

**«Жизнь и творчество Проспера Мериме.
Учебное пособие»**

Специальность: Педагогическое образование Русский язык и литература.

Выполнил:

Бельшев Александр Сергеевич

2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

I. Подробная биография П. Мериме

1. Детство и юность
2. Карьера
3. Литература
4. Личная жизнь
5. Смерть

II. Общий обзор творчества

1. Общая характеристика творчества Мериме
2. Ранние произведения Мериме. Дух романтизма
3. Драматургия Мериме
4. «Жакерия»
5. «Хроника царствования Карла IX»
6. Новеллы 1829–1830 гг
7. Произведения 1833–1846 гг
8. «Кармен»
9. Поздние произведения Мериме

III. Автор в воспоминаниях современников

1. И.В.Гёте
2. Фредерик Стендаль
3. А.С. Пушкин
4. Жорж Санд (Амандина Дюпен)
5. Н.В. Гоголь
6. И.С. Тургенев

IV. Автор в критике

V. Экранизации

VI. Интересные факты

VII. Избранные статьи П. Мериме



Глава I. Подробная биография Проспера Мериме

Детство и юность

Проспер Мериме – (фр. Prosper Mérimée) [28.09.1803, Париж — 23.09.1870, Канны] французский писатель и переводчик, один из первых во Франции мастеров новеллы, сыгравший выдающуюся роль в утверждении критического реализма во французской литературе, историк, этнограф и археолог – родился 28 сентября 1803 года в Париже в семье химика и живописца Жана Франсуа Леонора Мериме. От родителей-художников унаследовал типичный для 18 в. скептицизм и тонкий художественный вкус.

Общим увлечением химика Жана Франсуа Леонора Мериме и его супруги, в девичестве Анны Моро, была живопись. За столом в гостиной собирались художники и литераторы, музыканты и философы. Разговоры об искусстве сформировали интересы мальчика: он с большим вниманием рассматривал картины и увлеченно читал сочинения вольнодумцев XVIII века.

Родительское влияние и пример Стендаля, с которым Мериме был дружен и перед талантом которого преклонялся, сформировали необычный для эпохи расцвета романтизма стиль — сурово реалистический, ироничный и не без доли цинизма. Мериме готовился к адвокатскому поприщу, при этом серьезно занимаясь изучением языков, археологии и истории.



Проспер Мериме в детстве

Он свободно владел латынью и с раннего детства говорил по-английски. Англофильство было традицией в семье. Прабабушка Проспера, Мари Лепренс де Бомон, семнадцать лет прожила в Англии. Его бабушка Моро вышла замуж в Лондоне. В дом заходили молодые англичане, бравшие у Жана Франсуа Леонора частные уроки живописи.

Несколько лет раннего детства Проспер провел в Далмации, где его отец состоял при маршале Мармоне. Эта деталь биографии писателя объясняет глубокое и эмоциональное восприятие им народной поэзии, мотивы которой Мериме впледел в творчество. В восемь лет Проспер экстерном поступил в седьмой класс Императорского лицея, а после выпуска по настоянию отца изучал право в Сорбонне.

Молодой англоман, безжалостно ироничный, в юности восприняв уроки руссоизма, начинает с насмешкой говорить о великом женевце. «Во времена нашей молодости нас шокировала фальшивая чувствительность Руссо и его подражателей, — вспоминал в конце жизни писатель. — С нашей стороны это был протест против устарелого направления и, как всегда в таких случаях, преувеличенный. Мы хотели быть сильными и презирали сантименты». Борьба с сентиментальностью Руссо — это борьба с субъективизмом, поиски объективных начал искусства. В этом отношении идеалом для Мериме становится Шекспир. Дружба со Стендалем (с лета 1822 г.), знакомство с его трактатом «Расин и Шекспир» (1823–1825), посещение литературного кружка Делеклюза, где царил культ Шекспира, усилили преклонение Мериме перед великим драматургом.



Проспер Мериме в юности

Карьера

Отец мечтал о карьере адвоката для сына, но юноша отнесся к этой перспективе без восторга. Окончив университет, молодой Мериме был назначен секретарём графа д'Аргу, одного из министров июльской монархии. Позже стал главным инспектором исторических памятников Франции. На этом посту Мериме много способствовал сохранению исторических памятников. Именно Мериме оценил рисунки и обмеры исследователя готики

Виолле-ле-Дюка и привлек его к реставрационной работе, благодаря которой «варварский» стиль был реабилитирован, а мы сегодня видим шедевры французской средневековой архитектуры без «наслоений», добавленных зданиям в годы увлечения

классицизмом. Изучение памятников искусства и архитектуры стимулировало творческую энергию писателя и служило источником вдохновения.

Во время своего первого путешествия в Испанию в **1830** подружился с графом де Теба и его женой, дочь которых стала впоследствии французской императрицей Евгенией. В качестве старого друга этого семейства Мериме был во время Второй империи близким человеком при тюильрийском дворе. Императрица Евгения питала к нему сердечную привязанность и относилась как к отцу. В **1853** Мериме был возведён в звание сенатора и пользовался полным доверием и личной дружбой Наполеона III.

Служебная карьера и политика играли, впрочем, второстепенную роль в жизни и деятельности такого писателя-художника, каким по призванию был Мериме. Ещё изучая право в Париже, он подружился с Ампером и Альбером Штапфером. Последний ввёл его в дом своего отца, собиравшего у себя кружок людей, преданных наукам и искусствам. На его литературных вечерах бывали не одни французы, но также англичане, немцы и даже русские.

У Штапфера Мериме сошёлся и подружился со Стендалем и Делеклюзом, заведовавшим отделом критики в «Revue de Paris». Литературные вкусы и взгляды Мериме сложились под влиянием Штапферов и кружка Делеклюза. От них он заимствовал интерес к изучению литератур других народов. Универсальность литературного образования Мериме заметно выделяла его из среды других французских писателей того времени. Особенный интерес он питал к России, Корсике и Испании. Больше, чем отшлифованная по общему шаблону жизнь мегаполисов, его влекли дикие, самобытные нравы, сохранившие национальную самобытность и яркий цвет старины.

Проспер Мериме также участвовал в комиссии под председательством маршала Вайяна (**1854**). На комиссию была возложена работа по «собираанию, согласованию и опубликованию переписки Наполеона I, относящейся к различным областям государственных интересов». В **1858** было опубликовано 15 томов (охватывали период с 1793 г. по 1807), которые были встречены критикой. В **1864** была созвана новая комиссия, работать в которой Мериме отказался из-за размолвок с маршалом.

Литература

На литературном поприще Проспер Мериме дебютировал очень рано, когда ему было всего 20 лет. Путь в литературе Проспер Мериме начал с мистификации. Первым его опытом была историческая драма «Кромвель». Мериме прочел ее в кружке Делеклюза; она заслужила горячие похвалы Бейля, как смелое отступление от классических правил единства времени и действия. Несмотря на одобрение кружка друзей, Проспер Мериме остался недоволен своим первым произведением, и оно не попало в печать, так что трудно судить о достоинстве его (это было еще до литературной революции, предпринятой В. Гюго). Автором сборника пьес была

названа испанка Клара Гасуль, не существовавшая в реальности. В 1825 г. Проспер Мериме написал несколько драматических пьес и напечатал их под заглавием: «Theatre de Clara Gazul», заявляя в предисловии, что эти пьесы переведены им с испанского и принадлежат перу неизвестной актрисы странствующей труппы; к некоторым экземплярам даже был приложен ее портрет, т. е. портрет Проспера в женском платье. Ампер провозгласил, во влиятельном тогда «Globe», что в лице автора «Theatre de Clara Gazul» во Франции появился сын Шекспира.

Второе литературное произведение Проспера Мериме, появившееся в печати, было также мистификацией: это его знаменитая «Guzla» (Страсбург, 1827; 2 изд. Пар., 1842: «Guzla ou choix des Poesies Illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzegovine»). Книга эта наделала много шума в Европе и считается одним из образцов ловкой и остроумной подделки народных мотивов. Приложенная к «Гузле» биография Маглановича и почти все примечания к ней издателя составлены на основании «Путешествия по Далмации» аббата Форти («Voyage en Dalmatie», перевод с итальянского издания, Берн, 1778).

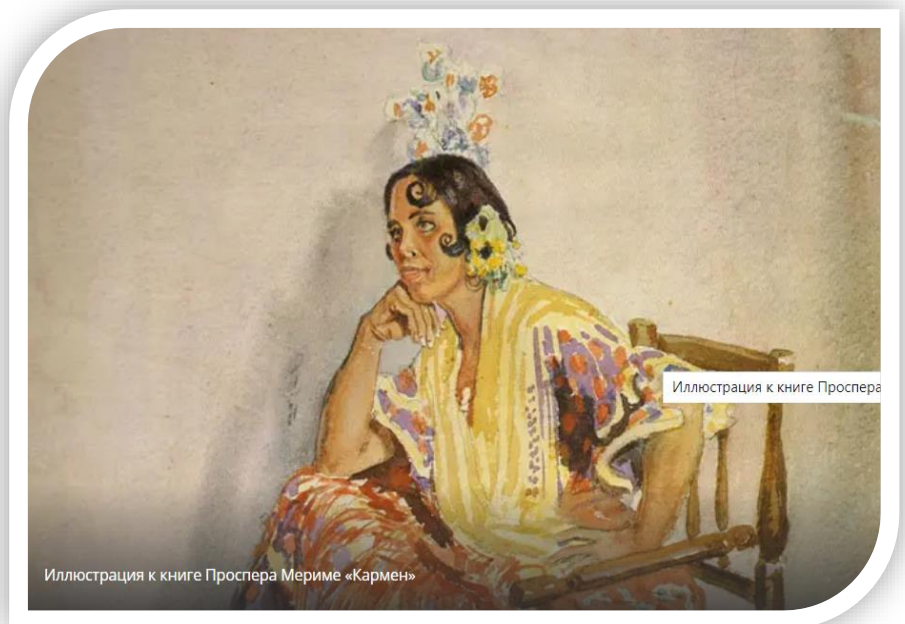
Подделка Проспера ввела в заблуждение многих, в том числе Мицкевича и Пушкина. Немецкий ученый Герхард написал Мериме, что ему удалось в прозе «Гузлы» открыть самый размер иллирийского стиха. Иоганн Вольфганг Гете поместил в одной немецкой газете разбор «Гузлы», в котором выразил сомнение в подлинности песен далматинского барда; но в книге Опостена Филона «Merimee et ses amis» (Пар., 1894), напечатаны неизданные доселе письма Мериме к Штапферу, из которых видно, что проницательность Гете объясняется весьма просто — Проспер Мериме, посылая ему «Гузлу», довольно ясно намекнул, что он сам автор этих песен.

В письме Проспера к Соболевскому от 18 января 1835 г., написанному по просьбе Пушкина, Мериме объясняет, что поводом к составлению «Гузлы» послужило желание осмеять господствовавшее тогда стремление к местному колориту (couleur locale) и добыть средства для путешествия в Италию. То же объяснение Мериме повторил во втором издании «Гузлы». Французские биографы Проспера, например Филон, приходят в изумление от искусства, с которым 23-летний парижанин сумел извлечь из жалких материалов яркие и верные краски для выражения мотивов совершенно незнакомой и чуждой ему народной поэзии. Необходимо, однако, принять во внимание обстоятельство, упускаемое из вида французскими биографами: несколько лет своего раннего детства^[en] Проспер Мериме провел в Далмации, где отец его состоял при маршале Мармоне. За «Гузлой» последовали сцены из феодальной жизни «Jacquerie» (1828) и драма «Famille Carvajal», исторический ром. «Chronique du temps de Charles IX» и рассказ «Mateo Falcone» (1829). Проспер в это время деятельно сотрудничал в «Revue de Paris» и «National» и состоял в самых близких отношениях с редакциями этих изданий, имевших оппозиционный характер.

В сентябрьской книжке «Revue de Paris» за 1829 год напечатан превосходный рассказ Проспера «Prise de la redoute»; особенно замечательно мастерство трезвой правды в изображении сцен войны, в которой он никогда не участвовал. В той же «Revue» были напечатаны повесть «Tamango» и «Перл Толедо».

Историческая драма «Жакерия» уже не ставила задачи ввести читателя в заблуждение, а рисовала картину средневекового крестьянского восстания во всех неприглядных подробностях. Столь же детально и реалистично описана борьба за власть феодалов и клерикалов в «Хронике царствования Карла IX» - единственном романе писателя. Мировую славу Просперу Мериме принесли новеллы.

Наиболее известна читателю «Кармен». Рассказ из жизни свободолюбивых испанских цыган был переложен для сцены, дополнен музыкой и красочными танцами, экранизирован. Красивая история трагичной любви цыганки и испанца до сих пор волнует читателей и зрителей. Не менее ярко выписаны образы в остальных «народных» и «экзотических» новеллах. Например, беглый раб в «Таманго».



Путешествуя по Европе, Мериме тонко подмечал характерные национальные черты народов и наделял ими персонажей. Корсиканцы вдохновили его на создание «Маттео Фальконе» и «Коломбы».

В 1830 году Проспер Мериме написал повесть «Vase etrusque» и ряд писем из Испании, напечатанных в «Revue de Paris». В журнал «Артист» за 1831 г. он напечатал статьи о Мадридском музее, а в 1839 г. «Jacqueline» (повесть) и рассказ «Double meprise». В 1834 г. он перешел в «Revue des deux Mondes» и напечатал здесь повесть «Ames du purgatoire», свидетельствующую о мастерском изучении быта и нравов Испании. Реставрация памятников искусства поглощает почти все его время и в течение трех лет он писал всего одну повесть «Venus d'Ille», напечатанную в «Revue de deux Mondes» за 1837 г.

В конце 1839 г. Проспер Мериме предпринял поездку на о-в Корсику. Результатом этой поездки были «Notes de Voyage en Corse» (П., 1840) и превосходная повесть «Colomba» (в «Revue des deux Mondes» за 1840 г.), до сих пор сохранившая всю свою прелесть и свежесть. Отшлифованная по общему шаблону жизнь больших городов, центров цивилизации, была противна автору; он почти никогда не посвящал свое перо, как художник, изображению этой неблагоприятной для искусства, по его выражению, среды. Его всегда гораздо более привлекали дикие, самобытные нравы, сохранившие своеобразный и яркий цвет старины. Именно потому ему так удалось описание корсиканских нравов, а также образ цыганки Кармен, в известной новелле этого имени.



Сюжет «Венеры Илльской» писатель тоже задумал в путешествии. Создание мистической атмосферы далось автору нелегко, но он справился с работой блестяще. Этот рассказ Проспер Мериме называл своим шедевром.

Затем Проспер Мериме издал несколько сочинений по истории Греции, Рима и Италии, основанных на изучении источников. Его история Дона Педро I, короля Кастилии, пользуется уважением даже среди специалистов. Когда собственно Проспер Мериме заинтересовался русской литературой, в точности сказать нельзя. Из его переписки с графиней Монтихо видно, что в конце 40-х годов он уже серьезно занимался ею. В 1849 г. он перевел «Пиковую Даму» Пушкина, а в 1851 г. поместил в «Revue des deux Mondes» интересный этюд о Гоголе. В 1853 году вышел его перевод «Ревизора». «Истории Петра Великого^[en]» Устрялова Проспер Мериме посвятил несколько статей в «Journal des Savants»; там же он напечатал несколько очерков из истории нашего казачества («Les Cosaques d'autrefois» — Стенька Разина, Богдан Хмельницкий). История Смутного времени особенно его занимала; он написал «Le faux Demetrius» и затем воспользовался изучением этой эпохи для художественного ее изображения, в драматических сценах: «Les Debuts d'un Aventurier» («Revue des deux Mondes» 1 декабря 1852).

Личная жизнь

Проспер Мериме не был женат и всю жизнь пользовался положением холостяка. Многие подробности любовных походов писателя открылись любознательным читателям уже после его смерти. Друзья и любовницы опубликовали сохранившуюся переписку, открыв секреты, которые, впрочем, Проспер никогда особенно не скрывал.

Разгульные похождения молодого повесы в компании со **Стендалем** создали Мериме дурную репутацию.

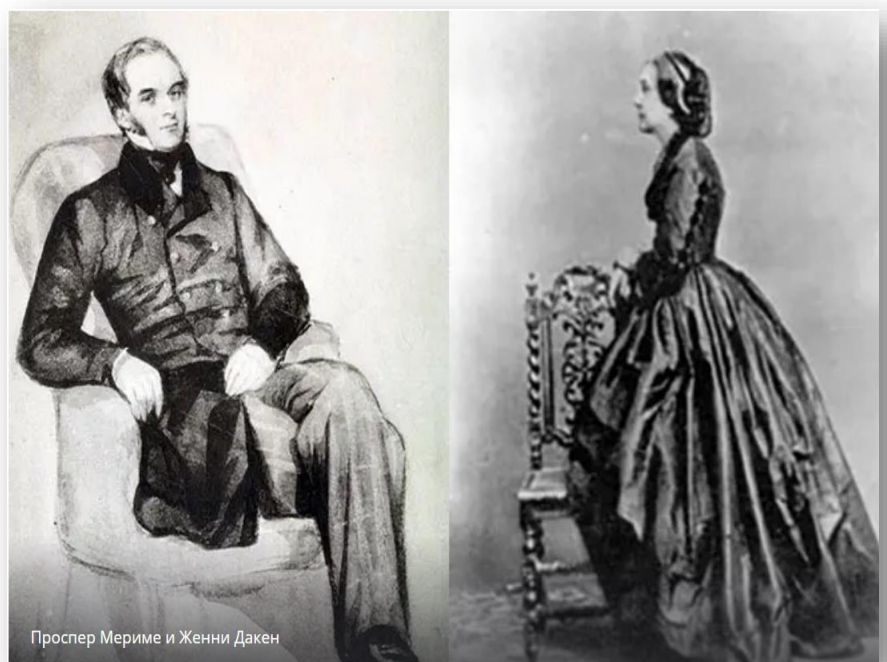
Валентина Жозефина Делесер

Дольше всего продлилась любовная связь с Шарлоттой Мари Валентиной Жозефиной Делесер. Жена банкира Габриэля Делесера, мать двоих детей, одаривала Проспера своей благосклонностью с начала тридцатых годов до 1852 г. Одновременно с этой связью развивался роман с Жени (Жанной

Франсуазой) Дакен, ставшей знаменитой благодаря изданию сохранившихся у нее писем писателя.

Завязала переписка девушка. Желая познакомиться с известным писателем, она сочинила письмо от имени вымышленной леди Алджернон Сеймур, задумавшей проиллюстрировать «Хронику царствования Карла IX». Мериме попался на приманку. Предвкушая очередную интрижку, вступил в переписку с незнакомкой, попутно у своих английских друзей пытаясь выяснить ее личность.

После нескольких месяцев переписки, 29 декабря 1832 года Мериме встретился с таинственной незнакомкой в Булони. Знакомство с Женни Дакен Мериме скрывал. Только близкие друзья, Стендаль и Саттон Шарп, были в курсе. С одной стороны, не хотел компрометировать приличную девушку из буржуазной семьи, с другой - «официальная» любовница у него уже была. Мимолетная



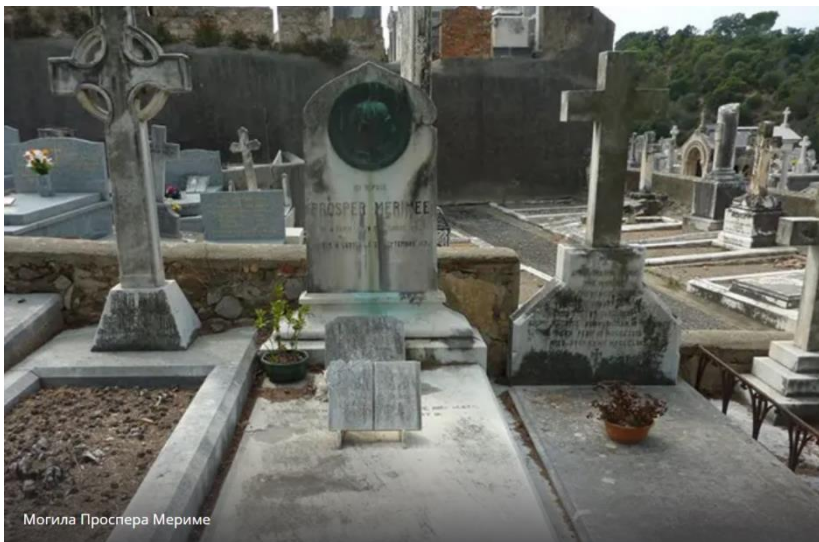
Проспер Мериме и Женни Дакен

интрижка между Проспером и Женни со временем переросла в близкую дружбу, которую прервала смерть писателя.

В 50-е годы Мериме был очень одинок. После смерти отца он пятнадцать лет прожил вдвоем с матерью. В 1852 году Анна Мериме умерла. Отношения с Валентиной Делесер в том же году закончились окончательным разрывом. Кипучая творческая энергия начала иссякать. Пришла старость.

Смерть

В 60-е годы здоровье Мериме ухудшается. Его беспокоят приступы удушья (астма), отекают ноги, болит сердце. В 1867 году из-за прогрессирующей болезни писатель поселился в Каннах, где и умер тремя годами позднее - 23 сентября 1870 года. Мрачные предчувствия одолевали его перед смертью. 19 июля 1870 года Франция объявила войну Пруссии, Мериме ожидал катастрофы и не хотел ее видеть.



Могила Проспера Мериме

В Париже сгорели его архив и библиотека, а оставшиеся вещи растащили и продали слуги.

Похоронен Проспер Мериме на кладбище Гран-Жас. После смерти писателя вышел сборник «Последние новеллы», лучшим из которых критики называют рассказ «Голубая комната». Стала достоянием читателей и личная переписка.

Глава II. Общий обзор творчества

Библиография автора:

Роман:

1829 – «Хроника царствования Карла IX» (Chronique du règne de Charles IX)

Новеллы:

1829 – «Маттео Фальконе» (Mateo Falcone)

1829 – «Таманго» (Tamango)

1829 – «Видение Карла XI» (Vision de Charles XI)

1829 – «Взятие редута» (L'enlèvement de la redoute)

1829 – «Федерико» (Federigo)

1830 – «Партия в триктрак» (La partie de trictrac)

1830 – «Этруская ваза» (Le vase étrusque)

1832 – «Письма из Испании» (Lettres d'Espagne)

1833 – «Двойная ошибка» (La double méprise)

1834 – «Души чистилища» (Les âmes du Purgatoire)

1837 – «Венера Илльская» (La Vénus d'Ille)

1840 – «Коломба» (Colomba),

1844 – «Арсена Гийо» (Arsène Guillot)

1844 – «Аббат Обен» (L'Abbé Aubain)

1845 – «Кармен» (Carmen)

1846 – «Переулочек Госпожи Лукреции» (Il vicolo di madama Lucrezia)

1869 – «Локис» (Lokis)

1870 – «Джуман» (Djoumane)

1871 – «Голубая комната» (Chambre bleue)

Пьесы:

1825 – «Театр Клары Газуль» (Théâtre de Clara Gazul), сборник пьес

1828 – «Жакерия» (La Jacquerie), историческая драма-хроника

1830 – «Недовольные» (Les Mécontents), пьеса

1832 – «Заколдованное ружье» (Le Fusil

enchanté), пьеса

1850 – «Два наследства или Дон-Кихот» (Les deux héritages ou Don Quichotte), комедия

1853 – «Дебют авантюриста» (Débuts d'un aventurier), пьеса

Путевые заметки:

1835 – Заметки о путешествии по югу Франции (Notes d'un voyage dans le Midi de France)

1836 – Заметки о путешествии по западу Франции (Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France)

1838 – Заметки о путешествии в Овернь (Notes d'un voyage en Auvergne)

1841 – Заметки о путешествии на Корсику (Notes d'un voyage en Corse)

Работы по истории и литературе:

Опыт о гражданской войне (Essai sur la guerre sociale), **1841**

Исследования по римской истории (Études sur l'histoire romaine), **1845**

История дон Педро I, короля Кастилии (Histoire de Don Pèdre Ier, roi de Castille), **1847**

Анри Бейль (Стендаль) (Henry Beyle (Stendhal), **1850**

Русская литература. Николай Гоголь (La Littérature en Russie. Nicolas Gogol), **1851**

Эпизод из русской истории. Лжедмитрий (Épisode de l'Histoire de Russie. Les Faux Démétrius), **1853**

Мормоны (Les Mormons), **1853**

Восстание Стеньки Разина (La Révolte de Stanka Razine), **1861**

Козаки Украины и их последние атаманы (Les Cosaques de l'Ukraine et leurs derniers attamans), **1865**

Иван Тургенев (Ivan Tourguénef), **186**

Общая характеристика творчества Мериме.

В течение 40 - 50 лет Проспер написал ряд работ по истории Древнего Рима, России и Украины (в частности, трактаты об истории запорожского казачества и о Богдане Хмельницком), статьи об испанской и русской литературе, переводил Пушкина и Гоголя. В 1844 году он был избран членом Французской академии наук, а затем академии надписей. Творчество Мериме совпадает с периодом взаимодействия в литературе романтизма и реализма. С одной стороны, писатель остается в кругу идей, тем и образов романтизма, с другой - смотрит на них с расстояния и подрывает романтическое

мировоззрение изнутри. Новелла была любимой формой творчества Мериме. Этапы развития. Жанровое разнообразие новеллистики. В 1833 г. Мериме опубликовал книгу "Мозаика". Наиболее известные новеллы были созданы в период с 1834 по 1845 годы. Для выяснения жанровой специфики новелл Мериме и особенностей психологического анализа в его новеллистике условно можно выделить два типа произведений: 1) "экзотические" новеллы ("Таманго", 1829; "Матео Фальконе", 1829; "Кармен", 1845); 2) новеллы социально-психологические ("Арсена Гийо", 1844; "Венера Ильский", 1837). В новелле "Коломба" (1844) органично сочетается экзотическая и социально-аналитическая традиция. Общие тенденции в развитии новеллы: постоянное углубление психологического плана в сказании(рассказе), постепенное снижение экзотической темы и роли местного колорита, расширение современной тематики, требующее художественного воплощения внутреннего мира человека. Таким образом, становление Мериме-новеллиста шло через романтизм к реализму. "Экзотические" новеллы свидетельствуют о приверженности писателя к романтической эстетике: 1) место действия - периферия Европы; 2) в новеллах значимый местный колорит, сюжет строится как воспроизведение драматически нарастающей конфликтной действия - отсюда лаконичность этих новелл. Они трагические по своей проблематике, воспроизведенным конфликтом, средством ее решения. Трагическое содержание новелл в значительной степени обусловлен характерами людей - натур цельных, инициативных, твердых в своих моральных принципах. Матео убивает своего единственного сына Фортунато, который предал честь семьи, рода ("Матео Фальконе»). Кармен погибает от ножа Хосе Наварро, любви которого она не приняла ("Кармен"), свобододолюбивый, гордый негритянский вождь Таманго теряет свободу, родину, любимую женщину и погибает в неволе ("Таманго»). Нравственная целостность и бескомпромиссность героев делают их романтическими характерами. "Кармен" (1845 г.). Всемирная слава этого произведения началась в 1875 году, когда Ж. Бизе поставил одноименную оперу, которая с триумфом продолжает свою жизнь на всех оперных сценах мира. Замысел. История создания. Замысел новеллы возник во время путешествия Мериме в Испанию в 1830 году. Там он встретил прототип женского образа - цыганку Карменситы. Прежде чем начать произведение, писатель совершил большую исследовательскую работу. Он изучал научные работы о цыганах, язык этого народа. Все эти усилия имели целью обеспечить правдивость "местного колорита" и испанского характера, который изображен в новелле. В этом проявляется двойственное отношение Мериме к романтическим тем - он не отказывается от них, но критически их проверяет. Проблематика: 1) свободная любовь, подчиняющийся только собственным законам; 2) разрушительное действие буржуазной цивилизации на людей самобытной и древней культуры, в душах которых сохранилось чувство гордой независимости и способность к самоотверженной страсти. Сюжетно-композиционные особенности. Структура повествования в новелле затрудняет ее композиционную и сюжетное построение - это рассказ в рассказе. Такая сложная структура произведения связана с намерением писателя углубленно познать человека в целом, а не только ее характер. Француз, специалист древней истории, встречает бывшего солдата, а теперь разбойника Хосе Марию, который рассказывает ему о своей страсти и ревности к цыганке Кармен. Мериме использует прием контраста: на фоне симпатичного, но сдержанного и вполне погруженного в себя ученого особенно выразительная сила чувства и темперамента Хосе и Кармен. Когда Хосе впервые увидел

Кармен, он был ефрейтором и надеялся стать офицером. Он вынужден был сопровождать красавицу цыганку в тюрьму, потому что она полоснула ножом другую работницу табачной фабрики. Кармен уходит из-под стражи. В тюрьму попадает влюбленный Хосе. Его понизили в звании до простого солдата. Хосе становится рабом страсти. Кармен играет его чувствами. Через нее Хосе подрался с поручиком своего полка, а это означало, что его военная карьера была окончательно испорчена. Он становится контрабандистом. В Кармен новый любовник - пикадор Лукас. Все заканчивается трагически. Хосе убивает ее ножом и отдает себя в руки правосудия. Своеобразие метода. Романтическое и реалистическое в новелле. На уровне сюжета - это типичный романтический произведение. От романтизма - выбор персонажей ("цельные", природные люди, пренебрегающие моралью), "местный колорит", то есть экзотика (действие происходит в Испании) и необычные события. Сходство новеллы с произведениями романтизма чисто внешняя, потому что в ней главное не сюжет, а то, как он разрабатывается и излагается. На этом уровне оказывается скептическое ставленный Мериме общепринятым тем, образов и приемов романтизма: нет ничего возвышенного в образе Кармен, осознает и Хосе, который даже в пылу страсти объективно видит недостатки и пороки своей возлюбленной. По мнению рассказчика, надо не увлекаться, а искать причины поступков героев в их психологии и среде и окружении, которые сформировали их характеры. Такую же функцию выполняет и рамочная организация повествования. Произведение начинается исповедью рассказчика и заканчивается (IV раздел) небольшим научным экскурсом в этническую историю цыган. Розлогисть(раскидистость, но я не знаю как точно правильно, может ин ввиду – многогранность...) "исследовательской" частей Розлогисть(раскидистость) "исследовательской" части новеллы не случайна: история Кармен и Хосе погружена в реалистическое описание страны, истории народа, его обычаев. Романтическая история получает глубоко реалистическое обоснование. Новелла обнаружила большой талант Мериме-психолога, который так убедительно, с такой силой и страстью и одновременно без преувеличения, без мелодраматических эффектов и искусственного пафоса смог рассказать о вечной драме любви.

Ранние произведения Мериме. Дух романтизма

В сентябре 1823 г. Мериме работает над романом (название его неизвестно) в соавторстве с Огюстом-Адрианом де Годдом, графом де Варенном (см. упоминание о романе в письме Мериме к Ж. Линге от 21 сентября 1823 г. — т. 6, с. 8).

Отрывок из этого романа был опубликован в 1937 г (условное название отрывка — «Трагическое событие»).

Судя по письму к Ж. Линге, перед нами самое начало романа. Сохранившийся отрывок представляет собой вполне законченный эпизод. Действие происходит в Париже и Камбре в 178... году, хозяйка дома, в котором появляется рассказчик, носит фамилию д'Этанж, как героиня романа Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза». Следовательно, действие должно было разворачиваться на фоне предреволюционной обстановки, в атмосфере исторических движений, новых идей, близкого крушения дворянского благополучия. Можно предположить, что роман должен был получить название «Жюль» («Jules», подобно «Julie» у Руссо) с продолжением «или новый...» — но кто? Не Абеляр ли? Или Меркуцио? Каждое из подобных предположений создает разные стратегии

сюжета. Но очевидно, что эпохи через судьбы Шекспира. Не случайно эпитафия из «Ромео и слова Меркуцио до и после Как в «Ромео и Джульетте» семействами Монтеки и отразить уход старых, возникновение гармоничного мира, счастья. Так же, возможно, судьбу семьи д'Этанж грандиозные исторические дворянских родов, отношений.



принципы раскрытия семейств Мериме ищет у отрывок начинается с «Джульетты» (д. III, сц. 1: поединка с Тибальтом). история вражды между Капулетти должна феодальных отношений и прекрасного и созданного для любви и Мериме хотел через косвенно проследить перемены, падение рождение новых

Впрочем, в сохранившемся отрывке не так уж много оснований для столь определенных выводов. Более уверенно можно говорить об использовании романтической жанровой формы — «личного» романа.

Судьба рассказчика тесно связана с сюжетом. Молодой человек по имени Жюль на следующий день по прибытии в Париж наносит визит д'Эстанжам. Он дружен с их сыном Огюстом и влюблен в их дочь Анриетту. Г-жа д'Этанж просит Жюля прочесть письмо ее сына, начавшего службу в драгунском полку. Из письма выясняется, что гвардейцы хотят испытать мужество новичка. Вскоре приходит известие о гибели Огюста на дуэли. Посетивший Жюля капитан Флери, бывший секундантом погибшего, вручает ему письмо друга и рассказывает об обстоятельствах дуэли. Турвиль, спровоцировавший дуэль, чтобы испытать Огюста, вынужден был драться всерьез и убить Огюста, который принял его шутки как оскорбление. Терзаясь раскаянием, убийца скрылся в замке своего друга г-на Ле Грана. На этом заканчивается рассказ капитана Флери и текст, написанный Мериме.

В жанровом аспекте отрывок отмечен противоречивыми чертами. С одной стороны, он близок к новелле (основа «новеллы» — рассказ капитана Флери), ибо имеет внутреннюю кульминацию, к которой подводит стремительное развитие действия, почти не имеющее экспозиции, типичные для новеллы неожиданные повороты (от радостного письма о первых днях службы к сообщению о гибели Огюста, от безоговорочного осуждения убийцы к описанию его благородных побуждений), ограниченность событийного ряда (одно событие), количества действующих лиц и т. д. С другой стороны, новеллистичность разрушается открытостью композиции: совершенно очевидно, что получит развитие линия автора и его чувства к Анриетте, а также линия Турвиля. Необходим и эпизод, в котором появятся д'Этанжи, ибо восприятие ими вести о гибели сына было показано лишь косвенно.

Предположение о том, что весь роман был задуман как цепь новеллистических эпизодов, опровергается при внимательном изучении образа рассказчика в отрывке. Внешне он выступает как наблюдатель и слушатель, его роль можно сравнить с ролью

повествователя в «Матео Фальконе», «Партии в триктрак» и ряде других произведений Мериме. Но попробуем нарисовать облик Жюля.

Это юноша, по-видимому, долгое время не бывший в Париже, человек знатного происхождения, способный, хотя и неопытный рисовальщик. Он увлечен Шекспиром, которого читает в подлиннике. Мы узнаем о чувствах рассказчика, о его мыслях. Иначе говоря, мы знаем о рассказчике больше, чем о любом другом герое. Если добавить к этому необходимость развития сюжетных линий «Жюль — Анриетта», «Жюль — Турвиль», «Жюль — д'Этанжи», «Жюль — мадам Ф.», то станет очень вероятным, что произведение, над которым работал Мериме, относится к жанру «личного романа», разрабатывавшегося романтиками (Шатобриан, Констан, а позже Мюссе, Жорж Санд и др.). Но сюжет «личного романа» обычно разворачивается на фоне современной жизни. Отсюда вытекает, что отнесение действия неоконченного романа Мериме к предреволюционной эпохе было призвано раздвинуть жанровые границы «личного романа», может быть, даже соотнести его с романтическим историческим романом, который начал бурно развиваться во Франции в эти годы.

Анализ сведений о первых опытах Мериме показывает, что юный автор включился в романтическое движение. Избираемые им жанры (романтическая трагедия на историческом материале, мелодрама из современной жизни, «личный роман») наиболее актуальны для романтиков, начала 1820-х годов. Вместе с тем Мериме еще не нашел своего пути, своего отношения к жанру.

Важной вехой в обретении самостоятельного подхода стала новелла «Сражение» (1824, опубликована в 1887 г.).

Морис Партюрье определил жанр произведения как «своего рода стихотворение в прозе». А. Д. Михайлов говорит о нем как о новелле. Но в «Сражении», с одной стороны, фактически отсутствует лирический элемент, а с другой стороны, нет и новеллистических признаков, о которых говорилось выше.

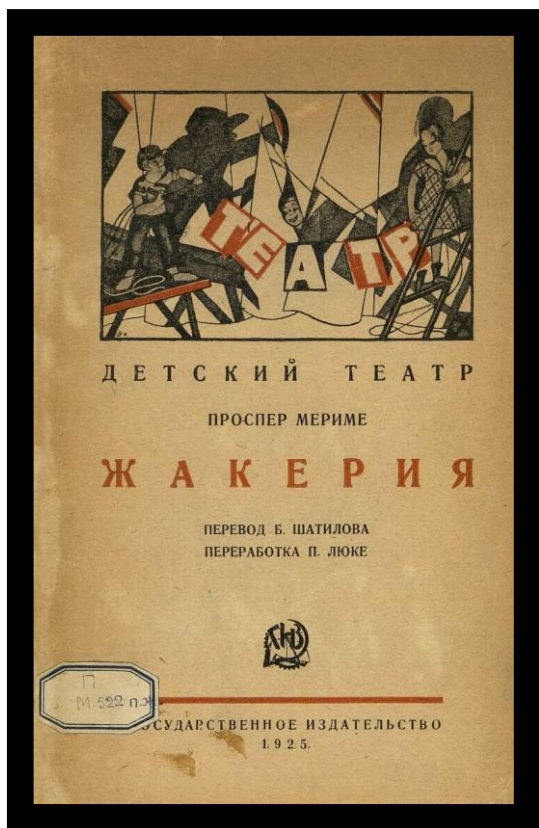
Перед нами смелый жанровый эксперимент: повесть на четырех страницах — «микророман». В противовес писателям, разрабатывавшим романтический напряженный стиль, Мериме идет за Стендалем, но идет дальше, до конца: в «Сражении» используется некомментируемое повествование, за счет которого и достигается чрезвычайная сжатость текста (скрытое комментирование осуществляется за счет легкой иронии и подбора фактов из жизни героя и его окружения).

На столь малом пространстве Мериме сумел описать целую судьбу, представленную на фоне общественных нравов. Три части «микроромана» — это три главных события в жизни американского капитана Огеста Сеймура, поднимающие его в глазах общества все выше и выше, — и это троекратный упрек обществу, создающему ложные ценности. Подвиг как случайность, успех как несправедливость, любовь как проза жизни — вот составные части судьбы Сеймура. Он совершил храбрый поступок почти случайно, бросившись за сержантом, который поднял войска в атаку. Но вскоре в молодом и красивом Сеймуре стали видеть единственного героя взятия неприятельской батареи, а о старом сержанте совершенно забыли.

Драматургия Мериме.

Успех приходит к Мериме с публикацией его первой книги — «Театр Клары Гасуль» (1825). Прибегнув к мистификации, писатель выдал сборник написанных им пьес за создание испанской актрисы. Стремясь к эксперименту с различными точками зрения, он удваивает мистификацию, введя образ переводчика Жозефа Л'Эстранжа, комментирующего пьесы Клары Гасуль. Мистификация не преследовала цель скрыть имя автора. Мериме вступил в «жанровую игру», разрушал незыблемость традиционной структуры классицистических произведений.

Очень смелыми были пьесы и по содержанию. Мериме прямо заявил о своих атеистических, антиклерикальных взглядах, хотя в 1825 г. во Франции был принят закон о святотатстве, грозивший противникам церкви смертной казнью. Нет почтения к церковникам ни у Л'Эстранжа, рассказывающего биографию Клары Гасуль, ни у нее самой, смелой, независимой женщины. В комедии «Женщина — дьявол, или Испытание святого Антония» инквизиторы обвиняют девушку Марикиту в связи с нечистой силой. Но, охваченный страстью к Мариките, один из инквизиторов, Антонио, убивает своего собрата и соперника в любви Рафаэля. Земное торжествует над небесным. Впрочем, любовь изображается не в романтически-возвышенных тонах, а гротескно, как «африканская страсть», приводящая к убийствам, после которых слуга может произнести: «Господин! Ужин подан, и представление окончено» («Африканская любовь»). Автор на стороне народов, борющихся против французского владычества («Испанцы в Дании»). Вопрос о правах народов, займет видное место в произведениях Мериме.



«Жакерия» (1828).

В этой «драме для чтения» дается масштабное, не скованное условностями французской сцены изображение восстания французских крестьян в XIV в., получившего название Жакерия. Мериме преодолевает романтическое понимание [«шекспиризации»](#), одним из первых разрабатывает реалистические основы драматургии. Жанр «драмы для чтения» позволил Мериме в «Жакерии» намного опередить драматургов, писавших для театра, в освобождении от условностей, в раскрытии подлинных механизмов, управляющих историческим процессом и действиями отдельных личностей. Мериме никого не идеализирует, ни знатных феодалов, как это было принято в классицистических трагедиях, ни бедняков-изгоев в духе романтиков.

«Гюзла», вторая книга Мериме, была опубликована в 1827 г. без указания имени автора.

Имитация южнославянской поэзии, собранной и переведенной прозой на французский

язык анонимным фольклористом, была выполнена столь тщательно, что мистификацию раскрыли очень немногие. В книгу вошли около трех десятков песен, фрагментов, заметок, из них несколько приписаны народному певцу Иакинфу Маглановичу, чей колоритный, запоминающийся образ воссоздан в заметке о нем, предпосланной книге. Это своего рода новый, сербский Оссиан, как его и восприняли читатели.

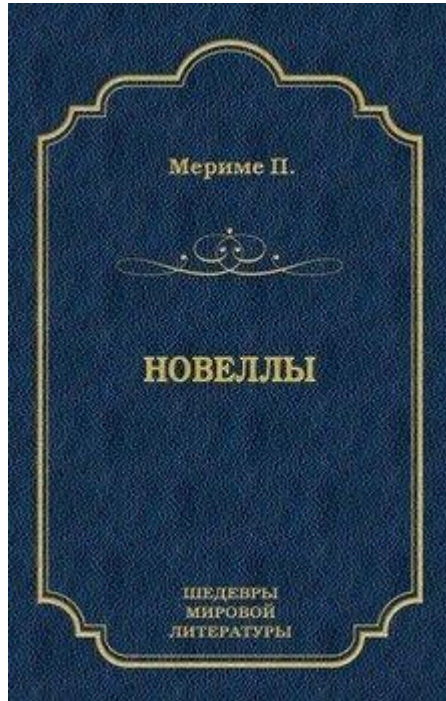
«Хроника царствования Карла IX» (1829) — один из лучших французских исторических романов, в нем Мериме «вживается» в психологию, нравы своих соотечественников, живших в XVI в. Мериме не принял той формы исторического романа, которую разработали романтики. Мериме борется с «романностью», например, в известной главе 8 «Разговор между читателем и автором», где прерывает повествование во имя эстетического спора. Таковы и финальные фразы: «Утешится ли Бернар? Появится ли новый возлюбленный у Дианы? Это я предоставляю решить читателям, — таким образом, каждый из них получит возможность закончить роман, как ему больше понравится». На протяжении всей «Хроники» идет скрытая полемика как с историческим романом Вальтера Скотта, так и с «этической» ветвью исторического романа, представленной Гюго и Виньи. Проспера Мериме не захватывает исторический процесс сам по себе, как не волнуют его и отвлеченные моральные идеи. Его интересует «изображение человека». Взгляд Мериме на человека историчен: «...К поступкам людей, живших в XVI веке, нельзя подходить с меркой XIX». Через судьбу Бернара де Мержи просматриваются события эпохи, а противостояние католиков и гугенотов, приведшее к Варфоломеевской ночи и религиозным войнам, отражается в истории любви этого протестанта к католичке Диане де Мержи (любовь для Мериме, в отличие от других исторических романистов, не носит неизменного, внеисторического характера, а приобретает черты, свойственные изображаемой эпохе). То же противостояние становится источником семейной трагедии де Мержи: братья Бернар и Жорж оказываются в разных лагерях, и пуля, пущенная Бернаром, обрывает жизнь Жоржа.

Исторические персонажи, в том числе и король Карл IX, изображены писателем как частные лица. Не мысли или желания отдельных личностей, а общее состояние национального сознания, нравов народа определяет ход исторических событий — таков вывод Мериме, свидетельствующий о развитии писателем романтического историзма в направлении, близко подходящем к реализму.

Новеллы 1829–1830 гг.



В жанре новеллы Мериме решает весьма сложную задачу: через единичное событие раскрыть характер иных народов, иных эпох. Событие, отмеченное исключительностью, придает произведениям романтическое звучание; выявление характера, типичного для данной нации и данного времени, т. е. характера, конкретно-исторически обусловленного, свидетельствует о переходе от «местного колорита» к реалистическому историзму. В письме к И. С. Тургеневу (от 3 декабря 1868 г.) Мериме так разъяснил свой метод: «Для меня нет задачи обстоятельнейший анализ. Мне кажется, можно человека минувших эпох тому, каким воспользовался мегатерия и многих. Законы аналогии так же внутреннего облика, как и Следовательно, Мериме на типизацию психологии. реалистического принципа особенно велики. Герои двойной жизнью, и писатель внутренней жизни человека, натуры своих



Углубление художественных приемах, в роли рассказчика. Если в ранних произведениях за счет «жанровой игры» («мистификации») и объективного «свободного повествования» писатель стремился как бы изнутри раскрыть мир чужого сознания, чужой психологии, то теперь появляется фигура рассказчика-француза, который хочет проникнуть в чуждую ему психологию извне, стараясь понять ее природу и не отвергая того, что противоречит традициям французов.

Так построена новелла «Матео Фальконе».

Она начинается с описания Корсики, ее диковатой природы и таких же диковатых, но исполненных своеобразно понятого достоинства нравов местных жителей, которых в цивилизованном обществе приняли бы за разбойников. Рассказчик повествует о Матео Фальконе как о человеке, ему знакомом. Избран сюжет вполне руссоистский: в жизнь «естественного человека» проникает разлагающее влияние нравов цивилизованного общества. Десятилетний Фортунато, сын Матео Фальконе, за обещанные часы выдает жандармам местопребывание преследуемого ими человека, которого он до этого спрятал, повинувшись неписаным законам корсиканцев. Этот последний момент показывает, что в основе произведения лежит антирусоистская тенденция: не «естественное чувство», а сложившиеся нравы определяют поведение Фортунато, когда он спасает человека. Точно так же Матео расстреливает собственного сына (за то, что он этого человека выдал жандармам), руководствуясь моральными требованиями, сложившимися исторически, а не исконно присущими людям. Не случайно поэтому новелла завершается репликой

интереснее, чем исторического персонажа. добиться воссоздания способом, аналогичным Кювье для восстановления вымерших животных. непрерываемы для для внешнего». особое внимание обращает Именно в развитии типизации его заслуги Мериме нередко живут глубоко проникает в тайну раскрывает двойственность современников.

психологизма сказалось на частности на изменении

Матео, что сын умер христианином. Для него важно заказать заупокойную мессу, чтобы все было в соответствии с установленной традицией. Чувства отца никак не обнаруживаются, читатель может их домыслить только из своего духовного опыта (особенность психологизма Мериме). При сохранении внешних черт романтического «местного колорита» в новелле торжествует реалистическая установка: социально-исторические обстоятельства формируют образ жизни, психологию, характеры типичных представителей своих народов.

«**Этресская ваза**» — новелла, в которой исследуется образ жизни, психология французского общества. Развивая социальный анализ, Мериме показывает, как в светском обществе чистое чувство Сен-Клера и Матильды де Курси становится поводом для сплетен, а ложные представления о чести, оторванные от подлинной морали, приводят к гибели лучших и позволяют процветать низким душам. Психологический анализ приводит писателя к раскрытию двойной жизни светского человека: чтобы скрыть свою любовь, Сен-Клер играет роль разочарованного, холодного денди. Образ этрусской вазы в новелле — символ двойной жизни и хрупкости всего прекрасного.

Произведения 1833–1846 гг. В реалистических новеллах этого периода Мериме нередко обращается к мотивам ранних произведений. Так, в «Двойной ошибке» развивается мысль «Этресской вазы» о двойственности жизни светского общества, о гибельности пусть даже слабого естественного чувства для человека, не защищенного от мнений света. Корсиканские нравы, обрисованные в «Матео Фальконе», становятся предметом исследования в новелле «Коломба». Но новеллы 1833–1846 гг. приобретают масштабность, усиливается критицизм, особой глубины достигает разработка характеров, логика развития которых начинает управлять движением сюжета. Каждый персонаж Мериме — личность. Такова Жюли де Шаверни, героиня новеллы «Двойная ошибка», искавшая в любви к скептику и прожигателю жизни Дарси альтернативу пошлой светской жизни. Образ Жюли де Шаверни предвосхищает образ флюберовской Эммы Бовари. Таковы корсиканка Коломба, натура цельная и непреклонная, осуществившая кровавую месть за убийство отца; ее брат Орсо делла Реббиа, мужественный и благородный человек, испытывающий противоречивые чувства по отношению к неписаному корсиканскому закону вендетты (кровной мести); его возлюбленная Лидия Невиль, которая, приходя в ужас от вендетты, тем не менее высоко ценит мужество Орсо, его несходство с потерявшей нравственные ориентиры светской молодежью («Коломба»). Таковы, несомненно, Кармен и Хосе («Кармен»).

Ярко выписанные характеры мы находим в новелле «**Арсена Гийо**» (1844). Мериме ироничен по отношению к ханже и лицемерке госпоже де Пьен. Совсем в ином ключе рисуется образ Арсены Гийо, в прошлом статистки Оперы, жившей на содержании, заболевшей чахоткой и ведущей нищенское существование. Мериме показывает, что именно нищета заставила ее искать себе любовников: «Я тоже была бы честной, будь у меня такая возможность», — говорит она «нравственной» де Пьен, которая незаметно уводит от нее, умирающей, возлюбленного Макса де Салиньи. Мериме усиливает аналитичность сюжета: экстраординарное событие (попытка Арсены покончить с собой) здесь не в конце, а в начале новеллы, основное внимание уделено раскрытию характеров. Высокого мастерства Мериме достигает в использовании реалистической

художественной детали. Емкой деталью заканчивается новелла: «Бедная Арсена! Она молится за нас», — приписано карандашом на могильном камне Арсены Гийо. Читатель догадывается по этой детали о дальнейшей судьбе героев, о том, что де Пьен соединилась с Максом вопреки своим проповедям не иметь любовников, обращенным к Арсене.

Жанровая характеристика произведений 1833–1846 гг. Мериме ищет некий универсальный, синтетический жанр, который пришел бы на смену «жанровой игре», «свободному повествованию», «мозаичности». Он разрабатывает синтетический жанр, являющийся переходной формой от новеллы к повести и роману. Это своеобразная удвоенная новелла, или эллипс. Под эллипсом подразумевается такая структура художественного произведения, в которой все содержание организуется вокруг двух скрытых или явных центров, равноправных и взаимодействующих друг с другом. Принцип эллипсности использовался давно (например, в творчестве Шекспира). В XIX в. он становится жанрообразующим принципом той переходной формы, к которой обратился Мериме. В структуре новеллы должен быть один центр, в романе — множество. Эллипсная новелла разрывает рамки единичности, но сохраняет лаконизм. Контрастность и равноправие двух центров позволяют в самой структуре жанра заложить возможность для диалектического раскрытия жизни в объективном изображении ее противоречий.

Обычно два центра у Мериме возникают из соединения двух историй, одна из которых кажется фоном другой. В «Двойной ошибке» история короткой любви Жюли и Дарси развивается на фоне ее увлечения Шатофорсом. В «Душах чистилища» история семьи дон Хуана, его увлечений и раскаяния соединяется с историей семьи Охеда, которую дон Хуан погубил. В «Венере Илльской» история ожившей статуи наслаивается



на повествование рассказчика об Испании и ее людях. Так же построены новеллы «Коломба», «Арсена Гийо», «Кармен».

«Кармен» (1845). В этой новелле писателю удалось создать один из «мировых образов», подобных Гамлету, Дон Кихоту, Дон Жуану, — образ Кармен, для которой свобода дороже жизни. Под влиянием оперы Жоржа Бизе (1875) Кармен давно уже воспринимается как романтический персонаж, а большие этнографические описания, включенные в новеллу, истолковываются как стилистический прием (для контраста «ученого» повествования с описанием страстей Кармен и Хосе). Между тем «Кармен» — лучший образец эллипсной новеллы, и «этнографическое» обрамление есть не что иное, как второй скрытый центр структуры произведения, определяющий его реалистическую ориентацию: автора интересует Кармен не как исключительная личность, а как носительница типичных черт цыганского народа. Кармен призвана подчеркнуть его главные культурные и психологические особенности, «физиономию», разгадать его загадку. Трагическое столкновение Кармен и Хосе — следствие не только их индивидуальных качеств: в их лице сталкиваются два взгляда на мир, присущие разным народам.

Измена, убийство лишь кажутся результатом своеволия исключительных страстей, здесь не мелодрама, а трагедия, и нельзя встать на чью-либо сторону, потому что это значило бы осудить не личность, а уклад жизни целого народа, между тем ни один народ нельзя поставить над другим, все народы достойны равного уважения.

Поздние произведения Мериме. Во второй половине XIX в. Мериме отходит от художественного творчества, занимается исследовательской работой и переводами с русского языка.

«Локис (рукопись профессора Виттенбаха)».

Эта последняя новелла Мериме, написанная в 1869 г., синтезировала основные тенденции его творчества. Писатель возвращается к эллипсности, сталкивая два национальных сознания: рационалистическое немецко-прусское (в лице профессора Виттенбаха из Кенигсберга) и иррациональное литовское, связанное с легендами, преданиями, суевериями (в лице графа Шемета и его окружения). В конце новеллы читатель остается в неведении: связана ли гибель панны Юльки с тем, что граф превратился в медведя (что вполне возможно в жанре романтической, фантастической новеллы), или есть иные, более естественные причины катастрофы. Страшный финал лишь внешне представляется неразъясненным, «открытым». Мериме убрал скрытое завершение в глубь новеллы, в нем дается однозначное, при этом антиромантическое, истолкование событий. Преступление действительно совершается графом и совершается закономерно, ибо романтическое сознание, воплощенное в действии, выходит за рамки человеческих норм. Убийство можно было предотвратить, но окружение Шемета, зараженное романтическими фантазиями, ждет от графа действий, ждет из года в год, со дня его рождения — и романтический бред материализуется, обретая форму преступления.

Мериме — пропагандист русской литературы.

Мериме переводит на французский язык повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» (1849), «Выстрел» (1856), пишет восторженную статью о Пушкине (1868), публикует статью «Литература в России: Николай Гоголь» (1851) и перевод «Ревизора» (1853), пишет предисловие к переводу романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1863), редактирует перевод романа «Дым» (1867), переводит повести «Призраки» (1866), «Странная история» (1870), выпускает вместе с Тургеневым сборник переводов его произведений «Московские новеллы» (1869), пишет о нем развернутые статьи «Литература и рабство в России. Записки русского охотника Ив. Тургенева» (1854), «Иван Тургенев» (1868), оставляет статьи и заметки о многих русских поэтах и писателях. Не все Мериме верно воспринял в русской литературе. Так, он совершенно не оценил первые произведения Льва Толстого, а в Гоголе увидел только сатирика, много позаимствовавшего у Стерна, Скотта, Шамиссо и Гофмана. Тем не менее он, по существу, не знал в Европе равных по глубине понимания русской литературы и исторической роли русского и других славянских народов (Мериме был автором исторических работ об эпохе Бориса Годунова, о Богдане Хмельницком, о Разине, об истории казаков, о Петре I, в 1853 г. он написал историческую драму «Первые шаги авантюриста», где изложил свою гипотезу появления на Руси фигуры Лжедмитрия), он в огромной степени способствовал началу мирового признания русской литературы.

Глава III. Автор в воспоминаниях современников

И.В. Гёте



По поводу мистификации авторства книги «Гюзла» сам Гёте писал в 1828 г. в небольшой специальной статье, посвященной книге Мериме: *«Лишь с недавних пор принялись французы с живым интересом и благорасположением следить за поэзией чужестранцев и признали за другими народами известные права в области эстетического. Со столь же недавнего времени они охотно пользуются в своих произведениях и чужеземными формами. Самое новое и удивительное, пожалуй, это то, что они теперь все чаще выступают под маской других наций и, позволяя себе остроумную шутку, вводят нас в приятный обман подложными произведениями, так что мы сперва принимаем загадочную вещь за чужеземный подлинник и находим ее занимательной и достойной удивления, а затем, после ее разоблачения, повторно и уже по-новому любимся искусным талантом, проявившим склонность к столь серьезным шуткам, ибо невозможно выразить лучше свое проникновение в клад поэзии и образ мыслей другого народа, как приблизившись к ним путем подражания и переводов»*. Гете дал очень высокую оценку таланту Мериме; он неоднократно говорил о нем с И. П. Эккерманом.

Фредерик Стендаль



Правдивость Мериме в изображении характеров превзошла ожидания Стендаля. В статье «Театр Клары Гасуль, испанской комедиантки» (1825), Стендаль писал: *«автор бросил решительный вызов цензуре, не пожертвовав ни одной чертой характера, ни одним штрихом ради надежды увидеть свои комедии на сцене»*. Но еще больше Стендаль ценил «Театр» Мериме как своеобразный вызов драматургам, чьи пьесы «свидетельствовали об общем упадке французского театра тех лет», он предупреждал, что «их денежные дела благодаря успеху Мериме скоро придут в упадок». Стендаль поместил в июльском номере «Лондонского журнала» статью «Театр Клары Газуль, испанской комедиантки», в которой писал: *«Среди... общего упадка театра один совсем молодой человек дал публике сборник пьес под названием «Театр Клары Газуль» <...> Все его пьесы совершенно оригинальны и ничуть не копируют чужих произведений...»*

Таким образом, Стендаль сочувственно встретил новаторство поэтики Мериме, и этим стремлением к реформированию французской драмы определялся его интерес к мистификации, хотя игровая концепция «Театра Клары Гасуль» осталась незамеченной Стендалем, как впрочем, и другими современниками «испанской комедиантки».

А.С Пушкин



Проспер развлекал своими шутками и озорной характер

творчестве. Так, книга "Гузла" ("Гусли") -- фольклорный сборник собирателя и исполнителя баллад гуслеяра Иоакинфа Маглановича -- была составлена из двадцати девяти баллад в прозе, сочиненных самим Мериме. Примечания и комментарии усилили эффект "подлинности".

постоянно окружающих розыгрышами. Его проявился и в

Получив в подарок эту книгу от известного лингвиста и путешественника Соболевского, Пушкин и Мицкевич сразу же принялись переводить "творения славянского народа", а какой-то ученый немец даже написал диссертацию. Узнав, что автором является сам Мериме, Пушкин был поражен. *"Быть не может! Народные обряды, язык, слог, невероятные случаи... Это невозможно выдумать!"* Оказывается, Мериме с одним из друзей задумал путешествие по Италии, а денег не было. "Тогда я предложил сначала описать наш вояж, продать книгоиздателю, а вырученные деньги употребить..." -- рассказывал писатель.

Пушкин уважал его много. Он назвал его остроумным и оригинальным писателем, а сочинения его замечательными в нынешнем униженном, жалком упадке французской литературы (Сочинения Пушкина, т. IV, в Предисловии к Песням западных славян)



Жорж Санд (Амандина Дюпен)

С Жорж Санд его связывали два года отношений. И, может быть, связали бы обоих писателей навсегда, если бы, по его словам, его не отталкивало бы отсутствие всякой стыдливости романистки. Это неприятие сосредоточено в той части его биографии, которая до сего дня является весьма спорной и находится, скорее, в сфере иронической поэзии, чем сатирической прозы: *«Мужчина с женщиной готов дружить лишь... остальное всё литература. Объединять их может лишь роман Двух тел под одеялом без обмана, а прочее, о милая Жорж Санд, оставьте лучше для своих романов»*. Интересно, что Санд, первая феминистка, в письме Сент-Бёву писала, наоборот, о жажде раствориться в этом романе: *«Если бы Проспер Мериме меня понял, может быть, он полюбил бы меня; если бы он полюбил, он меня бы подчинил себе; а если бы я смогла подчиниться мужчине, я была бы спасена, ибо свобода гложет и убивает меня»*. Впрочем, самолюбивая Санд отомстила любовнику – как водится, наветом: «На следующий день она сама, зайдя к подруге, кажется, актриске Мари Дорваль – любовнице Дюма, ей рассказала: *«Да, были мы близки, вчера вот у меня был Мериме, но как мужчина – он немного стоит. Сей случай стал в богемной кутерьме предметом сплетен, ярлыков, историй...»* Роман двух выдающихся личностей, таким образом, не состоялся: видимо, Мериме, несмотря на иронию, расстался с ней с тем же романтическим сожалением, что и она с ним... Поговаривали, правда, что она называла его «вурдалаком» - выяснилось, что этого никогда не было. Это слово употребил, причем значительно раньше, Пушкин, когда стихи из сборника «Гузла» перекладывал в «Песни западных славян».

Н.В. Гоголь

Заметка о Мериме

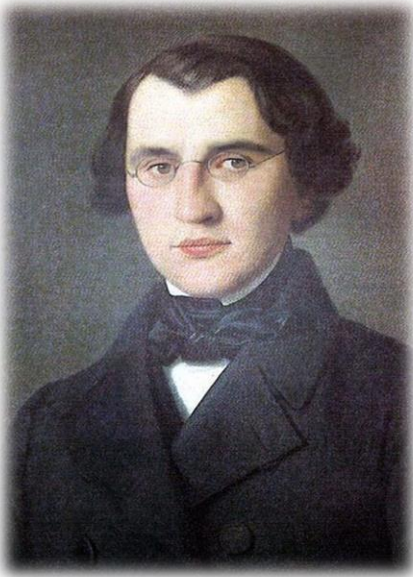


«...Имя Мериме не было так часто на устах Европы, как других, менее награжденных дарами гения, но более плодovitых писателей, которые более метили на эффект и желание удивить, изумить во что бы то ни стало, которые [из-за этого поднимались на дыбы и далеко отшатнулись от истины, высокой в необходимой простоте своей]. Немного произведений вышло из-под пера Мериме, но все они носят яркую печать таланта. Много правды, много верности и в беглых и, так сказать, мимоходом рассыпанных заметках, много познаний и опыта, и много познания жизни. Его драматические сцены, вышедшие под названием Театра Клары Газюль, блестят поэтическими чертами. Многие из средних веков в них придвинуты чрезвычайно близко и почти рисуются перед глазами. Везде заключена мысль и является что-нибудь из сильных и отличительных движений тогдашних характеров. [Предлагаемое] ныне в переводе - Души в чистилище, без всякого сомнения, поразит читателя прекрасным поэтическим созданием сюжета, живым, быстрым, увлекательным рассказом, свежими красками Испании, тонкими наблюдениями, острыми и смелыми замечаниями. И сколько рассыпано ума на этих немногих страницах!

Мериме, как очень легко можно видеть из всех их, вовсе не был занят тем, чтобы угождать вкусу публики. Он шел как-то совершенно в стороне. Даже предметы избирал не те, которых требовала модная потребность читателей. Кажется, его не занимали покупатели и слава. Как будто бы в одни только минуты отдыха от жизни и бездельно-делового течения дней ее писал он свои произведения. И самая жизнь его не сходится с общею жизнью Европы. Его имя не попало в современную политическую сферу. Его не слышно в палате перов. Он не публицист, нет ни одной речи, им произнесенной. Он взял себе должность инспектора памятников и древностей, рассеянных по Франции. Их обсматривать, доносить о состоянии их, исследовать и поддерживать, вот что определил он своим действием.

Мериме обладает кроме того той способностью, которая не дается французу, именно способностью схватывать верно местные краски, чувствовать народность и передать ее. Всем известно выданное им собрание славянских песен под именем Гусли. Собранием этим он поддел даже самого Пушкина, который принял их за подлинные и с такою верною простотою передал их в полновесных стихах своих. Почувствовать и угадать дух славянский - это уже слишком много и почти невозможно для француза. По природе своей эти две нации не сходятся между собою в характере. К тому же французу трудно позабыть на минуту, что он француз. С этой стороны Мериме является в своих созданиях далеко выше своих писателей-соотечественников.»

И.С. Тургенев



Отношения Мериме с И.С.Тургеневым были самые что ни на есть теплыми и дружескими. Мериме, например, написал вступительную статью к французскому изданию романа «Отцы и дети», вместе с Тургеневым переложил на французский «Мцыри» Лермонтова, написал две большие критические работы о Тургеневе и всю переписку с ним вел на русском языке.

Русский романист писал 15/27 июня 1872 г. из Москвы Фанни Тургеневой:

«Я, действительно, хорошо знал Мериме в последние годы его жизни — очень любил его — и, думаю, что хорошо изучил его характер. Я готов быть в распоряжении г. Ломени для сообщения всех необходимых ему сведений — хотя, по правде говоря, я предпочел бы другого панегириста или, скорее, другого биографа — не потому, чтобы я сомневался в таланте г. Ломени — но между ним и Мериме слишком мало точек соприкосновения: эти две натуры слишком различны. Храня дорогую мне память Мериме, я желаю, чтобы ему была отдана полная и совершенная справедливость—и буду счастлив содействовать этому».

Когда же Мериме скончался в 1870 году, не дожив пяти дней до своего 67-летия, Тургенев написал о нем: *«...Лично я теряю в нем друга... Я постоянно с ним переписывался, но видел я его года два тому назад в Париже; он уже тогда страдал той болезнью (водянкой в легких), которая унесла его. Про Мериме весьма справедливо сказал Э. Ожье, что он был «un faux egoiste» — как бывают «faux bonhommes». Под наружным равнодушием и холодом он скрывал самое любящее сердце; друзьям своим он был неизменно предан до конца; в несчастье он еще сильнее прилеплялся к ним, даже когда это несчастье было не совсем незаслуженное...»*

«...Я не знал также человека менее тщеславного. Мериме был единственный француз, не носивший в петличке розетки Почетного легиона (он был командором этого ордена). В нем с годами все более и более развивалось то полунасмешливое, полусочувственное, в сущности, глубоко гуманное воззрение на жизнь, которое свойственно скептическим, но добрым умам, тщательно и постоянно изучавшим людские нравы, их слабости и страсти».

Глава IV. Автор в критике.

Проспер Мериме — яркая и своеобразная фигура в истории французской литературы XIX века «Острым и оригинальным писателем» назвал его Пушкин. За «искреннюю и сердечную привязанность» к русскому народу ценил Мериме Тургенев. Французские биографы нередко изображали его странным и даже несколько загадочным человеком. Современники отмечали его скептический ум, характер ироничный и скрытный, упрекали за недоверие к человеческой природе и пессимизм. В подобных суждениях была лишь небольшая доля правды: Мериме всегда оставался как бы в стороне от происходящих событий, ограничиваясь ролью внимательного и проницательного наблюдателя, зорко подмечал пороки и недостатки общества своего времени, беспощадно изображал их в своих произведениях. Мериме был разносторонне одаренным человеком. Тому, кто стал бы изучать его жизнь, в первый момент могло бы показаться, что литература являлась для него побочным занятием. Прогрессивный французский писатель Луи Арагон, высоко ценивший художественное мастерство Мериме, писал о нем: «Археолог, восприимчивый путешественник, он прошел через свою эпоху, как совершают путешествие по Европе, впитывая в себя впечатления, но не давая им себя захватить, 'занимает особое место в этот век шумных литературных школ: он почти одних лет с великими романтиками, но уже принадлежит к следующему поколению, к тем, кто более не восхищается «непосредственными впечатлениями». Действительно, Мериме вошел в литературу как активный участник сражении за романтическое направление в борьбе против отживавших норм и правил классицизма, но к романтическим «преувеличениям» и некоторым сторонам новой эстетики он почти с самого начала относился с большой долей промни. Мериме был младшим современником великих реалистов Стендаля и Бальзака, однако в его сравнительно небольшом творческом наследии нет широких полотен, в его намерения никогда не входило разностороннее изображение действительности в ее становлении и развитии. Он словно пробовал свои силы в разных жанрах — в драматургии, романе, отдав дань общему увлечению историей для того лишь, чтобы позже обратиться исключительно к малой повествовательной форме новеллы или небольшой повести. Мериме не просто обновил этот жанр. Он как бы создал его заново. Его мастерски сконструированные новеллы с их динамизмом, лаконичностью, точными и яркими деталями — маленькие шедевры, без которых невозможно представить себе французскую литературу. В литературоведческих трудах, посвященных творчеству П. Мериме, в курсах истории зарубежной литературы основное внимание уделяется творчеству Мериме периода 1820-40-х гг., новеллистике писателя, проблемам поэтики, особенностям его жанрового мышления, принадлежности к реализму, месту П. Мериме в истории мировой литературы. Наиболее значимые работы в этой области принадлежат отечественным исследователям Г.И. Чудакову, П.Н. Сакулину, Б.Л. Модзалевскому, Д.Н. Овсяннико-Куликовскому, Н.О. Лернеру, А.А.Чебышеву, Г.И. Чулкову, Н.С. Шрейдер. Названные

проблемы затрагивались также в трудах В.П.Горленко, Л.П. Гедымин, Б.В. Томашевского, А.Д. Михайлова, Г.С. Авессаломовой, Л.Г. Андреева, Т.Ю. Боярской.

В конце 1851 года была напечатана статья Мериме «Николай Гоголь», более чем наполовину состоящая из отрывков и пересказов «Мертвых душ» и «Ревизора». Эта первая статья Мериме о российской словесности вызвала самую оживленную полемику в русской прессе, а французский писатель оказался невольным участником ожесточенной литературной борьбы. Никакая другая статья Мериме не была встречена столь разноречиво и бурно.

Статья «Николай Гоголь» появилась в «Revue des Deux Mondes» 15 ноября 1851 года, а уже 12 декабря **Ф. В. Булгарин** приветствовал ее в своей газете. Против статьи Мериме вскоре выступили **некрасовский «Современник»** и **«Москвитянин»**, перешедший теперь в руки так называемой «молодой редакции» во главе с **Аполлоном Григорьевым**. Мериме действительно дал все основания для резкой критики. Он не понял Гоголя, этого глубоко русского писателя. Он пытался определить его генеалогию, выводя его творчество из традиций Стерна, Вальтера Скотта, Шамиссо и Гофмана. Он не понял, да в то время еще и не мог понять, национальных корней творчества Гоголя. Как позже напишет И. С. Тургенев Полине Виардо, *«Самые пронизательные умы из иностранцев, как, например, Мериме, видели в Гоголе только юмориста английского типа. Его историческое значение совершенно ускользнуло от них»* (с. 88-89).

Все эти слабые стороны статьи французского писателя были зорко подмечены русскими критиками. **И. И. Панаев** (под псевдонимом Новый Поэт) писал в «Современнике»: *«Кто же будет отрицать ум в Мериме, авторе «Театра Клары Газуль», «Коломбы» и других произведений, на которых, правда, лежат следы кропотливой и несколько сухой работы, но которых все же нельзя не признать замечательными <...>. От других писателей мы больше ничего бы и не ожидали, но от Мериме, от этого Мериме, который обманул самого Пушкина! признаюсь, это нас поразило»* (с. 114-115). Указав на все просчеты Мериме в его статье о Гоголе, Панаев тем не менее заключил: *«Впрочем, мы, несмотря на недостатки этой статьи, все-таки весьма рады ее появлению: она еще раз доказывает, что, ставя так высоко Гоголя, мы не создавали себе «идола», что даже и не понимающие ни полноты, ни - повторяем - сущности его таланта склоняются перед ним, и сожалеем только о недостаточности, о неверности представления, которое получит о нем читающая Европа, внимание которой не может не быть обращено на статью, подписанную таким почетным именем, каково имя г. Мериме»* (с. 115).

Более решительным и непримиримым был критик «Москвитянина» (Аполлон Григорьев), писавший: *«Почему-то мы надеялись, что автор Хроники Карла IX, Жакерии и других произведений, которые принадлежат к числу далеко не дюжинных, скажет несколько дельных слов о нашем первом современном поэте, о том, кому молодое поколение обязано отчасти своим развитием, своими лучшими впечатлениями. Мы надеялись на это, во-первых, потому, что взгляд издали, взгляд*

иностранца, постороннего наблюдателя, важен во всяком деле, - с другой стороны, талант самого Мериме ручался бы, казалось, за то, что он поймет Гоголя <...>. И что же мы встретили в статье? Увы - ничего, кроме весьма обыденных суждений, поверхностных или устарелых требований от искусства вообще, от нашего поэта в особенности» (с. 106). В статье «Москвитянина» доказывается, что Мериме совершенно не смог разобраться в таком замечательном творении Гоголя, как «Тарас Бульба». Верно подметил критик «Москвитянина» и полное непонимание французским писателем гоголевского юмора, ограничив все рамками сатиры: *«Вообще Мериме, к удивлению нашему, вовсе не понимает ни юмора вообще, ни того гиперболического юмора, который составляет характер Гоголевского гения»* (с. 112).

В статьях И. И. Панаева и Ап. Григорьева не было ни озлобления, ни недоброжелательности по отношению к Мериме, - лишь чувство обиды за великого русского писателя и огорчение, что замечательный французский литератор проявил вдруг такую досадную близорукость.

Во всех этих ошибках и просчетах Мериме совершенно не разобрался **А. В. Дружинин**, опубликовавший в следующем году обширную статью в «Библиотеке для чтения» (где он только что начал работать, уйдя из «Современника»). Статья Дружинина выдержана в резко ироническом тоне и направлена исключительно против «Москвитянина»: *«Вот откуда взялись и восторг и ожесточение: Просперу Мериме, замечательному и остроумному сочинителю повестей, романов, исторических сцен, <...> захотелось поговорить с европейской публикой о каком-нибудь очень хитром предмете, высказать несколько мыслей о человеке, неизвестном Франции, от беллетристических произведений перейти к критике и даже критике самой трудной - к оценке произведений, писанных в чуждом государстве, на полужнакомом языке, имевших успех в обществе, совершенно чуждом тому обществу, в котором Мериме провел всю свою жизнь. Мериме ухватился за Гоголя <...>, наговорил несколько очень милых фраз, рассыпал там и сям десяток метких мыслей, с важностью обсудил деятельность русских литераторов, назвал Гоголя особою, подражавшею и Стерну и Скотту, и Шамиссо, и Гоффману...»* (с. 115-116). Дружинин, защищая Мериме от по большей части справедливых упреков, ссылается на то, что критики - и у нас и на Западе - не раз ошибались в своих оценках (в качестве примера он приводит отношение критики к Гете и к Шекспиру). *«Ежели и из нас, русских, - замечает Дружинин, - нет двадцати человек, смотрящих на «Мертвые души» с одной и той же точки зрения, то почему же требовать, чтоб Мериме пошел далее нас?»* (с. 116).

Как видим, к середине XIX века Проспер Мериме пользовался в литературных кругах России уважением и авторитетом. Он уже был хорошо знаком не только с А. И. Тургеневым и С. А. Соболевским, этими ближайшими друзьями Пушкина, но также с Е. А. Баратынским П. А. Вяземским, М. Н. Лонгиновым, наконец, с И. С. Тургеневым. Он

старательно учил русский язык, занимался русской историей, переводил русских писателей (прежде всего Пушкина) и пропагандировал их творчество на Западе.

Если первой статьей Мериме о русской литературе, - вызвавшей такие споры, - был «Николай Гоголь», то и Гоголь как бы не остался в долгу: в его бумагах была обнаружена посвященная Мериме небольшая заметка (см. с. 70-71). Обстоятельства ее написания нам неизвестны, датируется этот текст приблизительно 1840 годом. Судя по содержанию, «Заметка о Мериме» должна была служить предисловием к переводу повести Мериме «Души чистилища». Но что это был за перевод - мы не знаем. Так как русская цензура, скорее всего, эту повесть долго не пропускала в печать, Гоголь свою работу не завершил. Показательно, что **Гоголь** называет Мериме *«замечательнейшим писателем»* и ставит его выше других французских писателей его времени. В этом Гоголь идет за Пушкиным, почти дословно повторяя пушкинские слова из предисловия к «Песням западных славян» (впрочем, Гоголь на это предисловие и ссылается).

В одной из статей **Белинский** назвал Мериме «даровитым французом» (с. 66). Позже **Достоевский** скажет: *«этот преталантливый французский писатель»* (см. с. 128). А вот мнение **Д. В. Аверкиева**, Мериме переводившего; он заметил, что Мериме *«принадлежит к числу наиболее замечательных французских писателей нашего века»* (с. 133). Близок к нему в своей оценке творчества Мериме **П. Д. Боборыкин**, популярный в свое время романист и драматург, занимавшийся также изучением истории литературы.

Более сдержан был **Ап. Григорьев**. В 1854 г. он задумал большую статью о Мериме (3-4 печатных листа 17), но опубликовал только ее первую часть, посвященную «Театру Клары Газуль». В этой статье он несколько себе противоречит: *«сначала говорит об излишней ироничности Мериме и о пронизывающем его произведения скепсисе (вспомним, что совсем недавно «Москвитянин» Ап. Григорьева отчитывал Мериме за статью о Гоголе), но затем с восхищением пишет о комедии «Карета святых даров» и переводит из нее одну яркую сцену, переводит с явным удовольствием и увлечением (с. 122-124).* По неизвестным нам причинам Ап. Григорьев эту статью не закончил (или просто не напечатал?). Между тем, журнал, с которым он так активно сотрудничал и где начало статьи было опубликовано, через год, в мае 1855-го, поместил на своих страницах перевод пьесы Мериме «Африканская любовь» (под названием «Любовь африканца. Комедия», перевод М. В... вой).

Лев Толстой упоминал произведения Мериме достаточно редко. В 1865 г., после чтения «Хроники времен Карла IX», он записал в дневнике: *«Странная его умственная связь с Пушкиным. Очень умен и чуток, а таланта нет»* (с. 125). Много позже, в 1905 году, по свидетельству Душана Маковицкого, Толстой назвал «Кармен» единственно хорошим рассказом Мериме (с. 125). Но неужели он не знал других его рассказов? Трудно предположить, что он, работая над «Войной и миром», не читал «Взятие редута». Ведь такое, почти «толстовское» изображение войны появилось значительно раньше «Пармской обители» Стендаля, у которого Толстой якобы учился.

Современники Л. Н. Толстого отнеслись к Мериме несколько иначе. Молодой **А. К. Толстой** бесспорно хорошо знал «Гюзлу», которая, наряду с некоторыми другими источниками (Шарль Нодье, Теофиль Готье, Гете, Полидори-Байрон и др.), пригодилась ему в пору работы над повестями о вурдалаках (40-е годы) - «Упырь», «Семья вурдалака», «Встреча через триста лет» (стоит отметить, что два последние рассказа написаны по-французски; было бы интересно проанализировать их язык и сопоставить с языком Мериме, Нодье и т. д.).

Совершенно в одно и то же время два известных русских писателя обратились к произведениям Мериме и перевели каждый по одной его новелле. **Д. В. Григорович** (1822-1900) перевел «Этрусскую вазу», а **В. М. Гаршин** (1855-1888) - «Коломбу». Эти переводы были напечатаны в 1883 г. в журнале «Изящная литература» в соседних номерах (соответственно №№ 9 и 10). Григорович перевел новеллу Мериме в пору своего возвращения к литературной деятельности, после почти двадцатилетнего молчания; одновременно появился и его маленький шедевр - рассказ «Гуттаперчевый мальчик». *Показательно, что в своих воспоминаниях, говоря о наиболее выдающихся зарубежных писателях своего века, первым он называет Мериме и следом за ним - Флобера и Бальзака. Гаршин обратился к Мериме тоже в переломный момент своей жизни: он работал над переводом «Коломбы» после выхода из психиатрической больницы, и это тоже отметило начало нового этапа его жизни.*

Источник: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/mihajlov-holodnyj-merime.htm>

А. В. Луначарский в статье «Гений безвременья» 1930г. Так характеризовал творческий потенциал Мериме и его актуальность: *«У Мериме не могло быть никаких идеалов. Если у него проглядывают порою элементы общественного чувства, то это всегда только остатки каких-то убеждений, перешедших к нему от эпохи революции через мать. Он не придает им существенного значения. Являясь следующей за Стендалем ступенью горьких выводов после поражения революции, он, в сущности, чуждается идеалов, чуждается какой бы то ни было тенденции. Он чрезвычайно горек именно потому, что он от всего оторван, бесконечно одинок. Из этого одиночества, однако, в своей самозащите он делает предмет гордости. Он эгоист, как Стендаль. Под маской холодного ума тщательно скрывает он свои чувства. Он денди, он идет с высоко поднятой головой, как будто не замечая людей вокруг себя, ценя и любя свое мастерство и мастерство чужое. Он тщательно взвешивает свое творческое критическое слово, но как будто не для читателя, а для себя самого. Над читателем он любит подтрунивать, смотреть на него издали, мистифицировать его. К читателю обращена насмешливая, гримасничающая маска его произведений, и, может быть, к далекому только читателю, более совершенному, обращено серьезное лицо мастера, с невероятной тщательностью шлифующего свои произведения<...>*

<...>Но не надо думать, что мастерство Мериме есть действительно чистое мастерство. Как ни горд он, как ни отчужден, как ни презирает общественность,

однако в нем есть нечто от гигантского протеста Флобера. Если он любит изображать злых мужчин и злых женщин, если его привлекают преступления, если он аморален, то это прежде всего для того, чтобы издали ударить хлыстом своего превосходства посредственную толпу с ее предрассудками, ту толпу, которую он знал и которая его окружала, толпу, состоящую из представителей высшего и среднего сословия. К массам народа Мериме относится без всякой злобы, но ценит их природу приблизительно так, как природу скал и растений. Бестенденциозность Мериме пропитана одной тенденцией — противопоставлением строгого, чистого и честного артиста отвратительному буржуа, ненавистному обывателю. Он как бы постоянно повторяет каждой строчкой своих произведений: это не для тебя, обыватель, это для меня самого и для артистического читателя. Самая манера Мериме продиктована этим же настроением. Это манера «сухая»

<...>Чем может быть интересен Мериме для нас? Конечно, как всякий большой писатель, он интересен для нас, как тип определенного времени, притом по контрасту. О типах, подобных Мериме, очень хорошо писал еще Плеханов. Но помимо исторического значения, Мериме имеет для нас и непосредственный интерес, не только потому, что в его своеобразном изображении жизнь является нам с неожиданной стороны и заинтересовывает вас как читателя, не давая оторваться от скудных на слова, точных и глубоких строк его произведений<...>

<...>Некоторые элементы широкой нашей читательской массы с большим удовольствием прочтут шедевры Мериме, не задумываясь, просто вследствие оригинальности их темы, остроты рассказа. Другие, может быть, испытают некоторое неудовольствие, заметив холодность автора по отношению к читателю, его аристократическую гордыню и стремление подобрать полы своего плаща, чтобы не запачкать его «в прахе действительности<...>»

Характер интереса берлинской критики к творчеству П. Мериме обусловлен двумя причинами – местом, которое французский писатель занимает в межлитературных отношениях с Россией, и сложностью определения его места в истории не своей национальной литературы. В его творческой манере исследователи видят приметы романтизма, классицизма и натурализма: *«Мериме был вне теорий, в известном смысле – даже вне литературы, так что его мало беспокоило, к какой школе отнесут его критики. Он был писатель-дилетант, и хотелось ему, чтобы видели в нем не литератора, а светского человека»* (Айхенвальд Ю. Проспер Мериме // На чужой стороне. 1923. № 2. С. 152). Особенно близка критике связь французского писателя с русской литературой. Айхенвальд напоминает, что Мериме был одним из первых во Франции, кто оценил ее достоинства, знал русский язык, читал в подлиннике Пушкина и Гоголя, переводил их произведения на французский язык: *«Мериме назвал Пушкина в присутствии Гюго величайшим поэтом эпохи, наравне с Байроном»* (Айхенвальд Ю. Проспер Мериме // На чужой стороне. 1923. № 2. С. 158).

Но кроме этой литературной «внеаправленности» и уважения к русской словесности в Мериме критика привлекала «неумолимая сдержанность изложения», которая «оттеняет и стужает всю трагичность содержания», чем и определяется его истинное место в европейском литературном процессе. *«Без мягкости, без женственности, никогда не следуя по стопам своего соплеменника Руссо с его чувствительностью и непрошеной откровенностью, не исповедуясь ни перед человеком, ни перед человечеством; не выступая из стильной рамки своих рассказов, писатель... никогда не повышаемого голоса, корректный изобразитель авантюр и авантюристов, рационалист иррационального, несравненный мастер точного и элегантного слога, входит Мериме в портретную галерею европейской литературы»* (Айхенвальд Ю. Проспер Мериме // На чужой стороне. 1923. № 2. С. 160).

«<...>Любуясь цельными и сильными характерами, Мериме, однако же, ищет их в странах и эпохах, удаленных от современной ему Франции. Ведь сама "усовершенствованность" западной культуры и заключается для него прежде всего в "смягчении нравов", то есть в наложении на человеческое поведение целого ряда запретов и ограничений, сковывающих человеческую личность, препятствующих ее свободному, непосредственному выявлению. Не случайно многие персонажи-европейцы, изображаемые Мериме, нравственно в чем-то похожи на Альфонса де Пейрорада из новеллы "Венера Ильская", красавца атлета, закованного в наимоднейший костюм, как в панцирь, в котором он не может даже повернуться. "Смягчив нравы", подчинив свою жизнь здравому смыслу, трезвому расчету и благопристойности, европейцы, по мысли Мериме, утратили дар любви и ненависти, искренних и непосредственных чувств. Образ измельчавшей Европы - в явной или в неявной форме, но всегда по контрасту - присутствует во всех новеллах Мериме, написанных на "экзотическом" материале. Поэтому в изображении таких личностей, как Таманго и Маттео Фальконе, ясно чувствуется глубокая и настойчивая тоска писателя по энергичным, мужественным характерам, которых он не находил в рамках западной цивилизации.» - такие выводы делает Г. К. Косиков о «новельном» периоде творчества Мериме в своей статье «Об "экзотических" новеллах мериме».

Ю.Б. Виппер в своей статье «Проспер Мериме» подводит итоги творческого пути французского автора: *«В отличие от романтиков, Мериме не любил вдаваться в пространные описания эмоций. Неохотно прибегал он для этой цели и к помощи внутреннего монолога. Он предпочитал раскрывать переживания персонажей через их жесты и поступки. Его внимание в новеллах сосредоточено на развитии действия: он стремится максимально лаконично и выразительно мотивировать это развитие, передать ему внутреннее напряжение.*

В новеллах Мериме, как и в его творчестве в целом, значительную роль играет сатирическое начало. Сатира Мериме в новеллах носит эмоционально более сдержанный характер, чем в его юношеских произведениях, скажем, в "Театре

Клары Гасуль". Его любимым оружием становятся не сарказм, не сатирическая гипербола, а ирония, скрытая, но, несмотря на свою иносказательность, завуалированность, весьма язвительная сатирическая усмешка. Мериме с особым блеском применяет ее, разоблачая фальшивость, двуличность, пошлость буржуазных нравов.

Новеллы Мериме - наиболее популярная часть его литературного наследия. Кому не знакомы нарисованные рукой выдающегося мастера образы Маттео Фальконе и Кармен, Таманго или Коломбы! Они стали вечно живым достоянием мировой культуры. Лучшие произведения Мериме-новеллиста сыграли важную роль в развитии французской реалистической литературы нового времени. Восприняв передовые традиции французской повествовательной прозы XVIII века, следуя заветам Лесажа и Прево, Вольтера - автора философских повестей, и Дидро-беллетриста, Мериме новеллист выступил вместе с тем смелым новатором, расчищавшим путь дальнейшим завоеваниям Флобера, Мопассана и Анатоля Франса. Творчество Мериме принадлежит к числу самых блестящих страниц в истории французской литературы XIX столетия».

Глава V. Экранизации произведений

1. «Кармен» (Carmen) — (реж. Артур Гилберт), Великобритания, 1907.(Короткометражка, музыка.)
2. «Кармен» (Carmen) — (реж. Джироламо Ло Савио), Италия, 1909.
3. «Сигаретница из Севильи» (The Cigarette Maker of Seville), США, 1910. (Драма, короткометражка)
4. «[Кармен](#)» (Carmen) — (реж. [Сесил Демиль](#)), США, 1915.

Контрабандисты не могут пронести свой товар через пролом в городской стене - его охраняют солдаты и новый офицер Дон Хосе. А тот «мзду не берёт»! Помочь, конечно, за долю прибыли, предлагает цыганка Кармен - она бы смогла соблазнить неподкупного стража. Заговорщики осуществляют свой план, хотя им мешает жених Кармен - тореадор Эскамильо...

Сценарий

Проспер Мериме, Уильям Ч. де Милль



5. «[Кармен](#)» (Carmen) — (реж. [Чарли Чаплин](#)), США, 1915.



«Кармен» (англ. Carmen, другое название — *Burlesque on Carmen*) — короткометражный фильм Чарльза Чаплина, выпущенный 18 декабря 1915 года. Расширенная версия фильма появилась 22 апреля 1916 года.

Фильм представляет собой вольную интерпретацию известной одноимённой новеллы Проспера Мериме, а также пародию на оперу по её мотивам и на фильм Сесили Демилля, вышедший в том же 1915 году и отличавшийся театральностью, помпезностью и пышностью декораций.

После того, как Чаплин расстался с фирмой «Эссенея», фильм был перемонтирован с двух частей до четырёх — без согласия на это Чаплина. Перемонтажем занимался Лео Уайт, он же доснял новые эпизоды. Попытка Чаплина помешать выпуску этой версии фильма на экран через суд не увенчалась успехом.

6. [«Медвежья свадьба»](#) — по пьесе А. Луначарского, созданной по мотивам новеллы
7. [«Локис»](#), (Режиссёры: Владимир Гардин, [Константин Эггерт](#)), СССР, 1925.



В 1926 году [И. Ильф](#) (под псевдонимом [И. Фальберг](#)) опубликовал [рецензию](#) на фильм в журнале «Кино», в которой сравнивал качественную, но эстетически устаревшую, по его мнению, постановку с фильмами киноателье [Ермольева](#) и «Золотой серией» [Тимана](#). Несмотря на спорную жанровую выдержанность, картина в 1927 году вышла в международный прокат в 25 странах мира[2]:88. Цензурный орган при [Наркомпросе](#) [Главрепертком](#) в 1929 году выпустил постановление об изъятии из проката ряда идеологически неприемлемых кинокартин, в том числе фильма «Медвежья свадьба»

8. [«Кармен» \(Carmen\)](#) — (реж. [Жак Фейдер](#)), Франция, 1926.



По мнению биографа режиссёра [В. И. Божовича](#), в этом фильм [Фейдер](#) потерпел творческую неудачу, поскольку не сумел выполнить заявленного им принципа о том, что в кинематографе необходимо стараться достигнуть зрительного воплощения и развития главной внутренней темы произведения: «Режиссёр стал экранизировать не идею рассказа, а лишь его интригу и обстоятельства действия». По мнению того же автора, несмотря на то, что режиссёр «стремился сочетать постановочный размах с максимальной достоверностью», но не глубокое претворение на экране литературного источника, от которого по сути осталась только «приключенческая интрига да условно-романтические персонажи» в итоге привело к тому, что «за внешним размахом постановки были утрачены внутренние масштабы произведения». Также к недостаткам фильм [Божович](#) относит актерскую игру, которая характеризуется «напыщенной жестикуляцией», в результате чего многие интересные режиссерские находки теряют свою выразительность и кажутся необязательными. Так, исполнительница главной роли в картине [Раquel Меллер](#) несмотря на то, что была испанской по происхождению, и в соответствии со своей внешностью, характеру и темпераменту могла создать запоминающийся образ [Кармен](#) не сумела реализовать это на экране. По мнению критика склоняясь к мелодраматическому штампу, в своей роли представив героиню [Мериме](#) как «сентиментальную и благородную цыганку, чистую и невинную жертву „жестоких“ мужчин»

9. «Кармен» (Carmen) — (реж. [Лотта Райнигер](#)), Германия, 1933.
10. «Вендетта» (Vendetta) — (реж. [Мел Феррер](#)), США, 1950. По мотивам новеллы «Коломба».
11. [1960](#) — по мотивам новеллы «[Маттео Фальконе](#)» на киностудии «[Азербайджанфильм](#)» был снят [одноимённый фильм](#). Режиссёр-постановщик — [Тофик Тагизаде](#).



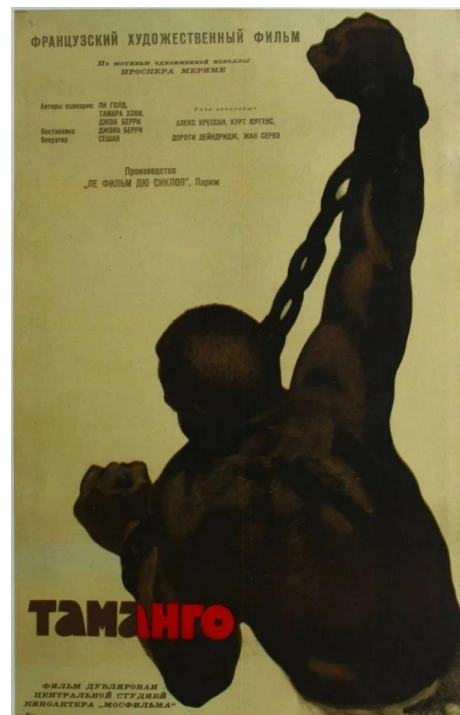
Фильм был создан в 1960 году на основе материалов фильма [«На дальних берегах»](#). По словам режиссёра фильма Тофика Тагизаде, после того, как был снят фильм «На дальних берегах» (1958 год), осталось много неиспользованной киноленты. Было задумано снять ещё один фильм. Так, появился фильм «Маттео Фальконе». За основу была взята одноимённая новелла французского писателя Проспера Мериме, а в главной роли сняли Нодара Шашик-оглы. В фильме, по словам режиссёра, рассказывается о таких моральных качествах, как верности своему народу, [патриотизме](#), борьбе с захватчиками. Музыка в фильме, написанная народным артистом СССР [Кара Караевым](#), исполнялась [Азербайджанским государственным симфоническим оркестром имени Узеира Гаджибекова](#), дирижировал — народный артист СССР [Ниязи](#).

12. «Таманго» (Tamango) — (реж. [Джон Берри](#)), 1958.

По новелле Проспера Мериме «Таманго».

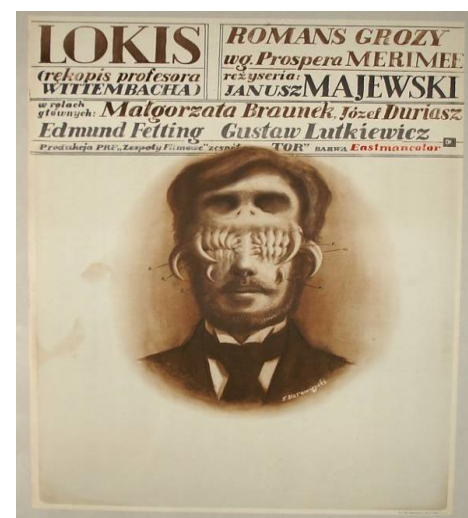
Одно из самых больших несчастий и бед, которые принесла цивилизация человечеству — работорговля. Таманго — это африканский воин, узнавший власть денег и быстро привыкший к «благам» цивилизации — спиртному, оружию, предательству.

Таманго такой же чернокожий, как и те, кого он продает белым. Но воин верит, что репутация хорошего поставщика «черного дерева» сможет защитить его от любой беды.



13. «Локис» (Lokis) — по одноименной новелле, реж. [Януш Маевский](#), Польша, 1970.

Лингвист и этнограф Виттенбах, путешествуя по Литве в поисках материалов для своего исследования, остановился в имении графа Махала Шемета. Доктор Фребер, лечивший душевнобольную мать графа, рассказал профессору печальную историю семьи Шемет. Лет 30 назад во время охоты на графиню напал медведь. Ее удалось спасти, но рассудок у нее помутился, хотя в положенное время она родила, казалось бы, вполне здорового мальчика. Но теперь молодой граф сам находится на грани помешательства...



14. «Маттео Фальконе» (Mateo Falcone) — (реж. [Ян Будкевич](#)), Польша, 1971.



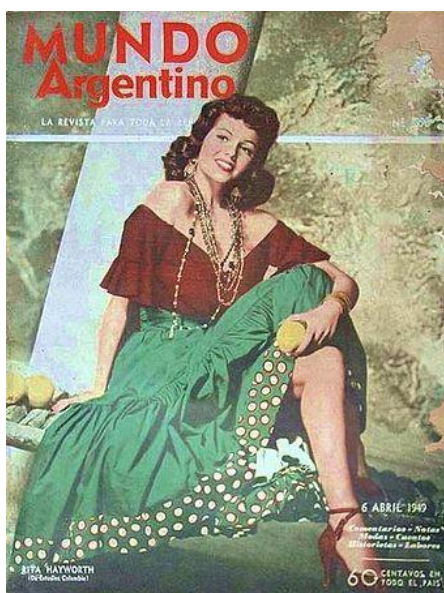
Корсика. В отсутствие Маттео Фальконе, известного всем своей честностью и непреклонным характером, его сын Фортунато за подаренные часы выдал спрятанного во дворе раненого Джаннето, преследуемого правительственными солдатами.

15. «Венера Илльская» (La Vénus d'Ille), Бельгия, 1962.

16. «Венера Илльская» (La Venere D'Ille), Италия, 1979.

Деятнадцатый век. Фильм начинается с показа большой бронзовой статуи Венеры в поместье мистера Де Перолада. Перед свадьбой своего сына Альфонсо отец приказывает выставить статую на всеобщее обозрение в саду. Во время этой процедуры один из рабочих получает увечье. Статуя падает и ломает ему ногу. После этого жители городка начинают считать, что статуя проклята...

17. «Кармен» (The Loves of Carmen) (реж. [Чарльз Видор](#)) — США, 1948.



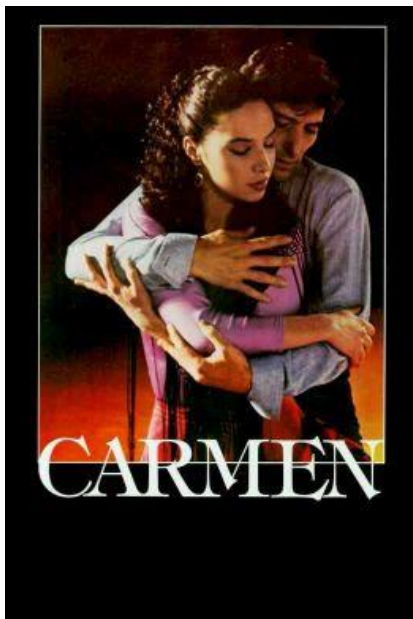
Актёры Гар Мур и Гиг Янг были среди тех, кто пробовался на главную мужскую роль. В ноябре 1947 года [Columbia Pictures](#) объявила, что [Гленн Форд](#) будет играть эту роль. Вирджиния Ван Упп в последнюю минуту переписала сценарий. Музыка из оперы Бизе не использовалась — музыкальная партитура состояла из песен фламенко[1].

Режиссёр, [Чарльз Видор](#), говорил:

Если бы я снял картину для любителей оперы, то никто кроме них, не пришёл бы... Но если мы сделаем историю реалистично, используя ту цыганскую музыку, под которую танцевала сама Кармен, и отбросим знакомые оперные атрибуты, то даже любители оперы смогут насладиться картиной[2].

В ноябре Рон Рэнделл был объявлен прошедшим кастинг на роль Андреса

18. «Кармен» (Carmen) —
(реж. [Карлос Саура](#)), Испания, 1983.



Хореограф (Гадес), готовящий сценическую постановку оперы Бизе, очарован реальной Кармен (Дель Соль), которую он взял на заглавную роль. Фильм поставлен по мотивам одноименной новеллы Просперо Мериме и оперы Бизе. Картина исключительной силы, поэтическое слияние искусства кино и балета. Золотая ветвь МКФ в Канне. Сюжет и хореография Карлоса Сауры и Антонио Гадеса. (М. Иванов)

19. «[Имя: Кармен](#)» (фр. Prenom Carmen) — (реж. [Жан-Люк Годар](#)), Франция, 1983. По мотивам новеллы «[Кармен](#)» с реминисценциями мюзикла «Кармен Джонс», в основе которого лежит [опера](#) Жоржа Бизе с тем же названием.

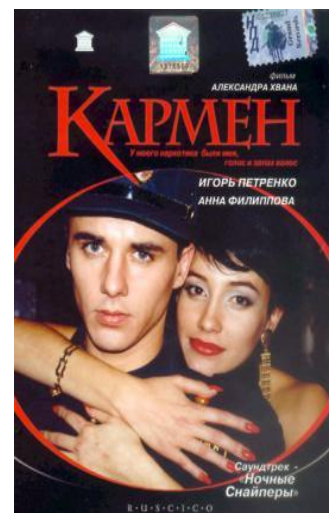
Фильм снят по мотивам новеллы [Проспера Мериме](#) «[Кармен](#)» с реминисценциями мюзикла «[Кармен Джонс\(en\)](#)», в основе которого лежит [опера](#) Жоржа Бизе с тем же названием.

Главная героиня, Кармен Х (Марушка Детмерс) — глава преступной группировки, планирующая и осуществляющая ограбление банка. Во время ограбления она с первого взгляда влюбляется в охранника банка (Жак Боннаффе). Основная сюжетная линия фильма перемежается вставками репетиции струнного квартета [Людвига ван Бетховена](#).

20. «[Кармен](#)» — вариация на тему, (реж. [А. Хван](#)), Россия, 2003.

«Трудно придумать что-либо более далекое от истории, рассказанной в знаменитой новелле Мериме, чем эта философско-умозрительная конструкция. Там речь идет о живой, страстной женщине из плоти и крови, здесь — о мужских фантазиях, о стоической привязанности к «пустому месту». Неудивительно поэтому, что сюжет Мериме претерпевает в картине Хвана необратимые изменения. От него остаются лишь основные вехи, точнее, рожки да ножки («ножки», понятное дело, принадлежат героине, а «рожки» достаются герою). Так и балансирует этот фильм между архаусом и сериалом, между дежурным накручиванием все новых витков криминальной интриги и мрачными философскими резиньяциями, между вкраплениями почти документальной реальности и откровенным картоном, между классическим сюжетом и достойными лучшего применения усилиями по его разрушению... Кажется, художник стоит на распутье.»

Критик Наталья Сирипля



21. «Коломба» (Colomba) — (реж. Лоран Жауи), Франция, 2005.

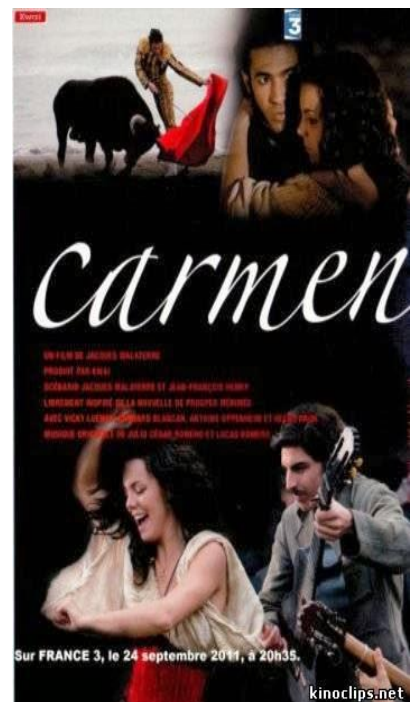


По мотивам романа Проспера Мериме.

1815 год: Лидия и ее отец (генерал в отставке) отправляются на Корсику. На корабле Лидия встречает Орсо, лейтенанта, возвращающегося с войны, чтобы навестить могилу убитого отца. Очарованная его внешним спокойствием, Лидия догадывается, что Орсо собирается отомстить и решает спасти его от него самого.

22. «Кармен» (Carmen) — (Жак Малатье), Франция, 2011.

События драматического фильма, Кармен в хорошем качестве, снятого французским режиссером Жаком Малатье разворачиваются в начале XX века в Франции. В прекрасный романтический край под названием Камарг приезжает очаровательная юная Кармен с тайной целью. Она будет воспламенять сердца жестоких фермеров и простых цыган. Когда героиня первый раз пришла к цыганам с просьбой ночлега, то старая цыганка сказала, что эта девушка проклятая и приносит с собой беду, поэтому ее нужно гнать из табора. Вскоре, девушка устраивается на работу к одному фермеру домработницей и каждый мужчина просто не мог устоять перед красотой Кармен. Героиня пользовалась своими чарами ради достижения собственной цели. Сын владельца фермы, который должен был жениться все отменяет и признается Кармен в любви и что готов ради нее на все. Его невеста начинает угрожать Кармен и хочет, чтобы она исчезла.





Глава VI. Интересные факты

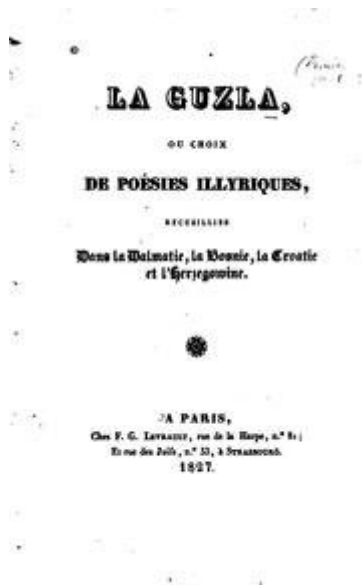
Была в жизни Пушкина история, когда он сам стал жертвой литературной мистификации. К слову, ущерба от этого он никакого не понес, разве что, для самолюбия. Зато русская литература обогатилась еще одним прекрасным поэтическим циклом.

Проспер Мериме

Дело было так.

Замечательный французский писатель, поэт, драматург, публицист Проспер Мериме в 1827 году выпустил в Париже книгу с длинным названием «La Guzla, ou choix de Poesies Illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzegowine» («Гусли, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине»). В нем, по словам автора, были собраны подлинные произведения (34 исторические, бытовые и мистические баллады), переведенные на французский прозой

Французские книжные новинки в ту эпоху попадали в Петербург довольно быстро. Так что очень скоро Александр Сергеевич прочел «Гузлу» и настолько вдохновился ей, что сделал стихотворный перевод 11 баллад из этого сборника, написал по мотивам еще 5 и назвал цикл почему-то «Песни западных славян». Тайну этой географической путаницы, видимо, никто, кроме Пушкина не объяснит.



Обложка первого издания "Гузлы"

Но соль истории не в этом.

Мериме, который тоже был великолепным мистификатором, несколько «неточно» изложил в предисловии историю создания «Гузлы». На самом деле подлинная песня там одна - «Грустная баллада о благородной супруге Асана-Аги», боснийская баллада середины XVII века, все остальное – вольные переложения или даже стилизованные под фольклор сочинения самого Мериме, написанные им, видимо, в период его путешествий на Балканы.

В предисловии к изданию 1842 года, когда мистификация уже была раскрыта, писатель уверял, что создал это произведение одним махом за две недели, потому что ему с другом хотелось отправиться в путешествие на [Балканы](#) и потом издать сочинения о них, но денег на это не хватало, и

«мы напали на мысль заранее описать наше путешествие, продать свой труд повыгоднее и с помощью вырученных денег убедиться, насколько верны были наши описания».

На самом же деле, судя по всему, работа над книгой велась долго и кропотливо, Мериме использовал подлинные тексты и действительно изучал южнославянский фольклор, умело вплетая его подлинные элементы в собственные сочинения. Именно поэтому, видимо, мистификация и вышла столь удачной. Хотя сам автор уверял, что было продано всего 12 экземпляров первого издания.



Иакинф Магланович, бродячий гузляр, "написавший" некоторые из песен сборника

Впрочем, вернемся к Пушкину. Цикл «Песни западных славян» был создан в 1833 году, в феврале-марте 1835 напечатан в журнале «Библиотека для чтения».

К тому времени во Франции о мистификации знали. Первым об этом догадался и во всеуслышание объявил Виктор Гюго в литературном салоне Нодье. Затем это косвенно подтвердил сам автор, послав Гете книгу с надписью: «От автора „Клары Газуль“».

«Театр Клары Газуль» - первая литературная мистификация Мериме, к тому времени широко известная. Гете увидел в названии «Гузла» анаграмму имени «Газуль» и тоже угадал авторство. О чем не замедлил сообщить. Но эта информация не ушла дальше европейских литературных кругов.

Так что Александр Сергеевич, работая над циклом, был уверен, что переводит подлинный фольклор. Лишь спустя некоторое время через его друга библиографа Сергея Александровича Соболевского до поэта дошли слухи об истинной природе «Гузлы». Пушкин решил разобраться и при посредничестве того же Соболевского обратился напрямую к Мериме за разъяснениями.

Есть и другая версия: Пушкин не подозревал о мистификации, просто ему для работы над циклом нужно было выяснить некоторые подробности происхождения «фольклорных песен». Для этого он и обратился к Мериме через Соболевского, хорошо с ним знакомого.



Карл Брюллов. Портрет Сергея Александровича Соболевского

Как бы там ни было, к мистификатору пришло письмо от Александра Сергеевича (написанное на прекрасном французском, который, как известно, для Пушкина был

вторым родным). Мериме к тому времени уже хорошо знал творчество Пушкина и вообще весьма увлекался русской историей, культурой, даже изучал русский язык. А потому, узнав, кто именно попался на его удочку, был даже смущен. Однако подлинных обстоятельств появления сборника так и не открыл, написав в ответном Письме Соболевскому, что создал его за две недели, а в конце письма заметил:

«Передайте г. Пушкину мои извинения. Я горжусь и стыжусь вместе с тем, что и он попался...».

Существует и третья версия: про мистификацию Пушкин точно знал еще до отправки письма Мериме (информация могла прийти к нему через попавшегося на ту же удочку Мицкевича, с которым они дружили). И Мериме знал, что Пушкину известна правда. Так что их переписка была продолжением своеобразной литературной игры. Ведь они оба были мастерами мистификации и очень любили такого рода забавы.

Вот такой литературный почти детектив позапрошлого века.

Глава VII. Избранные статьи Проспера Мериме

СТЕНДАЛЬ



не часто вспоминается одно место из Одиссеи: призрак Эльпенора является Улиссу и требует, чтобы над ним был совершен погребальный обряд:

Не оставляй меня неоплаканным и непогребенным!

В наше время никто не остается непогребенным, за этим следит полиция, но у нас, язычников, есть еще долг по отношению к нашим умершим, состоящий не только в выполнении правил общественной санитарии. Я присутствовал на трех языческих похоронах: на похоронах Сотле, покончившего самоубийством, прострелив себе висок; его учитель, великий философ Кузен, и его друзья убоялись своих добропорядочных сограждан и не осмелились говорить; затем на похоронах Жакмона — он сам запретил произносить над ним надгробные речи. И, наконец, на похоронах Бейля. На его похоронах нас было трое, и мы были так плохо подготовлены, что даже не знали его последней воли. И каждый раз у меня было ощущение, что мы чего-то не выполнили, если не по отношению к умершему, то, во всяком случае, по отношению к самим себе. Если бы друг наш умер во время путешествия, мы горько бы сожалели, что не простились с ним перед отъездом. Всякий отъезд, всякая смерть должна сопровождаться известной церемонией, ибо во всем

этом есть нечто торжественное. Пусть будет устроен обед, пусть соберутся несколько единомышленников, но что-то сделать надо. Об этом и просит Эльпенор—не только о том, чтобы его предали земле, но чтобы о нем вспомнили.

На этих страницах я хочу возместить то, чего мы не сделали на похоронах Бейля. Я хочу поделиться кое с кем из его друзей своими впечатлениями и воспоминаниями.

Бейль, оригинальный во всем—немалая заслуга в нашу эпоху стертых монет! — гордился своим либерализмом, а в глубине души был законченным аристократом. Он не выносил глупцов, питал непримиримую ненависть к тем, кто наводил на него скуку, и за всю жизнь не научился толком отличать дурного человека от надоедливого. Он выказывал глубочайшее презрение к французскому характеру и красноречиво обличал все пороки, в которых, без сомнения несправедливо, обвиняют нашу великую нацию: легкомыслие, ветреность, непоследовательность в словах и поступках. А меж тем ему самому были в высокой степени свойственны те же недостатки, и если уж говорить о легкомыслии, так ведь сам Бейль, посылая однажды из Чивита-Веккья зашифрованное письмо де Брольи (министру иностранных дел), вложил зашифровальный ключ в тот же конверт.

Всю жизнь преобладающей его чертой было воображение, и если он что делал, то только внезапно и под влиянием сильного чувства. Тем не менее он хвалился, что всегда поступает сообразно рассудку. «Нужно во всем руководствоваться логикой»,— говорил он, отделяя паузой первый слог от остальных, но никак не мог примириться с тем, что логика других людей не всегда совпадает с его собственной. Впрочем, он никогда не пытался их переубедить. Люди, плохо его знавшие, приписывали чрезмерной гордости то, что, возможно, было лишь уважением к чужим взглядам. «Вы кошка, я крыса»,— говаривал он иногда, чтобы положить конец спору.

Однажды мы вздумали вместе писать драму. Наш герой, совершив преступление, терзался угрызениями совести.

«Что нужно сделать,— сказал Бейль,— чтобы освободиться от укоров совести?» И, подумав, ответил: «Ну-

жно основать школу взаимного обучения». На том и кончилась наша драма.

У него не было никаких религиозных убеждений, а если и были, то состояли они из гнева и злобы против провидения. «Оправдать бога,— говорил он,— может только то, что он не существует». Однажды у г-жи Паста он изложил нам следующую космогоническую теорию. Бог был очень ловким механиком. Он трудился день и ночь, мало говорил и непрестанно что-нибудь изобретал, то солнце, то комету. Ему говорили: «Да запишите же ваши изобретения! Нельзя, чтобы это пропадало даром...» — «Нет,— отвечал он,— это все еще не то, чего я хочу. Вот усовершенствую свои открытия, тогда...» В один прекрасный день он скоропостижно скончался. Побежали за его единственным сыном, который учился у иезуитов. Это был кроткий и прилежный юноша, ничего не смысливший в механике. Его привели в мастерскую покойного родителя. «Ну-ка, за работу! Надо же управлять миром...» Юноша в смущении; он спрашивает: «А как это делал мой отец?» — «Да вот поворачивал это колесо, делал то, делал это...» Он начинает вертеть колеса, и все идет вкривь и вкось <...>

Трудно понять, что он думал о Наполеоне. Почти всегда он высказывал мнение, противоположное тому, которое выдвигали другие. То он говорил о нем, как о выскочке, ослепленном мишурой величия и непрестанно совершающим прегрешения против логики. То выказывал восхищение перед ним, почти обожание. Сегодня был фрондером, как Курье, завтра—раболепным, как Лас Казас. О деятелях империи он отзывался столь же поразному, как и об их главе.

Он признавал, что император обладал даром очаровывать всех, кто к нему приближался. «И во мне тоже,— говорил он,— пылал священный огонь! Однажды меня послали в Брауншвейг собрать экстренную контрибуцию в пять миллионов. Я заставил заплатить семь, и меня чуть не убила взбунтовавшаяся чернь, раздраженная моим чрезмерным усердием. Но император осведомился, кто из аудиторов это сделал, и сказал: «Очень хорошо».

Мы любили слушать его рассказы о кампаниях, которые он проделал с императором. Его рассказы отнюдь не походили на официальные репортажи. Судите сами. В од-

ном жарком бою Мюрат увещевал солдат, готовых обратиться в бегство, и вот что он им кричал: «Вперед, сукины дети! Моя задница кругла, как яблоко! Моя задница кругла, как яблоко!»—«В минуту опасности,—говорил Бейль,— это казалось самой обыкновенной речью, и я уверен, что Цезарь и Александр в подобных случаях выкрикивали такую же бессмыслицу».

После ухода из Москвы Бейль на третий день отступления вместе с отрядом в полторы тысячи человек оказался отрезанным от главных сил армии какой-то крупной воинской частью русских. Половина ночи прошла в жалобах, потом более храбрые стали увещевать трусов и силой своего красноречия добились решения с оружием в руках пробить себе дорогу, как только рассветет и уже можно будет видеть противника. Еще образец военной речи: «Сволочи вы! Вас же завтра всех перебьют, потому что вы такие б... что не умеете держать ружье в руках и пускать его в ход, когда надо!» и т. д. Эти возвышенные слова оказали действие, и с первым проблеском дня отряд решительно двинулся на русских, бивачные огни которых еще горели. Солдаты незамеченными подкрались к неприятельскому лагерю, но нашли там только бродячую собаку. Русские ушли еще ночью.

Во время отступления Бейль не слишком страдал от голода, но что он ел и при каких обстоятельствах, он забыл начисто; запомнился ему только кусок сала, за который он заплатил двадцать франков и о котором даже после стольких лет вспоминал с наслаждением.

Из Москвы он привез томик *Фацетий* Вольтера в красном сафьяновом переплете, взял его где-то в горящем доме. Его товарищи считали этот поступок несколько легкомысленным: разрознить такое роскошное издание! Он и сам испытывал что-то вроде укоров совести.

Однажды утром, уже в окрестностях Березины, он явился к Дарю, выбритый и тщательно одетый. «Вы побрились,— сказал Дарю.— Ну, вы храбрец!»

Г-н Бергонье, аудитор Государственного совета, говорил мне, что спасением своей жизни обязан Бейлю, так как тот, предвидя перегрузку мостов, заставил его перейти Березину вечером накануне разгрома. Пришлось

почти что применить силу, чтобы вынудить его сделать эти несколько сотен шагов. Г-н Бергонье с высокой похвалой отзывался о хладнокровии Бейля и его здравом смысле, не изменявшем ему даже в такие минуты, когда и записные смельчаки теряли голову.

В 1813 году Бейль был невольным свидетелем бегства целой бригады, на которую внезапно напали пять сотен казаков. Он видел, как бежало около двух тысяч человек, в том числе пятеро генералов, коих можно было узнать по их расшитым шляпам. Сам он тоже бежал, как и все, но плохо, так как только одна нога была у него обута, а другой сапог он держал в руке. Во всем этом французском соединении нашлось только два героя, оказавших сопротивление казакам; жандарм по фамилии Меневаль и новобранец, который, пытаясь стрелять в казаков, убил под жандармом лошадь. Бейлю поручили доложить императору об этой панике; тот слушал, внутренне кипя от ярости и вертя в руках железный прут, на который подвешивают шторы. Стали искать жандарма, чтобы наградить его крестом за отвагу, но он спрятался и сперва даже отрицал свое участие в деле, считая, что нет ничего хуже, чем быть замеченным во время бегства. Он думал, что его хотят расстрелять.

О любви Бейль говорил еще красноречивее, чем о войне. Он постоянно был влюблен или воображал себя влюбленным,— иным я его никогда не видал, но было у него две любви-страсти (я употребляю его собственную терминологию), от которых он так и не излечился. Одну — первую по времени — ему внушила, кажется, г-жа Кюриаль, бывшая тогда в расцвете красоты. Среди его соперников было много важных особ, в том числе генерал, приближенный к императору (Коленкур), который однажды воспользовался своим положением, чтобы заставить Бейля уступить ему свое место возле дамы. В тот же вечер Бейль нашел случай передать ему басню собственного сочинения, в которой в аллегорической форме предлагал ему дуэль. Не знаю, понял ли генерал басню, но морали ее он не одобрил, и Бейль получил жестокий нагоняй от Дарю, своего родственника и покровителя. Тем не менее он продолжал за ней ухаживать. Об этой истории Бейль рассказал мне в 1836 году однажды вечером под пышными деревьями Лаонского парка. Он до-

бавил, что только что видел г-жу Кюриаль — ей тогда было уже сорок семь лет — и почувствовал, что так же влюблен, как при первой встрече. «Как вы можете любить меня в мои годы?» — спросила она. Он убедительно ей это доказал; я никогда не видел его столь взволнованным. Он говорил о ней со слезами на глазах.

Другая его любовь-страсть была к одной миланской красавице (г-же Грюа). Несмотря на прославленную верность итальянок, которую Бейль так часто противопоставлял кокетству француженок, г-жа Грюа бессовестно его обманывала. Она ухитрилась внушить ему, что ее муж, добрейший из людей, на самом деле чудовище ревности, и заставляла Бейля скрываться в Турине, так как, говорила она, появись он открыто в Милане, это бы ее погубило. Раз в десять дней, в ненастную зимнюю погоду, Бейль приезжал в Милан, соблюдая строжайшее инкогнито, днем прятался в дрянной харчевне, а ночью горничная, которой он хорошо платил, тайком приводила его в спальню красавицы. Так шло некоторое время, всякий раз со страшными предосторожностями. Но горничную в конце концов зазрела совесть, и она призналась Бейлю, что у его дамы столько же любовников, сколько дней он проводит в отсутствии. Сперва он не хотел верить, потом согласился сделать испытание. Его спрятали в чулане, и, приложившись глазом к замочной скважине, он увидел в трех шагах от себя вполне наглядное доказательство. Бейль говорил мне, что в первую минуту это необычайное зрелище и комизм положения невероятно его рассмешили, так что он только из опасения спугнуть любовников с великим трудом удержался от хохота. Свое несчастье он почувствовал позже. Неверная возлюбленная, которой он отомстил лишь тем, что слёгка ее вышутил, пыталась его смягчить, на коленях молила о прощении, в этой позе следовала за ним по длинной галерее. Гордость не позволила ему простить, в чем он потом горько калялся, вспоминая страстное выражение лица г-жи Грюа. Никогда еще она не казалась ему столь желанной, никогда еще в ней не было столько любви к нему. Он принес в жертву гордости величайшее наслаждение, какое мог с нею изведать. Полтора года он не мог утешиться. «Я был в оцепении, — говорил он, — не способен был думать. чув-

ствовал только, что на меня навалилась невыносимая тяжесть, но не отдавал себе отчета в своих переживаниях. Это самое большое несчастье, оно лишает всякой энергии. Потом, когда я немного оправился от этого удручающего безволия, во мне разгорелось странное любопытство: я хотел знать все ее измены, расспрашивал о подробностях. Это причиняло мне ужасную боль, но вместе с тем я испытывал какое-то чувственное удовольствие, представляя ее себе во всех положениях, которые она описывала». Бейль, как мне кажется, питал убеждение, довольно распространенное во времена Империи, что всякую женщину можно взять нахрапом и что долг каждого мужчины попробовать. «Возьмите ее, это первая ваша обязанность по отношению к ней», — сказал он мне однажды, когда я рассказывал ему о женщине, в которую тогда был влюблен. А как-то вечером в Риме он сказал мне, что графиня Чини только что в разговоре с ним употребила обращение *voi* вместо *lei*, и спросил, не следует ли ему за это ее изнасиловать. Я всячески поддерживал его в этом намерении.

Я не видал человека, который бы с таким великодушием, как Бейль, принимал критические отзывы о своих работах. Его друзья на этот счет ничуть не стеснялись. Он не раз присылал мне рукописи, уже побывавшие у Виктора Жакмона и вернувшиеся с отметками на полях вроде следующих: «Отвратительно, — стиль швейцара» и т. п.; когда вышла его книга *О любви*, все наперебой изошрялись в насмешках (в сущности, совсем несправедливых). Но никогда даже такая критика не нарушала его отношений с друзьями.

Он много писал и над каждой вещью работал подолгу, но не оттого, что совершенствовал ее выполнение, а оттого, что переделывал план. Если он устранял какие-нибудь ошибки первой редакции, то тут же делал новые, ибо, насколько я помню, он никогда не старался выправить свой слог. И, несмотря на обилие помарок в его рукописях, можно сказать, что все они были написаны сразу.

Письма его очаровательны, это, в сущности, живая его беседа.

В обществе он бывал очень весел, иногда даже без удержу, пренебрегая условностями и чувствами собесед-

ника. Частенько он впадал в дурной тон, но всегда был остроумен и оригинален. И хотя сам он никого не щадил, его легко было обидеть каким-нибудь случайно вырвавшимся и вовсе не злым замечанием. «Я щенок, которому просто хочется поиграть,— говорил он,— а меня кусают». Он забывал, что и сам иной раз кусался, и даже очень больно. Это происходило оттого, что он решительно не понимал, как можно иметь иные, чем у него, мнения о людях и событиях. Так, например, он не допускал мысли, что есть люди искренне верующие: в священнике и роялисте он всегда видел лицемера.

Его взгляды на искусство и литературу казались в те времена, когда он их высказывал, еретическими и дерзкими. Сейчас многие из них уже стали прописными истинами. Он ставил Моцарта, Чимарозу и Россини выше, чем изготовителей комических опер, модных в дни нашей юности,— и вызывал бурю: его обвиняли в том, что он не понимает французского духа.

Но он был до чрезвычайности французом в своих суждениях о живописи, хотя и утверждал, что судит о ней как итальянец. Он оценивал великих мастеров чисто по-французски, то есть с точки зрения литературной. Картины итальянской школы он разбирал как драматические произведения. Этот подход сохранился и до сих пор во Франции, где у людей отсутствует и понимание формы и врожденное чувство красок. Ведь для того, чтобы понимать и любить форму и краски, нужна особая восприимчивость и длительное упражнение. Бейль даже в одной из мадонн Рафаэля усмотрел драматические страсти. Я всегда подозревал, что он потому любил больших мастеров ломбардской и флорентинской школы, что их картины заставляли его думать об очень многих вещах, о коих сами художники, вероятно, и не помышляли. Это уж особенность французов — ко всему подходить умом. Справедливо будет добавить, что ни на каком языке нельзя передать все тонкости формы или все разнообразие красочных эффектов. А когда не хватает слов, чтобы выразить свои ощущения, тогда начинают описывать другие чувства, возникающие попутно и для всех понятные.

Насколько я понимаю, Бейль был довольно равнодушен к архитектуре, и в этой области не имел собствен-

ных мнений. Кажется, я все-таки научил его отличать церковь романского стиля от готической и даже больше вглядываться и в ту и в другую. Но он порицал наши церкви за их мрачность.

Скульптуру Кановы он предпочитал всякой другой, даже греческим статуям, возможно, потому, что Канова и работал-то, собственно говоря, для литераторов. Его гораздо больше интересовали идеи, которые его скульптура могла вызвать в уме людей образованных, чем то впечатление, которое она производила на человека любящего и понимающего форму.

Поэзия была для Бейля закрытой книгой. Цитируя французские стихи, он нередко их калечил. Он понятия не имел ни о метрике, ни об ударениях английского и итальянского стиха, однако живо чувствовал некоторые красоты Шекспира и Данте, тесно связанные со стихотворной формой. В своей книге *О любви* он вынес поэзии окончательный приговор: «Стихи были изобретены, чтобы помочь памяти; сохранять их в драматическом искусстве—это остаток варварства». Особенно он не любил Расина. В 1820 году мы все развенчивали Расина, видя главный его порок в том, что он не считается с *нравами* изображаемой эпохи или, как мы тогда выражались на нашем романтическом жаргоне, с *местным колоритом* (хотя Шекспир, которого мы ему противопоставляли, совершал в этом смысле ошибки еще в сто раз более грубые, о коих мы, понятно, умалчивали). «Но Шекспир,— говорил Бейль,— лучше знал человеческое сердце. Нет такой страсти, нет такого чувства, которое он не изобразил бы с удивительной правдивостью. Жизненность, полнокровность его персонажей ставит его неизмеримо выше всех других драматических авторов».— «А Мольер?» — спросил кто-то.— «Мольер был подлиза, не посмеявшийся вывести на сцену придворного, потому что Людовику XIV это бы не понравилось».

Для практической жизни у Бейля имелся набор общих правил, которым, говорил он, надо неуклонно следовать, раз уж ты признал их удобными, и не вдаваться в рассуждения. Он с трудом допускал необходимость иной раз минутку подумать, подходит ли данный частный случай под одну из его общих теорий.

До тридцати лет он считал, что мужчина, оставшись

наедине с женщиной, непременно должен сделать попытку к сближению. «Это удастся,— говорил он,— один раз на десять. Но за эту одну удачу стоит претерпеть девять отпоров». Никогда не прощать лжи; никогда не раскаиваться; при вступлении в свет хватать на лету первый повод для ссоры — вот еще некоторые из его правил.

Он смеялся надо мной, видя, что я в двадцать лет изучаю греческий язык. «Вы на поле боя,— говорил он,— не время чистить ружье, надо стрелять».

В юности он, как и многие другие, страдал застенчивостью. Молодому человеку вообще трудно войти в гостиную. Ему кажется, что все на него смотрят, он боится в чем-нибудь изменить корректности. «Советую вам,— говорил мне Бейль,— входить с той же осанкой, какую вы случайно приняли в передней; прилична она случаю или нет, неважно. Будьте как статуя командора и меняйте манеру держать себя, только когда уляжется первое волнение».

А для дуэлей он предлагал такой рецепт: «Пока в вас целятся, смотрите на какое-нибудь дерево и считайте на нем листья».

Он любил хороший стол, но считал потерянным то время, которое уходит на еду; хорошо бы, мечтал он, проглотить утром пилюльку и на весь день отделаться от голода. Теперь люди предаются гурманству и еще хвалятся этим. Во времена Бейля мужчина больше всего хотел быть энергичным и мужественным; да и в самом деле, как воевать, если ты гастроном?

По общему мнению, полиция Империи проникала всюду, Фуше знал все, что говорилось. Бейль был убежден, что эта грандиозная шпионская сеть сохранила все свое тайное могущество. Поэтому он окружал бесконечными предосторожностями даже самые невинные свои поступки.

Свои письма он подписывал всегда каким-нибудь вымышленным именем: *Сезар Бомбе*, *Котоне* и т. п., помечал на них «*Абей*», как место отправления, взамен «*Чивита-Веккья*»* и часто начинал их фразами вроде

* Он был французским консулом в Чивита-Веккья. (Прим. автора.)

следующей: «Я получил присланный Вами шелк-сырец и сложил его пока на складе в ожидании погрузки». Все его друзья имели прозвища, и он никогда их иначе не называл. Никто не знал в точности, с кем он виделся, какие книги написал, какие совершал путешествия.

Я верю, что какой-нибудь критик XX века обнаружит книги Бейля среди литературного хлама XIX века и воздаст им справедливость, которой они не нашли у современников. Так было с Дидро, чья слава возросла лишь в нашем столетии. И точно так же Шекспир; забытый во времена Сент-Эвремона, был вновь открыт Гарриком. Очень желательно, чтобы когда-нибудь были опубликованы письма Бейля; они помогли бы всем узнать и полюбить человека, чей блестящий ум и высокие душевные качества сейчас живы только в памяти немногих его друзей.

АРМАН МАРАСТ — ВЕЛИКИЙ ЖУРНАЛИСТ ИЛИ ВЕЛИКИЙ ИГРОК В ДОМИНО



марта 1852 года станет знаменательным днем для старой партии консерваторов: сегодня похоронили Армана Мараста, одного из наиболее молодых и неукротимых ее противников.

Его, Армана Мараста, самого язвительного из памфлетистов последнего царствования, самого умного из февральских победителей, накануне февральской победы напевавшего с завидным легкомыслием *Ça ira**, а на другой день в городской ратуше чуть слышно подтягивавшего *Марсельезу*, его, крайне умеренного в Учредительном собрании, которое он позже возглавил как элегантный дилетант от демократии во вкусе Лафайета, как истинный республиканский маркиз,— его похоронили без всякой помпы и даже без уличных беспорядков, без речей, так как город на осадном положении и полон полицейских.

Г-н Ламартин, обладающий даром импровизации, опубликовал в разных газетах вместо надгробной речи свой спич, который у него попросили личные друзья покойного, а возможно, и его политические друзья, теперь разобщенные. Г-н Ламартин так же мужественно защищал память своего собрата по Временному прави-

* Пойдет! (франц.)

тельству, как в 1848 году он защитил его самого во время волнений в городской ратуше.

Статья г-на Ламартина содержит, помимо обычной приличествующей случаю фразеологии, немало верных мыслей и удачных оборотов, которые оттеняют гладкую вялость чувств и темперамента, являющуюся одновременно и слабостью и достоинством этого поэта и в то же время государственного деятеля.

Смысл изократовского красноречия Ламартина сводится, однако, к утверждению, что человек, в течение пятнадцати лет поносивший все и вся, был только шалуном и притом далеко не всегда злым. Мой язвительный друг Шэ д'Эст-Анж однажды уже указал на эту излюбленную роль Мараста, обращаясь к нему перед лицом суда присяжных, куда председателю Учредительного собрания пришлось спуститься со своего Капитолия. Известно, что, прибегнув к клевете, Мараст выиграл процесс, но он проиграл его в общественном мнении.

Кто не помнит прекрасных слов Бюфона: «Охота — прообраз войны, вот почему она услаждает королей»!

Игра в домино — прообраз и школа мелкой политики, политики кофейных и газет, вот почему Арман Мараст, провинциальный учитель, с первых же шагов своей полемической деятельности в Париже показал себя великим журналистом и великим игроком в домино. Его превосходство проявилось одновременно и в той и в другой области. Живость ума помогала ему наносить и тут и там меткие удары.

Арман Мараст своим примером, который благодаря февральским дням вошел в историю, подтверждает ту истину, что если у игрока в домино злой язык, то он все же может сойти за доброго малого. Таким и слыл Мараст, главнокомандующий на обоих полях сражений. Преследуемый республиканец, он очернил большинство людей своего времени; неожиданный победитель 48-го года, он, нужно отдать ему справедливость, проявил умеренность, редкую по сравнению с другими триумфаторами. Вы можете, конечно, теперь мне сказать, что люди, у которых есть свои пристрастия, — ну хотя бы пристрастие к домино, — настолько бывают увлечены, что это часто мешает им быть злыми. Злость отвлекала бы их,

и они, чего доброго, забывали бы поставить очередной дубль-шесть.

Покладистость и гибкость, проявленные Марастом на посту председателя Учредительного собрания, еще недостаточно оценены. Ему, несомненно, помогли педагогические навыки; школьная линейка подготовила его к председательскому звонку. Все были благодарны Марасту, старому трибуну радикального лагеря, за его примирительную позицию. Беспринципный, но и незлопамятный, он, чтобы обеспечить себе пост председателя, опирался на все фракции Собрания. Его выбирали как наименьшее из двух зол. Второстепенные деятели всех партий выдвигали Мараста на первое место.

Дорогу к председательскому креслу прокладывали ему даже голоса его старых политических врагов. Я не знаю, каким образом Мараст добивался поддержки со стороны бывших жертв своей клеветы и их многочисленных единомышленников, ставших впоследствии его собратьями, но у него были все основания поблагодарить их на манер дикаря Кревкера: «Мы друг другу не чужие: я хорошо знал вашего отца (или вашего дядю) — я его когда-то съел».

КРЕПОСТНОЕ ПРАВО И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

*«Записки русского охотника», сочинение
Ивана Тургенева*



звестно, что путешественники, обычно общительные и словоохотливые в дилижансах, становятся молчаливыми и замкнутыми, как только садятся в поезд. Не пытаюсь выяснить причину этого явления, я ограничусь лишь тем, что укажу на одно из его последствий. В наше время возникла особая литература, предназначенная для людей, которые, подобно Жокрису, «не любят знакомиться с теми, с кем они незнакомы». *Записки русского дворянина* представляются мне удачным пополнением этой железнодорожной библиотеки; жаль только, что книга, которую будут читать в еще весьма тряском вагоне, не напечатана более четким и крупным шрифтом. Прекрасные издания XVI и XVII веков, их плотную, желтоватую бумагу, ясные и простые буквы уже не возродишь! Цивилизация и прогресс имеют, очевидно, свои таинственные законы развития; приходится мириться с известными неудобствами ради больших преимуществ. Но как ни плохо изданы *Записки русского дворянина*, они будут прочитаны с удовольствием не только в дилижансе, но и в замках, где скоро начнется летний сезон. Это произведение интересное, поучительное, хотя и без претензий, значительное, несмотря на свой небольшой объем.

По-русски книга называется *Записки охотника*. Мне не совсем понятно, почему переводчик счел нужным изменить это скромное название; возможно, он боялся ввести в заблуждение господ спортсменов, которые могли бы ожидать, что здесь они найдут сведения о медведях или о рябчиках. Судя по всему, автор, Иван Тургенев, совсем не Немврод, и, откровенно говоря, это несколько не уронило его в моих глазах. Для него охота — это лишь повод поговорить о разных вещах, быть может, даже своего рода маскарадный костюм, в котором ему удобнее наблюдать жизнь страны, где терпят только правительственных наблюдателей. Итак, г-н Тургенев в одежде охотника идет от села к селу в поисках дичи, которая, впрочем, мало его интересует, по дороге встречает людей разных классов, разных по своему характеру, с интересом расспрашивает их, описывает их привычки, поступки, схватывает кое-какие черты из их жизни и продолжает свой путь, предоставляя читателю комментировать и делать выводы. Двадцать два рассказа этой небольшой книжки друг с другом никак не связаны, их соединяет лишь единство зачина, который, по правде говоря, отличается некоторым однообразием. «Я охотился,— говорит автор,— тогда-то и там-то». Затем следует прекрасное описание русской природы — она не лишена самобытности, но в ней все же иногда чувствуется бедность и однообразие северного пейзажа. Наконец появляется персонаж и начинается действие. Эти двадцать две небольшие жанровые картинки, одинаково обрамленные, очень различны по композиции и по тону, но все они тщательно выписаны, иногда даже с излишней дотошностью, и в целом, как утверждают, дают достаточно точное представление об общественной жизни России.

Вопреки обычаю большинства путешественников, рассказывающих лишь о высшем обществе, наш охотник интересуется преимущественно народной жизнью, главным образом жизнью крестьян, мало изученной во всех странах, но особенно, пожалуй, в России. Невольно возникает вопрос: смог ли автор, принадлежащий к знати, увидеть истинное положение вещей? Прочитав книгу г-на Тургенева, можно смело утверждать, что ему не свойственны ни праздное любопытство, ни филантропия. Это

добросовестный и честный наблюдатель, который ищет и находит правду. Он увлекается подробностями, умеет улавливать малейшие движения человеческого сердца и рассказывать о них умно и проникновенно, как это делал Стерн в своем *Сентиментальном путешествии*, видимо, послужившем г-ну Тургеневу не столько образцом, сколько, точнее и вернее сказать, удачно найденным источником вдохновения. Благородный патриотизм не мешает г-ну Тургеневу замечать недостатки и пороки установлений своей страны. Он не выискивает дурного, страдает, когда с ним сталкивается, но когда он с душевной болью все же бывает вынужден изобличать его, то говорит о нем откровенно и смело. Рассказывая о крестьянах, он не может не затронуть крепостного права, а это вопрос, которого касаются в России всегда с осторожностью. Г-н Тургенев не срывает завесу, он лишь целомудренно приподнимает ее, предоставляя читателю самому догадываться о том, о чем автору нелегко говорить.

Несмотря на недомолвки и эвфемизмы, к которым подчас прибегает г-н Тургенев, нельзя не оценить смелость честного человека, пронизывающую всю книгу. Читая ее, я испытывал такое же удивление, как при чтении других произведений русских писателей, где о государственных учреждениях говорится еще более дерзко. Таков роман Гоголя *Мертвые души* и его комедия *Ревизор*.

Г-н Тургенев избегает говорить о том ужасном и трагическом, что связано с крепостным правом, и все же в его книге немало сцен, от которых сжимается сердце, например, описание столь часто встречающегося в России контраста между самой изысканной западной цивилизацией и дикими варварскими обычаями. Я хочу обратить внимание читателей на рассказ *Бурмистр* — так обычно называют управляющих крепостными в имении. Нет необходимости пояснять, что *бурмистры* не имеют ничего общего с почтенными *бургомистрами* Германии, — это слово русские переняли и исказили. Господин этого *бурмистра* — молодой щеголь, проводящий лето в своем поместье. Он путешествовал по всей Европе, владеет многими языками, он вывез из Европы всевозможные предметы роскоши. Дом поставлен на широкую ногу

и сделал бы честь любому английскому лорду. Стол великолепен, слуги вышколены, но во всем чувствуется какая-то принужденность, натянутость, вызывающая смутное беспокойство. Идеальный порядок в доме поддерживается способом, тайна которого вскоре раскрывается. Господин завтракает, оживленно беседуя с гостем, наливает себе стакан бордо и вдруг замечает, что температура вина на несколько градусов ниже, чем того требует Брийя-Саварен. «Что это такое?» — спокойно, не повышая голоса, спрашивает он камердинера. Слуга, уличенный в небрежности, молча тербит салфетку. Молодой дворянин звонит, появляется пренеприятный верзила — экзекутор этого милого помещичьего дома. «Ступай», — небрежно и холодно говорит хозяин провинившемуся слуге. Беднягу уводят и секут розгами подалее от дома, чтобы его крики не беспокоили благородных гостей хозяина. Г-н Тургенев мог бы добавить, что в городах порка слуг происходит еще учтивее. Молодая дама приказывает не угодившему ей слуге отнести надушенную записочку к комиссару полиции: «Княгиня * просит господина комиссара наказать подавателя сего». Новоявленный Беллерофонт вручает роковое письмо, и просьба княгини тотчас же исполняется. После экзекуции наказанному выдают не то чтобы квитанцию, а нечто вроде удостоверения, что освобождает его от необходимости показывать спину, а так как правосудие нигде не бывает бесплатным, то со слуги взыскивают еще стоимость розог. Не правда ли, странное смешение патриархальных обычаев и бюрократических порядков Запада?

Я лично, право же, предпочитаю застарелую дикость Московии, предпочитаю такого господина, который сам сечет своего слугу, хотя он только что с ним выпивал и напьется еще не раз. Кажется, во всяком случае г-н Тургенев это утверждает, и крестьяне такого же мнения. «Любяй да наказует», — говорит в книге Тургенева помещик старого закала, только что приказавший высечь одного из своих людей, так называемого *буфетчика*. Полчаса спустя автор встречает этого буфетчика — тот как ни в чем не бывало грызет орехи. «Что, брат, тебя сегодня наказали!.. За что ж тебя барин велел наказывать?» — «А поделом, батюшка, поделом. У нас по пустя-

кам не наказывают; такого заведения у нас нету — ни, ни. У нас барин не такой; у нас барин... такого барина в целой губернии не сыщешь».

Рабле называл мессера Гастера «первым в мире магистром искусств». Так вот, если бы он побывал в России, то непременно пожаловал бы это звание розге. Эта наставница «во всех добропорядочных науках» обучает мужика всем ремеслам, и тот все умеет сделать на авось. Прочитайте в *Записках русского охотника* прекрасный рассказ *Льгов*. Это трудное для француза слово — всего-навсего название села, куда забрел автор, охотясь на уток, и где на берегу пруда без единой рыбы он встретил рыболова. Оказывается, местный помещик счел необходимым обзавестись рыболовом и поручил эти невыполнимые в данных условиях обязанности бедняге Кузьме Сучкѹ. Прежде чем стать рыболовом, Сучок испробовал многое: был кучером, не умея править, доезжачим, не умея ездить верхом. Однажды на охоте лошадь покалечилась, а Сучок упал, после этого его высекли, и хозяин определил его в повара, но только для деревни... Но даже в деревне соусы Сучка были несъедобны, и его отослали в ученье к сапожнику. Вскоре помещик умер, наследник вернул Сучка в деревню и нашел для него должность, но бедняга так и не понял, в чем она состоит, и не знал даже, как она называется. Его сделали кофисенком (очевидно, от слова *konfektchik* — тот, кто варит варенье). «Это что за должность такая?» — спросили Сучка. «А не знаю, батюшка. При буфете состоял и Антоном назывался, а не Кузьмой. Так барыня приказать изволила». Каждый хозяин, который покупал Сучка или получал его по наследству, давал ему новое занятие, иногда даже благородное: «...был и ахтером (оң хочет сказать актером)... на кеятре играл. Барыня наша кеятр у себя завела.» — «Какие же ты роли занимал?» — «Чего изволите-с?» — «Что ты делал на театре?» — «А вы не знаете? Вот меня возьмут и нарядят; я так и хожу наряженный, или стою, или сижу, как там придется. Говорят: вот что говори — я и говорю. Раз слепого представлял... Под каждую веку мне по горошине положили... Как же!»

Манера письма г-на Тургенева напоминает гоголевскую. Как и автор *Мертвых душ*, он непревзойден в дета-

лях, любит останавливаться на мельчайших подробностях. Если речь идет об избушке, он пересчитывает все лавки и не забудет ничего из посуды. Описывая одежду персонажа, он не пропустит ни одной пуговицы. Г-н Тургенев так точен и подробен в своих описаниях, что два художника, я думаю, могли бы, не сговариваясь, нарисовать его персонажей, и портреты эти были бы абсолютно похожими. Это пристрастие, эта способность к описаниям составляет достоинство и, если хотите, недостаток большинства русских писателей. Только у одного Пушкина слог смел и прост; только он умеет с удивительным вкусом отобрать из тысячи мелких подробностей одну, которая поражает воображение читателя. Ему достаточно пяти или шести строк в начале поэмы *Цыганы*, чтобы показать кочующий табор, расположившийся у костра вместе с прирученным медведем. Каждое слово его лаконичного описания создает определенный образ и оставляет неизгладимое впечатление. Г-ну Тургеневу, несмотря на всю тщательность его описаний, это не удастся. Читая один из очень интересных его рассказов — *Бежин луг*, начинающийся с картины ночного в степи, я невольно вспомнил поэму Пушкина и пожалел, что его лаконизм не стал образцом для русских писателей. Я начал сравнивать г-на Тургенева с Гоголем, а теперь уже провожу параллель с Пушкиным. Я понимаю, что предъявляю слишком большие требования, а потому возвращаюсь к первому сравнению. У г-на Тургенева перед Гоголем есть, на мой взгляд, одно значительное преимущество. Он избегает уродливого, которое автор *Мертвых душ* изыскивает с таким любопытством. Во всем, что пишет г-н Тургенев, чувствуешь любовь к доброму и прекрасному, располагающую душевную чуткость. Ничего подобного нет у Гоголя, всегда саркастического и холодного; он смеется деланным смехом, который часто печальнее слез. И тот и другой сатирически изобразили нравы своего времени. Гоголь, как я слышал, был глубоко порядочным человеком, преисполненным искреннего сострадания к людям, но смеялся он безжалостно, — должно быть, он окончательно разуверился в обществе: он видел в нем только скотов и подлецов. Г-н Тургенев тоже высмеивает, но мягче. Рядом с плохим он видит и хорошее и даже в смешных и неле-

пых фигурах подмечает благородные и трогательные черточки. Надеюсь, г-н Тургенев, которого я не имею чести знать, еще молод и *Записки русского охотника* — это лишь вступление к более глубоким и значительным произведениям.

Нельзя умолчать и о переводчике, г-не Шарьере. Нужно хорошо знать не только русский язык, но и русскую историю, чтобы передать на нашем языке произведение г-на Тургенева, полное тонких нюансов и мелких деталей быта. Шарьер с честью вышел из трудного положения. В кратких, но содержательных примечаниях поясняется то, что не имеет эквивалента по-французски. Нельзя не упрекнуть переводчика в том, что он иногда прибегает к выражениям, которые, возможно, и употребляются во французских гостиницах Петербурга и Москвы, но во Франции еще не получили права гражданства. Почему, например, вместо знатного господина писать *вельмож*, тем более что это даже и не по-русски, так как в России говорят *вельможа*? Когда-то наш язык не допускал подобных ненужных заимствований, теперь же к этому — увы! — относятся терпимо. В газете, например, можно прочесть: «Полковник А. во главе *maghzen* настиг *douar*, у него попросили *aman* и устроили ему *diffa*, после чего полковник учинил *razzia*» *. Еще хуже то, что г-н Шарьер в своем увлечении русским языком переводит иногда слово в слово, забывая, что каждый язык имеет свои особые метафоры и идиомы и что нельзя это нарушать безнаказанно. Что такое *corne d'un bois*? Для русского человека это непостижимо, как не поймет он, пожалуй, что такое *coin d'un bois* **. Я останавливаюсь на этих незначительных погрешностях потому, что их легко избежать при переиздании, теперь же они, надеюсь, никому не испортят удовольствия, какое доставляет чтение *Записок русского охотника*.

* Мериме приводит слова, заимствованные из арабского языка: *maghzen* — алжирский воин, *douar* — лагерь кочевых арабских племен, *aman* — пощада, *diffa* — обряд приема почетного гостя, *razzia* — ограбление завоеванной территории.

** *Corne d'un bois* и *coin d'un bois* — французские идиоматические выражения, означающие клин леса.