложнился, личное начало переплетается с общим, воспоминания с предчувствиями, зигзаги истории с бедой или радостью отдельного человека. Аполлинер был первым поэтом, который это выразил, порой мудро, порой с наивностью ребенка.

Он был не только веселым человеком, но и поэтом утверждения жизни. Он порицал пристрастие к страданиям Бодлера, и вместе с тем его жизнь была заполнена горем «нелюбимого», всевозможными бедствиями — от мытарств юноши до «звездной головы» — ранения полученного на фронте. Он видел связь вещей, больших и малых, — мыслей о своей любимой и деревьев, расщепленных снарядами, солдат, которые пилят доски для гробов, и американцев, которые зарабатывают доллары на военных поставках.

Любовь к жизни в его лирике связывалась с печалью разлуки, утечки часов, хода времени. Одно из наиболее известных стихотворений «Мост Мирабо» посвящено всему этому. Его рефрен: «Vienne la nuit sonne l'heures Les jours s'en vont je demeure» («Приходит ночь, бьют часы, дни уходят, я остаюсь»), непереводимый на другой язык, не может оставить в покое человека, прочитавшего оригинал, настолько он прост, точен, поэтичен и печален. Когда Аполлинера посадили в тюрьму, он писал: «Медленно проходят часы, как проходит похоронная процессия» и тотчас продолжал: «Ты будешь оплакивать час, когда ты плакал, — он пройдет слишком быстро, как проходят все часы».

Андре Бийи, один из близких друзей Аполлинера, говорит, что «новый дух», который поэт защищал в последние месяцы своей

жизни, был основан «на любви к жизни и на доверии к человеку. Когда разразилась Октябрьская революция и Россия заключила сепаратный мир с Германией, он не разделял возмущения окружающих его. „Кто знает, — говорил он, — может быть, из всего этого родится нечто великое“. Я не знаю, будь он теперь среди нас, был бы он коммунистом, мне кажется, что он скорее был бы академиком, но бесспорно, что он нас продолжал бы изумлять». Я не знаю, как и Андре Бийи, стал бы Аполлинер коммунистом, — такие догадки произвольны и бесцельны, но вряд ли он стал бы академиком. В XX веке во французской академии было несколько поэтов — Сюлли Прюдом, Клодель, Фернан Грег, Поль Валери, Кокто. Ни один из них не сродни Аполлинеру. А ни Макс Жакоб, ни Элюар, ни Сен-Жон Перс, ни Деснос, ни Арагон не получили зеленого мундира и бутафорской шпаги — все они (каждый по-своему) стремились к подлинно современной поэзии и шли не по столбовой дорожке, а по трудным горным тропинкам, как шел Гийом Аполлинер.

1965

## Дон Кихот д'Астье

В толковом русском словаре сказано о дилетанте: «Человек, занимающийся наукой или искусством без специальной подготовки; имеющий только поверхностное знакомство с какой-нибудь областью знаний». Французский словарь дает несколько другое определение: «Страстный любитель искусства, который им занимается в качестве любителя». Выходит, что дилетант это самозванец, вторгшийся в ту область, где он полуневежда или, в лучшем случае, участник кружка художественной самодеятельности.

А по-моему, Стендаль был гениальным дилетантом. Кто скажет, что у него были поверхностные знания в политике, в экономике, в искусствоведении или что его романы написаны по-любительски? Дилетант это человек, для которого страсть не означает профессии. Для меня Эммануэль д'Астье прекрасный пример дилетанта в положительном смысле этого слова.

Он был одним из руководителей Сопротивления во Франции в годы войны, не будучи профессиональным революционером. Он стал министром первого временного правительства, не будучи

профессиональным государственным деятелем. В течение долгого времени он был депутатом Национального собрания, не являясь профессиональным политиком. Он — редактор и вдохновитель одной из самых крупных газет Франции, хотя и не принадлежит к профессиональным журналистам. Он — автор нескольких книг, обладающих большими литературными достоинствами и блистательно написанных, но он не профессиональный писатель.

У д'Астье много вдохновения, много различных страстей и разнообразных способностей, он, пожалуй, слишком человечен, чтобы стать профессионалом в одной области.

У него слишком длинное имя: Эммануэль д'Астье де ля Вижерри. Но он сам еще длиннее своего имени. Когда я вхожу в большой зал, где много народу, я его сразу вижу: он торчит над всеми. (Хотя он и сутулится — он долго был морским офицером и привык ходить сгорбившись, чтобы не разбить голову в низеньких каютах.) С виду он больше всего похож на Дон Кихота. Мне обидно, что я ни разу не видел его на Росинанте. Зато много раз я видел, как он вдохновенно штурмовал ветряные мельницы.

Как я сказал, он служил во флоте, много бродяжил по свету, писал книги, восхищался Рембо, Аполлинером, Лотреамоном, Лотье. Потом последовали война, разгром, оккупация Франции; и здесь родился второй д'Астье, вернее, Бертран, руководитель боевой организации «Освобождение». Этот чрезвычайно мягкий, рассеянный человек, любящий книги, размышления, безделье, вдруг оказался не только смелым, но и чрезвычайно энергичным. Его имя связано с освобождением Франции.

Эммануэль д'Астье де ля Вижерри — один из последних представителей старой французской аристократии. В его квартире висят портреты его предков; почти все они были министрами внутренних дел; кто у Наполеона, кто у Луи-Филиппа. По странной игре судьбы генерал де Голль, когда он возглавлял правительство Сражающейся Франции, назначил д'Астье министром внутренних дел. Министром он, однако, был недолго: он хотел, чтобы правительство оперлось на народ, в первую очередь на рабочих; а война была уже выиграна, и копьё Дон-Кихота было не по сезону.

С самого начала движения Странников мира д'Астье играет в нем крупную роль. Мне кажется, что вместе с покойным Ивом



Фаржем он был душою этого движения. (Ив Фарж, кстати, тоже был прекрасным дилетантом — и в политике, и в литературе, и в живописи.) В течение одиннадцати лет я встречаю д'Астье на больших конгрессах и маленьких совещаниях; он горячится, спорит, отдает себя целиком делу защиты мира.

В литературе д'Астье создал новый жанр мемуаров; история в его книгах — не большой академический холст, а десятки этюдов, написанных вдохновенно и свободно, — он пишет портреты и сцены событий, ставших уже достоянием историка, со свежестью, с прозрачностью, с любовью художников-импрессионистов. В его описании семи или сорока девяти дней — годы, время, эпоха. Это большое мастерство; и, как писатель, и, как читатель, я радуюсь, что Дон Кихот нашел время между двумя битвами, чтобы написать хорошие книги.

Одну из своих книг д'Астье назвал «Мед и полынь». Может быть, это заглавие подходит не только для всех его книг, не только для него самого, но и для эпохи: любовь и война, надежда и отчаяние, нежность и суровое мужество. Здесь длиннуший Дон Кихот встречается со своим веком.

## **Стихи о Франции (1940–1964)**

### **1–7. ПАРИЖ, 1940**

#### ***1. «Уходят улицы, узлы, базары...»***

Уходят улицы, узлы, базары,  
Танцоры, костыли и сталевары,  
Уходят канарейки и матрацы,  
Дома кричат: «Мы не хотим остаться»,  
А на соборе корчатся уродцы,  
Уходит жизнь, она не обернется.  
Они идут под бомбы и под пули,  
Лунатики, они давно уснули,

Они идут, они еще живые,  
И перед ними те же часовые,  
И тот же сон, и та же несвобода,  
И в беге нет ни цели, ни исхода:  
Уйти нельзя, нельзя мечтать о чуде,  
И все ж они идут, не камни — люди.

## **2. «Глаза погасли, и холод губ...»**

Глаза погасли, и холод губ,  
Огромный город, не город — труп.  
Где люди жили, растет трава,  
Она приснилась и не жива.  
Был этот город пустым, как лес,  
Простым, как горе, и он исчез.  
Дома остались. Но никого.  
Не дрогнут ставни. Забудь его!  
Ты не забудешь, но ты забудь,  
Как руки улиц легли на грудь,  
Как стала Сена, пожрав мосты,  
Рекой забвенья и немоты.

## **3. «Упали окон вековые веки...»**

Упали окон вековые веки.  
От суеты земной отрешены,  
Гуляли церемонные калеки,  
И на луну плядели горбуны.  
Старухи, вытянув паучьи спицы,  
Прохладный саван бережно плели.  
Коты кричали. Умидали птицы.  
И памятники по дорогам шли.  
Уснув в ту ночь, мы утром не проснулись.

Был сер и нежен города скелет.  
Мы узнавали все суставы улиц,  
Все перекрестки юношеских лет.  
Часы не били. Стали звезды ближе.  
Пустынен, дик, уму непостижим,  
В забытом всеми, брошенном Париже  
Уж цепенел необозримый Рим.

#### **4. «Умереть и то казалось легче...»**

Умереть и то казалось легче,  
Был здесь каждый камень мил и дорог.  
Вывозили пушки. Жгли запасы нефти.  
Падал черный дождь на черный город.  
Женщина сказала пехотинцу  
(Слезы черные из глаз катились):  
«Погоди, любимый, мы простимся», —  
И глаза его остановились.  
Я увидел этот взгляд унылый.  
Было в городе черно и пусто.  
Вместе с пехотинцем уходило  
Темное, как человек, искусство.

#### **5. «Номера домов, имена улиц...»**

Номера домов, имена улиц,  
Город мертвых пчел, брошенный улей.  
Старухи молчат, в мусоре роясь.  
Не придут сюда ни сон, ни поезд,  
Не придут сюда от живых письма,  
Не всхлипнет дитя, не грянет выстрел.  
Люди не придут. Умереть поздно.  
В городе живут мрамор и бронза.

Нимфа слез и рек — тишина, сжался! —  
Ломают в тоске мертвые пальцы,  
Маршалы, кляня века победу,  
На мертвых конях едут и едут,  
Мертвый голубок — что ему снится? —  
Как зерно, клюет глаза провидца.  
А город погиб. Он жил когда-то,  
Он бьется в груди забытых статуй.

**6. «Над Парижем грусть. Вечер долгий...»**

Над Парижем грусть. Вечер долгий.  
Улицу зовут «Ищу полдень».  
Кругом никого. Свет не светит.  
Полдень далеко, теперь вечер.  
На гербе корабль. Черна гавань.  
Его трюм — гроба, парус — саван.  
Не сказать «прости», не заплакать.  
Капитан свистит. Поднят якорь.  
Девушка идет, она ищет,  
Где ее любовь, где кладбище.  
Не кричат дрозды. Молчит память.  
Идут, как слепцы, ищут камень.  
Каменщик молчит, не ответит,  
Он один в ночи ищет ветер.  
Иди, не говори, путь тот долгий, —  
Здесь весь Париж ищет полдень.

**7. «Не для того писал Бальзак...»**

Не для того писал Бальзак.  
Чужих солдат чугунный шаг.  
Ночь навалилась, горяча.

Бензин и конская моча.  
Не для того — камням молюсь —  
Упал на камень Делеклюз.  
Не для того тот город рос,  
Не для того те годы гроз,  
Цветов и звуков естество,  
Не для того, не для того!  
Лежит расстрелянный без пуль.  
На голой улице патруль.  
Так люди предали слова,  
Траву так предала трава,  
Предать себя, предать других.  
А город пуст и город тих,  
И тяжелее чугуна  
Угодливая тишина.  
По городу они идут,  
И в городе они живут,  
Они про город говорят,  
Они над городом летят,  
Чтоб ночью город не уснул,  
Моторов точен грозный гул.  
На них глядят исподтишка,  
И задыхается тоска.  
Глаза закрой и промолчи —  
Идут чужие трубачи.  
Чужая медь, чужая спесь.  
Не для того я вырос здесь!

#### 8. «Я помню — был Париж. Краснели розы...»

Я помню — был Париж. Краснели розы  
Под газом в затуманенном окне,  
Как рана. Нимфа мраморная мерзла.  
Я шел и смутно думал о войне.  
Мой век был шумным, люди быстро гасли.  
А выпадала тихая весна —

Она пугала видимостью счастья,  
Как на войне пугает тишина.  
И снова бой. И снова пулеметчик  
Лежит у погоревшего жилья.  
Быть может, это все еще хлопочет  
Ограбленная молодость моя?  
Я верен темной и сухой обиде,  
Ее не позабыть мне никогда,  
Но я хочу, чтоб юноша увидел  
Простые и счастливые года.  
Победа — не гранит, не мрамор светлый, —  
В грязи, в крови, озябшая сестра,  
Она придет и сядет незаметно  
У бледного погасшего костра.

1942

### 9. "Ты говоришь, что я замолк..."

Ты говоришь, что я замолк,  
И с ревностью, и с укоризной.  
Париж не лес, и я не волк,  
Но жизнь не вычеркнешь из жизни.  
А жил я там, где, сер и сед,  
Подобен каменному бору,  
И голубой, и в пепле лет,  
Стоит, шумит великий город.  
Там даже счастье нипочем,  
От слова там легко и больно,  
И там с шарманкой под окном  
И плачет и смеется вольность.  
Прости, что жил я в том лесу,  
Что всё я пережил и выжил,  
Что до могилы донесу  
Большие сумерки Парижа.

1945

## 10. ФРАНЦУЗСКАЯ ПЕСНЯ

Свободу не подарят,  
Свободу надо взять.  
Свисти скорей, товарищ,  
Нам время воевать.  
Мы жить с тобой бы рады,  
Но наш удел таков,  
Что умереть нам надо  
До первых петухов.  
Нас горю не состарить,  
Любви не отозвать.  
Свисти скорей, товарищ,  
Нам время воевать.  
Другие встретят солнце  
И будут пить и есть,  
И, может быть, не вспомнят,  
Как нам хотелось жить.

1946

## 11. «Во Францию два гренадера...»

«Во Францию два гренадера...»  
Я их, если встречу, верну.  
Зачем только черт меня дернул  
Влюбиться в чужую страну?  
Уж нет гренадеров в помине,  
И песни другие в ходу,  
И я не француз на чужбине, —  
От этой земли не уйду,  
Мне все здесь знакомо до дрожи,  
Я к каждой тропинке привык,

И всех языков мне дороже  
С младенчества внятный язык.  
Но вдруг замолкают все споры,  
И я — это только в бреду, —  
Как два усача гренадера,  
На запад далекий бреду,  
И все, что знавал я когда-то,  
Встает, будто было вчера,  
И красное солнце заката  
Не хочет уйти до утра.

1947

## 12-13. ФРАНЦИЯ

### 12. "Дорога вьется, тянет, тянется..."

Дорога вьется, тянет, тянется.  
Заборы, люди, города.  
И вдруг одно: а где же Франция?  
Запряталась она куда?  
Бретань, и море в злобе щерится,  
И скалы рвет огромный вал.  
Разлука ли? Мне всё не верится,  
Что эти руки целовал.  
Не улыбнешься, не расплачешься,  
А вспомнишь — закричишь со сна.  
Парижа позднее ребячество,  
Его туманная весна —  
В цветах, в огнях, в соленой сырости...  
Я не спрошу, что стало с ним.  
Другие девушки там выросли  
И улыбаются другим.  
Так сделан человек: расстанется,  
Всё заметет тяжелый снег.



И я как все. А где же Франция?  
Я выдумал ее во сне.  
Но ты не говори о верности,  
Я верен, только не себе —  
Тому, что бьется, вьется, вертится —  
Своей тоске, своей судьбе.

1948

**13. "Читаешь, пишешь, говоришь..."**

Читаешь, пишешь, говоришь,  
И вдруг встает былой Париж,  
Огромный, огненный, живой,  
С горячей, мокрой синевой.  
Как он сумел прийти сюда?  
Ходить — не ходят города,  
Им тяжело, у них дома.  
И кто из нас сошел с ума?  
Тот город, что, забыв про честь,  
Готов в любое сердце влезть,  
Готов смутить любой покой  
Своей шарманочной тоской, —  
Сошел ли город тот с ума,  
Сошли ли с мест своих дома?  
Иль, может, я в бреду ночном,  
Когда смолкает все кругом,  
Сквозь сон, сквозь чашу мутных лет,  
Сквозь ночь, которой гуще нет,  
Сквозь снег, сквозь смерть, сквозь эту тишь  
Бреду туда — всё в тот Париж?

1948

## 14. НАД СТИХАМИ ВИЙОНА

«От жажды умираю над ручьем».  
Водоснабженцы чертыхались:  
«Поклеп! Тут воды ни при чем!  
Докажем — сделаем анализ».  
Вердикт гидрологов, врачей:  
«Вода есть окись водорода,  
И не опасен для народа  
Сей оклеветанный ручей».  
А человек, пускавший слухи,  
Не умер вовсе над ручьем, —  
Для пресечения разрухи  
Он был в темницу заключен.  
Поэт, ты лучше спичкой чиркай  
Иль бабу снежную лепи,  
Не то придет судья с пробиркой  
И ты завоешь на цепи.  
Хотя — и это знает каждый —  
Не каждого и не всегда  
Излечит от жестокой жажды  
Наичистейшая вода.

# КОММЕНТАРИИ

## *Французские тетради*

«Французские тетради» печатаются по изданию: Эренбург И. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1996. При этом в тексте эссе «Уроки Стендаля» восстановлены цензурные купюры по тексту его первой публикации (они заключены в угловые скобки).

**О некоторых чертах французской культуры.** — Впервые — Эренбург И. Французские тетради. М.: Советский писатель, 1958.

*«Европа еще французская...»* — «Lettres d'un veteran russe (Lettre XXX)». — См.: Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского. Т. VI. СПб., 1881. С. 231.

*Дело Дрейфуса* — провокационный процесс, организованный в 1894 г. во Франции антисемитскими военными кругами против офицера генерального штаба, еврея Альфреда Дрейфуса, обвиненного на основе подложных документов в шпионаже и приговоренного к пожизненной ссылке на Чертов остров.

*Афера Ставиского* — финансово-политическая афера во Франции в начале 1930-х гг., названная по имени А. Ставиского, при покровительстве правительства присвоившего средства от распространения фальшивых облигаций.

*Лессинг, выступая против Раса и Корнеля...* — В «Гамбургской драматургии» (1767), см.: Лессинг Г.-Э. Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1953. С. 556.

*«Мы редко освобождаемся...»* — Лессинг. Там же. С. 548.

*...однако он <Карамзин> писал...* — В «Письмах русского путешественника».

*В 1729 году Монтескье писал...* — В книге «Pensées», не издававшейся по-русски (см. Montesquieu. Œuvres complètes. Vol. I. Paris, 1956. P. 981).

*Книга... Андре Жида об изуверстве колониальных самодуров* — «Путешествие в Конго» и «Возвращение с озера Чад» (1927).

*«Нужно быть правдивым во всем...»* — Montesquieu. Op. cit. P. 1415.

*Эголизм (фр.)* — преувеличенное мнение о своей личности. Стендаль употреблял в значении: любовь говорить о себе.

*Монтескье писал...* — Op. cit. P. 1305.

*Белинский называл ее «вдохновенной пророчицей».* — В письме к В. П. Боткину (1847).

*Достоевский писал: «Лишь прочтя о ней...»* — «Дневник писателя. Июнь 1876» (Достоевский Ф. М. ПСС. Т. 23. М.; Л.: Наука, 1981. С. 30; далее — ссылки на это издание).

*Чехов писал своей жене.* — 18 сентября 1902 г. (Чехов А. П. ПСС. Письма. Т. II. М.: Наука, 1982. С. 41; далее — ссылки на это издание).

*«Вы пишете, что Вам досадно...»* — Из письма А. С. Суворину 6 февраля 1898 г. (Чехов А. П. Письма. Т. 7. С. 166).

*Гоголь, приехав в Париж, ужаснулся...* — См. письмо И. Я. Прокоповичу от 25 января 1837 г. (Гоголь Н. В. Собр. соч. Т. 6. М.: Гослитиздат, 1959. С. 342).

*«Отсюда же истекает...»* — Из статьи «Общее значение слова литература» (1841) (Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1948. С. 107–108; далее — ссылки на это издание).

*Бальзак еще в молодости писал сестре...* — Из письма Лоре де Бальзак (сентябрь 1819 г.) (Бальзак О. Собр. соч. Т. 23. М.: Правда, 1960. С. 246; далее — ссылки на это издание).

*Герцен приводит его ответ агентам Наполеона III...* — См.: «Былое и думы», часть 6, гл. 3 (Герцен А. И. Собр. соч. Т. 11. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 44; далее — ссылки на это издание).

*В письме к Ганской Бальзак писал...* — См. письмо г-же \*\*\* (Бальзак. Т. 23. С. 330).

*«Поэзия не бесплодная игра...»* — К сожалению, это высказывание, как и ряд других высказываний французских авторов, отыскать в иностранных источниках не удалось.

*«Когда же мы пойдем через пески...»* — Из стих. Рембо «Утро» (кн. «Пора в аду», 1873). (Рембо А. Произведения. М: Радуга, 1988. С. 341.)

*Герцен писал: «Быть красавицей...»* — «Письма из Франции и Италии» (1847) (Герцен. А. И. Т. 5. С. 53).

*«Опасные связи»* — роман Шодерло де Лакло (1782).

*Француз — дитя, / Он вам, шутя...* — Из стих. «Четыре нации» (1827) (Полежаев А. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1987. С. 68).

*«Озлобленному она проливает мир...»* — См.: «За рубежом» (1881) (Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. Т. 14. М.: Художественная литература, 1972. С. 121; далее — ссылки на это издание).

*«Мы вступим в эру глупости...»* — Из письма к Жорж Санд от 27 ноября 1870 г. (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. М.: Художественная литература, 1984. С. 95; далее — ссылки на это издание).

*«Роман Розы»...* — Первая часть романа создана поэтом-рыцарем Гильомом де Лоррисом; завершён роман Жаном де Мёном.

*...о проделках хитроумного Лиса.* — «Роман о Ренаре», средневековое французское сатирическое произведение, состоящее из 26 повестей.

*«Немец работает усердно...»* — См.: «За рубежом» (Салтыков-Щедрин. Т. 14. С. 121).

*...«Пьеретта Амабль»...* — Под этим названием в 1956 г. вышел первый русский перевод романа Р.Вайяна «Бомаск».

*...Эдмон Жалу писал...* — Цит. по статье «Франсуа Мориак и спертость» (1933). См.: Эренбург И. Затянувшаяся развязка. М., 1934.

*Он страстно любит Турень... и написал о ней книгу.* — «Котомка Жана Бреко, уроженца Турени» (1951).

*...я писал книгу о Бабефе.* — Роман «Заговор равных» (1928).

*«Расин изображает людей такими...»* — Лабрюйер Ж. Характеры // Ларошфуко, Паскаль, Лабрюйер. БВЛ. Т. 42. М.: Художественная литература, 1974. С. 208).

*«У Расина нет поэзии!..»* — Из письма М. М. Достоевскому от 1 января 1840 г. (Достоевский. Т. 28, кн. I. С. 70–71).

*«Поэзия Корнеля и Расина для нас — ложная...»* — Из первой статьи «Сочинения Александра Пушкина» (1843) (Белинский. Т. 3. С. 182).

*«Эрнани»* — драма В. Гюго (1830).

*Анри Бейль* — подлинное имя Стендаля.

*«Роман — зеркало на большой дороге».* — Из XIX главы второй части романа «Красное и черное».

*Жозеф Бридо* — персонаж романа Бальзака «Баламутка» (1841–1842).

*Фелисита де Туш* — персонаж романа Бальзака «Беатриса» (1839).

*Фабрицио* — персонаж романа Стендаля «Пармский монастырь» (1839).

*Цезарь Бирото* — герой романа Бальзака «Величие и падение Цезаря Бирото» (1837).

*Нусинген* — персонаж романов Бальзака («Банкирский дом Нусингена» (1838) и др.).

*Графиня Ланже* — персонаж романа Бальзака «История тринадцати» (1835).

*Энгельс писал: «Я считаю одной...»* — В письме английской писательнице Маргарет Гаркнесс (апрель 1888 г.).

*Мишель Кретъен* — персонаж романа Бальзака «Утраченные иллюзии» (1837–1839).

*Низерон* — персонаж романа Бальзака «Крестьяне» (1844).

*«Всем известно, что французы...»* — из «Начала статьи о В. Гюго» (1832) (Пушкин А. С. ПСС. Т. VII. М.: Наука, 1964. С. 264; далее — ссылки на это издание).

*Монтескье писал...* — В книге «Pensées».

*«Жиль Блаз»* — роман А.-Р. Лесажа «История Жиль Блаза из Сантьяны» (1715–1735).

*Русское «дырбул-цир»* — выражение, принадлежащее поэту-футуристу А. Крученых, пример так называемой «зауми».

*«Литература у нас существует...»* — Из «Заметок и афоризмов разных лет» (1829) (Пушкин. Т. VII. С. 513).

*Маринизм* — одно из направлений барокко, галантноэротическое течение в искусстве, по имени итальянского поэта Дж. Марино (1569–1625).

*Гонгоризм* — аристократическая поэтическая школа по имени испанского поэта Луиса де Гонгоры-и-Арготе (1561–1627).

*Я люблю стихи Бодлера о смерти...* — «Плавание» (1859; из разд. «Смерть» кн. «Цветы зла»); в России широко известно в переводе М. Цветаевой.

*Стихи Рембо о Франции, истерзанной войной...* — «Воронье» (1870).

*«В Версале мне не нравится...»* — Montesquieu. Op. cit. P. 1264.

*Салтыков-Щедрин писал: «Три предмета...»* — См.: «За рубежом» (Салтыков-Щедрин. Т. 14. С. 122).

*«Как англичанин радуется...»* — Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л.; Наука, 1984. С. 321.

*«Губернатор тамошний, граф Перигор...»* — Из письма графу П. И. Панину 18 сентября 1778 г. (Фонвизин Д. Избранное. М.: Правда, 1984. С. 126).

*«Дочь госпожи Анго»* — оперетта Шарля Лекока (1872).

*...стране Конвента хотят навязать чужой путь...* — Речь идет о предложенной генералом Де Голлем президентской системе правления во Франции; левые силы были противниками этой реформы.

*«Вот уже двести лет...»* — Из письма французской поэтессе Луизе Коле 19 марта 1854 г. (Флобер. О литературе... Т. 1. С. 351).

**Поэзия Франсуа Вийона.** — Впервые — Иностранная литература. 1957. № 1. Стихи Вийона приводятся в переводе Эренбурга.

*Я беден, беден был я с детства...* — «Большое завещание», стих XXXV.

*Она печалится о сыне...* — БЗ, стих LXXIX.

*Я — женщина убогая, простая...* — Из «Баллады, которую Вийон написал своей матери, чтобы она прославляла Богородицу».

*Пушкин как-то в полемическом азарте...* — В статье «О поэзии классической и романтической» (1825) (Пушкин. Т. VII. С. 36).

*Что ветер, снег?..* — Из «Баллады о толстухе Марго».

*Встречать — встречал...* — Из «Двойной баллады о любви».

*Огромные на блюдах рыбы...* — БЗ, стих XXXII.

*А в чем повинен я?..* — БЗ, стих XVIII.

*Сгниют под каменным крестом...* — БЗ, стих CLI.

*«Вильон воспевал в площадных куплетах...»* — Из статьи «О ничтожестве литературы русской» (1834) (см.: Пушкин. Т. VII. С. 309).

*Я переводил стихи Вийона сорок лет назад...* — 11 августа 1915 г. Эренбург писал М. А. Волошину: «Перевел ряд баллад Вийона, вместе получилось около 25 — целая книжка». Книжку удалось выпустить через год: «Отрывки из Большого завещания, баллады и разные

стихотворения Франсуа Вийона в переводе И. Эренбурга». М.: Зерна, 1916.

*Смеюсь сквозь слезы...* — Из «Баллады поэтического состязания в Блуа».

**Отрывки из «Большого завещания» и баллады Франсуа Вийона.** — Впервые — Иностранная литература. 1957. № 1.

*Из «Большого завещания»* — стихи XXXIX, XL, XLI. С. 73.

*Котар Жан* — прокурор клерикального суда Парижа.

*Из «Большого завещания»* — стихи LXXV, LXXVI.

**Старая французская песня.** — Впервые под заголовком «Песни Франции» — Москва. 1957. № 3.

*Когда на войну уходит солдат...* — Слова и музыка Франсиса Демарка; песня открывала программу гастролей Ива Монтана в СССР в 1956–1957 гг.; перевод песен в статье — Эренбурга.

*Свисти, свисти, товарищ!* — Строчка вошла в стих. Эренбурга «Французская песня» (1946).

**Песни XV–XVIII веков.** — Впервые — Москва. 1957. № 3.

**Поэзия Иоахима Дю Белле.** — Впервые — Эренбург И. Французские тетради. М., 1958. Стихи Дю Белле в тексте статьи — в переводе Эренбурга.

*Мой дар убог...* — начало стих, без названия Баратынского (1828).

*Он родился в 1525 году...* — Ошибка; Дю Белле родился в 1522 г.

*...Каролина Павлова назвала «святым ремеслом».* — В стих. «Ты, уцелевший в сердце нищем...» (1854).

*Нам надоели бумажные страсти...* — Из Пролога семи нечистых пар к «Мистерии-буфф» (1918).

**Сонеты Дю Белле.** — Впервые — Эренбург И. Французские тетради. М., 1958. Первые переводы из Дю Белле были выполнены Эренбургом в 1916 г. (см.: Биржевые ведомости, 18 сентября 1916 г.).

**Уроки Стендаля.** — Впервые — Иностранная литература. 1957. № 6.



Впоследствии Эренбург дважды выступал на Стендалевских конгрессах — в Париже в сентябре 1966 г. и в Парме в мае 1967 г. (выступление в Парме оказалось последним публичным выступлением Эренбурга; опубликовано посмертно — Литературная газета. 26 января 1983 г.).

*Он писал Бальзаку: «Смерть заставит...»* — Цитируется третья редакция черновика письма Стендаля от 18 октября 1840 г. (Стендаль. Собр. соч. Т. 15. М.: Правда, 1959. С. 324; далее — ссылки на это издание); это письмо — ответ на статью Бальзака «Этюды о г-не Бейле».

*Стендаль говорил в 1835 году...* — В кн. «Жизнь Анри Брюлара» (Стендаль. Т. 13. С. 153).

*Недавно опубликованы заметки А. Фадеева...* — «О Стендале» (1955–1956). См.: Фадеев А. За тридцать лет. М.: Советский писатель, 1957. Эренбург исправил цитату: Фадеев употребляет выражение «литературная школка», восходящее ко времени разгрома бухаринских учеников и принадлежавшее Сталину.

*...Флобер писал: «Ты сможешь изобразить...»* — В письме к матери 15 декабря 1850 г. (Флобер. О литературе... Т. 1. С. 141).

*Флобер писал: «Читал „Красное и черное“...»* — В письме Луизе Коле 22 ноября 1852 г. (Там же. С. 217).

*Анри Мартино помог мне... пополнить мои представления...* — Имеются в виду книги Martineau Henri. Le calendrier de Stendhal. Paris, 1950, и L'œuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et sa pensée. Paris, 1951.

*Вот одна из первых страниц его биографии.* — «Жизнь Анри Брюлара» (Стендаль. Т. 13. С. 82–83).

*Аптекарь Омэ* — персонаж романа Флобера «Госпожа Бовари».

*Л. Н. Толстой говорил: «Я больше, чем кто-либо...»* — В статье Л. П. Гроссмана «Стендаль и Толстой» (см. его кн. «От Пушкина до Блока». М., 1926. С. 135–169) приводится следующий источник этого высказывания Толстого: «Boyer Paul. Le Temps, 28 août, 1901».

*...то, что Фадеев назвал стендалевской «диалектикой души».* — Op. cit. С. 871.

*Он пишет своему английскому другу...* — адвокату Саттону Шарпу 15 августа 1830 г. (Стендаль. Т. 15. С. 221).

*Стендаль впервые употребил этот термин, говоря о Шатобриане.* — См. «Жизнь Анри Брюлара» (Стендаль. Т. 13. С. 8).

*Одну из своих мемуарных книг Стендаль определил как эготизм.* — «Воспоминания эготиста» (1832).

*...Гоголь с отвращением заметил...* — См. [примеч. к с. 36](#).

*Он говорит об этом в своих воспоминаниях...* — См. «Воспоминания эготиста» (Стендаль. Т. 13. С. 334).

*«Пока Боливар освобождал Америку...»* — Из статьи «О новом заговоре против промышленников» (Стендаль. Т. 7. С. 253).

*«Даже если король — ангел...»* — «История живописи в Италии» (Стендаль. Т. 6. С. 41–42).

*«Когда я сажусь писать...»* — «Жизнь Анри Брюлара» (Стендаль. Т. 13. С. 209).

*«Мой восторг перед математикой...»* — Там же. С. 231.

*«Молодость папы Павла III...»* — Из письма к Ди Фьоре 18 марта 1835 г. (Стендаль. Т. 15. С. 273).

*...положить ее в основу своего романа.* — Имеется в виду «Пармский монастырь».

*Он писал Бальзаку...* — Из второго варианта письма от 16 октября 1840 г. (Стендаль. Т. 15. С. 318).

*«Новая Элоиза»* — эпистолярный роман Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761).

*«Не чувствуется среда...», «Конечно, он знал жизнь...»* — Из статьи «Стендаль» (1880) (Золя Э. Собр. соч. Т. 25. М.: Художественная литература, 1966. С. 407, 408).

*«Истинным художникам равно удаются...»* — Из статьи «Ответ москвитянину» (Белинский. Т. 3. С. 742).

*...Бальзак писал Стендалю...* — В письме 6 апреля 1839 г. (Бальзак. Т. 23. С. 307); на это высказывание Эренбург натолкнулся, видимо, в статье Фадеева «О Стендале».

*Я смотрел в Праге французский фильм...* — «Красное и черное» Клода Отан-Лара (1954) с Жераром Филипом в главной роли; в роли Матильды — Антонелла Луальди, в роли госпожи Реналь — Даниель Дарьё.

*Он писал Бальзаку...* — Из первого варианта письма от 16 октября 1840 г. (Стендаль. Т. 15. С. 313, 314).

*Он возмущался, напав в книге Сталь...* — В статье «Дневник путешествия в Италию в 1828 г. г-на Р. Коломба» (Стендаль. Т. IX. 1938. С. 341).

*Много раз Стендаль говорил, что образцом стиля для него является гражданский кодекс...* — Например, в письме Бальзаку: «Сочиняя „Монастырь“, я прочитывал время от времени, для того чтобы взять надлежащий тон, несколько страниц из Гражданского кодекса» (Стендаль. Т. 15. С. 319).

*Один из современных исследователей Стендаля, Бардэш...* — См.: Bardèche. Stendhal romancier. Paris, 1946.

*В русском издании это переведено так...* — См. Стендаль. Т. 1. С. 454 (перевод С. Боброва и М. Богословской).

*Вот отрывок из письма Бейля...* — Письмо к Ди Фьоре 1 ноября 1834 г. (Стендаль. Т. 15. С. 265).

*«Не знаю, проезжали ли вы на пароходе...»* — «Записки туриста» (Стендаль. Т. 12. С. 193–194).

*Недавно Т. Кочеткова обнаружила... старую итальянскую книгу...* — Имеется в виду третий том «Истории живописи Италии» Луиджи Ланци (1809) — см.: Вопросы литературы. 1958. № 5. С. 177–170, а также: Мюллер-Кочеткова Т. В. Стендаль, Триест, Чивита-Веккья и... Рига. Рига: Лиесма, 1983. Т. Мюллер-Кочеткова вспоминала: «Эренбург очень заинтересовался этой публикацией, сообщил о ней Арагону и послал ему фотокопию странички Стендаля. Арагон попросил известного знатока стендалевских рукописей Анри Мартино высказаться по этому поводу, а Илье Григорьевичу и мне написал большое письмо. Анри Мартино подтвердил: да, это действительно Стендаль» (Воспоминания об Илье Эренбурге. М.: Советский писатель, 1975. С. 274).

*Он писал в 1812 году из Москвы...* — графине Дарю 16 октября (Стендаль. Т. 15. С. 123).

*...вспоминая Россию, он говорил...* — См.: «История живописи в Италии» (Стендаль. Т. 6. С. 255).

*«Можно лгать в любви, в политике...»* — См. воспоминания А. Сереброва-Тихонова «О Чехове» (А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. С. 594; далее — ссылки на это издание).

**Импрессионисты.** — Впервые — «Французские тетради». М., 1958. Эссе было подготовлено к печати в третьем выпуске альманаха «Литературная Москва» в 1957 г., но набор его рассыпали, а издание альманаха запретили.

*Кватроченто* — итальянское наименование XV века.

*Энгр восклицал: «До чего это безнадежно!..»* — Отзывы о Курбе Эренбург приводит по двухтомному изданию «Courbet raconté par lui-même et par ses amis» под ред. П. Куртиона (Женева. Т. I, 1948; т. II, 1950). Ссылки на наличествующие русские источники приводятся.

*«Как может прийти в голову...»* — Из статьи П. Мериме в «Moniteur universel» 15 июня 1853 г.

*Золя писал: «Вы знаете, какое впечатление...»* — Из статьи в газ. «Evenment» 7 мая 1866 г.

*«Что за картина! Что за сюжет!..»* — Запись 15 апреля 1853 г. цитируется по изданию: Дневник Делакруа. М.: Искусство, 1950. С. 261.

*...он восторженно писал о двух его картинах...* — Запись 3 августа 1855 г. (Дневник Делакруа. С. 413).

*Валлес писал в 1866 году...* — См.: Курбе Г. Письма, документы, воспоминания современников. М.: Искусство, 1970. С. 117.

*«Каждая эпоха может быть...»* — Из письма к молодым художникам в связи с предложением открыть мастерскую 25 декабря 1861 г. (Там же. С. 125).

*...доклад, являющийся защитительной речью Курбе.* — Там же. С. 195–198.

*Луи Арагон в страстной книге, посвященной Курбе...* — L'exemple du Courbet. Paris, 1952; см.: Арагон Л. Литература и искусство. М.: Гослитиздат, 1957. С. 221.

*...Репин... писал из Парижа...* — Неточно; речь идет о письме И. Е. Репина художественному критику Н. А. Александрову от 16 марта 1876 г., где говорится: «Обожаю всех экспрессионистов!..» (см.: Репин И. Е. Избранные письма: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1969. С. 175).

*Критик Леруа... презрительно назвал их «импрессионистами»...* — В статье: Leroy L. L'exposition des Impressionistes (Charivari, 25 апреля 1874).

*Плеханов писал...* — «Письма без адреса. Письмо четвертое».

*Не причины капитуляции Бреды нас волнуют...* — Речь идет о картине Веласкеса «Сдача Бреды» (1634–1635).

*«Цвет — это дело вкуса...»* — В записи художника Жоржа Жанио (см.: Мастера искусств об искусстве. Т. 5. Ч. I. М.: Искусство, 1969. С. 29).

*«У меня в голове много замыслов...»* — Из письма французскому критику Теодору Дюре 11 декабря 1874 г. (см.: Писсарро К. Письма. Критика. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1974. С. 56).

*Год спустя он сообщал тому же адресату...* — Письмо от 12 июня 1875 г. (Там же. С. 56–57); *...в 1882 году он писал...* — Там же. С. 63.

*...смуглый мальчик Пабло...* — Будущий П. Пикассо.

*В старости он писал молодому художнику...* — Письмо Шарлю Камуэну 13 сентября 1903 г. (см.: Мастера искусств об искусстве. Т. 5. Ч. I. С. 148).

**Пабло Пикассо.** — Впервые под названием «К рисункам Пабло Пикассо» — Иностранная литература, 1956, № 10; в таком же виде вошло во «Французские тетради»; переработано для Собрания сочинений в 9 томах. Т. 6. М. 1965.

*«Могу рассеять опасения...»* — «Семидневный смотр французской живописи» (см. Маяковский В. В. ПСС. Т. 4. М.: Гослитиздат, 1957. С. 245–246).

*Клод Руа пытается проанализировать...* — См.; Roy Claude. Picasso. La guerre et la paix. Paris, 1954.

*Недавно я видел фильм кинорежиссера Клузо...* — «Тайна Пикассо» (1956, спецприз на Каннском кинофестивале).

**О поэзии Поля Элюара.** — Впервые — в качестве предисловия к сборнику П. Элюара «Стихи» (М.: Гослитиздат, 1958); одновременно — «Французские тетради». Все цитаты из Элюара приводятся в переводе Эренбурга.

*«Люди созданы, чтобы понять друг друга...»* — Из третьего стих. «Смерть, любовь, жизнь» книги «Феникс».

*Много русских поэтов... пытались перевести стихи Верлена: «Сердце мое плачет...»* — Перевод Эренбурга 1914 г. Тень деревьев. Стихи зарубежных поэтов в переводе Ильи Эренбурга. М., 1969. С. 84.

*«Это горячий закон людей...»* — Из стих. «Добрая справедливость» (кн. «Суметь все сказать», 1951).

*«Мы идем вдвоем...»* — из стих. «Вдвоем» (кн. «Феникс», 1951).

*«Что вы хотите...»* — из стих. «Затемнение» (кн. «Поэзия и правда», 1942).

*«Есть слова, которые помогают жить...»* — Из стих. «Габриель Пери» (кн. «Лицом к лицу с немцами», 1944).

*Он возмущался теми, кто отдал смерти молоденького солдата Фернана Фонтэна.* — Из стих. «Фернану Фонтэну. Призыва 1916 года, убит 20 июня 1915».

*«Ты пришла, я был печален...»* — Из стих. «Ты со мной сегодня, Доминика».

*«Если я вам скажу, что на ветвях...»* — Из стих. «Целью поэзии должна быть примененная к жизни правда» (кн. «Политические стихи», 1948).

*Они издавали журнал... «Сюрреализм на службе революции».* — Этому журналу Эренбург посвятил издевательский памфлет «Сюрреалисты» (1933), в котором, в частности, писал, что среди сотрудников этого журнала «мы встречаем имена поэтов, которые еще несколько лет назад писали настоящие стихи, — Андре Бретона и Поля Элюара» (см.: Эренбург И. Затянувшаяся развязка. М., 1934. С. 241).

*«Маки»* — французские партизаны времен Второй мировой войны.

*Когда он говорил... о горе Грамос...* — Из стих. «Гора Грамос» (кн. «Урок морали», 1949); гора Грамос — один из опорных пунктов греческих партизан в 1949 г.

*В одной поэме о любви он писал...* — «Писать, рисовать, чеканить» (из кн. «Феникс»).

## Дополнения

**Читая Золя.** — Впервые — Неделя. 16 октября 1966 г.; печатается по тексту газеты. Статья написана для выступления на меданских чтениях, посвященных Золя (ежегодно в первое воскресенье октября в доме Золя в парижском пригороде Медане

проводятся чтения памяти писателя; в 1966 г. Эренбург был приглашен на эти чтения и выступил там с этой речью). Статья, значительная часть которой была посвящена теме антисемитизма, несколько недель пролежала в «Известиях», пока главный редактор не распорядился напечатать ее в приложении к «Известиям» (см. об этом — Оклянский Ю. Счастливые неудачники. М.: Советский писатель, 1990. С. 379–389).

*Салтыков-Щедрин написал злые страницы о «Нана».* — См.: «За рубежом» (Салтыков-Щедрин. Собр. соч. Т. 14. С. 154–155).

*Чехов в переписке неодобрительно отозвался о «Докторе Паскале».* — В письме А. С. Суворину 11 ноября 1893 г. (Письма. Т. 5. С. 244).

*«Со времени появления „Г-жи Бовари“...»* — Из письма М. М. Стасюлевичу 12 ноября 1882 г. (Тургенев И. С. ПСС. Письма. Т. 13, кн. 2. Л., 1968. С. 100).

*«У Золя седые волосы...»* — Из кн. «10 л. с.» (СС. Т. 7. С. 14).

**О Гийоме Аполлинере.** — Впервые — Москва. 1965. № 7. Французскому поэту Г. Аполлинеру посвящена 22-я глава в 1-й книге мемуаров Эренбурга «Люди, годы, жизнь».

*В «Большой советской энциклопедии» сказано...* — БСЭ. 2-е изд. Т. 2. М., 1950. С. 556; краткая заметка в 17 строк одного столбца, почти полностью процитированная Эренбургом, заканчивается информацией об аресте Аполлинера по обвинению в краже «Джоконды», которое названо неосновательным.

*...один искусствовед в газете «Советская культура»...* — кандидат искусствоведения И. С. Куликова в статье «Бессмыслица, возведенная в куб (заметки об „эстетике“ кубизма)» (Советская культура. 4 июня 1959). 13 июня 1959 г. в «Литературной газете» был напечатан протест против этой публикации президента общества «СССР — Франция» И. Г. Эренбурга.

*Я писал о кафе на углу бульвара...* — цитата из 21-й главы 1-й книги мемуаров Эренбурга в 3 т. (Т. 1. М.: Текст, 2005. С. 147–148).

*В истории французской литературы, изданной...* — Имеется в виду издание: История французской литературы. Т. 3. М., 1959; в главе XV «Декадентские течения на рубеже XIX и XX веков» два раздела из трех («Поэзия» и «Кубизм») были написаны И. Н. Голенищевым-

Кутузовым; значительная часть раздела «Кубизм» посвящена Аполлинеру.

**Дон Кихот д'Астье.** — Впервые — в качестве предисловия к книге: Эммануэль д'Астье. Семь раз по семь дней / Перевод Н. Столяровой. М.: Издательство иностранной литературы, 1961. Эммануэль д'Астье де ля Вижери (1900–1969) — франц. полит. деятель и писатель, друг и сподвижник Эренбурга.

### **СТИХИ О ФРАНЦИИ (1940–1964)**

Все стихотворения печатаются по изданию: Эренбург И. Стихотворения и поэмы / Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания Б. Я. Фрезинского // Новая библиотека поэта. СПб., 2000.

1—7. Париж, 1940.

**«Уходят улицы, узлы, базары...».** — Впервые — Знамя. 1940. № 11–12. *А на соборе корчатся уродцы* — химеры на соборе Парижской Богоматери.

**«Глаза погасли, и холод губ...».** — Впервые — 30 дней. 1940. № 9—10.

**«Упали окон вековые веки...».** — Впервые — Новый мир. 1941. № 5.

**«Умереть и то казалось легче...».** — Впервые — Звезда. 1940. № 10; под названием «Армия отходит». В мемуарах Эренбург написал об истории этого стихотворения: «Тринадцатого июня (1940-го. — Б. Ф.) я шел по улице Ассас. Не было ни одного человека — не Париж — Помпея... Пошел черный дождь (жгли нефть). На углу улицы Ренн молодая женщина обнимала хромого солдата. По ее лицу катились черные слезы. Я понимал, что прощаюсь со многим... Потом я написал об этом стихи» (Эренбург И. Люди, годы, жизнь: В 3 т. Т. 2. М., 2005. С. 262).

**«Номера домов, имена улиц...».** — Впервые — Звезда. 1940. № 10; под названием «Памятники Парижа».

**«Над Парижем грусть. Вечер долгий...».** — Впервые — Знамя. 1940. № 9; под названием «Rue Cherche-Midi» («улица Ищу полдень»). *Улицу зовут «Ищу полдень»* — Парижская rue Cherche-



Миди расположена в районе бульвара Монпарнас, где долгое время жил Эренбург. Действие его романа «Падение Парижа» начинается на этой улице.

**«Не для того писал Бальзак...».** — Впервые — Звезда. 1940. № 10; под названием «18 марта», т. е. День Парижской коммуны 1871 г.; печаталось также под названиями «Париж» и «Июнь 1940». Шарль Делеклюз (1809–1871) — член Парижской коммуны, погибший на баррикадах.

8. **«Я помню — был Париж. Краснели розы...»** — Впервые — газета 8-й армии Волховского фронта «Ленинский путь», 7 января 1943 г.

9. **«Ты говоришь, что я замолк...».** — Впервые — Новый мир. 1945. № 9.

10. **Французская песня.** — Впервые — в тексте романа Эренбурга «Буря» (Новый мир. 1947. № 8. С. 120, 126–127); без названия. Навечно песней французских партизан-маки.

11. **«Во Францию два гренадера...».** — Впервые — Эренбург И. Сочинения: В 5 т. Т. 4. М., 1953.

*«Во Францию два гренадера...»* — начало стихотворения из первой книги Г. Гейне (1822; перевод М. Михайлова).

### **12–13. Франция.**

Впервые — Новый мир. 1971. № 1.

14. **Над стихами Вийона.** — Впервые — Эренбург И. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. М., 1964.

*«От жажды умираю над ручьем»* — первая строка «Баллады поэтического состязания в Блуа» Франсуа Вийона в переводе Эренбурга.

*Б. Я. ФРЕЗИНСКИЙ*