

О.В. Тимашёва
МОПАССАН. НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ

Аннотация. Мопассан как новеллист и романист представлен в трех частях настоящей статьи в неожиданных для традиционного рассмотрения его творчества аспектах с позиций сюжета и приемов выразительности (новелла «Плетельщица стульев» – La Rampailleuse), опыта «пристального чтения» (роман «Милый друг» – Bel-Ami) и рассмотрения категории «пространства» (роман «Пьер и Жан» – Pierre et Jean).

Ключевые слова: жанр новеллы; сюжет; композиция; приемы выразительности; метафора; пристальное чтение; понятие личности; роман карьеры; пространство; овнешнение.

Timacheva O.V. Maupassant. New perspectives

Summary. Maupassant, as a short story writer and a novelist, is being discussed in three parts of this article in contexts unexpected for traditional reviews of his writing, through the spectacle of the plot and devices of expressiveness (The Chair Mender – La Rampailleuse, a short story), as an experience of «close reading» (Bel-Ami, a novel) and the analysis of the category of «space» (Pierre and Jean, a novel).

Keywords: short story genre; plot; composition; devices of expressiveness; metaphor; close reading; the notion of personality; career novel; space; externality.

1. Сюжет и композиция как приемы выразительности в новелле Мопассана «Плетельщица стульев»

Новелла – прозаический жанр, поэтизирующий случай, сводящий жизненный материал в фокус одного события. Для нее важно *искусство сюжета и композиции*, обращенное прежде всего к деятельностной, а не созерцательной стороне человеческого бытия. Новеллистический сюжет часто бывает построен на резких антитезах и метаморфозах, на внезапном превращении одной ситуации в другую – прямо ей противоположную.

Формалисты предлагают изучать новеллу с точки зрения *композиции*, т.е. расположения и соотнесенности компонентов художественной формы, построения произведения, обусловленного его содержанием и жанром. Композиция скрепляет элементы формы, подчиняет их идее. Композиция также обладает самостоятельной содержательностью, ее средства и приемы преобразуют и углубляют смысл изображенного. (В качестве синонимов термина «композиция» теперь чаще используют термины *архитектоника* и *структура*) [5]. Важнейший аспект композиции, особенно в произведениях большой формы, – это последовательность введения изображаемого в текст. Она способствует постоянному развертыванию художественного содержания. Исчерпанность смысла до завершения текста или, напротив, его недостаточная проясненность в финале – недостатки композиции. В произведениях малой формы – новеллах, но также притчах, баснях, анекдотах, лирических стихотворениях – финал часто предстает неожиданно-внезапным, резко трансформируя и даже переворачивая значение ранее сказанного.

Специальные приемы для анализа новеллы предложил Л.С. Выготский, считавший себя прямым наследником русских формалистов (В. Шкловский, М. Петровский). При анализе структуры рассказа, с его точки зрения, надо различать *материал* и *форму*. «Под материалом следует разуметь все то, что поэт взял как готовое – житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры, все то, что существовало до рассказа и может существовать вне и независимо от этого рассказа, если это толково и внятно пересказать своими словами. Расположение этого материала по законам художественного построения следует назы-

вать в точном смысле слова формой этого произведения. Соотношение материала и формы в рассказе есть, конечно, соотношение фабулы и сюжета» [2, с. 187]. Фабула для рассказа – это то же самое, что слова для стиха, что гамма для музыки, что сами по себе краски для живописца, *линии для графика* и т.п. Сюжет для рассказа – то же самое, что для поэзии стих, для музыки мелодия, для живописи картина, для графики рисунок. Иначе говоря, *сюжет так относится к фабуле рассказа, как стих к составляющим его звукам*. Новелла – это «чистый вид сюжетного произведения, главным предметом которого является формальная обработка фабулы» [2, с. 188].

Далее Л.С. Выготский, ссылаясь на В. Шкловского, рассказывает об анализе некоторых художественных произведений, которые получили *графическую запись* в виде прямых и кривых цепляющихся друг за друга линий. Материал в естественных свойствах его развертывания может быть условно записан как прямая линия. Искусственное расположение событий, которое превращает их в художественный сюжет и отступает от хронологической последовательности, – все это можно обозначить кривой линией, описанной вокруг нашей прямой, и эта кривая будет кривой художественной формы. Далее можно толковать о смысле, о том, для чего художник предлагает данное расположение материала. Поэтому анализ рассказа, с точки зрения Л.С. Выготского, интересно начать с выяснения его «мелодической кривой» [2, с. 192]. Для этого надо **с о п о с т а в и т ь** положенные в основу рассказа события или их отсутствие (все то, что послужило поводом для рассказа) с той формой, которую они обретают.

Прославленный французский новеллист Ги де Мопассан (1850–1893) написал «Плетельщицу стульев» (*La Rempailleuse*) в период рождения сборника «Рассказы вальдшнепа» (*Les Contes de la becasse*, 1884). Хорошо знающий Нормандию, Мопассан часто бывал там, особенно в сезон охоты. Мотивы охоты нередко встречаются в его рассказах. Для многих из этих рассказов рамкой служили обеды в день св. Губерта, те долгие нормандские обеды, когда просиживают по три часа за столом, рассказывая всевозможные охотничьи истории: каждый из приглашенных вспоминает различные случившиеся с ним приключения и происшествия, представляющие собой кровавые, иногда неправдоподобные

подвиги, внезапные и ужасные драмы, при воспоминании о которых дамы должны вскрикивать [12, с. 412]. «Плетельщица стульев» как раз и есть такая история, одновременно серьезная и сентиментальная, слегка устрашающая если не мужчин, то женщин. В *экспозиции* рассказа мы видим общество, где каждый хочет блеснуть историей, привлекающей внимание. И если в начале обеда разговоры, вероятно, шли об охоте, то к концу его, к моменту начала рассказа, разгоряченные вином и сытной пищей мужчины хотят говорить «о странностях любви».

Один из приглашенных на обед, местный врач, рассказывает довольно любопытную для всех историю, по его мнению единственный пример, во всяком случае на его памяти, «настоящей любви».

Попытаемся, в соответствии с мыслями Выготского, выделить лежащее в основе рассказа происшествие. Оно, по-видимому, сведется к следующему: очень простая провинциальная женщина, босячка, плетельщица стульев, дочь плетельщика стульев, любила сына аптекаря, ставшего тоже аптекарем, горячей платонической (?) любовью, которую он не принимал, но и не отвергал. Все накопленные ею за жизнь до старости сбережения она оставила своему кумиру.

Вот и все содержание рассказа – истории, вполне возможной в реальной жизни, хотя и исключительной с точки зрения обывателя. Попробуем теперь обозначить события, нашедшие место в этом рассказе, в том хронологическом порядке, в котором они протекали (выявить *диспозицию*). Одни события (I) связаны с жизнью плетельщицы стульев (у нее в рассказе нет имени!), другие (II) – с жизнью аптекаря, его зовут Шуке.

Схема диспозиции

I. Плетельщица стульев

A. Детство.

B. Эпизод с маленьким Шуке на кладбище.

C. Встречи на задворках школы.

D. Смерть родителей и женитьба Шуке.

E. Эпизод с попыткой самоубийства.

F. Беседа с врачом в предсмертный час плетельщицы стульев.

II. Аптекарь Шукe

A. Эпизод на кладбище

B. Встречи на задворках школы.

C. Женильба Шукe.

D. Первая помощь «утопленнице».

E. Беседа о завещанной сумме денег с врачом, исполнившим последнюю волю покойницы в присутствии жены.

F. Еще одна беседа Шукe с врачом по поводу повозки, старой клячи и двух собак.

То, что мы получаем при таком хронологическом расположении эпизодов, составляющих рассказ, если обозначаем их последовательно буквами латинского алфавита, принято называть *диспозицией рассказа*, т.е. естественным расположением рассказа, тем самым, которое мы условно можем обозначить графической прямой линией [2, с. 191]. Если мы проследим затем, в каком порядке происходили события, то получим *композицию рассказа*. В порядке хронологической последовательности они выглядят иначе, чем при их изложении. Если мы попытаемся схематически увидеть то, что автор проделал с этим материалом, «придав ему художественную форму», то получатся, скорее всего, лишь две *параллельные прямые со смещением*.

Встречи плетельщицы стульев с Шукe начинаются в ее случае с B (I), в его – с A (II). Функция этого небольшого смещения заключается в том, что, будучи параллельными во времени, эти судьбы ни «социально», ни «физиологически» не объединяются: плетельщица стульев не становится любовницей опрятного чистюли-аптекаря, он лишь, вполне в буржуазном духе, позволяет себя целовать за деньги, т.е. ведет себя как «мужчина-проститутка» (образ, открытый и хорошо описанный Мопассаном). Жена аптекаря называет плетельщицу стульев грязной босячкой, ворвавшейся в ее дом, но она тоже, как и ее супруг, не гнушается большими деньгами, оставленными плетельщицей стульев после ее смерти. Если бы сумма была маленькой, она бы продолжала изображать святую невинность и оскорбленную даму. Но все дело в том, что плетельщица стульев поняла с детства, что если заплатить больше, значительно больше, чем в каком-либо случае принято ожидать, то

можно рассчитывать на бóльшую снисходительность даже ей, девочке с улицы, которую заведомо считают испорченной. У мальчика на кладбище отняли один су, она дала (подарила ему) семь су, и он позволил себя приласкать и потом не гнушался ее поцелуев за хорошую мзду.

«Параллельные прямые со смещением» – таково графическое изображение рассказа (без экспозиции и соединяющего две истории *врача*). Выготский в традиции формальной школы назвал бы их «статической структурой рассказа или его анатомией», а изучение диспозиции эпизодов с помощью букв алфавита – его «динамической композицией или физиологией». «Смещение» [2, с. 189–191] – это существенный момент: В, С, D, E (I) вступает в прямое соотношение с А, В, С, D (II); при этом мы замечаем, что $B > A$; $C > B$; $D > C$; $E > D$, и дело не только в материальной подоплеке ситуаций – дело также и в моральном превосходстве «дурочки с улицы».

В маленькой новелле «Плетельщица стульев» мы видим реально существовавшую героиню, «по-настоящему» умеющую любить, по мнению врача (исполняющего роль третейского судьи в рассказе). Мы узнаем лишь некоторые детали ее жизни, которая нам кажется нелепой, потому что в возможных мирах, которые нам подсказывает наше воображение, она могла бы состояться по-другому, но у ее жизни оказывается лишь одна версия. Она предпочла провести жизнь так, как она ее провела, уходя в виртуальную реальность, где она была рядом с избранником своего сердца.

2. Опыт «пристального чтения» романа Ги де Мопассана «Милый друг»

«Милый друг» Ги де Мопассана – один из самых известных и канонических романов XIX столетия, законченный автором в 1884 г. Темой произведения стала знакомая по книгам писателей-романтиков Шатобриана, Констан, де Мюссе и писателей-реалистов Стендаля, Бальзака, Золя, Флобера судьба молодого человека, современника или *alter ego* авторов. Психология молодого героя, его внутренняя жизнь и реальные поступки подробно исследовались в художественной литературе на протяжении всего XIX в. Анализ просто неудавшейся любви, семейного счастья у романтиков

сменил рассказ о честолюбивых устремлениях и возможностях их реализации у писателей-реалистов.

Мопассан в романе «Милый друг» рассказывает историю молодого человека, близкую его собственной судьбе, как это было, впрочем, в формальном выражении и в других случаях, однако при этом он создает образ, приобретающий значение символа для последующей эпохи, и на сегодня еще не завершившейся. Его книга – не роман о разрыве с ушедшим миром, не сожаление об утраченных иллюзиях, не история воспитания чувств или драматического открытия мира, а *роман карьеры*. До Мопассана в XIX столетии о карьере пытался рассказать лишь Стендаль в романе «Люсьен Левен», обозначив для литературных наследников тему «хорошего человека на плохом месте». Однако только Мопассан сумел, используя, как выражаются некоторые французские исследователи, образ «непроблематичного героя», т.е. «идеального героя», героя в полном смысле слова (*héros-maître*) – победителя по физическим и умственным, исчерпывающим для данного окружения, задаткам, создать одну из зримых для конца XIX и всего XX в. моделей карьеры. Если у Борхеса метафорой времени считают библиотеку, то у Мопассана метафорой его нового, «настоящего времени», времени, которое он не любил, становятся газета и человек, работающий в ней репортером. О личной судьбе репортера и пойдет речь.

Ученик натуралиста Эмиля Золя, преподавшего «меданской группе» новую тематику, обновленную литературную технику, создание определенного стиля, современник поэтов-символистов Верлена и Рембо, писатель своеобразного дарования, рассказчик и полемист, Ги де Мопассан живет в эпоху, когда все более заметным становилось торжество цивилизации над культурой, явное преобладание «критического начала» и всякое забвение духовного синтеза. Если писатели-романтики, да и некоторые реалисты также, были очевидными идеалистами, то Мопассан – свидетель времени, в котором культура отпадает от религиозного корня, и это выражается в том, что он становится, как пишет исследователь его творчества Пьер Коньи, «безбожником» [24, с. 21]. Не сосредотачиваясь на «неверии» Мопассана, обратим внимание лишь на подспудное ощущение декаданса в его произведениях, особенно заметное в последних повестях и новеллах, где преобладают грезы и

химеры, всякого рода наваждения (сборник рассказов «С левой руки», путевые очерки «На воде», а также романы «Сильна как смерть», «Наше сердце»).

В романе «Милый друг» Мопассан, как Золя в романе «Нана», достигает скульптурной точности образа-символа столь же конкретного, физически ощущаемого, сколь носящего обобщающий характер. Символисты ведь не только грезили, передавая молчаливую душу вещей, разного рода нюансы с помощью суггестии, они «не только связывали, но и разделяли», как выразился Н. Гумилев [9, с. 56]. Например, Верхарн ужаснулся, приняв свой мир как «брюхо и вымя», как «женщину в черном», банкира-паука и городá-щупальцы. Русский поэт определил характер дарования последнего как «воплъ Нибелунга, отказавшегося от любви ради властной мысли и богатства образов» [9, с. 223]. Не записывая Мопассана скоропостижно в символисты и не причисляя его к группам поэтов, чье творчество в характерных чертах оформилось позднее романа «Милый друг», хотелось бы только подчеркнуть, что молодой человек, созданный властной мыслью французского писателя, – своего рода фигура-символ, предвосхищение еще более поэтически оформленных антипатий следующего века.

Лев Толстой, как известно, не любил эротические рассказы Мопассана, как не любил он Золя и Бурже, Киплингa: его раздражали их «задирающие сюжеты», их физиологизм. Ему казалось, что эти авторы даже не пытаются скрыть необходимый писателю «прием обмана», ту «наживку», на которую они ловят читателя. «С первых шагов видны намерения, и все подробности становятся скучными и ненужными. Знаешь, что у автора не было другого чувства, кроме необходимости написать роман» [9, с. 237]. Толстой судит этих авторов, подводя итоги собственной жизни в 1892 г.; он совсем не принимает новое искусство, декаданс, символизм и даже произведения, написанные в традиционной манере, справедливо отмечая у авторов значительно большую холодность, отсутствие романтического чувства. Ему кажется, что они пишут не столько по вдохновению, сколько «делают» свои произведения. Как бы то ни было, Мопассан написал своего «Милого друга», книгу в 17 печатных листов, за три-четыре месяца. Это оказалось возможным, поскольку писатель уже разрабатывал отдельные мотивы, сюжетные положения и эпизоды в своих рассказах («Могила», «Мститель»,

«Награжден», «Трус», «Прогулка», «Исповедь», «Иветта», «Мужчина-проститутка»).

Общепризнанный в XX в. как хороший, а главное – истинно «современный» писатель, хороший стилист, Флобер, скончавшийся в 1881 г., два своих февральских письма 1880 г. посвящает восторженным оценкам реализации творческих замыслов Мопассана и Золя:

«В прошлое воскресенье я прочитал в корректуре “Пышку” и нахожу, что это шедевр, ни более и не менее. Замысел, наблюдательность, персонажи, пейзаж и, в особенности, композиция, а это самое редкое – все безукоризненно» (3 февраля 1880 г.) [21, с. 262].

«Весь вчерашний день до половины двенадцатого я провел, читая “Нана”. После этого не спал всю ночь и совсем ошалел.

Если бы от меня потребовали, чтобы я отмечал все, что мне показалось сильным, я вынужден был бы комментировать каждую страницу! Характеры поразительно правдивы. Слов, взятых с натуры, великое множество; смерть Нана в конце – нечто микеланджеловское» (15 февраля 1880 г.) [21, с. 263].

Советский исследователь творчества Мопассана Ю.И. Данилин [3] и французский исследователь Альбер Тибодэ [26, р. 5] в 30–50-е годы дают примерно одинаковую оценку и подобные определения главного героя романа «Милый друг»: «Жорж Дюруа – социальный тип. Это подлинный “типический характер в типических обстоятельствах”. Это тип преуспевающего карьериста, выросшего в благоприятной среде продажной журналистики. Выродившийся потомок бальзаковских карьеристов, Дюруа отличается от Растиньяка и Люсьена де Рюбампре полной невежественностью, вульгарностью, неутомимой циничной жадностью и истинным талантом к беззастенчивой эксплуатации других людей. Он отличается от бальзаковских карьеристов и полным отсутствием каких-либо колебаний, угрызений совести; он совершенно аморален».

Сделанное в категориях своего времени, это несколько лобовое и не совсем точное на сегодняшний день высказывание нуждается во многих уточнениях и усовершенствовании, хотя и сегодняшняя критика тяготеет к аналогичным определениям Дюруа. Шарль Каstellла, например, пишет:

«Sur un plan tout a fait générale la structure significative se définit comme un ensemble de relation fonctionnelle et nécessaire

existant entre une totalité donnée et les divers éléments de son contenu. P. ex. au sein de cette totalité qu'est l'oeuvre littéraire? La structure sera le concept qui permettra de justifier la substance, voir la forme de toutes parties du texte ou au moins de la très grande majorité de celui-ci»¹ [23, p. 10].

Не отказываясь от приведенных выше социальных определений образа, добавим также, что «личность – это культурно-историческое явление». Она в большой степени зависит от «социального пространства» и обладает определенной «телесностью», к которой относится биологическое единство, общий этнический уклад, взаимодействие с одной и той же средой и т.п.

Начнем с того, что Жорж Дюруа отнюдь ничем не отличается от своей среды, которая, однако, выдвинула также многих замечательных людей, как то: художников, писателей, композиторов, ученых, банкиров, бизнесменов и т.п., включая самого автора романа. Дюруа, таким образом, тень писателя и плод его фантазии, навеянной реальными людьми, прошедшими через его судьбу. Созданный им образ современного репортера, безусловно, выделяется среди мягкотелых буржуа, нерасторопных аристократов, простодушных крестьян, и Мопассан не делает натяжки, изображая его как «героя».

Л. Карсавин, разрабатывая понятие личности, писал, что она не есть сумма элементов и из них не складывается. Ее характернейшая особенность именно в том и заключается, что она проявляет себя по-особому, по-своему, отлично от всех прочих личностей в каждом своем моменте; все усвояемое ею перестает быть элементом, превращается в ее самое, что не мешает ей стать символом при определенных обстоятельствах [6, с. 8–14]. Вот и рассмотрим далее эти составные элементы личности с определенностью смысла, присущего прежде всего словесному языку, помня при этом, что речь идет о художественном явлении. Литература и жизнь в искусстве натурализма не отграничены друг от друга

¹ «В самом общем виде значимую структуру текста определяет сумма действительных и прочих необходимых соотношений между ее целостностью и отдельными элементами содержания. Но, тогда, с этих позиций, что же такое литературное произведение? Его характеризует речевая структура, как своего рода концепт, позволяющий определять его суть и видеть его форму, образуемую всеми компонентами текста или, по крайней мере, большей их частью» (пер. с фр.).

резкой гранью, жизнь демонстрируется такой, какова она есть. Множество текстов Золя, Гонкуров, Мирбо, Мопассана, Энника, Сеара отражают явления чисто бытового плана. Жизнь под их пером, вследствие специально продуманной литературной техники, становится литературой, обвиняемой еще при жизни этих писателей в *фотографизме*. В созданном ими определенном литературном языке особую роль играли некоторые наборы признаков, некий канон.

«Существование этого канона хорошо известно каждому фотографу, старательно ретуширующему морщины, одевающему своего заказчика в форменную одежду (например, излюбленный охотничий костюм англичан), сажающему его за раскрытую книгу или заставляющему позировать, подпирая лицо рукой в знак задумчивого поэтического глубокомыслия» [19, с. 8].

Физиология и явственность крупным планом изображенной детали имели тенденцию уничтожать иные прочтения портретируемых персонажей. Однако неслучайность одежды героя (фрак собственный или взятый напрокат) и обстановки (строгий кабинет или восточный интерьер гарсоньерки) и т.п. не исчерпываются информацией получателя. Художественный текст не есть текст абсолютно автоматический, как, например, текст фотографии, ему свойственна некая повышенная информативность, складывающаяся в определенную коммуникативную систему.

Попробуем ее обнаружить в произведении Мопассана «Милый друг», обратив внимание не только на признаки (знаки-индексы: одежда, поза, жест), но и некоторые намеки, связанные с перенесением некоторого содержания из одного портретного слоя в другой.

На протяжении всего романа «Милый друг» герой постоянно смотрится в зеркало и видит в нем разнообразные свои отражения:

«Дома он пользовался зеркальцем для бритья, в котором нельзя было увидеть себя во весь рост; кое-как удавалось рассмотреть лишь отдельные детали своего импровизированного туалета, и он преувеличивал свои недостатки и приходил в отчаяние при мысли, что он смешон» (1).

«... Дюруа отпрянул – и замер на месте. Это был он сам, его собственное отражение в трюмо, стоявшем на площадке второго этажа и создававшем иллюзию длинного коридора. Он задрожал

от восторга, – в таком выгодном свете неожиданно он представился самому себе» (Первый визит к Форестье) (2).

«На площадке третьего этажа тоже стояло зеркало, и Дюруа замедлил шаг, чтобы осмотреть себя на ходу. В самом деле, фигура у него стройная. Походка тоже не оставляет желать лучшего. И безграничная вера в себя мгновенно овладела его душой. Разумеется, с такой внешностью, с присущим ему упорством в достижении цели, смелостью и независимым складом ума он своего добьется. Ему хотелось взбежать, перепрыгивая через ступеньки, на верхнюю площадку лестницы. Остановившись перед третьим зеркалом, он привычным движением подкрутил усы, снял шляпу, пригладил волосы и, пробормотав то, что он всегда говорил в таких случаях: “Придуманно здорово”, нажал кнопку звонка» (Первый визит к Форестье) (3).

«Дюруа растерянно оглядывался по сторонам и вдруг увидел в зеркале несколько человек, сидевших, казалось, где-то очень далеко. Сперва он попал не туда – его ввело в заблуждение зеркало, а затем, пройдя два пустых зала, он очутился в маленьком будуаре, обитом голубым шелком...!» (Первый визит в дом Вальтера) (4).

Со времен барокко известно и прямо отражено в искусстве понимание предметного мира как иллюзорного по отношению к высшей духовности. Все земное – проходящее, лишь мимолетное – тень вечного. (Вспомните название сборника Розанова «Мимолетное».) Реальные предметы суть лишь смутное отображение божественной истины. Для обозначения этих идей в искусстве существовала аллегорическая эмблематика и весьма ограниченный постоянный репертуар эмблематических изображений: скелет, череп, зеркало. Художники не раз изображали скелет перед зеркалом: он узрел самого себя и пошел дальше. Иначе говоря, мысль о смерти – истинное зеркало жизни. При этом следует помнить, что эмблема всегда обозначает больше, чем предполагает. Она часто становится трамплином для совокупности возможных осмыслений, коррелятом к содержанию текста, а из взаимодействия текста и образа рождается новый, дополнительный смысл. Филипп Бонфис, автор книги «Trois figures de l' amateur de propre», рассказывая о Мопассане, отмечает не просто мотив зеркала во многих его произведениях, но одержимость писателя этим предметом,

идеей зеркала [22]. Усыпленной гипнозом женщине в рассказе «Орля» задают вопрос: «Что он делает?»

«Крутит ус.

А сейчас:

Вынимает из кармана фотографию.

Чья это фотография?

Его собственная.

...Как он снят на этой фотографии?

Он стоит со шляпой в руке.

Значит визитная карточка, белый кусочек картона, давала ей возможность видеть в зеркале. Молодые женщины испуганно повторяли: Довольно! Довольно! Довольно!

...Возвратясь в гостиницу, я размышлял об этом любопытном сеансе... я считал возможным плутовство со стороны доктора. Не прятал ли он зеркальце, держа его перед усыпленной молодой женщиной вместе со своей визитной карточкой. Профессиональные фокусники проделывают еще и не такие удивительные вещи» [14, с. 295].

В той же новелле, ближе к концу ее, автор снова размышляет о зеркале:

«Я вскочил и, протянув руки, обернулся так быстро, что чуть не упал... И что же?... Было светло, как днем, я не увидел себя в зеркале! Залитое светом, оно оставалось пустым, ясным и глубоким. Моего отражения в нем не было... а я стоял перед ним! Я видел огромное стекло, ясное сверху донизу. Я смотрел безумными глазами и не смел шагнуть вперед, не смел пошевелиться, хотя и чувствовал, что он тут; я понимал, что он опять ускользнет от меня, – он, чье неощутимое тело поглотило мое отражение.

Как я испугался! Потом вдруг я начал себя различать в глубине зеркала, но лишь в каком-то тумане, как бы сквозь водяную завесу; мне казалось, что эта вода струится слева направо и мое отражение с минуты на минуту проясняется. Это было похоже на конец затмения» [14, с. 308].

(В этом фрагменте синонимом слова «зеркало» является слово «стекло».)

Как Оскар Уайльд приблизительно в те же годы («Портрет Дориана Грея», 1891) и Льюис Кэрролл («Алиса в Зазеркалье», 1872), Мопассан размышляет о «человеке у зеркала», механизмах

памяти, стремится стать зрителем собственной жизни, «избавиться от страданий, отстраняясь от самого себя», силой таланта найти иное бытие, вырваться из брэнной оболочки во имя обретения другой «действительности», освобожденной от лишних пут. В зеркале человек видит себя так, как он себя видит. Он не видит ничего лишнего, а только то, что он хочет увидеть. Он видит себя собственными глазами, а не глазами других. Порою даже его личное представление о себе может «исчезнуть»: его ощущения могут совпадать с тем, что предлагает изображение, а могут и сильно отличаться от него. В новелле «Покойница» Мопассан довольно четко высказывается о памяти и писательском воображении как о зеркале:

«И я остановился точно вкопанный против зеркала, так часто ее отражавшего. Так часто, что оно должно было даже сохранить ее образ.

Я стоял, впиваясь глазами в стекло, в плоское, глубокое, пустое стекло, которое заключало ее всю целиком, обладало ею так же, как я, так же как мой влюбленный взор. Я почувствовал нежность к этому стеклу, я коснулся его – оно было холодное! О память, память! Скорбное зеркало, живое, светлое, страшное зеркало, источник бесконечных пыток! Счастливы люди, чье сердце – подобно зеркалу, где скользят и изглаживаются отражения, – забывает все, что заключалось в нем, что прошло перед ним, смотрелось в него, отражалось в его привязанности, в его любви!.. Какая невыносимая мука!» [15, с. 481].

По мысли Мопассана, воспоминание – это скорбное, обжигающее зеркало, особенно много говорящее пытающемуся ухватить собственное изображение. Так много оно может сказать, что особенно чувствительный способен сойти с ума. Писатель использует глагол *se remémorer* (*se rappeler*) вместо *se souvenir* (*avoir mémoire d'une chose*), который использует большинство других писателей. *Se remémorer* для Мопассана означает, как пишет Филипп Бонфис, «*assister à la remontée du miroir comme on a pu le voir s'élever d'une manière qui mettait en posture la scène représentative elle-meme*»¹ [22, p. 396].

¹ «Присутствовать при такой установке зеркала, в котором можно было увидеть впоследствии эту выразительную сцену» (пер. с фр.).

Вглядываясь в себя как в зеркало, рассказчик оказывается допущенным в «дом воображения». В тексте «Милого друга» мы не всегда видим героя, всматривающегося в себя как в зеркало; случается, что мы видим в нем усмешку автора, его иронию, а порою и таинственное предзнаменование, как в следующем маленьком фрагменте:

«На площадке второго этажа огонек чиркнувшей и вспыхнувшей спички выхватил из темноты зеркало, и в нем четко обозначились две фигуры.

Казалось, будто два призрака появились внезапно и тотчас снова уйдут в ночь.

Чтобы ярче осветить их, Дю Руа высоко поднял руку и с торжествующим смехом воскликнул:

Вот идут миллионеры!» [13, с. 277].

Речь идет о Жорже и Мадлене Форестье, благодаря которой герой приобрел частицу «де» перед собственной фамилией (Жорж дю Руа) и миллионное состояние, доставшееся ему от другого мужчины. Однако Жорж очень быстро променял Мадлену на более обширное состояние с двумя дамами в придачу. Совместная жизнь Дюруа и Мадлены Форестье была недолгой и призрачной, а любовь, о которой он так торжественно заявлял, вспыхнула и погасла как спичка. Так, отражение в зеркале дает обобщенный образ развития отношений этих персонажей.

Мадлена Форестье была «вторым этажом», ступенью в восхождении героя, который, конечно, поднимался не по вертикали (название условно, оно только обозначает «путь наверх»), а по лестнице. Не призвание толкнуло его на литературный путь, он «пользуется прессой как вор лестницей», – говорит автор в одном из своих газетных выступлений. Пресса, с точки зрения Мопассана, представляет собой необъятную республику, простирающуюся во все стороны, где всё можно найти и всё можно делать и где так же легко можно быть честным человеком, как мошенником. Мопассан сам служил немало лет в газетах как репортер и как журналист-очеркист, он сам писал, как его Жорж Дюруа, и об Африке, и о занятиях высшего общества. Арман Лану назвал свое литературное исследование-биографию о нем «Милый друг Мопассан» (*Maupassant le Bel-Ami*) [7]. Но это вовсе не означает, что Мопассан чем-то похож на своего героя, хотя он тоже уроженец Нормандии,

любимец женского пола, знаток издательских коридоров и светских гостиных. Дюруа отличала беззастенчивость, пробивная сила вчерашнего военного родом из крестьян, ясность и примитивизм жизненной цели. Объединяет его с Мопассаном открытие и знание мира, в котором он живет и действует. Но одно и то же знание и ясное представление можно использовать по-разному. Не потому ли писатель размышляет о зеркале? Литература отражает, миметически воспроизводит жизнь с помощью искусства слова. Платоновско-аристотелевский термин «мимесис» («подражание» и «воспроизведение») более других характерен для его стиля, в котором, кажется, всё решительно понятно, но при пристальном чтении (*microlécture*) открываются скрытые «неожиданности», служащие главной авторской цели – обозначению «пути наверх».

При рассказе о доходах главного героя, при «отсчете» Жоржем Дюруа денег видно, как возрастают суммы. Герой богатеет, и, как говорят французы, *ça va*, пусть богатеет. Эта «деталь» работает очевидно, так же очевидно, как растет репутация журналиста, его «адрес-календаря знаменитостей и энциклопедии парижских скандалов» с помощью его несложных рассказов о местах, где собирается *tout Paris*. Медленно, но верно постигает «науку» профита, жизненного успеха герой Мопассана, которого все видят не иначе, как победителем. В начале, когда еще Дюруа легко смущается и краснеет, он даже способен выслушать поэта Норбера де Варена, начертавшего ему своеобразный «путь наверх», сливающийся в его воображении с романтическим восхождением на гору.

«Жизнь – гора. Поднимаясь, ты глядишь вверх, и ты счастлив, но только успел взобраться на вершину, как уже начинается спуск, а впереди – смерть. Поднимаешься медленно, а спускаешься быстро...

Чего вы ждете? Любви? Еще несколько поцелуев – и вы утратите способность наслаждаться.

Еще чего? Денег? Зачем? Чтобы покупать женщин? Велика радость! Чтобы объедаться, жиреть и ночи напролет кричать от подагрической боли?

Еще чего? Славы? На что, если для вас уже не существует любовь?

Ну, так что же? В конечном счете все равно смерть» [13, с. 123].

Эти схематические размышления эксцентричного и не вполне современного в контексте произведения героя совпадают с размышлениями самого Мопассана, глубоко переживавшего отсутствие идеала, низменное и материалистическое отношение к жизни современников. Он не верил в бога тех людей, которые, ходя в церковь, совершали не просто неблагоприятные, а низменные поступки. Свой брак с Сюзанной Вальтер Жорж Дюруа освящает в церкви, но, еще не выходя из нее, он пожимает руку «лучшей» (существующей для него всегда) из своих любовниц госпоже де Марель. При этом он думает, что поступает «как все», поскольку повергнутой в грех оказалась даже набожная госпожа Вальтер.

Женщин в жизни Жоржа Дюруа было в конечном счете не так уж много. Это «откровенно беспринципная и выдавшая виды» Клотильда де Марель (ее совсем юная дочь Лорина де Марель дала ему прозвище «Милый друг»), затем бывшая любовница графа де Водрака, бывшая жена журналиста Форестье, подруга министра иностранных дел Лароша – талантливая, образованная и не особенно воздержанная Мадлена Форестье, затем Виржини, легковверная и стареющая жена богача Вальтера, и весьма неглупая их дочь – Сюзанна Вальтер. Были еще у Дюруа, ставшего Дю Руа, мимолетные победы на военной службе, совращение дочери податного инспектора и короткая связь с профессиональной проституткой Рашелью из Фоли-Бержер. Рашель для Дюруа не была препятствием, не была крепостью, которую надо было завоевать, а вот женщины из общества стали для него полем битвы, и он овладевал ими, как хищник жертвами. Мопассан рассказывает о том, как он их «тащит», «волочит», «подчиняет» и «насилует», – всех, за исключением Лорины и Сюзанны Вальтер; последнюю он подчиняет себе ловким обманом-игрой. Чтобы обрести Сюзанну, Дюруа пришлось пройти, как ему самому кажется, нелегкий путь, поскольку овладение женщинами света оказывается делом непростым.

В тексте романа, помимо очевидной принадлежности женщин к различным ступеням социальной иерархии, есть еще и субъективные авторские подсказки, указывающие на место каждой из дам в жизни героя. В эпизоде с Клотильдой де Марель сразу за абзацем, описывающим, как Дюруа обнял ее и стал целовать, следует фраза:

«И белая кляча, сдвинув с места ветхий экипаж, затрусилла усталой рысцой!» (1) [13, с. 82].

После слов, обозначающих овладение Мадленой Форестье, следует: «...они не разжимали объятий до тех пор, пока *паровозный* гудок не возвестил им скорой остановки» (2) [13, с. 186].

Весь во власти мыслей о Виржини Вальтер, он яростно целует Клотильду, затем возникает фраза: «Их экипаж качало словно *корабль*» (3) [13, с. 232].

О прогулке с Сюзанной Вальтер, невинность которой Жорж Дюруа щадил в корыстных целях, Мопассан пишет: «Жорж в куртке, купленной у местного торговца, гулял с Сюзанной по берегу реки, катался на *лодке*» (4) [13, с. 373].

Итак, белая кобыла (1), локомотив (2), корабль (3) и лодка (4) – знакомые «транспортные средства» эпохи. Они совсем не напрямую, а как бы исподволь обозначают роль каждой женщины в его жизни. Сюзанна Вальтер и лодка – верх удовольствия, наслаждение; для того чтобы его достичь, надо было сначала овладеть таким «кораблем», как Виржини. Мадлена Форестье безусловный «локомотив» в истории Жоржа, она научила его писать, она подсказала, каким путем он может пройти по этой жизни, она первая протянула ему руку поддержки. Что же касается Клотильды, то отношения с ней носили чисто физиологический, не лишенный приятности для обеих сторон характер, послуживший первотолчком в открытии «света» для Дюруа. Указания на одно из «транспортных средств» эпохи возникает в контексте романа чисто случайно, но складывается в систему, в знак-индекс, имеющий символическое и трудноуловимое значение, подлежащее, однако простому толкованию. «Транспортные средства» для жизненного путешествия – это своего рода скрытые развернутые метафоры, увидеть которые можно только при пристальном чтении (*close reading*), т.е. при резком ограничении объекта рассмотрения, сосредоточении в данном случае на факторах, кажущихся несущественными. И тут становится очевидно, что настоящий жизненный путь Жоржу Дюруа указала только Мадлена де Форестье.

Именно с Мадленой де Форестье отправляется Жорж Дюруа в свадебное путешествие в Руан и его окрестности, в те места, которые – читатель чувствует – дороги не только герою, но и самому автору. Мопассан довольно подробно описывает Руан и руанский

порт, так что читатель-француз может догадаться, в каком отеле останавливались Мадлена и Дюруа. «Это был отель Англетер!» – утверждает исследователь его творчества Ж. Лупло [25, с. 74]. Окна их номера выходили на набережную Сены, и красивый вид на нее открывался только из одной гостиницы – «Англетер», а не какой-либо другой, например «Отель де Пари». Руанский порт – один из самых значительных во Франции, он находится в 130 км от моря, но Сена была доступна для многотоннажных судов. Мопассан часть своего детства и юность провел в Нормандии, в Руане, где родилась его мать Лаура де Пуатвен. По-видимому, этим можно объяснить его любовь к Руану. (В скобках заметим также: чтобы стать не просто Пуатвен, а де Пуатвен, его мать выдержала несколько судов.) В лицее Руана Мопассан сочинил свои первые стихи, в этом же городе он нашел сюжет прославившей его новеллы «Пышка». Он, безусловно, знал и хорошо понимал характеры жителей этого города, расположенного на трех холмах. Неровность местности очень интересно отмечается писателем. Даже родители героя содержат кабачок «Красивый вид» – небольшое заведение на холме, откуда открывается действительно красивый вид.

Общепризнанно, что Мопассан, написавший множество произведений о Париже, этот город в принципе не любит. Грандиозный, полный памятных мест, красивых улиц и парков Париж оставляет его равнодушным. Если он выбирает какое-либо место действия в нем, то описывает его очень сухо. Иногда вдруг он начинает восхищенно рассказывать о жизни Больших бульваров, но тут же сникает. Для него существуют только две категории прогуливающихся людей: фланеры и проститутки. Он не видит просто буржуа, рабочих, сторожей – людей тысячи профессий, населяющих Париж и снующих по его улицам.

Из исследований по топографии Парижа у Мопассана известно, что он не сказал ни слова о Лувре, Пантеоне, церкви Сен-Шапель, зато подробно им представлены те округа, в которых он жил или работал: девятый (9), восьмой (8) и семнадцатый (17). Он прекрасно описал *Булонский лес*, *Фоли-Бержер*, *Американское кафе*, *парк Монсо*, но также бедную *Константинопольскую улицу*, на которой Дюруа принимает почти всех своих дам. В романе мелькают *Большие бульвары*, *Елисейские поля*, *Триумфальная арка*,

окрестности Мон-Валерьен, Буживаль, Мэзон-Лафит, акведук Марли, пруды Везине и т.д. Для простой демонстрации движения героев «вверх-вниз» по лестнице или вертикали достаточно привести два примера из топографии Парижа.

Клотильда де Марель любила посещать вместе с Дюруа простые кабачки, вроде «Белой королевы», где обедают колоритные извозчики, у которых из кармана может торчать горлышко бутылки, кусок хлеба или что-то завернутое в газету, где на стол подают рагу из барашка, жигу, салат и вишневую наливку.

Виржини Вальтер, в доме которой подавали дорогие блюда и роскошные вина, любила прогуливаться в парке *Монсо*, расположенном в восьмом округе, около бульвара *Курсель*. Именно здесь был сооружен памятник Мопассану – у воды, на фоне колоннады. Именно в этом парке госпожа Вальтер встретила Дюруа. Для знающего топографию Парижа это – хороший выбор, показывающий контраст с Константинопольской улицей, где Дюруа насилует Виржини. Что особенного в парке Монсо? Цветочные запахи, зеленые деревья, свежесть и освещенность лужаек, воркующие голуби, крики детей, играющих под наблюдением кормилиц и матерей, а также наслаждение для глаз видом античных развалин, фонтанами и водными пространствами.

На Константинопольской улице дамам Дюруа приходится взбираться на последний этаж по лестнице, на площадках которой живут многочисленные семьи, где за дверями слышен звук потасовок и откуда доносятся запахи жаренной на прогорклом масле рыбы. Тот путь, который для Дюруа (ставшего Дю Руа) был путем вверх, для весьма ограниченной бывшей аристократки, вышедшей замуж за банкира, стал путем вниз.

Точным адресом социального попадания становится бинарная оппозиция двух описаний обстановки, в которой мы видим главного героя романа «Милый друг». В самом начале романа дается описание его комнаты на Константинопольской улице, которую он украшает к приходу своей первой любовницы:

«Ему пришло на ум развесить по стенам японские безделушки. За пять франков он накупил миниатюрных вееров, экранчиков, пестрых лоскутов и прикрыл ими наиболее заметные пятна на обоях. На оконные стекла он наклеил прозрачные картинки, изображавшие речные суда, стаи птиц на фоне красного неба,

разноцветных дам на балконах и вереницы черненьких человечков, бредущих по снежной равнине» [13, с. 81–82].

Дом, который начнет привлекать Дюруа, находится на бульваре Мальзерб, и его образ определяет: «Единственный швейцар, обладавший величественной осанкой церковного привратника, носивший ливрею с золотыми пуговицами и малиновыми отворотами и белые чулки, которые плотно обтягивали его толстые икры...» [13, с. 106].

Образ постепенно дополняют картины модных современных художников, висящие во многих залах этого дома, его разнообразной формы и размеров гостиных. Вот, например, картина Марковича «Христос, шествующий по водам», вызвавшая молитвенную страсть у госпожи Вальтер. Среди прочих в этом доме довольно много барбизонцев, ориенталистов и авторов исторических сюжетов (Арпиньи, Гийоме, Жервекс, Бастьен-Лепаж, Жан Бéro, Жан-Поль Лоран, Детай и Лелуар). Все упомянутые художники, за исключением Марковича, – действительно существовавшие лица; отдельным из них Мопассан посвятил целые новеллы: Гийоме – «Крестины», Жану Бéro – «Шали», Лелуару – «Идиллию». Художника Карла Марковича, называемого очень известным, не существовало, но зато был венгерский художник Мункачи. О нем говорит в «Неизданном дневнике» Мария Башкирцева; она ездила смотреть картину Мункачи, которая «настоящее чудо»: «Христос среди двух разбойников, вокруг много людей, черное небо, светлые фигуры, которые выделяются ярко... Картиной Мункачи восхищаются все» [1, с. 205–206].

Как журналист, Мопассан написал серию статей, посвященных современным художникам и современной живописи вообще. Одна из самых известных его статей называлась «Жизнь пейзажиста». Писатель примыкает к другим классикам XIX в., считавшим своим долгом писать о «Салонах» и привлекать художественной речью внимание к ряду интересных художников. Рассказ о картинах в романе кажется имманентным, не связанным с героями по сути. Жоржа Дюруа и газетчика Вальтера соединяет лишь желание пустить пыль в глаза, привлечь к себе внимание, ошеломить. Не искусство их занимает как таковое, а желание закрыть «сальные пятна» своей биографии, желание заставить говорить о себе, порицать или одобрять. Поведение богатеющего или просто богатого

человека из низов, карабкающегося или легко взбегающего по лестнице социальной иерархии, одинаково. Жорж Дюруа незаметно усваивает привычки Вальтера. В финале романа Мопассан обращает внимание своего читателя на то, что «весь Париж смотрит на Дюруа и завидует», а зависть между тем в толкованиях того времени – одна из нервно-психических функций, способствующих отделению души от тела. Поэтому не случайно, рассказывая о карьеристе, Мопассан решил говорить о «материально-телесном низе» (излюбленный термин Бахтина). Вальтер, представляя в своем доме картину Жана Бéro, буквально говорит следующее:

«– А вот легкий жанр.

Здесь, прежде всего, бросалась в глаза небольшая картина Жана Бéro под названием “Вверху и внизу”. Хорошенькая парижанка взбирается по лесенке движущейся конки. Голова ее уже на уровне империаля, и сидящие на скамейках мужчины вперяют восхищенные, жадные взоры в это юное личико, появившееся среди них, в то время как лица мужчин, стоящих внизу, на площадке и разглядывающих ее ноги, выражают досаду и вожделение» [13, с. 117].

Иначе говоря, альковные истории в «Милом друге» не составляют всего содержания романа, но без них не было бы столь разоблачительного произведения и столь едкой сатиры (прием, часто входящий в натуралистический канон), для создания которой автору, кажется, и не пришлось прикладывать усилий. Все списано с натуры, плюс незапрограммированная на сознательном уровне поэтическая фантазия, художественное восприятие жизни самим писателем, подлежащее анализу на психолого-эстетическом и медицинском уровнях, что находится за пределами настоящего эмпирического наблюдения.

3. Категория пространства в романе Мопассана «Пьер и Жан»

Мопассан написал всего шесть романов. «Пьер и Жан» (1888) – это третий роман писателя, в котором заметно, как он удаляется от натуралистических принципов Меданской группы Эмиля Золя, продвигаясь в сторону реалистического видения Флобера и его продуманной и выверенной стилистики, «теории

наблюдения» (для каждого предмета и действия существует лишь одно верное слово). В предшествующем «Пьеру и Жану» эссе Мопассана «О романе» (1887) писатель обращает внимание на то, что «художник на вселенную и на вещи смотрит только ему одному известным способом». Для хорошего романа важно личное восприятие мира, часто состоящее из мелких и незначительных деталей, будничных событий, которые остаются незамеченными для недостаточно проницательных наблюдателей. Критикам, полагает Мопассан, должны быть сразу видны «скрытые, почти незаметные нити, используемые некоторыми современными художниками вместо той единственной веревочки, которая звалась Интригой» [15, с. 10]. Мопассан начинает думать, что значительно большую роль, чем интрига, в повествовательном произведении выполняет стиль: «Поменьше существительных, глаголов и прилагательных, смысл которых почти неуловим, но побольше непохожих друг на друга фраз, различно построенных, умело размеренных, исполненных звучности и искусного ритма» [15, с. 19].

Девять глав (без названий) его романа «Пьер и Жан» кажутся из-за сюжета об обретении и распределении наследства «очень современными» как прошлым, так и нынешним читателям. Два родных брата, брюнет и блондин, узнают от нотариуса о неожиданно выпавшем на долю одного из них – Жана – наследстве от «друга дома», светловолосого г-на Марешаля. Основную часть наследства получает их мать. При этом о старшем брате Пьере, только что закончившем медицинский факультет, вообще речи нет. Пьер и Жан озадачены, каждый по-своему пытается осознать поступок покойного, открывая для себя «семейный секрет» (измену матери, рождение одного из братьев, младшего сына, от «друга дома»). Их «недалекий, наивный» отец не увидел в случившемся никакого подвоха. Он недавно получил ренту, позволившую всей семье жить вблизи моря, а тут еще столько дополнительных средств.

Действие романа происходит в Гавре, куда семья Ролан переехала из Парижа еще до получения наследства. Гавр описан в романе яркими, пронзительными красками: «Торопливые пароходы разбегались вправо и влево по плоскому лону океана, а парусники, покинутые маленькими буксирами, стояли недвижно, облекаясь

с грот-марса до брам-стенги в паруса, то белые, то коричневые, казавшиеся алыми в лучах заката» [15, с. 29].

Многие критики и обычные читатели обращают внимание на «морскую атмосферу» романа, где есть и рыбная ловля, и ловля креветок, и водные прогулки, и проводы океанских судов, например корабля «Лотарингия», отправляющегося в Нью-Йорк. Его выводит из залива маленький, похожий на гусеницу буксир. В начале романа мы видим толпящиеся на воде рыбацьи лодки, которые слегка покачиваются, «вызывая у некоторых» морскую болезнь. Крики чаек, матросы, занятые каждодневной уборкой, драят палубы. Название рыбацкой лодки семьи Ролан («Жемчужина»), красивое само по себе, еще и напоминает о том, что глава семейства имел в столице ювелирный магазин и жил весьма благополучно. Но жить вдали от Парижа на ренту – это значит жить без суеты, спокойно. После похода к нотариусу, возвестившему о наследстве, в семье, незаметно для главы семейства, сгущаются тучи, и все, кажется, должно кончиться грозой. Однако этого не происходит. Общаясь взглядами и на полутонах, мать и оба сына ничего разоблачительного для себя громко, вслух не произносят. Предаваясь воспоминаниям и размышлениям, они страдают и успокаиваются молча. Читатель волей автора как бы со стороны наблюдает трагедию матери и старшего сына. Ставшие частыми одинокие морские прогулки обделенного наследством брата Пьера постепенно сглаживают его возбужденное эмоциональное состояние и напряжение из-за нанесенной ему обиды.

Вскоре после выхода в свет романа «Пьер и Жан» рассудительный и благородный Анатоль Франс написал в рецензии о романе, что автору удался этот «неблагодарный сюжет, исполненный с уверенностью таланта, вполне владеющего самим собой».

«Сила, гибкость, мера – все есть у этого мощного повествователя: он кажется сильным без напряжения; он в совершенстве владеет своим искусством... Я думаю, что Мопассан заслуживает всяческих похвал за то умение, с которым он нарисовал несчастную женщину, жестоко расплачивающуюся за свое счастье, оставшееся столь долго безнаказанным. Одним очерком пера, уверенно и быстро, он изобразил немного вульгарную, но не лишнюю очарования и грации фигуру этой “нежной кассирши”».

Тонко, но без иронии он выявил контраст между большим чувством и мелочной жизнью» [15, с. 489].

Из текста романа не очень понятно, чье и какое именно чувство Анатолий Франс называет «большим»: любовь к любовнику, «другу дома», или любовь к детям и старшему сыну в частности? Сильные страдания, мигрени, бессонница – все это обозначено, защита на буржуазный лад семейных ценностей тоже, но любовь к старшему сыну никак не заметна, разве лишь беспокойство о том, что сын, как судовой врач, будет находиться в слишком тесной каюте. Мопассан с большим искусством описывает будущее жилище младшего сына, о котором хлопотала мать.

«Стеклянная *галерея*, освещенная люстрой и цветными фонариками, скрытыми среди пальм, фикусов и цветов... *гостиная*, обтянутая материей цвета потемневшего золота, такой же, как обивка мебели... большой красно-розовый *кабинет*... *спальня* – обивка стен и мебели из руанского кретона. Узор в стиле Людовика XV – пастушка в медальоне, увенчанном двумя целующимися голубками, придавал стенам, занавесям, пологу кровати, креслам оттенок изящной и милой сельской простоты... *столовая* в японском стиле: бамбуковая мебель, китайские болванчики, вазы, шелковые драпировки, затканые золотыми блестками шторы из бисера, прозрачного как капли воды, веера, прибитые на стенах поверх вышивок, ширмочки, сабли, маски, цапли из настоящих перьев, всевозможные безделушки из фарфора, дерева, папье-маше, слоновой кости, перламутра, бронзы» [15, с. 108–109].

А вот как выглядит новое пристанище старшего сына, Пьера: «Морская койка, узкая и длинная как гроб... Ему стоило больших трудов усадить четверых гостей в своей тесной каюте... Дверь оставалась открытой. Мимо нее толпами сновали люди, точно по улице в праздничный день...» [15, с. 142, 144].

Анатолий Франс и многие другие его современники, а также читатели более позднего времени уделяют много внимания госпоже Ролан – чуть ли не как главной героине романа «Пьер и Жан». Мопассан, однако, говорит об этой женщине весьма сдержанно; говорит так, что начинаешь ощущать некоторую скрытую параллель между жизнью героини романа и жизнью его собственной матери, младший сын которой, т.е. брат Мопассана, после долгих страданий скончался в больнице для душевнобольных. Писателю

приходилось видеть слезы матери и ее отчаянье. Ипохондрия была свойственна и ему самому, но он героически с ней боролся. Как сильный человек поступает и его герой Пьер, принимающий правильные и смелые решения. О господине Ролане, отце семейства в романе, читатели и критики вспоминают редко, находя его мало-чувствительным и непроницательным. Семейная драма прошла мимо него, и он очень счастлив жить на берегу моря, которое, впрочем, нравится всем членам семейства. Его супруга тоже счастлива в Гавре.

В прогулках по воде семью Ролан часто сопровождает молодая вдова г-жа Роземильи, своеобразный манок для обоих братьев: сначала она как будто отдает предпочтение старшему брату, но очень скоро переключается на младшего, становясь его официальной невестой. Рассказ о ее жизни Мопассан передает через описание ее гостиной, как своего рода *комикс*.

«Мебель в гостиной, обитая тисненым плюшем, всегда стояла под чехлами. На стенах, обклеенных обоями в цветочках, висели четыре гравюры, купленные ее первым мужем, капитаном дальнего плавания. На них были изображены чувствительные сцены из жизни моряков. На первой жена рыбака, стоя на берегу, махала платочком, а на горизонте исчезал парус, увозивший ее мужа. На второй та же женщина, на том же берегу под небом, исполосованным молниями, упав на колени и ломая руки, вглядывалась вдаль, в море, где среди непомерно высоких волн тонула лодка ее мужа. Две другие гравюры изображали подобные же сцены, но из жизни высшего класса общества. Молодая блондинка мечтает, облокотясь о перила отходящего парохода. Полными слез глазами она с тоскою смотрит на уже далекий берег.

Посетителей всегда трогала и восхищала немудреная поэзия этих печальных картин» [15, с. 131].

Современники, случалось, упрекали Мопассана в дурновкуссии в отношении живописи, однако он был тонким знатоком современных художников, а среди старых мастеров любил и знал фламандцев. Энгр, Делакруа, Курбе, Милле прекрасно им обрисованы в рассказе «Жизнь пейзажиста». Подробно и точно он рассуждает о живописи в романе «Сильна как смерть». Но истинным его предпочтением были барбизонцы и К. Коро, а среди импрессионистов (они уже заявили о себе) Клод Моне. Не ему ли он

подражает, когда в романе «Пьер и Жан» описывает море, дыхание которого и цветные оттенки мы ощущаем так же, как главный герой Пьер Ролан? (Мопассан любил грести веслами обыкновенной лодки, но он имел также свой парусник «Милый друг».)

«Жемчужина» жила своей собственной жизнью, жизнью парусника, движимого некоторой таинственной, скрытой в нем силой. Пьер сидел за рулем с сигарой в зубах, положив вытянутые ноги на скамью, полузакрыв глаза под слепящими лучами солнца, и смотрел, как мимо него проплывают толстые просмоленные волны волнореза» [15, с. 66].

В логике внешнего действия романа «Пьер и Жан» видишь благополучного младшего сына, успокоившуюся мать, страдающего старшего брата, отправляющегося в далекое путешествие, и обманутого, ничего исключительного в жизни своей семьи не заметившего отца. Победителем, выигравшим не только деньги, красивую квартиру и особенную материнскую любовь, но также и единственную выдвинутую на первый план в повествовании красивую женщину, вдову мадам Роземильи, становится Жан.

Внутренняя форма произведения раскрывает иное, ценностное, не поверхностное содержание. Победителем на поле жизни в широком смысле следует считать старшего сына, Пьера, перешагнувшего из тесного мира семейных гостиных на отправляющийся в дальнее плаванье корабль, идущий куда-то очень далеко, в иные миры. Неизвестно, как сложится его дальнейшая жизнь, но она выходит за рамки банальной судьбы буржуа. Среди мореплавателей, образно говоря, есть разные люди, – есть те, кто ищет и находит новые материки, и те, кто на далеких пляжах собирает ракушки для украшения своей хижины. Но у всех впереди другие пространства.

Пространственные представления в литературе весьма специфичны. Литературные произведения сближают, сливают воедино пространства разного рода. В романе Мопассана «Пьер и Жан» замкнутое наглухо пространство гостиных имеет фоном *открытое* пространство морского порта. Для выявления границы этих пространств необходимо их овнешнение.

По мысли Топорова, «пространство всегда вещно, всегда заполнено, вне вещей оно не существует» [17, с. 3]. Вещами в данном случае служит «предметный мир», обрамляющий, условно

говоря, «море» и «уютный дом». Это пароходы, лодки, мачты, маяки, реи, флагштоки, снасти. Из людей на первом плане – капитаны, матросы, юнги, пассажиры. С другой стороны, мы видим привычное бытовое пространство семьи Ролан, их трехэтажный дом, квартиру, купленную для младшего брата Жана, наполненную большим количеством ненужных вещей. В пространственный диалог-конфликт вступают открытое пространство моря и закрытый мир уютной гостиной, образуя два полюса притяжения двух родных и, казалось бы, очень близких братьев. На маленькой, всеми любимой «Жемчужине» остается Жан. Однако...

«Высокий как гора, быстрый как поезд пароход проходил мимо “Жемчужины”... Пройдя узкий проход между двумя гранитными стенами, “Лотарингия” почувствовала себя наконец на свободе, бросила буксир и пошла одна, как огромное, бегущее по воде чудовище» [15, с. 146].

Пьер отправился в Америку, но дождутся ли родственники его возвращения?

-
1. *Баширцева М.* Неизданный дневник. Ялта, 1904.
 2. *Выготский Л.С.* Психология искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
 3. *Данилин Ю.И.* Творчество Мопассана // *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Правда, 1958. Т. 1. С. 3–36.
 4. *Добин Е.С.* Виктор Шкловский – аналитик сюжета // *Он же*. Сюжет и действительность: Искусство детали. Л., 1981. С. 248–264.
 5. *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты: Темы – Приемы – Текст / Предисл. М.Л. Гаспарова. М.: Издательская группа «Прогресс», 1996.
 6. *Карсавин Л.* О личности // *Он же*. Религиозно-философские сочинения. М.: Ренессанс, 1992.
 7. *Лану А.* «Милый друг Мопассан». М.: Молодая гвардия, 1971. (Серия «Жизнь замечательных людей»).
 8. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство–СПБ, 1998.
 9. *Маркелов Г.И.* Личность как культурно-историческое явление. Этюды по истории индивидуализма. СПб., 1912.
 10. *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений... Т. 12.
 11. *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений... Т. 1.
 12. *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений... Т. 2.
 13. *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений... Т. 5.
 14. *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений... Т. 6.
 15. *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений... Т. 8.

16. Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997.
17. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство–СПБ, 2003.
18. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999.
19. Цирес А.Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета / Под ред. А.Г. Габричевского. М., 1928.
20. Шнем Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1989.
21. Флорбер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: в 2 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 2.
22. Bonnefils Ph. Trois figures de l'amateur de propre. Zola, Maupassant, Valles. Lille, 1982.
23. Castella Ch. Structures romanesques et vision social chez Guy de Maupassant. P., 1972.
24. Cogne P. Maupassant, L'homme sans Dieu. Brx., 1968.
25. Luplau J. Le Décor chez Maupassant. Copenhagen, 1960.
26. Tibaudet A. L'Histoire de la littérature de 1789 à nos jours. P., 1936.