

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

На правах рукописи

Симонова Лариса Алексеевна

ФРАНЦУЗСКАЯ ПРОЗА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА И
ПРОБЛЕМА ЛИЧНОГО ПИСЬМА

Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук
по специальности 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Научный консультант: доктор филологических наук,
профессор Н.Т. Пахсарьян

Москва 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	2
ГЛАВА I. Проблема <i>личного письма</i>	17
1. <i>Личное письмо</i> в филологической и философской мысли XX века	
§ 1. <i>Личное письмо</i> как актуальная проблема французского литературоведения	
§ 2. <i>Письмо</i> как концепт современной критики	
§ 3. От структуры к субъекту: эволюция мысли Р. Барта. Понятия «Книги-Итога» и «письма жизни»	
§ 4. Концепт " <i>écriture de soi</i> " в трудах М. Фуко	
§ 5. Ж. Гюсдорф – теоретик <i>личного письма</i> : «за» и «против»	
§ 6. <i>Личное письмо</i> и проблема сознания	
§ 7. <i>Личное письмо</i> и время	
§ 8. Автор. Проблема идентичности	
§ 9. Теория «повествовательной идентичности» П. Рикёра	
§ 10. Ф. Лежён как исследователь <i>личного письма</i> . Теория «автобиографического пространства»	
§ 11. «Я тот же самый» или «я-другой»? Метаморфозы «я» в <i>личном письме</i>	
§ 12. <i>Личное письмо</i> и autofiction: сближение и отталкивание	
§ 13. Проблема «правды» и «вымысла»	
§ 14. Эстетическое и этическое: проблема <i>этоса</i>	
2. <i>Личное письмо</i> как явление романтизма.....	126
§ 1. Человек в поиске обретения своего «я»	
§ 2. <i>Личное письмо</i> как бытие-в-слове	
§ 3. Причины обращения к <i>личному письму</i>	
§ 4. Субъект <i>письма</i>	
§ 5. Диффузия жанров <i>личного письма</i> в XIX веке	
§ 7. Автобиографические жанры и роман. <i>Личное</i> / <i>романическое</i>	
§ 8. Я-Текст	
§ 9. Истоки романтического <i>личного письма</i>	
ГЛАВА II. Творчество Ж.-Ж. Руссо – начало романтического <i>личного письма</i> («Прогулки одинокого мечтателя», «Мой портрет»).....	181
ГЛАВА III. «Оберман» Э. П. де Сенанкура: дневник автора и эпистолярная исповедь героя.....	229
ГЛАВА IV. Личный миф в творчестве Ф.-Р. де Шатобриана: трактат – мемуары – роман.....	251
ГЛАВА V. «Я» автобиографической прозы Б. Констана: дневники – автобиография – роман.....	292
ГЛАВА VI. Романическое прочтение судьбы: письма и романы Ж. де Сталь.....	313
ГЛАВА VII. Движение <i>личного письма</i> Ж. Санд: дневники – письма – автобиография – роман.....	375
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	450
БИБЛИОГРАФИЯ.....	462

ВВЕДЕНИЕ

Вопрос о *личном письме* именно по отношению к французской прозе первой половины XIX века встал далеко не случайно. Во французской литературе этого времени появляются романы, в которых современники увидели автобиографическое повествование, сближая героя с реальной фигурой автора, и которые позднее получили в литературоведении определение «личный роман» (*le roman personnel*). К этому жанру традиционно относят такие произведения, как «Оберман» Сенанкура, «Рене» Шатобриана, «Адольф» Констана, «Дельфина» Сталь, «Индиана» и «Лелия» Санд, «Исповедь сына века» Мюссе, «Сладострастие» Сент-Бёва, «Лилия в долине» Бальзака. Эти романы свидетельствуют о симптоматичном для романтической культуры явлении – стремлении делать из своей жизни литературу, проверяя ей истинность «я». В отечественном и французском литературоведении относительно этих романов не перестаёт ставиться вопрос о характере автобиографизма, способах выражения «личного». Число исследований, посвящённых данной проблеме достаточно велико¹. Можно заметить, что во французском, как и в отечественном², литературоведении при обращении к жанровой специфике личного романа при незначительном различии часто повторяются достаточно общие положения. Как правило, акцент делается на особом характере изображения личности, что связывается с мировоззренческими особенностями романтизма. Представляется, что специфика личного романа не может быть сведена к особенностям личности главного героя так же, как и к набору структурно-формальных признаков (такая попытка делается в работе Л.А. Мироненко). При этом необходимо учитывать, что в последние десятилетия изменился подход как к определению романтизма, так и к проблеме выражения «я» в *письме*, что отчасти можно увидеть в отдельных новых работах о личном романе: «Он – это я? Автобиографический роман и autofiction» Ф. Гаспарини³, «Философия личного романа от Шатобриана до Фромантена. 1802-1863» В. Дюфьеф-Саншез⁴, «Сочинения об интимном с 1800 до 1914. Автобиографии, мемуары, дневники и переписка» (в книге глава о личном романе) П.-Ж. Дюфьефа⁵. Авторы этих работ говорят о феномен определения «я» пишущего через романический текст.

Феномен личного романа вряд ли может быть исчерпан жанровым подходом, поэтому целесообразно поставить вопрос о *личном письме* с учётом

¹ Подробный разбор истории исследования проблемы личного романа в отечественном и французском литературоведении дан мной в книге «Французский личный роман: автор / герой». М., 2013.

² Среди отечественных работ: Шрейдер Н. С. Из историко-литературного наследия. Днепропетровск, 2011; Шевякова Э. Н. Специфика романтизма в романе А. де Мюссе «Исповедь сына века». Дис. ...к.ф.н. М., 1984; Мироненко Л. А. Художественный мир «личного романа»: от Шатобриана до Фромантена. Донецк, 1999; Павлова С.Ю. Французская автобиография романтической эпохи. Констан, Шатобриан, Ламартин. Дис. ...к.ф.н. М., 2003.

³ Gasparini Ph. Est-il je? Roman autobiographique et auto-fiction. P., 2004.

⁴ Dufief-Sanchez V. Philosophie du roman personnel de Chateaubriand à Fromantin. 1802 – 1863. P., 2010.

⁵ Dufief P.-J. Les Écritures de l'intime de 1800 à 1914. Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances. P., 2001.

нового подхода к определению как романтизма, так и феномена *письма* и природы литературы. Обращение к *личному письму* позволяет на новом этапе поднять проблему о характере автобиографизма. При этом речь не может идти о биографическом методе, то есть обнаружении за текстом реальной личности автора (степень близости героя автору, его взглядам, фактам его биографии). Проблема факта и вымысла последовательно снимается – первичен, самодовлеющий сам пишущийся *текст*, что требует иного ракурса освещения природы автора и героя, связи этих взаимодействующих субстанциальных начал в границах автобиографического повествования.

Продуктивным представляется определение природы личного романа через его связь с другими жанрами автобиографической прозы. Вопрос о близости личного романа к дневнику и автобиографии был поставлен, например, А. Оливером в его книге «Бенжамен Констан: письмо и завоевание Я»⁶. Проблема связи личного романа с дневником была рассмотрена Б. Дидье в труде «Дневник»⁷. Литературовед отталкивается от вопроса о степени вымышленности, указывая на то, что личный роман, в отличие от дневника, содержит вымысел, реализуемый на уровне интриги, организующий развитие сюжета. Б. Дидье небезосновательно говорит о сложности разграничения личного романа и дневника, имея в виду «Оберман» Сенанкура. В своей следующей крупной работе – книге «Сенанкур романист. "Оберман", "Альдоман", "Изабелла"» – она определяет личный роман через его связь с другим жанром *личного письма* – автопортретом, указывая на формальный признак – отсутствие у них повествования. Получается, что личный роман ближе к автопортрету, чем к автобиографии: «Автобиография есть повествование; автопортрет, напротив, избегает закона наррации. Роман, как нам представляется, принадлежит к порядку рассказа и, следовательно, априори имеет больше сходств с автобиографией; но личный роман, в сущности, очень беден событиями, что ограничивает возможности повествования»⁸. Наиболее важным представляется то, что в труде «Сенанкур романист. "Оберман", "Альдоман", "Изабелла"» Б. Дидье делает попытку пересмотреть вопрос об автобиографизме, снимая противопоставление правды и вымысла и сближая разные автобиографические жанры. По утверждению исследовательницы, «"Я" становится в большей или меньшей степени фиктивным с того момента, когда оно пишет о себе, вот почему так трудно разграничить область романа от области автобиографии или автопортрета»⁹. Б. Дидье напрямую подходит к проблеме специфики *письма* в личном романе: «Автобиографический ха-

⁶ Oliver A. Benjamin Constant : écriture et conquête du moi. P., 1970.

⁷ Didier B. Le journal intime. P., 1976.

⁸ Didier B. Senancour romancier. Oberman, Aldomen, Isabelle. P., 1985. P. 44-45.

⁹ Ibid., p. 56.

ракти («Рене», «Обермана», Адольфа») заключается главным образом в некотором способе письма, построения... который характеризуется использованием «я», конечно, двойственного «я», однако есть основание полагать, что оно достаточно близко к «я» писателя, и очевидно, что этот угол зрения общий для всего романа¹⁰. *Личное письмо*, согласно Б. Дидье, сводится к одному главному вопросу – «кто я есть?» – и обнаруживает невозможность схватить это «я», которое есть объект и одновременно субъект изучения: «Что значат все эти блуждания, если не то, что автор, как и всякий писатель о "я", открывает, что на самом деле «я» неуловимо, может быть, не существует. ...Ответить раз и навсегда на вопрос "кто я есть?" значило бы остановить "я", так сказать, умереть. ...Все писатели о "я" раскрывают себя противоречивыми»¹¹. В данном случае остаётся не совсем понятным, что подразумевается под «я» писателя, а следовательно, остаётся непояснённым его отношение к «я» героя.

Для нашего исследования важен вопрос, по какому принципу личный роман сближается с другими разновидностями личного письма, такими как автобиография, мемуары, автопортрет, дневник, письма, тетради, путевые записки и др. Включение личного романа в общий контекст *автобиографического письма* автора помогает выявить меру «личного», что предполагает прояснение того напряжения, которое обнаружилось между личным словом и литературой. Личный роман, как и другие автобиографические жанры, всегда подразумевает рефлекссию над самим словом о человеке.

Автобиографическое творчество любого писателя может быть рассмотрено в единстве, где все тексты (будь то письма, дневники или роман) тесно взаимосвязаны и как единое целое имеют особый смысл. Все тексты *личного письма*, связанные присутствием «я» пишущего, образуют единое пространство языка, который в своём разворачивании в высказывании есть движение самосознания «я». Сошлёмся на А. Компаньона, который говорит о необходимости учитывать при толковании текстов существенность авторской инстанции, а также связность авторской интенции (что и позволяет рассматривать как единое целое не только отдельное произведение, но и целый ряд произведений одного автора). Такой подход близок «критики сознания», представителями которой во Франции являются Ж. Пуле, Ж. Руссе, Ж.-Р. Ришар, Ж. Старобинский, Г. Башляр. Согласно точному определению А. Компаньона, «критика сознания» предполагает постижение мыслительного акта, который «представлен письмом как желанием-сказать», усматривает в тексте актуализацию авторского сознания, которое «имеет мало общего с биографи-

¹⁰ Ibid., p. 44.

¹¹ Ibid., p. 54.

ей или рефлексивно-предумышленной интенцией, а соответствует некоторым глубинным структурам мировидения, определённого самосознанию и сознанию мира через это самосознание; то есть это интенция в действии»¹². Сам А. Компаньон склоняется к «критике сознания»: в главе «Стиль как мышление» книги «Демон теории» он говорит о единстве мышления и языка с точки зрения индивида, ставит вопрос о том, можно ли познать дух писателя по его собственному языку, что предполагает реконструкцию авторского мировидения, которая осуществляется через анализ стилистики тем и мотивов.

В *личном письме* каждая высказанная пишущим мысль имеет глубокое этическое основание. Если даже допустить, что повествование, рассчитанное на публикацию, включает некую долю игры, то это игра всерьёз. *Личное письмо* есть поступок, за который пишущий несёт полную ответственность. Он отдаёт себе отчёт в том, что его высказывания о себе последовательно, поступательно организуют его жизнь, составляют саму её бытийную суть. Для пишущего о себе все его высказывания слагаются в единое целое (жизнь пишется как книга), что также даёт основание рассматривать все тексты, в которых «я» выступает субъектом и одновременно объектом *письма*, в их единстве, функционирующими в самой тесной взаимосвязи. Каждая высказанная пишущим о себе мысль так или иначе вступает в смысловое сцепление с его предшествующими высказываниями о себе.

Личное письмо позволяет говорить о персонаже как о воплощении пишущего «я», вовлечённого в своё существование и организующего свою судьбу. Другими словами, пишущий не перестаёт быть живым «я», уникальной единичностью в её целостности. Это отвечает задачам, которые ставят перед собой выросшие из романтической культуры современные литературоведение и философия: «Взять человека... в поступках, в которых он себя выражает, в сознании, в котором он себя узнаёт, в личной истории, в которой он себя устанавливает»¹³. «Я» в *личном письме* есть сознание, которое всегда является своим собственным основанием. Следовательно, нужно исходить из законов его собственного движения, постараться определить его активность изнутри него самого, увидеть, как в этой активности оно само себя организует.

Высказанная пишущим о себе мысль, в первую очередь, говорит о его единичности, неповторимой индивидуальности и только потом – об общечеловеческом, культурном и историческом. При этом присутствие в тексте этой личностной правды, которая от начала и до конца его организует, не покрыв-

¹² Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. Р. 77.

¹³ Foucault M. La psychologie de 1850 à 1950 // Foucault M. Dits et écrits. 1954 – 1988. T. I. 1954 – 1969. Р., 1994. Р. 125.

вается понятием «стиль». Текст должен быть рассмотрен как сложное смысловое целое, всегда динамичное и развивающееся, так как в его основе находится всегда подвижное, живое авторское «я», настаивающее на своём присутствии, обладающее для самого себя неотменимой ценностью. Для пишущего о себе ни один названный им факт не существует отдельно от его «я»: всё, включённое автором в пишущийся им о себе текст, имеет к нему самое непосредственное отношение. Всё, о чём пишется, получает смысл только в отношении к «я» пишущего. Всякая, даже самая отвлечённая мысль, приобретает глубоко личное звучание, так как значима именно как факт сознания.

Попытки рассмотреть все автобиографические тексты одного автора в их единстве уже предпринимались. В первую очередь, это относится к творчеству Константа: роман «Адольф» сближают с другими его автобиографическими произведениями – «Сесилью», «Моей жизнью», «Амели и Жермен». К разбираемой проблеме *личного письма*, в котором мы стремимся обнаружить живое присутствие автора, близок подход М.-К. Валуа, представленный в книге «Женские вымыслы. Мадам де Сталь и голоса сивиллы». Исследователь говорит о тесной связи жизни и литературы в творчестве Сталь, которая старается приблизиться к «живому источнику текста», каковым является сказанное ей слово. Таким образом, на смену понятию автора приходит понятие «голоса»: «женщина не пишет, она беседует, болтает»¹⁴. По мнению М.-К. Валуа, мадам де Сталь «вставит особый опыт языка, где слово мало отличается от письма, а литература – от жизни. ...письмо, чтение, беседа, переписка и жизнь образуют одно целое»¹⁵. Такой подход к творчеству делает объяснимым то, что у Сталь «трудно определить границы, существующие между простой передачей чувств и их "литературным" выражением, пережитой эмоцией и эстетическим опытом. Если читать письма молодых лет, складывается впечатление, что она не знает, где проходит граница, отделяющая реальность от вымысла. Чтение, жизнь, письмо усиливают друг друга и смешиваются как равнозначные и взаимодополняющие способы существования»¹⁶. М.-К. Валуа считает, что литература переживается Сталь как полнота, единство: «Эта склонность к патетическому красноречию, к драматизации, этот вибрирующий избыток интересуется нас своим необыкновенно литературным характером: преломлять в более прекрасное, более правдивое, более волнующее повседневные события и чувства»¹⁷.

¹⁴ Valois M.-Cl. Fictions féminines. Madame de Staël et les voix de la sibylle. P., 1987. P. X.

¹⁵ Ibid., p. 4.

¹⁶ Ibid., p. 4.

¹⁷ Ibid., p. 5.

Вообще, во французском литературоведении тенденция к объединению автобиографических жанров с целью выявления специфики самовыражения пишущего достаточно устойчива. Под *личным письмом* принято понимать тексты, относящиеся к жанрам автобиографической прозы (дневники, письма, мемуары, автобиография, исповедь, автопортрет, тетради, путевые записки, записные книжки и личный роман). То есть речь идёт о текстах, где «я» выступает субъектом и одновременно объектом *письма*. Объединяет все эти жанры феномен пишущего себя «я», иначе говоря, создающего себя в слове «я». Наиболее распространённый термин, который используется во французском литературоведении для определения данного явления, – «l'écriture de soi» (*письмо о себе*) (редко «l'écriture sur soi», «parole de soi»). Наряду с ним употребляются понятия «l'écriture de moi» (*письмо о я*) или «l'écriture du Moi» (*письмо о Я*) (его использует Ж. Гюсдорф, делая акцент на индивидуальном начале), «l'écriture intime» (*интимное письмо*) (его использует Ф. Лежён), а также «l'écriture personnelle» (*личное письмо*)¹⁸. В последних вариантах акцентируется сугубо личный характер *письма*, его персональность (personne)¹⁹. Понятие «l'écriture de soi» имеет довольно широкое употребление применительно к текстам XVIII–XXI веков. Оно употребляется относительно автобиографических жанров, повествований от первого лица или вообще

¹⁸ Аналогичная синонимия в названии жанра дневника: «journal intime» (интимный дневник), «journal personnelle» (личный дневник). Во французском литературоведении жанр дневника обязательно маркируется в соответствии с его содержанием и функцией: наряду с личным дневником – дневник путешествий, литературный дневник.

¹⁹ Синонимичным понятию *личного письма* является созданное Стендалем понятие «эготизм», которое понимается как феномен романтического сознания. В понимании Д. Занона, «эготизм» есть пристрастие автора говорить о себе, предполагающее самый тщательный самоанализ. В этом случае автор видит себя тождественным тому, о чём он пишет («Воспоминания эготиста» Стендаля). Термином «эготизм» оперирует Д. Мутот, определяя «эготизм» как желание существовать творчеством, эстетическую чувствительность, которая выражает себя в жизни художника, сконцентрированность на «я» процесса *письма*, а также превалирование стиля и появление новых литературных форм как следствие стремления пишущего передать оригинальный опыт (Moutote D. Égotisme français moderne. Stendhal – Barrès, Valéry – Gide. P., 1980). «Интимность», «интимизм» – эти понятия, используемые применительно к прозаическим текстам, входят в труды многих литературоведов, о чём свидетельствует, например, сборник научных трудов, посвящённый Даниелю Маделена (Écriture de la personne. Mélanges offerts à Daniel Madelénat. Clermont-Ferrand, 2003), который обобщал и в своих работах применял названные термины. Уточняя понятие «интимность», авторы сборника отсылают к Жану Бандрийяру, согласно которому интимность – это не теоретическое понятие, но «слово, исполненное чувством пережитого... чем-то нежным, поэтическим, чем вытесняют насилие внешнего мира, объективности, правдивости» (Цит. по: Écriture de la personne. Mélanges offerts à Daniel Madelénat. Clermont-Ferrand, 2003. P. 7). «Интимизм» в какой-то степени является эквивалентом понятию «лиризм», речь идёт о способах выражения лирического начала в прозе. В целом концепт «интимизм» охватывает целый ряд повествовательных особенностей: внимание к частной жизни, явлениям, скрытым от постороннего, пространственно выраженную отстранённость от окружающего, защищённость от вторжений мира внешнего, социального, агрессивного по отношению к личному, внутреннему, утаённому. Это обусловило поименование дневника, исповеди, тетрадей как «интимное письмо», где «интимное» этимологически означает «то, что является самым внутренним», то есть существует внутри субъекта.

маркирует использование «я» в литературе, поиски пишущим самовыражения в слове.

Личное письмо – транслитературный феномен, он выводит к вопросам лингвистическим, философским, историческим, психологическим. Проблема *личного письма* требует решения вопроса о том, насколько язык способен выражать внутреннее «я», что не перестаёт быть актуальной проблемой философских исследований. Следует согласиться с П. Рикёром, который, думается, подвёл некоторый итог дискуссии вокруг вопроса о принадлежности языка человеку: «Отныне позицию субъекта, к которой взывает вся традиция Cogito, следует перенести в сферу языка, а не искать её рядом с языком»²⁰. Иначе говоря, мыслящее «я» есть «я» языковое. В нашем понимании «Я есть» равнозначно «я мыслю» и «я говорю / пишу». По этому поводу П. Рикёр выразился следующим образом: «Язык способен обозначать основу существования, из которой он проистекает, и признавать себя в качестве способа бытия, о котором он говорит»²¹. Говоря об истории *личного письма* необходимо учитывать глубинную связь произведений с порождающей их культурно-исторической эпохой. Именно это имеет в виду Ф. Лежён, указывая на то, что интимные тексты одного поколения достаточно схожи, так как пишущие погружены в одну и ту же историческую ситуацию, оказываются перед лицом одних и тех же проблем, являются свидетелями одних и тех же событий. Наконец, важной исследовательской задачей становится увидеть автора в качестве пишущего «я» как сознание, тождественное самому себе и тем самым определяющее единство всего, написанного им о себе. Все *личное письмо* можно понимать как единый текст, непрерывно становящийся, разворачивающийся согласно своим законам во времени *письма* (включённого во время человеческой жизни!). «Я» в *личном письме* непрерывно себя мыслит, преломляя в этом процессе нечленимость своего существования. Словесная ткань текста проявляет жизнеорганизующие смыслы бытия пишущего, который открывает предельно возможную правду о своём «я» в самом процессе *письма*.

Изучение того напряжения, которое возникает между «правдой жизни» и «правдой литературы», позволяет определить, насколько слово является личностным высказыванием, в какой мере оно принадлежит автору и в чём заключается гарантия его истинности. Подобная постановка вопроса помогает перенести внимание с жанра на проблему «Я», пишущего о себе, то есть на стремление автора к самопознанию, определяющую роль в котором в романтизме играла литература. С этим связан вопрос о том, как «я», разворачи-

²⁰ Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 1995. С. 395.

²¹ Там же, с. 364.

ющее себя в слове, становится текстом, организованным по законам художественного дискурса.

Сама постановка проблемы *личного письма* позволяет актуализировать целый ряд вопросов: повествовательная стратегия изображения «я», принцип сюжетостроения относительно «я», слово (в самом широком смысле, в том числе в значении художественного дискурса) как способ передачи индивидуального опыта, соотношение автора, повествователя и героя, *письмо* как фиксация событий, организуемых временем пишущего. В данном случае важно определить присутствие автора в тексте, которое проявляется в интенциональности *письма*, жанрово-стилистических принципах разворачивания текста, образно-смысловых доминантах. Обычно, ставя вопрос о мере личного в личном романе, приходят к проблеме вымысла и правды, склоняясь к биографическому методу, или же приходят к autofiction, то есть рассматривают исключительно формальные признаки как средства игры писателя с читателем. Представляется, что этих подходов необходимо избежать. Использование и теоретическое обоснование понятия *личного письма* должно позволить выявить интенции свидетельствующего о себе автора, который пишет себя, то есть создаёт себя в слове, открывая своё истинное «я». При исследовании *личного письма* внимание исследования должно быть перенесено на субъект, то есть «Я» текста должно рассматриваться как пишущий себя субъект.

Личное письмо даёт возможность проследить развитие литературы через личный поиск пишущим своего «я». *Личное письмо* разворачивается как интенции «я», устанавливающего свои смыслы и с этой целью приспособляющего жанрово-стилистические (языковые) практики литературы. *Личное письмо* есть сопротивление всему догматическому, застывшему, всякой лишенной гибкости структуре. Оно характеризуется подвижностью формы, которая подчиняется главному требованию – самовыражению в слове.

Употребляя понятие *личное письмо*, мы имеем в виду автобиографические тексты романтизма, начиная с Руссо (оправданность такой позиции будет особо оговорена в исследовании). Проблема авторского «я» и исторического времени решается в работе следующим образом: «я» как носитель слова является носителем культурного сознания, и именно через слово принадлежит своей эпохе, выражает смысловые потенции времени.

Оговоримся, что некоторые исследователи делят корпус произведений, составляющих *личное письмо* в творчестве одного автора, на две группы: тексты, которые пишутся автором для самого себя, и тексты, которые предназначаются для печати. Такой подход представлен, например, в книге А.

Оливера «Бенжамен Констан: письмо и завоевание "я"»²². В данной работе такое деление присутствовать не будет, хотя проблема интимного и публичного, а также установка автором на восприятия пишущегося им текста читателем будет учитываться.

В данном исследовании внимание будет сосредоточено на том, как текст запечатлевает личностное сознание, что необходимо требует того, чтобы за *письмом* была закреплена категория времени (время процесса *письма*, время жизни пишущего, время, фиксируемое в повествовании), отсюда *личное письмо* должно быть рассмотрено в его процессуальности как становящееся.

Цель настоящего исследования – рассмотреть автобиографические тексты (личный роман, мемуары, автобиографию, дневники, письма) французских писателей первой половины XIX века в их единстве, доказав их однородность и показав процесс романизации жанров так называемой «документальной прозы». При этом необходимо учитывать, что «фикциональность» как особенность *личного письма* в романтизме вовсе не означает неистинности, намеренного измышления себя автором по законам литературы с целью скрыть своё настоящее «я», подменив его вымышленными «двойниками» (что характерно для постмодернистского autofiction). Отсюда важно учитывать авторское намерение, которое во многом объясняется тем, как себя мыслила романтическая культура XIX века. Важно избежать опасности представить литературу как игру, в которой утрачивается индивидуальность пишущего. Необходимо целиком закрепить за областью *письма* то, что являлось определением сущности личностного самосознания, поставив знак равенства между пишущим «я» и самим *письмом*.

В исследовании будет рассмотрено, как автором реализуется в слове замысел о самом себе, как эстетические интенции соответствуют его духовному опыту, как слово становится самим этим опытом, иначе говоря, как происходит саморазвитие «я» в слове, которое является словом литературы.

Подчеркнём, что проблемой данного исследования является не столько разграничение форм *личного письма* по жанровому признаку, сколько их сближение. Только такой подход, учитывающий как специфические признаки автобиографических жанров, так и их взаимовлияние, срастание в XIX веке, обеспечивает понимание как феномена *личного письма*, так и тех процессов, которые привели к рождению новой художественности.

Поставленная цель исследования требует решения следующих **задач**:

²² Oliver A. Benjamin Constant : écriture et conquête du moi. P., 1970.

- проанализировать личные романы французского романтизма, рассмотрев, как произведения этого жанра вписываются в общий контекст творчества писателя и как в них отражаются художественно-эстетические установки романиста;
- определить, как личный роман связан с другими жанрами *личного письма*;
- рассмотреть примеры, доказывающие подвижность автобиографических жанров и возможности их взаимовлияния и взаимопроникновения;
- выявить общность автобиографических жанров и дать этому теоретическое обоснование;
- проследить, как происходит сближение автобиографических жанров с романом, иными словами, как роман определяет самовысказывание пишущего;
- разобрать способы авторского присутствия в тексте, приёмы самообнаружения, самораскрытия авторского «я» в *личном письме*;
- охарактеризовать дискурсивные особенности *личного письма*, с опорой на герменевтические и феноменологические концепции;
- изучить, как самораскрытие пишущего «я» определяют жанрово-стилистические принципы;
- определить авторскую интенцию, организующую автобиографическое высказывание и во многом обуславливающую сближение разных текстов;
- показать, как в разных жанрах *личного письма* моделируется сложный, многоликий, однако, в сущности, единый образ пишущего о себе «я», что может быть определено как «личный миф» или личная «история».

Объектом исследования является автобиографическая проза французского романтизма первой половины XIX века.

Предметом исследования является феномен *личного письма*, природа которого устанавливается через анализ автобиографических текстов Ж.-Ж. Руссо, Э. П. де Сенакура, Б. Констана, Ф.-Р. де Шатобриана, Ж. де Сталь, Ж.Санд. Выбор этих авторов обусловлен, в первую очередь, временными рамками, что совсем не означает, что рассматриваемое явление заканчивается с так называемой «эпохой романтизма» и не наблюдается во второй половине XIX–начале XX века. Немаловажен также тот факт, что все эти писатели обращались к разным автобиографическим жанрам – автобиографии, мемуарам, дневнику, письмам, путевым запискам, – что позволяет рассмотреть взаимосвязь разных автобиографических текстов, представив их близость в аспекте разрешаемой в работе проблемы *личного письма*. Именно в творчестве перечисленных авторов (за исключением Руссо) присутствует личный роман, что даёт возможность показать отсутствие чёткой границы между так называемым «документальным» и «художественным», показать процесс романизации автобиографического дискурса. Если в пределах избранного для

исследования периода продолжать список имён романистов, в творчестве которых ярко прослеживается автобиографическое начало и которые обращались к разным автобиографическим жанрам, вполне оправданным является вопрос о *личном письме* Бальзака и Стендаля. Характер *личного письма* Стендаля достаточно полно рассмотрен в трудах М. Крузе (эта проблема вообще является приоритетной в подходе литературоведа к текстам этого романиста). Что же касается Бальзака, не представляется возможным ограничить рассмотрение специфики его *личного письма* одной главой. Относительно творчества Бальзака проблема *личного письма* требует отдельного исследования. Глава, посвящённая автобиографическим текстам Бальзака, выросла в монографию «Бальзак. Личное письмо»²³, которая явилась своеобразным итогом теоретических положений, выдвинутых в диссертации.

Новизна исследования заключается в том, что впервые все жанры автобиографической прозы в пределах творчества одного автора рассматриваются в их единстве как так называемый Я-текст. Это позволяет пересмотреть вопрос о характере автобиографизма в романтизме и определить, как романтическое сознание мыслит себя исходя из литературного опыта, как личностная правда автора организуется в соответствии с культурно-эстетическими кодами эпохи.

Актуальность исследования объясняется тем, что проблема феномена *личного письма* остаётся одной из наиболее дискуссионных в современном французском и отечественном литературоведении. Об актуальности проблемы *личного письма*, кроме прочего, свидетельствует организация на базе университетов рабочих групп по изучению данного феномена. Достаточно авторитетная и многочисленная группа исследователей *личного письма* объединена темой «Литература о себе (*littérature de soi*) и психоанализ» (возглавляет Ж.-Ф. Шиантаретто). Исследовательская группа под руководством Ж.-Ф. Шиантаретто рассматривает автобиографическую прозу в русле психоанализа²⁴. Согласно представлениям входящих в эту группу учёных, природа и функционирование *автобиографического письма* определяются целым рядом комплексов, главными из которых являются нарциссический и эдипов комплексы. Данный подход представлен в нескольких сборниках трудов, от-

²³ Симонова Л.А. Бальзак. Личное письмо. М., 2015.

²⁴ По этому поводу нелишним было бы вспомнить позицию А. Брошьё, по мнению которого психоанализ может быть рассмотрен как «автобиография в действии»: «воспоминания о далёком прошлом, краткий вывод, овладение жизнью, которая ускользает каждую минуту, разбегается в разные стороны, чтобы её перестроить в значимую историю» (Brochier H. *Psychanalyse et désir d'autobiographie // Individualisme et autobiographie en Occident*. Bruxelles, 1983. P. 183). В этом символическом возврате к истокам автобиография позволяет сохранить «идентичность одновременно индивидуальную и социальную», так как «она есть не только овладение жизнью, но и повторное включение этой жизни в социальное и историческое» (Ibid., p. 183).

ражающих результаты литературоведческих анализов: «Автобиография, дневник и психоанализ»²⁵, «Личное письмо и психоанализ»²⁶, «Личное письмо, может ли оно рассказывать историю»²⁷. В ином аспекте ведётся изучение *личного письма* в группе «Генезис и автобиография» под руководством К. Вьолле и Ф. Лежёна, где большое внимание уделяется связи автобиографии со смежными жанрами, для которых она становится референциальной моделью. Проблема связи автобиографии с фикциональными жанрами оказывается одной из главных в исследовательской группе «Тексты о "я"» при университете им. Поля Валери. Так, М. Камель Гаа в рамках изучения *личного письма*, отчасти озвучивая общую задачу группы, говорит о необходимости формулирования гипотезы, которая позволила бы преодолеть границу между автобиографией и романом, вместе с этим литературоведы не обходят вниманием и проблемы жанра, ставя вопрос о том, что в процессе *личного письма* тематически и формально определяется жанром и, если исходить из повествовательной схемы, как разграничить личное и то, что задаётся культурой и социальной коммуникацией²⁸.

Кроме указанных, активно работает исследовательская группа «Тексты частных лиц во Франции с конца Средних веков до 1914 года», члены которой изучают мемуары, автобиографии, семейные и личные дневники, хроники частных лиц. В практике анализа материала литературоведы используют понятия «личные тексты» (*des écrits personnels*), интимные тексты (*des écrits intimes*) и «эго-документ» (*ego-documents*). Последний термин указывает на то, что практика такого рода *письма* влияет на само построение жизни. Представители данной исследовательской группы – С. Муиссэ и Ф.-Ж. Рюгжи определяют частные тексты как «пространство внутренней референции»²⁹. Акцент делается на измышлении пишущим своего образа и на осмыслении им своей связи с окружающими людьми. Литературоведы этой исследовательской группы задаются целью увидеть за текстом личность пишущего, механизмы его мысли, а также моделируемые и осуществляемые им отношения с обществом. Таким образом, группа «Тексты частных лиц во Франции с конца Средних веков до 1914 года» сосредоточена на изучении трёх неразрывно связанных областей: социальная реальность, индивидуальный опыт и

²⁵ Autobiographie, journal intime et psychanalyse / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto, L. Clancier, A. Roche. P., 2005.

²⁶ Écriture de soi et psychanalyse / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto. P., 1996.

²⁷ L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ? / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto. P., 2002.

²⁸ Travaux du groupe de recherche sur "Les écritures du moi". 1999-2001. Textes réunis par R. Abdelkéfi. Montpellier III. Presses de l'Université Paul-Valéry. 2002.

²⁹ Mouysset S., Ruggiu F.-J. À la recherche de soi dans les écrits du for privé // «Car c'est moi que je peins». Écriture de soi, individu et liens sociaux (Europe XV-XX siècle) / Sous la direction de S. Mouysset, J.-P. Bardet, F.-J. Ruggiu. Toulouse. 2003. P. 10.

их текстуальное выражение (что шифруется как публичное / частное / единичное). По признанию исследователей, особую сложность представляет проблема рождения «индивидуальности», то есть осознание пишущим своей уникальности, «обособленности», выделение своего «я» из семьи и шире – общества. Н. Лемэтр, как и многие другие представители исследовательской группы, указывает на XVIII век как на время появления новой психологической ситуации: именно во второй половине XVIII века интимное в текстах частных лиц начинает заслонять публичное. Представители данной исследовательской группы (в частности Д. Дэни³⁰) ставят и ещё одну важную проблему – влияние литературных авторитетов на письменное самовысказывание частных лиц, говорят о необходимости проследить широкую дискурсивную сеть, которую образуют диалоги текстов с их моделями.

У концепта *личное письмо* есть и противники. Так, проблема *личного письма* затрагивается в труде Ф. Гаспарини «Разве он – это я? Автобиографический роман и autofiction». Ф. Гаспарини в лице Ж.Гюсдорфа, отчасти, Ф. Лежёна и П. Рикёра, критикует концепцию *личного письма* и всячески отмежевывается от изучения «личной литературы» (*littérature personnelle*) как *исповедального письма* вообще. Опасность видится Ф.Гаспарини в попытке современной науки уйти от конкретных вопросов литературных жанров и форм, подменить сам предмет литературоведческой критики. Исследователь достаточно скептически обозначает изучение *личного письма* в его целокупности как «интеграционалистскую» позицию. Ф.Гаспарини не может не признать правомерности постановки проблемы *личного письма*, однако настаивает на сугубо формальном подходе, изучении, в первую очередь, языкового выражения: «Если и есть эпистемологическая специфика, то она существует в воспроизведении психологической и универсальной языковой активности, которая позволяет одновременно лучше себя понять и лучше общаться с другим. Анализ этой специфики и должен был бы позволить точнее понять сочинения о "я" в их совокупности. Чтобы пойти на такое исследование, нужно мысленно освободиться от аксиологической перспективы, традиционно заданной дуализмом правда / ложь; нужно связать процесс самого акта высказывания с тем, что его мотивирует»³¹. Однако в самом исследовании Ф. Гаспарини эта задача оказывается не решена, мотивации *личного письма*, как и собственно языковому высказыванию о «я» не уделяется достаточного внимания. Главным становится вопрос о сознательном вымысле автором «я» и

³⁰ Denis D. Documents, texte, discours ? // Au plus près du secret des cœur ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé. P., 2005. P. 63-69.

³¹ Gasparini Ph. Est-il je? Roman autobiographique et auto-fiction. P., 2004. P. 127.

сугубо формальных способах его реализации, что позволяет подвести теоретическую основу под феномен autofiction.

Проблема *личного письма* обнаруживает целый ряд вопросов, не перестающих носить острый дискуссионный характер. Так, в современном французском литературоведении не затихает полемика вокруг вопроса присутствия автора. Крупнейший современный стендалевед М. Крузе в своей работе «Стендаль во всех жанрах. Анализ поэтики Я»³² говорит о ещё неизжитых «структуралистском рационализме» и «идео-логических обструкциях», которые отрицают автора и замещают его имперсональной системой. При этом природа языка, лишённая субъективной основы, формализуется, текст объявляется автономной конструкцией. М. Крузе настаивает на авторской единичности, индивидуальности, которая лежит в основе как бытия, так и стиля, определяя как поведение, так и принцип наррации. По мнению М. Крузе, с которым нельзя не согласиться, данность человека есть литературный код и – наоборот. Не следует забывать, что в самом понятии *личное письмо* заключается силовое поле современной литературоведческой полемики. Во Франции до сих пор «письмо» широко используется как постструктуралистский концепт, делающий проблемным присутствие в тексте субъекта, выносящий за скобки автора как носителя высказывания.

Методологической основой исследования является феноменологическая и герменевтическая критика (В. Дильтей, Х.Г. Гадамер, П. Рикёр), а также «критика сознания» (Ж. Пуле, Ж. Руссе, Ж.-Р. Ришар, Ж. Старобинский, Г. Башляр). Автор диссертационной работы опирается на труды французских теоретиков литературы – Р. Барта, Ж. Женетта, Ф. Лежёна, Ж. Гюсдорфа, А. Компаньона, а также на труды ведущих литературоведов – Б. Дидье, П. Лафорга, М. Крузе, Ф. Гаспарини, Б. Диаз и других. Теоретической основой диссертационного труда выступают также работы отечественных исследователей: С. С. Аверинцева, М. М. Бахтина, С. Н. Бройтмана, Ю. М. Лотмана, М. К. Мамардашвили, Е. М. Мелетинского, А. В. Михайлова, Н. Д. Тamarченко, В. П. Топорова, В. Е. Хализева, В. И. Тюпа. В работе был учтён опыт многих российских литературоведов: Л. Г. Андреева, М. В. Балашовой, Е. М. Евниной, Г. Н. Ермоленко, С. Н. Зенкина, А. В. Карельского, З. И. Кириной, Г. К. Косикова, Н. А. Литвиненко, Л. А. Мироненко, Д. Обломиевского, А. Д. Михайлова, Н. Т. Пахсарьян, Б. Г. Реизова, Е. Ю. Сапрыкиной, Т. В. Соколовой, Н. А. Соловьёвой, В. М. Толмачёва, Д. Л. Чавчанидзе, Н. С. Шрейдер и других.

³² Crouzet M. Stendhal en tout genre. Essai sur la poétique du Moi. P., 2004.

Положения, выносимые на защиту:

- автобиографические жанры, такие как дневник, письма, мемуары, автобиография, автопортрет, личный роман, отличаются подвижностью, способностью органично включать признаки, характерные для других автобиографических жанров. Такая ситуация подвижности жанров *личного письма* является яркой особенностью французской романтической литературы первой половины XIX века;
- личный роман есть разновидность *личного письма*, возникшая на границе фикционального и референциального и свидетельствующая о стирании этой границы, романизации автобиографической прозы;
- поиск автором своей идентичности в границах литературы приводит к сотворению мифа о «я» как свидетеля эпохи и творце;
- учёт авторской интенции позволяет говорить, что все тексты *личного письма* Сенанкура, Шатобриана, Констана, Сталь, Санд, Бальзака есть проекции их «я». Следовательно, все произведения романтиков, в котором «я» выступает субъектом и объектом *письма*, являются единым я-текстом.

Научная значимость. Настоящая диссертация вводит в отечественное литературоведение понятие *личное письмо*, охватывающее целый комплекс литературоведческих, философских, лингвистических проблем относительно автобиографических жанров (личный роман, автобиография, мемуары, автопортрет, дневник, тетради, письма, путевые записки), что открывает возможность нового прочтения литературы XIX века, пересматривает подходы к интерпретации текстов, содержащих ярко выраженное личностное начало, специфическое для романтизма выражение авторского «я». Проблема *личного письма* настолько многоаспектная и остро дискуссионная, что для её решения может быть создана исследовательская группа.

Итак, главный вопрос, который будет поставлен в исследовании, как «я» автора разворачивается, мыслит себя в слове по законам литературы, и наоборот, как авторское стремление найти аутентичное слово о «я» изменяет сами законы литературы. Именно литература в романтизме становится последним откровением о человеке, она даёт надежду пишущему на обретение самотождественности, высшей правды о самом себе.

ГЛАВА I

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОГО ПИСЬМА

1. *Личное письмо* в филологической и философской мысли XX века

§ 1. *Личное письмо* как актуальная проблема французского литературоведения

В современном французском литературоведении намечено несколько путей исследования феномена *личного письма*. Иногда литературоведы занимают резко критическую позицию по отношению к своим оппонентам. Так, хорошо известна острая полемика Жоржа Гюсдорфа и Филиппа Лежёна, которые являются крупнейшими исследователями автобиографических жанров и труды которых задают разные пути их изучения. Разница подходов этих учёных к исследованию *личного письма*, несходство мировоззренческих и литературоведческих позиций не перестаёт обсуждаться в критике. Например, Д. Занон считает, что Ж. Гюсдорф разбирает человеческий феномен, тогда как Ф. Лежён – литературный жанр: «Антрополог находится на точке зрения интимных мотиваций, которые приводят индивида к интроспекции; литературный критик – на точке зрения восприятия литературных форм»³³. Ж. Лауати видит в позиции Ф. Лежёна попытку теоретизации жанра как структуры, что оставляет без внимания единичное, ставит под вопрос оригинальность высказывания о «я», а в позиции Ж. Гюсдорфа стремление связать автобиографические произведения с особенностью личности, её своеобразием, не сводимым к общему, увидеть в них интимное признание, исповедь, утверждение аутентичного «я»³⁴.

Феномен *личного письма* находится в центре многих исследований. Особое внимание уделено ей в книге Ж. Матьё-Кастеллани «Судебная сцена в автобиографии» (глава «Личное письмо и проблема субъекта»). Автор труда видит в проблеме *личного письма* целый ряд взаимосвязанных вопросов. Он выделяет вопрос жанра (можно ли выделить доминирующий жанр), вопрос формы (можно ли определить основные формальные признаки доминантного жанра), вопрос поэтики (можно ли установить правила и коды, определяющие этот тип *письма*, и будет ли этого достаточно, чтобы установить природу *личного письма*), вопрос идентичности (то есть тождественности автора и героя³⁵), а также интимности (как и в какой мере раскрывается внутренняя жизнь «я»); вопрос о повествовательном характере (смена narra-

³³ Zanon D. L'autobiographie. P., 1996. P. 29.

³⁴ Lahouati G. Singularité et exemplarité dans l'écriture autobiographique // Se raconter, témoigner. P., 2001. P. 19.

³⁵ Ж. Матьё-Кастеллани конкретизирует: пишущий и субъект дискурса, нарратор и герой повествования, художник и его модель в автопортрете.

тивных регистров – описательных, комментирующих, анализирующих); наконец, вопрос времени (соотношение разных временных планов: время *письма*, ретроспективный показ событий и, наконец, выход в будущее – каким я буду, когда всё это будет написано). По мнению Матьё-Кастеллани, *личное письмо* определяется характером замысла, задачей, которую ставит перед собой автор: «знать себя, понимать себя, но также защищать и оправдывать себя»³⁶. Исследователь считает, что *личное письмо* «не определяет единый жанр, но высвечивает разные тексты, разные формы дискурсов, в которых исследование субъекта устанавливает себя в *письме* и с помощью *письма*»³⁷. Главный вопрос *личного письма* заключается в связи, которая устанавливается или может установиться между актом *письма о себе* и идентификацией: «я сказал бы вам, кто я есть, и я рассчитываю на высказывание, чтобы, наконец, знать, кто я есть»³⁸. Другими словами, тема устанавливается в самом процессе *письма*, представляющего собой саморазворачивание «я» в слове.

Можно поспорить с теми исследователями, которые, как тот же Ж. Матьё-Кастеллани, говорят об опасности в процессе *письма о себе* подмены жизни книгой, живой индивидуальности – текстом. В таком случае *письмо* начинает приобретать характер отдельно существующей инстанции, развивающейся по своим собственным законам, вопреки воле пишущего. При таком подходе *письмо* рассматривается как довлеющее самому себе, тогда как пишущему отводится лишь вспомогательная, а не направляющая и организующая роль. Субъект *письма* отделяется от пишущегося «я»: «я», выражаемое в слове, по убеждению Матьё-Кастеллани, становится более связанным, единым, чем «я» пишущего. Рождается другая идентичность, идентичность имени автора: «книга единосущна своему автору, отсюда книга грозит умертвить субъект, чтобы оживить своего "художника"»³⁹. Такая ситуация складывается тогда, когда противопоставляют реального автора – субъекта *письма* и «я» текста – объект *письма*, сосредоточивая внимание на их различии, которое объясняется различием «реальности» и «языка». Как и многие исследователи, Матьё-Кастеллани обращает внимание на несоответствие между прерывистостью, противоречивостью, сложностью действительного «я» и связностью, непрерывной длительностью «я» *письма*, хотя это «я» и претерпевает изменения. *Личное письмо* постулирует единство субъекта, до-

³⁶ Mathieu-Castellani G. La scène judiciaire de l'autobiographie. P., 1996. P. 192.

³⁷ Ibid., p. 192.

³⁸ Ibid., p. 189.

³⁹ Ibid., p. 190.

пускает наличие «истории жизни» как длительности без разрывов⁴⁰. Сюжет автобиографии, по наблюдению Матьё-Кастеллани, может развиваться и как единая, делящаяся, связная линия («рисунок судьбы»), и как блуждания противоречий, но несмотря на последнее «я» предстаёт единым, чему способствует сам проект *письма*, другими словами, сам процесс *письма* обеспечивает и гарантирует единство «я», которое может представлять в тексте во множественности своих проявлений, разнообразии положений и действий. Здесь опять-таки проблема отношения «тои» – «я» пишущего – с «је» – «я» текста. Но эта проблема во многом есть проблема литературной критики, а не пишущего, который, обращаясь к *личному письму*, верит в совпадение своего «я» с «я» текста. На это, кстати говоря, указывает и сам Матьё-Кастеллани, полагая, что есть писатели, которые не знают или намеренно отрицают дистанцию, несовпадение между своим реальным «я» и «я» текста (к таким авторам он относит, помимо прочих, Руссо и Жида). Эта вера в написанное слово, согласно Матьё-Кастеллани, объясняется следующим образом: писатели убеждены, что «я» реальное есть «я» внешнее, социальное, а значит, неистинное; «я», выражаемое в *письме*, есть «я» внутреннее, глубоко интимное, неискажённое, свободное. Именно оно является истинной сущностью пишущего. (Обратим внимание на то, что здесь противоречие заключается в двойной точке зрения: *письмо* для пишущего оказывается не то же самое, что письмо для критики. Встав на точку зрения автора, критик отрицает свою собственную позицию.)

У Матьё-Кастеллани, таким образом, субъект противопоставлен *письму*: «...у Августина, у Монтеня субъект ставит под вопрос письмо, письмо ставит под вопрос субъект...»⁴¹ Примечательно, что исследователь пытается преодолеть этот разрыв, отмечая, что «история жизни» «не сводится к биографической детали, но содержит историю сознания». Что же позволяет автору труда диалектически сближать *письмо* и субъект? Включение инстанции Судьи, Авторитета, присутствие которого обнаруживается как в сознании пишущего, так и в самой книге. Господствуя как в самой книге, так и в сознании, Авторитет (Судья) обеспечивает их взаимосвязь и взаимокорректировку. По мнению, Матьё-Кастеллани, автобиографию «оживляют противоречивые отношения: желаемая идентичность, с одной стороны, и – узнаваемая разница между "я" описываемым и "я" пишущим»⁴². Одно не совпадает с другим, но автор автобиографии это отрицает, решаясь на рискованное предприятие. И этот риск оправдан, если автобиографический замысел осуществ-

⁴⁰ Ibid., p. 195.

⁴¹ Ibid., p. 211.

⁴² Ibid., p. 211.

ляется перед взглядом Бога: «Автобиографический замысел, если он есть замысел себя узнавать, чтобы себя понимать, и себя понимать, чтобы себя объяснить, – есть также намерение свидетельствовать перед Богом и/или перед людьми; говорить "кто есть этот человек", представлять "свою жизнь", "высказывание о своих поступках" перед воображаемым судом»⁴³.

Дистанция между бытием и *письмом*, «я» субъектом и «я» объектом *письма* объясняется главным образом тем, что *письмо* лишают онтологического характера, одновременно с этим, лишая его процессуальности (*письмо* как сознание, становящееся бытие), оставляя за ним только форму, рассматривая его как порядок фиксации (кодирование) живой, подвижной, саморазвивающейся «реальности», в этом случае *письмо* превращается в некий трафарет, который на эту «реальность» накладывается; в крайнем случае, в *письме* видят инструмент, способ исследования, некоего посредника между жизненной действительностью и литературой (шире – культурой). По мысли Матьё-Кастеллани, *письмо* «исследует диссонансы и противоречия "я"» и одновременно «исследует свои способности и свои границы»⁴⁴. *Письмо* представляется как нечто внешнее по отношению к процессам внутреннего «я» пишущего и в какой-то степени замкнутое на самом себе, развивающееся вне этого «я», несмотря на него и даже вопреки ему. Матьё-Кастеллани считает, что есть то, что существует до *письма*, обозначаемое им как «бесформенное», и собственно *письмо*, которое есть «необходимость формы»⁴⁵. И при этом опять-таки не учитывается, что это «бесформенное» присутствует в самом *письме*, оно имманентно ему, и только в таком случае становится предметом литературоведческого исследования.

Совершенно иной подход к *личному письму* представлен в критико-теоретических размышлениях известной современной французской писательницы А. Эрно, итогом которых стала книга «Письмо как нож». Для А. Эрно *личное письмо* есть присутствие авторского голоса, которое занимает в тексте доминирующую роль (вообще, понятие «голос» довольно широко применяется современной французской критикой с целью акцентировать присутствие в *письме* субъекта, в этом значении «голос» противопоставляется понятию «язык» в значении безличной формы). В главе «Писать свою жизнь, жить своим письмом», говоря о присутствии «я» в тексте, она отмечает: «...прежде всего, это голос, тогда как "он" и "она" есть персонажи. Голос может иметь всякого рода тональности: необузданно-страстную, жалобную, ироническую... Он может настойчиво навязывать себя, становиться зрели-

⁴³ Ibid., p. 212.

⁴⁴ Ibid., p. 201.

⁴⁵ Ibid., p. 201.

щем или стираться перед фактами, о котором рассказывает, играть на многих регистрах или оставаться монодией»⁴⁶. А.Эрно оспаривает распространённое в современной французской критике мнение об игровом характере «я» в литературе, непреодолимой дистанции, разделяющей автора и «я» текста. Говоря об особых ощущениях, возникающих у неё тогда, когда она писала от собственного лица, А. Эрно настаивает на своей неразрывной связи с присутствующим в её текстах «я» и отказе от намеренной фикционализации, что не исключает понимание ей *письма* как качественного преобразования, превращения того, что принадлежит переживаемому «я» (*moi*), в нечто, существующее вне её личности. Словами А. Эрно, это есть «нечто, принадлежащее нематериальному порядку и тем самым принимаемое, понимаемое... другими»⁴⁷. По её мнению, это преобразование совершается с помощью *письма*, которое подразумевает поиск правды за пределами себя. Как утверждает писательница, главная причина, побуждающая её писать, и вместе с тем главная цель *письма* – спасти от исчезновения людей и вещи, а также своё собственное существование. «Когда я пишу, я не вижу слов, но вещи», – признаётся романистка⁴⁸. То есть *письмо* имеет самое прямое отношение к окружающему миру, слово есть отражение сущности вещей и явлений. А. Эрно признаётся, что писать для неё есть «способ существовать»⁴⁹. Писательница убеждена в том, что в процессе *письма* человек познаёт сами основы жизни, открывает то, что невозможно открыть никакими иными средствами.

Анализируя свой писательский опыт, А. Эрно размышляет над особенностями автобиографических жанров. Она отмечает, что понятие «автобиографическое повествование» (*récit autobiographique*) её не удовлетворяет: указывая на отличный от романического характер *письма* и чтения, оно не обнаруживает установку текста, его построение. А. Эрно различает две разные формы письма: сконцентрированную на «я» и ориентированную на изображение множественного, что в её представлении составляет оппозицию «частного» и «публичного», жизни и литературы, незавершённости и целостности, пассивности и деятельности (при этом одно и другое не различаются по степени «правдивости», «достоверности»). А. Эрно строго разводит тексты, написанные ей для самой себя, и тексты, предназначенные для печати. Дневник, как признаётся А. Эрно, она писала для самой себя, чтобы освободиться от скрытых эмоций, без всякого желания показывать кому-то свои записи. По её представлению, дневник отличается спонтанностью *письма*, без-

⁴⁶ Ernaux A. L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédérique-Ives Jeannet. P., 2003. P. 30.

⁴⁷ Ibid., p. 112.

⁴⁸ Ibid., p. 125.

⁴⁹ Ibid., p. 147.

различием к эстетическому, отказом пишущего учитывать восприятие «другого». То же, что предназначается для печати, требует особой отделки, последовательной работы над текстом в соответствии с установкой. В дневнике структура определена временем, его материалом является непосредственная жизнь. В дневнике не «строится» реальность, но всего лишь набрасывается линия повествования, представлены какие-то вещи, без какой-либо целесобразности, финальной цели. А. Эрнот различает сугубо интимный дневник, который углубляется в «я» пишущего, и дневник, который содержит определённый замысел, в котором уделяется большое внимание внешней жизни, окружающему миру. В последнем случае такие особенности дневника, как незавершённость, фрагментарность, хронологическое построение служат установке сделать «нечто вроде фотографии повседневной, городской, коллективной реальности»⁵⁰.

Д. Кост использует понятие «интимного письма», выделяя три его типа: автобиография, самоанализ и самопрогнозирование (предвидение, *письмо* о перспективе, о том, кем пишущий ещё не стал). Согласно Д. Косту, три выделенных типа не представлены конкретными текстами или группой текстов, поскольку этих типов в чистом виде не существует, это возможные тенденции автобиографического повествования: «Эти тенденции... должны сосуществовать и вступать в конфликт в конкретных биографических текстах. Этот конфликт и его разрешение (или отсутствие разрешения) будут определять внутреннюю структуру интимного текста...»⁵¹. Автобиографии как нарративному дискурсу Д. Кост противопоставляет «самоанализ» как аналитический дискурс, выделяя следующие их отличия: в автобиографии рассказывается о прошлых событиях, автор ставит целью себя показать, в самоанализе события комментируются, речь идёт о том, чтобы себя понимать, при этом затруднение разрешается посредством коммуникации. Однако для Д. Коста в самоанализе, как и в автобиографии, необходимо происходит разделение между субъектом и объектом изображения: «разделение анализирующий / анализируемое есть основное условие разработки текста»⁵².

Большое внимание проблеме *личного письма* уделяется в работах М. Божура. Так, в статье «Теория и практика современного автопортрета: Эдгар Морен и Ролан Барт» исследователь размышляет об особенностях автопортрета, его отличительных признаках и сходстве с другими жанрами *личного письма*, таких как автобиография, мемуары, исповедь, дневники. Последние

⁵⁰ Ibid., p. 23.

⁵¹ Coste D. Autobiographie et auto-analyse, matrices du texte littéraire // Individualisme et autobiographie en Occident. Bruxelles, 1983. P. 256.

⁵² Ibid., p. 254.

получают определение «родственные личные жанры» (*genres personnels homologues*). По мнению М. Божура, они являются фактом пишущего, в их основе лежит воспоминание, которое используется для мимесиса. С одной стороны, автопортрет представляет собой «интеллектуальную автобиографию»: он рассказывает о формировании мыслителя и писателя, его провалах и успехах и, как всякая автобиография, структурирован определёнными кодами и топикой. Отличительной же чертой автопортрета является то, что он представляет собой метадискурс – «включённое в сам текст размышление о его формировании и его организации»⁵³. Этот метадискурс представлен системой примечаний в самом тексте, которая выполняет двойную функцию – «сообщает однородность несвязанному единству и даёт эффект памяти, имманентный тексту в его диахронии»⁵⁴. М. Божур говорит об «интратекстуальной памяти», которая имманентна самому тексту и может проявляться в повторениях, анафорах, лейтмотивах, вариациях, ритме, а также включать глоссу, автореференцию, палинодию и этимологию. Таким образом, на сцену выводится акт *письма*, сама практика автопортрета превращает автора в писателя, которого определяет связь с языком и *письмом*, которые становятся для него не средствами информации, но руководителями («В основном *личное письмо* стремится показать то, что исключительные люди имеют (или должны иметь) общего с другими людьми. Автопортрет, напротив, заставляет проникнуть в работу мысли и *письма*: он выводит на сцену то, что определённо разделяет писателя с другими людьми.»⁵⁵). М. Божур обращает внимание на то, что автопортрет с его эссеистичностью является не более «свободным» *письмом* по сравнению с другими автобиографическими сочинениями: «Тот, кто пишет автопортрет, перед кажущимся отсутствием правил и головокружительной свободой, которой он хочет наслаждаться или от которой страдает, когда берёт в руки перо, чтобы "себя описать" или чтобы сказать то, что думает, вскоре приходит к тому, что в тексте формулируется проблематика композиции и стиля»⁵⁶. Согласно М. Божуру, *личное письмо* есть факт реальности, ибо оно участвует в жизни пишущего: «писать есть уже действовать, преобладать, контролировать, утверждать порядок среди фантазмов»⁵⁷. Однако материал автопортрета есть «воображаемое» (или «романическое»), несмотря на стремление автора критично себя оценивать. Вслед за Р. Бартом (книга «Ролан Барт о Ролане Барте») М. Божур говорит о «романической» субстан-

⁵³ Beaujour M. *Théorie et pratique de l'autoportrait contemporain*: Edgar Morin et Roland Bartes // *Individualisme et autobiographie en Occident*. Bruxelles, 1983. P. 267.

⁵⁴ Ibid., p. 267.

⁵⁵ Ibid., p. 269.

⁵⁶ Ibid., p. 269.

⁵⁷ Ibid., p. 281.

ции автопортрета: пишущий о себе блуждает в лабиринте воображаемого, которое обременено несколькими масками («автор автопортрета есть один или несколько персонажей романа»⁵⁸). Следуя за Р. Бартом, М. Божур утверждает: то, что автор о себе пишет, не есть последнее слово, возможно множество интерпретаций им самого себя. Обратим внимание на явное противоречие в рассуждении М. Божура, которое объясняется главным образом тем, что исследователь оставляет за пределом своего внимания инстанцию автора, пишущего. Остаётся неясным, как согласуется положение о том, что *личное письмо* руководит пишущим, организует его жизнь, являясь действием, — с мыслью о «вымышленности» автопортрета, в котором действуют некие «персонажи», что допускает самые разные манипуляции с масками. До конца не понятно, как пишущий связан с пишущимся им о себе текстом.

Достаточно много работ посвящено исследованию *личного письма* с точки зрения психоанализа. Психоаналитический подход к проблеме *личного письма*, как правило, подразумевает сведение вопроса к комплексу нарцисса. Так, по утверждению Ж.-Ф. Шиянтаретто, в *личном письме* нарциссический полюс усилен статусом текста, который является местом «репрезентации себя». Назначение текста в данном случае — дать «тело» нарциссическим иллюзиям. Авторепрезентация всегда отсылает к первой нарциссической ране. Согласно Ж.-Ф. Шиянтаретто, исследование *личного письма* должно быть сосредоточено на тексте как усилии пишущего защитить внутреннее пространство. Это предполагает необходимость проследить в произведении особенность работы памяти и завоевание свободы перед материнскими оракулами⁵⁹. В аспекте психоанализа *личное письмо* изучает Ж.-А. Гольдшмид, по представлению которого оно представляет собой открытие всей совокупности эмоциональных восприятий и телесных ощущений. *Личное письмо* обнаруживает цент — «себя» (soi) — как эротическую область, начало желания. В статье Ж.-А. Гольдшмида Нарцисс есть некая неуловимая призрачность, которая ускользает от всякого точного определения, не даёт возможности на неё указать. Нарцисс есть отказ от всего, что внеположно «я», отрицание всего, что навязывается ему извне как от ложного, того, что с ним самим не совпадает (в том числе и от языка). Вместе с этим Нарцисс не предполагает тождественности «я» самому себе, скорее, это узнавание себя в некоем персонаже, некоей маске, которыми прикрываю свою наготу. По мнению Ж.-А. Гольдшмида, парадокс заключается в том, что Нарцисс «не прекращает хотеть

⁵⁸ Ibid., p. 283.

⁵⁹ Chiantaretto J.-F. Préface // *Écriture de soi et narcissisme* / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto. P., 2002. P. 3-10.

установить себя посредством языка, который уличает его во лжи»⁶⁰. *Письмо* Нарцисса никогда не достигает того «нечто», которое нельзя сформулировать. Однако это «нечто», которое всегда оказывается в страдательной роли, терпя насилие над ним мира, не может о себе не заявлять в попытке себя обнаружить для других и себя самого. И для этого у него есть только одно средство – *письмо*, которое, как было уже сказано, оборачивается самоочуждением. Придя к такому выводу, Ж.-А. Гольдшмид указывает на противоречие психоанализа, который стремится с помощью языка обнаружить бессознательное, доязыковое. На это противоречие указывает в своих трудах и Р. Руссильон, делая, однако, акцент на функции и характере языка в выражении бессознательного. Отталкиваясь от психоаналитического подхода к самовысказыванию, исследователь говорит об усложнении парадигмы психоанализа за счёт символизации пережитой истории, что неизбежно при любом процессе самоосмысления. В таком случае смысл оказывается «скорее произведён, чем раскрыт», а потому относителен, полисемичен⁶¹. Р. Руссильон предпочитает говорить не о толковании, а о «работе построения и перестройки смысла и психических движений». В поиске правды устанавливается «ассоциативная или символопорождающая генерализация»⁶². В этом случае психоаналитическая ситуация есть символизирующая ситуация. Прожитая история имеет вспомогательную роль, поскольку в прошлом смысла ещё не было, он выстраивается «здесь» и «сейчас», и в этом процессе оформления смысла участвуют двое (психоаналитик, задавая символическую рамку поддерживает организующую динамику).

Проблема *личного письма* с лингвистической точки зрения разбирается в книге А. Бутена «Слово, персонаж и субъект в литературных повествованиях Бенжамена Констана»⁶³. *Личное письмо*, рассматриваемое на примере творчества Констана, понимается исследователем как текст, полностью аутентичный автору и возвращающий ему смысл бытия. *Автобиографическое письмо* представляет собой «символ веры» пишущего, так как тот убеждён в способности слова организовывать жизнь, «преодолевать случайности, трудности, препятствия, неточности, нехватки»⁶⁴. Посредством *личного письма* человек утверждает право на оригинальное выражение «я». Пиша⁶⁵ о

⁶⁰ Goldschmidt G.-A. L'écriture de Narcisse // Écriture de soi et narcissisme / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto. P., 2002. P. 17.

⁶¹ Roussillon R. Le jeu et l'entre-je (u). P., 2008. P. 28.

⁶² Ibid., p. 28.

⁶³ Boutin A. Parole, personnage et sujet dans les récits littéraires de Benjamin Constant. Genève, 2008.

⁶⁴ Ibid., p. 10.

⁶⁵ В работе автор употребляет форму деепричастия «пиша» (это норма в XIX веке), что позволяет акцентировать одновременность, взаимосвязь, неразрывность называемого глаголом действия с процессом *письма*, то есть когда совершаемое организуется в *письме* и через *письмо* (при норма-

себе, он стремится быть самим собой, сохранить себя, а также донести правду о себе другим. *Личное письмо* есть также способ, посредством которого пишущий присваивает себе истину о мире. А. Бутен ставит вопрос о связи языка (*la langue*) и слова (*la parole*). Язык есть то, что принадлежит всем, то, что находится во власти общества, а значит, угрожает личному авторитарностью большинства, грозит стиранием индивидуального, делает невозможным для «я» выражение своей правды, обрекая его на отчуждение, одиночество. Слово же принадлежит исключительно говорящему, отдельному «я», является свидетельством его личной правды. Отсюда вывод А. Бутена о том, что пишущий (в данном случае Констан) видит своим долгом «перевести язык в слово, подлинное и точное», способное сообщить «о самом близком и глубоком»⁶⁶. Только в этом случае возможно осуществление главной цели *личного письма* – ясности в понимании себя и «другого». Оставляя за *письмом* сферу вымысла, А. Бутен говорит о сближении слова и *письма* в случае с «Адольфом», где обнаруживает себя новый способ вымысла. В основе сюжетной коллизии «Адольфа» А. Бутен видит столкновение между стремящимся к абсолютному доминированию, отчуждающим языком общества и словом, носителем которого является герой («...слово становится возможным способом избежать социального языка, выразить индивидуальность в её оригинальности...»⁶⁷). Для личности говорить – значит быть и действовать, преодолевать отчуждение и организовывать своё «я». С этим А. Бутен связывает рождение нового субъекта в литературе. Слово не пассивно, оно есть действие личности в её самоопределении, становлении и обретении своего места в окружающем мире.

Пример изучения *личного письма* через анализ рассмотренных в совокупности автобиографических текстов одного автора дан Э. Тома в книге «Стендалевское письмо и вызовы Я»⁶⁸. В своих размышлениях о творчестве Стендаля исследователь отталкивается от идеи невозможности высказать «я» во всей его целостности, выразить в слове жизнь в её тотальности, что и заставляет автора создавать множество текстов, каждый из которых является очередной его попыткой приближения к своему «я». При этом «я» реальное и «я» текста наделяются Э. Тома темпоральностью, однако жизнь и литература в их процессуальности развиваются параллельно, независимо друг от друга, одно не включено в другое, отсюда вывод: «избирать себя объектом своего дискурса значит *всегда* впадать в "роман"» (под романическим подразумева-

тивных оборотах семантика нераздельности, присутствия одного действия в другом несколько стирается).

⁶⁶ Ibid., p. 11.

⁶⁷ Ibid., p. 12.

⁶⁸ Thomas E. L'écriture stendhalienne et les défis du Je. P., 2008.

ется «безудержное воображение»⁶⁹. Э. Тома показывает, что в автобиографии, дневниках, переписке Стендаль ищет своё «я», но парадоксальным образом удаляется от него. Согласно размышлению Э. Тома, возможны два вида правды: правда жизни в её отказе от языка и правда романического текста, где «я» подлинно в качестве вымышленного персонажа. При таком подходе остаётся загадочным то единство стендалевского «я», которое обеспечивает внутреннюю связь всех его текстов (о чём, в частности, говорит в своих трудах М. Крузе). В конечном итоге, Э. Тома вынужден задаться вопросом, который оказывается и в центре нашего внимания: что может быть принято за посредническое звено между языком (литературой) и авторским «я». Этим связующим звеном у Э. Тома выступает авторская интенция (или авторское сознание), которая обеспечивает «сплетение разрозненных знаний о предмете» (в данном случае о самом «я»)⁷⁰ и которая является сознательным усилием пишущего противостоять ускользанию бытия, сотворяя образ. Затруднение заключается в том, что стендалевское «я» всегда разное, существует заметный разрыв между «я» социальным и «я» интимным. Это позволяет литературоведу сделать следующий вывод: Стендаль выдумывает себя, «в целом он есть только фантазм»⁷¹, его «я» есть явление сугубо текстуальное, в его изменчивых положениях смешиваются романическое и автобиографическое. Эта изменчивость, неустойчивость и является гарантией правдивости, признаком близости «я» *письма* и «я» автора. Таким образом, и с этим выводом Э. Тома можно отчасти согласиться, феномен *личного письма* заключается в подвижности, метаморфозах, многократных разрывах, скачках «я», что и демонстрирует творчество Стендаля. Вот определение, данное самим исследователем: «*Личное письмо* пересматривает вопрос оснований всякой закрытой родовой концепции и негибкой системы. Оно стремится поколебать границу между реальным и вымышленным. "Я" существует в становлении..."⁷². В свою очередь, мы настаиваем на процессуальном характере *личного письма*, при этом становление, разворачивание *письма* является становлением авторского «я» (заметим, что под авторским «я» имеется в виду авторское сознание, проявляющееся в пишущемся тексте). Маска псевдонима позволяла Стендалю говорить о себе с большей свободой, давала ему основание сомневаться в своей тождественности «я» текста и утверждала эту тождественность. Через всё творчество Стендаля прослеживается постоянное усилие автора быть собой в *письме*, стать самим собой через *письмо*. Например, в

⁶⁹ Ibid., p. 29.

⁷⁰ Ibid., p. 29.

⁷¹ Ibid., p. 29.

⁷² Ibid., p. 30.

«Жизни Анри Брюлара» «я» автора всегда присутствует в тексте, несмотря на то, что Стендаль меняет маски. Проза Стендаля доказывает, что первое лицо не является обязательным условием аутентичности, третье лицо есть также способ выражения авторского «я».

Для М. Крузе *личное письмо* есть главный закон стендалевского творчества, где царит «я», при этом вымысел «я» есть гениальное выражение правды. Такой подход к текстам Стендаля осуществлён литературоведом среди прочих работ в книге «Стендаль в любом жанре. Анализ поэтики Я»⁷³, где понятие *личное письмо* (*écriture du Moi*) используется наряду с такими терминологического характера выражениями, как «письменная эгология», «поэтика Я», «литературный эготизм». М. Крузе – не единственный исследователь, кто замечает, что маска, за которой скрывается Стендаль, скорее обнаруживает его лицо, чем скрывает. В *письме* Стендаля ярко прослеживается авторская интенция, усилие, напряжение поиска пишущим собственной идентичности. По мнению М. Крузе, Стендаль есть «создатель поэтики, которая создаёт его»⁷⁴. Действительно, *личное письмо* можно считать созданием поэтики, которая создаёт авторское «я». Нашему определению *личного письма* близка позиция М. Крузе, который видит в стендалевском «я» поэтологическую доминанту, тот центр, вокруг которого организуется весь художественный мир писателя. Видя исследовательскую задачу в определении многогранности авторского самовыражения, Крузе манкирует границами жанров и стилей: всё есть жанры и стили «Я» (*Moi*). «Я» стоит в основании *письма*, определяет его развитие. *Личное письмо* Стендаля есть измышление, изобретение «я». Литературовед высказывает близкую нам мысль: быть и писать – есть одно целое, реальность и литература неразрывно связаны, взаимопроникают, организуют друг друга. «Быть языка и быть реальности – одно переходит в другое, существует за счёт другого, создание бумаги и создание тела происходят одновременно; писатель-бейлист живёт-пишет, создаёт произведения и создаёт себя вместе с ними...»⁷⁵. Общим качеством действительности и повествования (жизни и литературы), обеспечивающим их общность, М. Крузе (как и П. Рикёр) признаёт темпоральность («...самоанализ и *личное письмо* функционируют как сомнение и ставят человека в постоянное временное состояние...»⁷⁶). Уникальность писательской техники Стендаля М. Крузе видит в сплетении витальной и эстетической длительности. В произведениях Стендаля сходятся исток и предел *письма*, личность и родившийся из

⁷³ Crouzet M. Stendhal en tout genre. Essai sur la poétique du Moi. P., 2004.

⁷⁴ Ibid., p. 8.

⁷⁵ Ibid., p. 8.

⁷⁶ Ibid., p. 15.

неё персонаж, бытие и речь, человек и стиль. Литературовед говорит о стэндалевской игре в «я» (je), которое становится динамической моделью, всегда находится в становлении, заставляя авторское «я» (moi) включиться в эстетическое пространство. Это игра свойств, чувственного и критического, закона и свободы, индивидуального и общего. Заметим, что М. Крузе не противопоставляет «я» и «я-другого», для него авторское тождественно языковому, пишущий близок герою, сопричастен ему (между «moi» и «je» существует диалектическая взаимосвязь: они находятся в постоянном движении утверждения – отрицания, сближения – отчуждения). Личность Стендаля не «растворяется» в именах, ролях, двойниках, не скрывается за ними и не исчезает, каждая из этих ипостасей является его «я», неотделима от него, без них оно не существует (в этом и есть стэндалевский эгоизм). Анализируя «Жизнь Анри Брюлара», М. Крузе приходит к выводу, что «романист есть один из его персонажей, он почти персонаж себя самого», «он один из своих героев, он не может говорить о нём самом без переряживания или перевоплощения»⁷⁷. Получается, что автор становится героем, но при этом не перестаёт быть самим собой. Исследователь подчёркивает процессуальность, принцип интенциональности *личного письма*. По его мнению, автор пишет о себе с целью превзойти своё «я»: «тогда «я» (moi) никогда не есть «я» (moi), желание никогда не равно бытию, любовь к себе стремится к другому «я» (moi), которое есть Я (Moi)»⁷⁸. Дневник Стендаля, по мнению Крузе, есть лаборатория персональности писателя, он является как актом самосознания, так и воспроизведения, преумножения уважения к «я», когда моральным принципом и даже долгом «я» становится задача быть вполне собой, быть в ладу с самим собой. Согласно Крузе, *личным письмом* управляют одновременно бессознательное, инстинктивное и – рациональное, моральное, контролирующее начало. Литературовед особо останавливается на противоречивости, лежащей в самой основе *личного письма*: «хорошо рассказать свою жизнь и своё существо – это сблизить гордость и смирение, это смешать тона»⁷⁹. Эта неуловимость, двойственность, пестрота настроений и смешение тонально-

⁷⁷ Ibid., p. 130.

⁷⁸ Ibid., p. 14.

Другой исследователь творчества Стендаля – Ж. Блен говорит о том, что «я» Стендаля есть «интенция», «желание» как таковое (Blin G. Stendhal et les problèmes de la personnalité. P., 2001. P. 58). По мнению И. Анселя, «я» должно переходить отчуждающие дискурсы, заимствованные, чтобы под конец найти самого себя (Ansel I. Stendhal, le temps et l'histoire. Toulouse, 2000. P. 119). По мнению Ф. Марий, творчество для Стендаля было восполнением нехватки, осуществлением того, чего он лишён в жизни, и вместе с тем проверкой истинности того, к чему он был втайне устремлён, но так и не достиг: «Он (Стендаль – С.Л.) доверил своим героям миссию верифицировать то, что ни жизнь, ни условия, ни его собственный темперамент не позволили ему испытать» (Marill F. Stendhal et le sentiment religieux. P., 1980. P. 20).

⁷⁹ Crouzet M. Stendhal en tout genre. Essai sur la poétique du Moi. P., 2004. P. 17.

стей присущи «Жизни Анри Брюлара», где создаётся противоречивое «Я», которое «не хочет никогда быть остановленным, сведённым к одному слову или к обобщённой декларации, которая определяла бы символ веры, демонстрацию или парад "я"»⁸⁰. *Личное письмо* Стендаля отмечено спором, это защитительный и наступательный диалог с предполагаемым читателем. *Личное письмо* Стендаля есть подтверждение и отрицание одновременно, это «колебание от обнажения к сокрытию и обратно, смесь искренности и плутовства, неуверенности и определённости»⁸¹. Для Крузе Стендаль служит примером писателя, чьё творчество неотделимо от существования, поскольку он «превзошёл границы автореференции»⁸². Все эти наблюдения служат подтверждением оправданности задачи не разграничивать, но сближать разные жанры личного письма.

§ 2. *Письмо как концепт современной критики*

Употребление понятия «письмо» предполагает целый ряд вопросов: различие письменной культуры и устной, разница письма и речи, соотношение письма и мышления.

По убеждению Я. Ассмана, письменной культуре (по сравнению с устной, ориентированной на обряды повторения и закрепление традиции) присуще «побуждение к варьированию и новизне», *письмо* является «средством систематической эволюции идей и революции знания»⁸³. Особую важность для нас представляет наблюдение Я. Ассмана над тем, как *письмо* изменяет сознание автора. По мысли исследователя, бард чувствует свою глубокую связь с традицией, пишущий же автор находится вне традиции, противостоит ей. *Письмо* обрекает автора на одиночество, он оказывается наедине с самим собой, вынужден искать и находить опору только внутри собственного «я». «Писатель наедине с собой и с собственным сердцем должен "выворачивать глубины своей души", чтобы противопоставить традиции нечто собственное, новое»⁸⁴. Таким образом, природа самого *письма* благоприятствует уединению, сосредоточенности на индивидуальном, глубоко личном, поиску нового, ранее неизвестного, недоступного, а значит, необычного, заранее не данного, возможного только в эксперименте. С точки зрения Я. Ассмуса, только благодаря *письму* становится возможным критически относиться к традиции.

⁸⁰ Ibid., p. 104.

⁸¹ Ibid., p. 106.

⁸² Entretien avec M. Crouzet // La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Homage à M. Crouzet. P., 2006. P. 23.

⁸³ Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С. 105.

⁸⁴ Там же, с. 106.

Таким образом, *письмо* есть преодоление консервативного, косного, застывшего. *Письмо* есть вопрос и ответ, напряжение между старым и новым, побуждение к неустанному поиску. Новый текст должен утвердить себя перед лицом старых или через преемственную связь, или через спор-разрыв, что одновременно подрывает и укрепляет авторитет древних писаний.

Согласно Х.-Г. Гадамеру, основная роль принадлежит не подлинности переживаний или интенсивности их выражений, а «искусному соединению точных форм и способов повествования»⁸⁵. Именно *письмо* обеспечивает связность, подвижность, многомерность опыта. Под *письмом* исследователь понимает воплощение живого духа, в написанном пространстве и время предстают снятыми: «Письменность... изначально соотносится с духовной стихией литературного творчества»⁸⁶. *Письмо*, по Гадамеру, есть «чистая идеальность смысла»: в *письме* смысл освобождён от эмоциональных моментов речи, от ситуативности устного высказывания. «Текст хочет быть понятым не как жизненное проявление, но в том, что он говорит. Письменность есть абстрактная идеальность языка»⁸⁷. *Письмо*, по Гадамеру, есть необходимое выведение мысли вовне, таким образом, она преодолевает конечность дискурсивного рассудка, который не может охватить ведомое ему одним мыслящим взором. Отсюда можно сделать вывод о том, что *письмо* есть разворачивание мысли в пространстве, её необходимое членение и последовательное установление. Божественное знание отливается в доступной человеку букве. В идеале *письмо* должно стать добровольным самоограничением Логоса, стремящегося стать доступным и понятным человеку в его земном бытии (вспомним дарованные Моисею скрижали). *Письмо* можно считать своеобразным шифром Логоса и одновременно дешифровкой мира.

В трудах лингвистов не раз указывалось на то, что письменная речь не является простой фиксацией устной речи, но функционирует и развивается по своим собственным законам⁸⁸. От наших навыков практики *письма* и посвящаемого *письму* времени, зависит наше мышление: синтаксические конструкции письменной речи определяют построение мысли⁸⁹. По утверждению Т.А. Амировой, «в письменном языке ... создаются несравненно более

⁸⁵ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 116.

⁸⁶ Там же, с. 210, 211.

⁸⁷ Там же, с. 456.

⁸⁸ Гельб И. Е. Опыт изучения письма (основы грамматиологии). М., 1982; Волков А. А. Грамматология. М., 1982.

⁸⁹ В частности, на связь синтаксиса и мышления указывает Л. Г. Зиндлер (См.: Зиндлер Л. Р. Очерк общей теории письма. Л., 1987).

благоприятные условия для оперирования логическими комбинациями абстрактных понятий»⁹⁰.

Используемое понятие *личного письма* задаёт непосредственную (не нуждающуюся в языковой опосредованности) связь между сознанием (мышлением) и *письмом*. Как высказался Малларме, «думать – означает писать без бумаги и чернил». Такой подход имеет и лингвистическое оправдание, об этом, например, было заявлено В.А. Истриным: «В результате широкого и частого его (*письма* – С.Л.) применения возникает возможность образования производных связей типа "мышление - письмо"»⁹¹. О связи *письма* с мыслительным процессом на его психо-физиологическом уровне подробно говорит А.Р. Лурия, обращающий внимание именно на отличие *письма* от устного высказывания. Так, А.Р. Лурия указывает на то, что фиксируемая в *письме* фраза должна предварительно формулироваться и удерживаться в памяти. Пишущий должен следить за сохранением нужного порядка слов, должен быть всегда ориентирован, на каком месте он находится, отдавать себе отчёт в том, как данное место *письма* связано с ранее написанным и предварением чего оно является. Таким образом, пишущий следует замыслу, который сопротивляется вторжению случайного⁹². Можно добавить, что замысел, до конца не осознанный в момент начала *письма*, постепенно превращается в развёрнутую структуру фразы, части которой сохраняют свою порядок. Если порождение устной речи отличается спонтанностью, процесс *письма* характеризуется сосредоточенностью, осознанностью всех совершаемых действий. Таким образом, контуры обрисовки *письма* как психофизиологического процесса выявляют такие особенности *письма*, как остановка, упорядочивание, разворачивание в пространстве и длительность во времени.

Поскольку в культуре постмодерна слово отрывают от Логоса, оставляя за ним формально-знаковую сторону, что получило обоснование в структурализме (а затем и в постструктурализме), за самим понятием «*écriture*» (*письмо*) стало закрепляться значение формы, техники, матрицы, набора знаков-кодов, предполагающих расшифровку. В основе настойчиво постулируемого структуралистской критикой представления о безличности языка, использование которого ведёт говорящего (или пишущего) к самоотчуждению, лежат идеи Ф. де Соссюра о социальной (а не индивидуальной) природе языка, о безразличности языка как системы условных знаков, не имеющих непосредственного отношения к реалиям (вещам и событиям) жизни, поскольку

⁹⁰ Амирова А. К. К истории и теории графемики. М., 1977. С. 5.

⁹¹ Истрин В. А. Возникновение и развитие письма. М., 1965. С. 22.

⁹² Лурия А. Р. Очерки психофизиологии письма. М., 1950.

языковой знак связывает не вещь и имя, но понятие и акустический образ⁹³. *Письмо* же, в свою очередь, (на чём будет настаивать Ж. Деррида) ещё больше удалено от действительности: оно – знак знака или, словами Соссюра, «осязаемая форма» фонем⁹⁴. Соссюр предельно сближает язык с *письмом* и вместе с этим разводит их. Так, и язык, и *письмо* представляют собой систему знаков, выражающих идеи. Однако это две разных системы знаков: назначение графических знаков – служить изображением языковых знаков. В размышлениях Соссюра есть некое противоречие, которым можно воспользоваться: Соссюр называет *письмо* то изображением языка (*langue*), то изображением произносимых слов, то есть речи (*parole, langage*). Для концепции *личного письма* довольно примечательной является мысль Соссюра о том, что *письмо* может присвоить себе главенствующую роль по отношению к языку. Происходит это по той причине, что написанное слово очень тесно переплетается с произносимым словом (то есть с *parole, langage*). Отсюда можно говорить о том, что *письмо* в какой-то степени приобретает характер речи, то есть индивидуального, случайного, подвижного. Главенствующая роль *письма* по отношению к языку закрепляется, согласно Соссюру, и в литературе: «Литературный язык ещё больше увеличивает незаслуженное значение письма»⁹⁵. Наконец, *письмо* может претендовать на господство в сознании человека, стремясь вытеснить оттуда произносимое слово⁹⁶.

Если обратиться к трудам Деррида⁹⁷, Бланшо⁹⁸, Женетта⁹⁹, Дубровски¹⁰⁰, то можно говорить о противоречивости постструктуралистской критики, которая стремится устранить субъекта, заместив его «чистой формой» (в данном случае «письмом»), и вместе с этим возвращается к нему, обнаруживая присутствие авторского «я», которое ставит своей задачей не признавать. Это противоречие окажется симптоматичным для современного французского литературоведения (о чём речь пойдёт дальше).

⁹³ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М., 1998. С. 48.

⁹⁴ Там же, с. 40.

⁹⁵ Там же, с. 47.

⁹⁶ Там же, с. 47.

⁹⁷ Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000; Найман Е. «Сцена письма» и «метаморфоза истины» (Ж. Деррида – Ж. Делёз) // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998.

⁹⁸ Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002; Blanchot M. L'écriture du désastre. P., 1980; Blanchot M. Le livre à venir. P., 1959.

⁹⁹ Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. Т. 1. М., 1998; Зенкин С. Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма // Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. Т. 1. М., 1998.

¹⁰⁰ Doubrovsky S. Corps du texte / texte du corps // Doubrovsky S. Autobiographiques : de Corneille à Sartre. P., 1988.

В нашем исследовании за понятием «письмо» закрепляется этическое и одновременно эстетическое значение. «Письмо – находясь в самом центре литературной проблематики, которая возникает лишь вместе с ним, – по своему существу есть мораль формы»¹⁰¹. Говоря о понимании понятия «письма» Р. Бартом, А.Компаньон, указывая на его риторическую природу, связывает с ним такие понятия, как «выбор», «ответственность», «свобода»¹⁰². Если речь идёт о *личном письме*, то *письмо* здесь не форма, но мыслящая себя форма, так как пишущий мыслит в нём самого себя.

Устное высказывание человека о себе неорганизовано, оно носит ситуативный характер, а потому подчинено многим не зависящим от субъекта речи условиям (вторжение «другого», вопрошание, необходимость пояснений и т.д.). Устное высказывание «я» о себе может быть случайным, может являться простой реакцией на что-то. Как правило, устное высказывание «я» о самом себе композиционно и стилистически неоформленно, разомкнуто, распадается, не образуя целого – текста. *Письмо* же о себе образует оформленное, целостное (даже если оно обрывочно) высказывание, которое можно считать текстом – языковым пространством, организованным целенаправленным усилием «я», полагающим себя в слове независимо от каких бы то ни было случайностей и прагматических ситуаций. В *личном письме* главной целью является само пишущее «я» в его самовыражении. Пишущее о себе «я» стремится стать самым собой, обрести полноту и единство, а значит, стремится стать текстом, который в своём бесконечном саморазворачивании может вобрать в себя весь смысл существования, то есть, в конечном итоге, стать самым этим существованием.

Личное письмо есть выбор, который постепенно приобретает характер необходимости, но всегда понимается пишущим как свободное деяние. *Письмо* постепенно, но властно, настойчиво завладевает пишущим, который всё больше и больше втягивается в его силовое поле. Если сделанный выбор в пользу *личного письма* совпадает со способностью и подкрепляется самодисциплиной (не как принуждением, но как внутренней потребностью), оно становится судьбой и призванием. Тогда невозможно разорвать связь между «живым» существованием и *письмом*, к тому же для пишущего становится невозможным навязать *письму* свою волю. Речь идёт не о диктате *письма*, насилии механизмов языка над переживаниями «я». Напротив, «я» каждый раз обновляется, в словесном рождении приближаясь к сокровенно-истинному в себе. Когда же самосознание в его словесном воплощении пытается превозмочь само себя во всё новом восхождении к сущностям «я»,

¹⁰¹ Барт Р. Семиотика. Т. 2. М., 1998. С. 340.

¹⁰² Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. Р. 206.

письмо начинает играть роль поводыря: как бы уже не пишущий, но *письмо*, стремясь к полному своему разворачиванию, направляет ход размышления, яснее очерчивая едва наметившиеся пунктиры смысла, придавая отчётливость и завершённость едва уловимым импульсам. При этом «самопорождённые» словообразы не отдаляются от «я», которое уверенно и свободно доверяется процессу творческого воплощения («Я свободен отпускать себя в своё, то есть давать ему втягивать, захватывать себя»¹⁰³). *Личное письмо* есть дисциплина вникания пишущим в суть своего «я», это есть его доверие быть втянутым, захваченным своим «я», процессом самопостижения.

§ 3. От структуры к субъекту: эволюция мысли Р. Барта. Понятия «Книги-Итога» и «письма жизни»

Говоря о *личном письме*, невозможно оставить в стороне концептуальные основы теоретической мысли Р. Барта, в трудах которого феномену *письма* отводилось важное место. Сразу необходимо оговориться, что значение понятия «*письмо*» меняется от раннего к позднему периоду творчества Р. Барта, который движется от структуры к субъекту. Через разное определение *письма* и возможно проследить это движение.

На эволюцию мысли Барта (от структуры к субъекту) обращают внимание и К. Бремон с Т. Пэйвелом в книге «От Барта к Бальзаку. Вымыслы критики. Критики вымысла». В частности, в третьей главе «Примирение с реальностью» они указывают на то, что в 1975-80-х годах Барт превозносит «субъективность, индивидуальный путь, свободу и мудрость»¹⁰⁴. Примечательную интерпретацию структуралистской (главным образом бартовской) критики находим у А. Компаньона (книга «Демон теории»), который указывает на противоречивость, непоследовательность Барта в его подходе к проблеме автора. Так, А. Компаньон утверждает, что в формуле о смерти автора «смешиваются автор в биографическом или социологическом смысле, как определённая позиция в историческом каноне, и автор в герменевтическом смысле его интенции или интенциональности, как критерий интерпретации»¹⁰⁵. В конечном итоге, как показывает А. Компаньон, структуралистам не удаётся в теории закрепить «смерть автора», последовательно и предельно устранить присутствие автора из текста. Барт продолжал следовать толкованию смысла текста, что привело его к проблеме автора как «творческого проекта». Согласно А. Компаньону, в таких трудах, как «Мишле», «О Расине»,

¹⁰³ Бибихин В. В. Герменевтика и эстетика в творчестве Дильтея // Дильтей В. Собрание сочинений. Т. 1. М., 2001. С. 517.

¹⁰⁴ Bremond Cl., Pavel Th. De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique. Critiques d'une fiction. P., 1998. С. 90.

¹⁰⁵ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 62.

создатель текста выступает как «глубинное сознание или интенциональность»¹⁰⁶. Это позволяет А. Компаньону прийти к выводу о том, что структурализм оставался феноменологической герменевтикой¹⁰⁷.

Кардинальный перелом в развитии языка Р. Барт относит к концу XVIII – началу XIX века, когда литература перестаёт исчерпываться языком общения (language) как устойчивой, ясной формой, без затруднения циркулирующей и идеально соответствующей претензии разума на универсальное знание о мире. В романтизме литературная форма взламывает, разрушает существовавшую ранее устойчивую структуру языка-речи, предлагая «язык густой, глубокий, полный секретов, данный одновременно как мечта и как угроза»¹⁰⁸. За этим революционным сдвигом, вследствие которого литературная форма получила возможность вызывать экзистенциальные чувства, следует постепенное отверждение формы, которой каждый писатель должен подчиняться и одновременно пытаться противостоять. Согласно Р. Барту, *письмо* в XIX веке перестаёт выполнять обслуживающую функцию и становится посредником между автором и языком (его словами, *письмо* есть «упражнение приручения Формы-Объекта и отталкивания от неё»¹⁰⁹). Это пограничное положение *письма* объясняет его сложную природу: *письмо* определяется одновременно как абсолютный императив Формы и интенция пишущего. Этот двойственный характер *письма* оставляет возможность разных его трактовок самому Р. Барту, который движется от необходимости к свободе. Современный скриптор «рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма», «остаётся только одно время – время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас»¹¹⁰. Эту мысль о тотальном поглощении бытия *письмом* Барт будет развивать до самого конца, однако понимание самого *письма* претерпит существенное изменение.

В ранних трудах Барта *письмо* есть безличная форма, упраздняющая автора, чьё живое присутствие вытеснено силой истории (в данном случае буржуазной цивилизацией, требующей связи между индивидом и обществом, чьи отношения организуются по принципу производства-потребления). *Письмо* как чистая форма противопоставляется Бартом стилю как «автаркическому языку», «личной и тайной мифологии автора», где устанавливаются «великие вербальные темы его существования», как воспоминанию, «замкнутому в теле писателя», а также тону, в котором осуществляется авторская ин-

¹⁰⁶ Там же, с. 78.

¹⁰⁷ Там же, с. 78.

¹⁰⁸ Barthes R. Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques. P., 1972. P. 10.

¹⁰⁹ Ibid., p. 10.

¹¹⁰ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 61.

дивидуализация¹¹¹. Заметим, что персонификация мыслится Бартом, конечно, не в идеалистических категориях (душа, мысль, дух), а в психоаналитических, отсюда на присутствие (или отсутствие) в тексте авторского «я» указывается с помощью понятий, относящихся к телесному. «Письмо – та область неопределённости, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, чёрно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего»¹¹².

Что остаётся после упразднения авторского «я»? Остаётся «мораль формы», подчинённая языку-знаку и Истории, определяющей социальную атмосферу и предоставляющей уже готовый набор вариантов *письма*. Согласно раннему Р. Барту, автор обладает свободой сознания, но у него нет возможности осуществить её в тексте («...письмо есть способ мыслить Литературу, а не производить её...»¹¹³). *Письмо* рождается из стремления автора противостоять обществу, однако роковым образом оборачивается его закрепощением и устранением. Кроме того, через *письмо* автор подчинён памяти языка, что допускает лишь выбор из уже имеющихся в наличии видов *письма* («...устойчивая инертность, пришедшая из всех вариантов письма и даже прошлого моего собственного письма, покрывает настоящий голос моих слов...»¹¹⁴). Автор обречён на подражание, вечное повторение, переложение уже готового словаря. Момент *письма* – момент мнимой свободы, *письмо* есть отсутствие субъекта.

В настоящее время, согласно Барту, «субъект себя утверждает как непосредственно современный письму, осуществляя себя и исчерпываясь им»¹¹⁵. В таком случае рассказчик существует только как пишущий. *Письмо* заслоняет, упраздняет субъекта, «я» пишущего поглощается *письмом*, в котором на первый план выходит сам акт скриптографии: «"Письмо" есть всегда разложение, так сказать, практика, которая стремится потрясти, рассеять, разложить субъекта на той же странице»¹¹⁶. Такое понимание *письма* связано с проблемой утраты языком онтологического смысла («нет глубины языка, нет спонтанного оригинального фона в языке»¹¹⁷). Таким образом, пишущий обречён на страдательную роль, приступая к *письму*, он перестаёт быть активным «я», становится пассивным заложником безличного дискурса. «Человек

¹¹¹ Barthes R. Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques. P., 1972. P. 12.

¹¹² Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384.

¹¹³ Barthes R. Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques. P., 1972. P. 15.

¹¹⁴ Ibid., p. 17.

¹¹⁵ Barthes R. De la science à la littérature // Le bruissement de la langue. P., 1984. P. 29.

¹¹⁶ Barthes R. Sur la littérature. Grenoble, 1980. P. 16.

¹¹⁷ Ibid., p. 17.

всегда пересечён кодами», – утверждает Барт¹¹⁸. «...писать сегодня – значит делать себя центром словесного процесса, производить письмо, производя самого себя, соединять действие и чувство, полагать пишущего не в значении психологического субъекта, но в значении агента действия»¹¹⁹. Таким образом, *письмо* есть механизм фиксации отработанных языковых структур, словоупотребления, поглощающий и стирающий пишущего.

Поворот, который происходит в теории Барта, можно продемонстрировать на одном примере. Критик не единожды ставит вопрос о переходности глагола «писать», делая из нюансов грамматики литературоведческую проблему. Изначально Барт настаивает на непереходности этого глагола, что, по его мнению, является знаком современной историко-литературной ситуации. Нельзя писать что-то конкретное – прозу, поэзию, роман, поэму, новеллу. «Писать» есть процесс ни на что не направленный, замкнутый на самом себе. «Писать» «абсолютно», как, например, «жить». В поздних же работах Барт заявляет о том, что глагол «писать» переходный, то есть предполагает наличие объекта. Появление объекта связано с появлением субъекта. В *письмо* возвращается автор как присутствие телесности. Эта телесность активна в своём сексуальном желании: писать текст – значит желать текст. Чувствующее тело испытывает эротическое удовольствие от присвоения себе языка, стремясь таким образом высвободиться из-под давления любых насильственных законов и обрести себя в акте самовыражения: «Удовольствие текста есть момент, когда моё тело следует своим собственным идеям, так как у моего тела нет иных идей, кроме меня»¹²⁰. «Тогда субъект может быть возвращён не как иллюзия, но как *вымысел*. Некоторое удовольствие заключается в том, чтобы выдумать себя как *индивидуальность*, придумать последний вымысел из наиболее редких – вымысел идентичности. Этот вымысел есть больше не иллюзия единства, но, напротив, – общественный театр, где мы заставляем сравнить нашу множественность: наше удовольствие индивидуальное, но не личное»¹²¹. Обращает на себя внимание противопоставление «индивидуального» (*individuel*) и «личного» (*personnel*). Барт отрицает присутствие авторского «я» как активного творца и действующего лица произведения. Это только иллюзия присутствия авторского «я» в тексте, фикция креативной свободы. Барт говорит о воспроизведении себя в *письме* как об игре: «Роковой материал романа и лабиринт, в которых блуждает тот, кто говорит о себе, воображаемое выстраивается во многих масках, выстраиваемых со-

¹¹⁸ Ibid., p. 21.

¹¹⁹ Barthes R. De la science à la littérature // Le bruissement de la langue. P., 1984. P. 29.

¹²⁰ Barthes R. Le plaisir du texte. P., 1973. P. 30.

¹²¹ Ibid., p. 98.

гласно глубине сцены»¹²². Эти утверждения критика будут почти дословно повторять апологеты autofiction.

В поздних работах Барт приходит от языка как имперсональной структуры к субъекту языка: «я» становится активным носителем слова. Отношение пишущего и текста выстраиваются по принципу сексуальных отношений, где «я» желает текст, а значит, активен в своих креативных интенциях. В лекциях, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978-1980-х годах, критик придаёт *письму* нравственно-этическую значимость. Писать – значит побеждать смерть, спасает пишущий не столько себя, сколько близких, тех, о которых он вспоминает, извлекая их образы из забвения («любить и писать – отдавать должное тем, кого знали и любили, то есть свидетельствовать о них, их обессмертить»¹²³). Теперь *письмо* для Барта не есть рассеивание, растворение субъекта, но возможность его утверждения. Пишущий получает «формы жизни из фраз», которые ему предшествуют, однако фиксация фраз не есть только повторение, она может стать актуализацией субъективного начала, когда «я» сознательно доверяется авторитарной власти *письма* как саморазворачивающегося дискурса. Готовая фраза определяет воображаемое, но сама она получает экзистенциальное наполнение. Пропитанная эмоцией, фраза свидетельствует о присутствии автора, который утверждает своё телесное присутствие в тексте, порывая тем самым с социально навязанным *письмом*.

Письмо «срастается» с «я», становится неотъемлемой функцией его телесного существования. Пишущий увлечён энергией *письма*, которое не может быть сдерживаемо никакой жанровой формой, подчинено какой-либо иерархической системе. Выдвигаемой нами концепции *личного письма* в какой-то степени близка бартовская идея «Романа», под которым литературовед подразумевал любой текст при условии телесного присутствия в нём пишущего, аккумулирующего креативную энергию. Такое произведение Барт, как представляется, не случайно определил как «Роман романтический» или «Роман абсолютный»¹²⁴. Здесь субъект мыслится Бартом имплицитным *письму* как самостоятельно развивающемуся смыслопорождающему процессу: «...делая себя центром и действующим лицом действия, я устанавливаюсь в действии... во внутренней позиции, где субъект и действие образуют

¹²² Barthes R. Roland Barthes par Roland Barthes // Barthes R. Le plaisir du texte. P., Seuil, 1973. P. 79-253.

¹²³ Barthes R. La préparation du roman. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). P., 2003. P. 40.

¹²⁴ Ibid., p. 202.

Ещё в ранних работах Барт говорит о «романтическом письме», которое, по его мнению, было *письмом* «активным», *письмом* субъективности.

единство»¹²⁵. Пишущий решается на огромную жертву: он больше не существует как самостоятельное «я», отдельное от текста, он существует только в тексте как тот, кто осуществляет *письмо* («Абсолютное Писать становится сущностью, в которой писатель сжигает себя и идентифицирует себя в некоем мистическом Чистом Письме»¹²⁶). Жизнь существует в *письме*, неотделимо от *письма*, можно сказать, что жизнь сама становится *письмом*: «Письмо как абсолютное значит частное экзистенциальное движение: закончить произведение, чтобы вновь начать»¹²⁷. Имеется в виду непрерывный процесс *письма*, невозможность существовать без *письма*. Смысл *письма* определяется уже не с позиции читателя, а с позиции писателя («для писателя писать есть с самого начала... абсолютная ценностная позиция», «я пишу – значит себя утверждаю»¹²⁸).

Появление у позднего Р. Барта субъекта *письма* связано с возвращением *письму* этического значения. *Письмо* теперь понимается как утверждение Я-Идеала, который невозможен без языка, являющегося проводником в философию Добра и Зла, Власти и Бессилия¹²⁹. Начать писать – значит вступить на путь нравственного преображения. Понимание *письма* как пути посвящения в таинство, требующего разрыва с окружающим миром, сознательного самоограничения в отказе от рассеивающих внимание событий внешней жизни и сосредоточенности на собственных переживаниях, уединённо-созерцательной жизни по принципу религиозной аскезы – всё это свидетельствует о том, что Барт недалёк от того, чтобы придать *письму* идеальный характер (не случайны многочисленные аллюзии на Данте – «Божественную комедию» и «Новую жизнь»: решение посвятить себя *письму* и есть *Vita nova*). Наконец, в «Приготовлении романа» *письмо* становится жизнеопределяющим фактором: оно организует жизнь пишущего, поскольку тот оказывается вовлечён в бесконечное *письмо* в стремлении высказать то, о чём ещё не сказано, схватить в *письме* то, что представляет его внутреннюю сущность («нужно любой ценой сказать, передать, запечатлеть, написать»¹³⁰). Таким образом, пишущий находится в непрерывном движении к недостижимому (нельзя исчерпать неисчерпаемость языка), что обуславливает экзистенциальное напряжение. Это постоянное усилие писать-быть больше, которое есть свобода и необходимость одновременно, целиком не покрывается язы-

¹²⁵ Ibid., p. 205.

¹²⁶ Ibid., p. 207.

¹²⁷ Ibid., p. 207. Поэтому желание написать Последнее Произведение как Последнее завещание, в котором будет сказано всё, Р. Барт считает в принципе неосуществимым (фантазмом пишущего).

¹²⁸ Ibid., pp. 222-223.

¹²⁹ Ibid., p. 214.

¹³⁰ Ibid., p. 223.

ком, но без него существовать не может. Отметим, что в этом случае характер желания «тотального письма», которое должно сказать всё о пишущем, далеко не эротический: «я» «хотело бы свидетельствовать о себе самом, о своих стремлениях, о своих качествах», «хочет быть автором себя самого»¹³¹. Однако у Барта всегда сохраняется возможность обратного следствия: как пишущий может быть автором текста, так и текст может быть автором пишущего. Пишущий знает, что его «идеальное я» не соответствует его *письму*, поэтому хочет сократить, упразднить это *письмо*, создав новое, которое скажет о нём всё. Это движение, обещающее свободу, оборачивается зависимостью от *письма* и читателя («"другой" объективно фиксирует мою субъективность, он не знает моей свободы, он ставит меня в позицию смерти»¹³²). И всё же пока автор пишет, он продолжает жить, демонстрируя своё волевое усилие и изменчивость Идеала-Я. Примером стремления к осуществлению тотального Произведения для Барта служит творчество Руссо и Шатобриана.

В некоторых высказываниях Барт очень близок к тому, что можно определить как *личное письмо*: «Оппозиция личное / безличное (*personnel / impersonnel*) мне кажется слишком преувеличенной. Есть в литературе собственная диалектика (и я думаю, что за ней будущее), которая заключается в том, что субъект может быть развёрнут как творение искусства; искусство может стать даже созданием индивидуальности; человек в меньшей степени противопостоит произведению, если он делает произведение из самого себя»¹³³. Это «разворачивание» субъекта, искусство как «создание индивидуальности», сотворение пишущим произведения «из самого себя» и есть *личное письмо* (но не autofiction!). Вслед за Бартом можно повторить, что в современности «я» вышло из моды, тогда как в романтизме «я» было обожаемым, не будем при этом забывать, что под романтизмом он понимает всю литературу от позднего Руссо до Пруста включительно. То, что мы подразумеваем под *личным письмом*, близко тому, что Барт называет Книгой-Итогом (*Livre-Somme*). Это книга, в которой пишущий стремится вместить всё: «всю жизнь, все свои страдания, радости и, конечно, "всё" своего собственного мира, и, может быть, даже "всё" мира»¹³⁴. Это «энциклопедия, наполненная смыслом, который посредством письма дают миру и своей собственной работе», при этом «Я» тотальное обладает всей прожитой им историей¹³⁵.

Талант *письма* есть моральное установление, когда «я» не подчиняется чему-то объективному, но, напротив, остаётся в «своей правде», делая из

¹³¹ Ibid., p. 225.

¹³² Ibid., p. 227.

¹³³ Ibid., p. 229.

¹³⁴ Ibid., p. 255.

¹³⁵ Ibid., p. 255.

своей жизни произведение (так, Стендаль «писал о своей жизни и жил письмом»¹³⁶). Барт открыто признаёт здесь автора, что совсем не становится возвращением к биографии. Присутствие автора обеспечивается искренностью как качеством текста, в котором жизнь и творчество составляют единое целое, придавая общий смысл «я» пишущего. Пример тому, как жизнь даёт читать себя как произведение, Барт видит в дневнике Жида, где «достигнуты напряжение, устойчивость»¹³⁷. *Личное письмо* предполагает обнаружение присутствия автора в тексте, что Барт демонстрирует на примере романного цикла Пруста, указывая на «мощный, дерзкий вход автора, пишущего субъекта» в литературу¹³⁸, прослеживая качественную близость «В поисках утраченного времени» автобиографическим жанрам — дневнику, мемуарам. Согласно Барту, повествование у Пруста организуется воспоминанием автора (не героя — для критика автор и герой здесь тождественны), так как *письмом* движет желание найти время, и не время вообще, но личное время. Роман Пруста является личным спасением, он — «история символической жизни» или «символическая биография»¹³⁹. Подчеркнём, что для Барта в этом случае различие героя и нарратора не имеет значения, так как самим принципом повествования жизнь устанавливается как творчество, биографический сюжет достигает апофеоза¹⁴⁰.

В работе «Подготовка романа» Барт выдвигает понятие «письмо жизни» (*l'écriture de vie*), имея в виду, что жизнь существует только как написанная, создаётся только в *письме*. При этом существование автора приобретает смысл только тогда, когда опосредовано *письмом*. Главная особенность «письма жизни» — отсутствие единого субъекта *письма*, который раздроблен на фрагменты. Сам пишущий должен добровольно согласиться на такое разделение. Книга пишется «другим я» о «другом я». Достигается тождество не *письма* и жизни (простая биография), но сочинений и фрагментов, планов жизни. Происходит отдаление пишущего «я» от самого себя, жизненные роли чередуются с ролями *письма* или даже замещаются ими. Для того чтобы *письмо* заменило жизнь или, другими словами, жизнь стала *письмом*, необходимо их дробление: когда значение приобретает фрагмент, больше вероятность осуществления подмены. Пример «письма жизни» Барт видит в «Замогильных мемуарах» Шатобриана, «Поисках утраченного времени» Пруста. Согласно Барту, *письмо* может вытеснить жизнь. Критик обращает внимание на ведение дневника как каждодневное, почти непрерывное *письмо*, заменя-

¹³⁶ Ibid., p. 278.

¹³⁷ Ibid., p. 278.

¹³⁸ Ibid., p. 279.

¹³⁹ Ibid., p. 280.

¹⁴⁰ Ibid., p. 280.

ющее реальную жизнь. *Письмо* в таком случае становится «радикальной практикой», «способом жизни»¹⁴¹, что требует выпадения из реальности, когда по принципу религиозной практики происходит рождение иного «я» («родиться абсолютно заново»¹⁴²). В *письме* автор реализует себя в «другом» «я», «лучшем» «я». Заметим, что Р. Барт (в отличие от апологетов autofiction) настаивает на тесной связи автора с воссоздаваемым им в *письме* «другим», на что указывает мысль об ответственности автора за своё *письмо*, с которым он составляет единое целое: «Писатель до предела (я бы сказал до смерти) ответственен за своё письмо, он пересечён этой ответственностью, не может никому её передать...»¹⁴³.

§ 4. Концепт "écriture de soi" в трудах М. Фуко

Подобно бартовской, существенные изменения претерпела философия М. Фуко, что также возможно проследить на примере изменения смыслового наполнения в трудах философа понятия «письмо».

В ранних работах Фуко настаивает на отсутствии субъекта в литературе, место которого занимает язык как безличная форма: «Субъект литературы есть язык, существующий в пространственной пустоте»¹⁴⁴. По его мысли, с изобретением *письма* язык, «облачаясь в видимые и нестираемые знаки», претендует на то, чтобы «продлиться в бесконечность»¹⁴⁵. Распространяясь и закрепляясь в пространстве *письма*, слово устанавливает свой образ. В этом удвоении, которое может обернуться бесконечным тиражированием формы, утратившей сущностную основу смысла, существует опасность для всей культуры. *Письмо* есть не знак вещи, но знак знака, у него нет непосредственного отношения к реальности. «Писать для западной культуры – значит вступить в игру, расположиться в виртуальном пространстве авторепрезентации и удвоения...»¹⁴⁶. Однако Фуко признаёт, что *письму* удалось установить «неизвестный онтологический статус»¹⁴⁷. *Письмо* является для человека способом сообщения о себе, обозначения себя, поэтому его можно рассматривать как приближение к бытию, так и удаление от него. «Знаки нужно читать как онтологические обозначения»¹⁴⁸. Язык есть образ себя самого, в чём

¹⁴¹ Ibid., p. 316.

¹⁴² Ibid., p. 316.

¹⁴³ Ibid., p. 316.

¹⁴⁴ Foucault M. La pensée du dehors // Foucault M. Dits et écrits. 1954-1988. T. I. 1954-1969. P., 1994. P. 520.

¹⁴⁵ Foucault M. Le langage à l'infini // Foucault M. Dits et écrits. 1954-1988. T. I. 1954-1969. P., 1994. P. 252.

¹⁴⁶ Ibid., p. 252.

¹⁴⁷ Ibid., p. 252.

¹⁴⁸ Ibid., p. 253.

и заключается секрет присутствия и, одновременно, отсутствия. Удвоение, накладывание, наслаивание – так характеризует философ метаморфозу, происходящую с языком, скрывающим онтологическую пустоту и претендующим на её заполнение. Качественный поворот, согласно Фуко, происходит в конце XVIII века, когда словесное творчество становится литературой, то есть берёт на себя задачу заполнения пустоты, образовавшейся после ухода богов. Литература есть последняя защита от небытия, смерти, однако глубочайшая трагедия заключается в том, что язык, сохранив свою формальную сторону, лишился «бесконечного», «невидимого» Слова, звучащего в вечности. Язык, несмотря на то, что имеет только форму, принимается всерьёз потому, что скрывает и одновременно обнаруживает присутствие смерти как неотменимого и непостижимого закона вселенского бытия.

Уже в ранний период развития своей философской системы Фуко склонен представлять *письмо* одним из определяющих факторов европейского культурного сознания (что станет основой его поздних концепций). В акте *письма* человек противостоит времени, освобождается от его власти. Претендовать на бессмертие *письмо* могло лишь ценой великой жертвы – освободившись от бытийной плотности, живой телесности. Посредством *письма* осуществляется связь времён, оно есть не только заглядывание в будущее, но и постоянная связь с прошлым, с истоками смыслопорождения. Обладая устойчивостью формы, письменная литература становится способом всеобщего спасения, выполняя роль религии¹⁴⁹.

Появление понятия *личного письма* у Фуко связано с картезианским поворотом, который произошёл в творчестве философа. Концепт *личное письмо* фиксирует переход Фуко от исследования исчезновения философского субъекта и признания авторитарного господства языковых структур (труды «Слова и вещи», «Археология знания») к поиску действующего, активного в своём личностном самоопределении и гражданском поступке человеческого «я». По убеждению Фуко, не может быть личности без языка, человек утверждает своё «я» только в качестве носителя слова. В поле исследовательского внимания оказалась эллинистическая культура с 1 века до н.э. до 2 века н.э., представленная трудами философов, моралистов, медиков. Тексты поздней античности обеспечили чистоту эксперимента. Начиная с Сократа, философы сами заявляют о себе, язык становится свидетельством добытой усилием интеллектуального поиска мудрости. Словами Фуко, язык в античности обеспечивает «ясную цельность субъективности», которая торжествует в нём, «бу-

¹⁴⁹ Foucault M. Le langage de l'espace // Foucault M. Dits et écrits. 1954-1988. T. I. 1954-1969. P., 1994. P. 407-412.

лучи им и через него полностью утверждена»¹⁵⁰. Кроме того, исследуемый Фуко материал позволяет ему объединить «письмо» и «логос» (как, например, в тексте Платона – VII письмо и 4 часть «Федра»). Философ утверждает, что цель языка – установление аутентичности, идентичности «я» в его непрерывной работе над самим собой. *Письмо* же, участвующее в этой работе, обязательно заключает в себе Логос.

Впервые понятие «l'écriture de soi» (дословно «письмо о себе») было использовано М. Фуко в статье «Écriture de soi», опубликованной в журнале «Corps écrit», №5 за 1983 год (далее Фуко будет использовать в качестве синонимичного и вариант «l'écriture personnelle» – дословно «личное письмо»). Существительное «l'écriture» имеет значение процессуальности. «L'écriture» (письмо) есть действие, процесс¹⁵¹, «de» (о) указывает на направленность *письма*, «soi» (себе) означает тождественность субъекта и объекта *письма*. В своей статье Фуко обращается к текстам поздней античности (Марк Аврелий, Эпикур, Эпиктет, Сенека), в которых прослеживается установка автора на соответствие своих действий и мыслей стоическим принципам¹⁵². Фуко показывает, что организовать свою жизнь невозможно без вовлечения в себя самим собой же, при этом основная роль отводится *письму*. Таким образом, письмо необходимо для самопостижения, оно обеспечивает связь «я» с самим собой, выступая способом его развития. Анализируя примеры «гипомнемата» (записок, в которых приводятся цитаты из произведений, фиксируются свидетельства событий), Фуко показывает сосредоточенность автора на самом себе, его заботу о том, чтобы совпадать с самим собой, существовать в согласии с самим собой, быть достаточным для самого себя, довольным самим собой. *Письмо* становится процессом самоопределения, утверждением идентичности. Опираясь на Эпиктета, Фуко говорит о стоящей перед личностью необходимости обладать собой. Забота о себе обеспечивает человеку свободу в нём самом: в каждый момент человек является следствием своего

¹⁵⁰ Foucault M. Préface à la transgression // Foucault M. Dits et écrits. 1954-1988. T. I. 1954-1969. P., 1994. P. 244.

¹⁵¹ На это значение процессуальности в определении Фуко, в частности, указывает Ж. Безансон, говоря о том, что выражение «l'écriture de soi» предполагает динамику: автор в процессе *письма* себя создаёт, так как «нельзя научиться искусству жить без вовлечения в себя самим собой же» (Besançon G. L'écriture de soi. P., 2002. P. 145).

¹⁵² Этот выбор материала исследования нельзя считать случайным. Позволим себе обратиться к наблюдению М. Дараки над особенностью стоического дискурса. Учёный говорит об «интеллектуальном авторитаризме» стоиков, закрытых от чувственно воспринимаемого мира: «Чувственная изоляция стоиков блокирует чувственную деятельность, но в то же время субъект воспринимается как источник ощущений, независимых от окружающего. Это со всей очевидностью отрицает объект в пользу субъекта, и априорная природа стоического дискурса находит там свой собственный источник. Эта тактика... отмечает прогресс в осознании себя» (Daraki M. Identité et exclusion en Grèce ancienne // Individualisme et autobiographie en Occident. Bruxelles, 1983. P. 23).

усилия. Сенека верит, что его собственную душу нужно создавать в *письме*. Примером *личного письма* служит у Фуко и переписка: «Писать – значит себя показывать, давать себя видеть». Пишущий обнаруживает свой портрет перед другими.

Значение предложенного Фуко концепта можно понять, только исходя из общей системы его исследований семидесятых годов. Главная задача философа – постичь человеческую личность в её активном предстоянии самой себе. Если раньше Фуко сосредоточивал своё внимание на тотальном характере знаково-семиотической структуры, из которой был исключён отдельный человек, то теперь, напротив, мыслителя интересует самостоятельное «я» как выразитель независимой социальной позиции и носитель личностного высказывания. В этом случае дискурс не оторван от говорящего, но, напротив, служит доказательством и гарантией субъективности. Сама исследовательская цель – «субъективность и истина» – предполагает то, что истина выводится не из объективных законов политики, культуры и т.д., но непосредственно из сугубо внутренней сущности «я». Слова древнегреческого оракула «познай самого себя» принимаются Фуко за императив западной цивилизации, вневременное требование, ставшее необходимой потребностью в самоосмыслении и саморуководстве («Что делать с самим собой? Какую работу проводить над собой? Как «управлять собой», предпринимая действия, где мы сами являемся целью..?»¹⁵³). М. Фуко интересуют способы самопознания как в их исторической подвижности, так и в их неизменных основах. «Как установился субъект в разные моменты и в разных коллективных контекстах в качестве объекта возможного желаемого и даже необходимого знания?»¹⁵⁴ – главный вопрос, поставленный Фуко в его исследованиях 70-х годов. Знание человека о себе возможно только в языке, всегда предполагает высказывание «я» о себе. Для Фуко важно, что высказывание имеет непосредственную связь с жизнью, напрямую определяет сознание и руководит повседневным поведением. Знание рождается из живого опыта и, наоборот, – получая оформление, оно становится правилом, предписанием, организующим этот опыт. Собственно, речь идёт о высказывании как поступке, действию «я». Нужно обратить внимание на то, что Фуко (возможно, это объясняется спецификой исследуемого материала – философскими текстами поздней античности) не столько прослеживает то, как правила порождаются конкретным опытом, сколько то, как они, будучи уже определены, установлены в качестве языкового явления, осмысляются, обрабатываются и принимаются в качестве рекомендации к действию. Фуко говорит о практиках, которые пред-

¹⁵³ Foucault M. *Résumé des cours*. 1970-1982. P., 1989. P. 134.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 134.

писаны, предложены индивидам, то есть этические высказывания рассматриваются как нечто внешнее по отношению к «я», которое располагает ими как способами, орудием (не случайно они определяются как «техники себя» (*techniques de soi*), что подчёркивает их функциональность). Взятые как этические правила, эти предписания («схемы») должны накладываться на неоформленную бытийность «я», обеспечивая её устойчивость в верности вполне определённым смыслам целеполагания. Согласно Фуко, именно благодаря этим «техникам "я"» возможно «руководство самим собой и познание себя самим собой». Таким образом, всякое высказывание рассматривается не столько как порождаемое личным опытом, сколько как предзаданное ему. Однако Фуко не исключает активность «я» как говорящего / пишущего. Движателем *личного письма* становится «забота о самом себе» (*soucie de soi*). Человек, направляющий взгляд на самого себя, озабочен проблемой самосовершенствования, самоорганизации. Благодаря предписаниям он создаёт самого себя, при этом выстраивается нравственно-этическая парадигма отношений субъекта к самому себе, принципов идентификации им своего «я».

В лекциях 70-х годов сами примеры (Сократ, Филон, Платон, тексты эпикурейских стоиков) говорят о предзаданной философски понятой аскезе как отказе от пагубной суеты и разрушительных случайностей мира в верности стоическим принципам, закрепляемым постоянной практикой. Речь идёт о решаемой древними проблеме ставить сугубо личное, индивидуальное выше общественного, внешнего по отношению к «я». Фуко сосредоточивает внимание на самоопределении, устанавливаемом целым рядом практических правил и действий: «во всей античной философии забота о себе расценивалась одновременно как долг и как техника, главная обязанность и совокупность старательно разработанных приёмов»¹⁵⁵. Продуктивной для дальнейшего функционирования понятия «заботы о себе» является сделанный Фуко акцент на связи человека с самим собой и способах, обеспечивающих эту связь, что оправдывает невнимание к тому, что выходит за пределы индивидуальной необходимости «я», организуемого собственными законами развития. Кто есть «я»? Каков «я» для самого себя? Возникает сознательное «я», которое целиком и полностью отвечает за свою жизнь. Фуко интересуется человеческое «я», которое владеет способами самоорганизации, осмысления и выстраивания своего существования: «заниматься собой для самого себя», «быть для самого себя на протяжении всего своего существования своим собственным объектом»¹⁵⁶. Он говорит об имманентных мыслящему «я» законах: обращение в себя, превращение в себя, возвращение к себе. Однако

¹⁵⁵ Ibid., p. 149.

¹⁵⁶ Ibid., p. 150.

нужно отметить, что Фуко тяготеет к рационализации законов самопознания, к определению фактически наличного опыта, упирающегося в этику. Так, философ избегает идеалистической (платоновской) стороны «заботы о себе», предполагающей обращение к божественной сущности. Фуко говорит об этических принципах, которые не выходят за пределы сугубо прагматического опыта (что определяется как «цель установиться близ себя самого» или «обосноваться в себе» и иллюстрируется примерами из текстов Сенеки, Плутарха, Эпиктета). При этом Фуко предполагает открытость, доступность, понятность «я» самому себе. Речь идёт не столько о сложности, проблематичности обнаружения в *письме «я»*, сколько об установлении связей с самим собой по строго определённым принципам управления (за основу Фуко берётся политико-правовая модель: субъект должен быть господином самого себя, установить над собой полный контроль, быть властелином своего «я»; или модель сексуальных отношений: наслаждаться собой, получать удовольствие от самого себя). При этом человек должен постоянно осознавать ответственность за самого себя. Фуко во многом следует стоической морали, говоря о «правдивом и разумном» дискурсе, помогающем человеку сопротивляться вторжениям в его жизнь внешним событиям, не быть захваченным неконтролируемыми эмоциями. Именно с этой практической целью контроля над собой, своим внутренним состоянием и внешними поступками и создаются гипомнемата. Подчеркнём, что Фуко важен не сам процесс создания письменных высказываний, но обращение к ним как к всегда доступному руководству. Заметим, что эти высказывания не являются частью «я», но в процессе долгих размышлений, многократных упражнений должны стать частью «я». Мысль о присвоении субъектом внешнего по отношению к нему знания очень важна для Фуко. Чтобы акцентировать на этом внимание, философ противопоставляет практику, исповедуемую Платоном, согласно которой душа, чтобы обрести свою подлинную природу, должна вернуться к самой себе, погрузиться вглубь самой себя, – практике, исповедуемой Плутархом, Сенекой, Эпикуром и Эпиктетом, согласно которой человек должен сделать своим, глубоко осознанным опытом знание, полученное извне. Целевая установка здесь – приблизить к себе, использовать для собственной пользы узнанное в процессе обучения, чтения или случая. Таким образом, то, что Фуко определяет как *личное письмо*, является изначально внешним по отношению к «я», требующим постепенного сознательного присвоения. То, что написано, посредством целенаправленных усилий должно стать внутренним опытом, формирующим взгляды и нравственно-этическую позицию индивида: «Именно к этой эпохе (поздней античности – Л.С.) принадлежит культура того, что можно было бы назвать личным письмом: вести записки прочитан-

ного, бесед, размышлений, которым стали свидетелями или которые ведут сами с собой; иметь нечто вроде записных книжек о важных предметах (то, что греки называли гипомнемата), книжек, которые перечитывали время от времени, чтобы пересмотреть то, что они содержат»¹⁵⁷. Здесь более важен не процесс *письма* как порождения смысла, но процесс чтения (перечитывания) как размышление, усвоение полезного, выработка программы действий. Для того чтобы подчеркнуть важность формы, знаковой фиксации, Фуко делает метонимический перенос: человек должен актуализировать знания, обращаясь к воспоминаниям, которые есть своего рода внутренняя книга, время от времени перечитываемая. Обратимся к следующему достаточно важному высказыванию: «...речь идёт о том, чтобы вооружить субъект истиной, которую он не знал и которой в нём не было; речь идёт о том, чтобы сделать из этой узнанной, припомненной, успешно внедрённой истины квазисубъект, который безраздельно царствует в нас»¹⁵⁸. Следовательно, *личное письмо* в понимании Фуко есть привнесение, наложение на «я», это не собственно «я», но то, что должно им стать, «квазисубъект».

Проблемность исследования 70-х годов заключается в том, что Фуко сталкивает (не заботясь о диалектическом разрешении противоречия, но как бы давая материалу высказать себя) принцип структурности связей с тем, что не поддаётся структурированию: «техника жизни», «техника существования» (имеется в виду организация себя, управление собой посредством разработанных приёмов, методов). Фуко говорит о «технологии "я"», имея в виду «размышления о способах жизни, о выборе существования, о манере управлять своим поведением, устанавливать в себе самом цели и средства»¹⁵⁹. Подчеркнём, что у Фуко связь с самим собой (а следовательно, позднее *личное письмо*) рассматривается как нечто установленное, а не как становящееся, когда решающее значение имеет процессуальный характер.

Фуко ставит проблему истории субъективности в европейской культуре, прослеживающей изменение связей индивида с самим собой («rapports à soi-même»). Применяя теоретический аппарат Фуко к культуре европейской современности, нужно учитывать, что в XIX веке историю субъективности нельзя вывести из «техник себя» уже в силу того, что всякие техники как внеположные непосредственному опыту, сопротивляющемуся всякой определённости, структурности, изначально отрицаются. Однако для исследования культуры и литературы XIX века продуктивна идея *личного письма*, рассмотренного как усилие пишущего «я», направленное им на самого себя

¹⁵⁷ Ibid., p. 159.

¹⁵⁸ Ibid., p. 160.

¹⁵⁹ Ibid., p. 137.

(«управление "я" им же самим» (*gouvernement de soi par soi*)¹⁶⁰). В свою очередь, мы настаиваем, скорее, на обладании «я» самим собой, присвоении «я» самим собой. Заметим, что практически во всех выражениях, касающихся действия «я» относительно себя самого, Фуко используя оборот «*de soi par soi*», подчёркивая тем самым, что «я» выступает одновременно как субъект и объект действия, «я» целиком вовлечено в своё действие.

Для нас представляет большую важность то, что, используя востребованный современной гуманитарной мыслью концепт *письма*, М. Фуко намечает перспективный подход к исследованию текстов, что словами философа можно определить как «герменевтику субъекта», то есть истина может быть открыта в самом «я», которое выступает субъектом и объектом «правдивого дискурса». Другими словами, Истина начинает существовать вместе с *письмом*, рождается в самом процессе *письма* как становящаяся вместе со становлением субъекта *письма*. Фуко указывает на то, что будет актуализировано в христианскую эпоху: пристальное внимание к своему внутреннему миру с целью распознавания добродетели и порока, объяснение влечений собственной души («герменевтическое отношение к себе самому»¹⁶¹), суждение о поступках в ретроспективной манере с позиции смерти.

Предмет исследования М. Фуко – тексты эллинистической эпохи. Мы же используем термин *личное письмо* как определение явления романтической эпохи. Для нас *личное письмо* есть, прежде всего, феномен романтической культуры, факт романтического сознания. Согласно Фуко, «я» с помощью *письма* изменяет, создает себя, задавая себе образец. Письмо задаёт то, что изначально «я» не принадлежит, то, что существует вне «я» и только должно им стать. С помощью *личного письма* пишущий должен превзойти себя, возвыситься над собой, другими словами, приблизиться к совершенному «я» (словами Фуко, квазисубъект). Согласимся, что *личное письмо* есть процесс, обращённый пишущим на самого себя. Однако, если Фуко делает акцент на *письме* как на обучении, то мы делаем акцент на *письме* как на сознании.

В начале 80-х годов понятие *личного письма* у Фуко, не претерпевая существенных изменений, получает значительное углубление. Для М. Фуко как мыслителя важен вопрос о том, как «я» утверждает себя как субъект, что возможно только в активной деятельности этого «я», направленной как на других, так и на самого себя (при этом последнее намного важнее первого). «Я» должно занять активную позицию по отношению к себе самому, разрабо-

¹⁶⁰ Ibid., p. 136.

¹⁶¹ Ibid., p. 163.

тать «технологии связи с собой» или «прагматику себя»¹⁶². Формирование знаний, выработка нормативности поведения – всё это должно предварять и осуществлять главную задачу, стоящую перед личностью, – уметь управлять собой, организовывать себя, тем самым утверждаясь в свободе. В формировании «я» как субъекта большую роль играет языковая практика. Именно язык обеспечивает присвоение человеком своего «я», верификацию его личностной полноценности. Анализ «модальностей и техник связи с собой»¹⁶³ и приводит Фуко к проблеме дискурсивных практик.

Проблема субъекта («я») и его выражения в языке, как уже отмечалось, рассматривается философом на материале поздней античности (сам философ поясняет, что именно тогда происходит рассвет «культуры самого себя», «искусства самого себя»). Понять выдвинутую Фуко концепцию *личного письма* (*écriture de soi*) невозможно без обращения к двум смежным, тесно взаимосвязанным понятиям – «*parrésia*» и «*soucie de soi*». Под «*parrésia*» Фуко понимает не только «искренность», «прямоту», «свободу слова» (именно так на французский язык может быть переведено это греческое слово), этим термином он обозначает целый комплекс явлений. «*Parrésia*» есть добродетель как внутреннее качество человека (не естественное, данное от природы, но выработанное самим индивидуумом); умение при любых обстоятельствах сохранять достоинство, контроль над собой и уверенность в собственной правоте; а также гражданский и человеческий долг откровенно и прямо высказываться перед лицом власти, сохраняя верность самому себе и таким образом отстаивая право на свою моральную свободу; наконец, данное понятие понимается как техника и навык публичной речи. Как можно заметить, концепт «*parrésia*» в основном включает этические принципы публичного поведения человека, проявление субъекта относительно «других» и обстоятельств, то есть внешнюю сферу «я». Необходимо добавить, что для Фуко принципиально важным является то, что слово не существует отдельно от человека, оно суть его существование как личности. Ярким подтверждением чему служит тот факт, что слово может стоять говорящему жизни, однако, несмотря на опасность, тот не способен отречься от него, поскольку оно неотчуждаемо: он о нём думает, в него верит, согласно ему действует, так что с утратой этого слова субъект может утратить свою идентичность. «Он говорит, что действительно обдумывает эту правду, и таким образом он связан с сообщением и содержанием сообщения. В том, что он говорит, он заключает договор: "Я есть тот, кто сказал эту правду, я связан с сообщением и я при-

¹⁶² Foucault M. Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983. P., 2008. P. 7.

¹⁶³ Ibid., p. 42.

нимаю риск всех его последствий"»¹⁶⁴. Таким образом, сказанное человеком слово (если хотите, дискурс) равноценен и равнозначен «я» как личности и всей его жизни. В высказывании всецело выражено существование, сосредоточены все нравственно-этические потенции мыслящего себя «я». Если сблизить приведённую выше цитату с проблемами, разрабатываемыми в литературной критике, то окажется очевидным, что «договор», о котором говорит Фуко, близок понятию «этоса», который и заключается в связи пишущего с высказыванием, в закреплении присутствия пишущего в тексте, за который он несёт полную ответственность и который является не чем-то отдельно от него существующим, но его поступком и самой его жизнью. К тому же, согласно Фуко, слово публично говорящего правду человека обращено к другим, всегда имеет общественный резонанс. Своей прямоотой и связанным с ней риском говорящий утверждает для самого себя и окружающих наличие правды. Откровенность в политической жизни требует от говорящего решимости, так как слово собственной правды есть всегда разрыв, вызов неправде. Говорящий противостоит давлению извне и утверждает свою личностную свободу. Наиболее важным для Фуко является то, что свободное высказывание человеком собственной правды есть способ связи с самим собой. Слово говорящего показывает, насколько он является самим собой. Однако это утверждение свободного «я» драматично в его столкновении с общим. Это рассуждение М. Фуко опять-таки оказывается удивительно близко литературоведческой проблеме об «откровенном» и «вымышленном», которая может быть решена следующим образом: каждый автор (подчеркнём, что речь идёт о романтизме) устанавливает свою правду, которая становится реальностью настолько, насколько тесно связано высказывание с «я» пишущего, насколько явственно проявляется присутствие личностного «я» автора в тексте. Эта непосредственная связь текста с авторским «я» и удостоверяет правдивость («реальность») *личного письма*. Фуко выводит формулу достоверности философии: «Работа "я" над "я" есть реальность философии»¹⁶⁵. Думается, что эта формула приложима и к *личному письму*. Таким образом, снимается противопоставление референциального и фикционального. На первый план выходит напряжённость становящегося слова как отражение становящейся в слове личности. Реальность текста возможна как жизненно важная для «я» практика *письма*. Слово (на что указывает Фуко) является поступком, действием, активностью самоопределения и утверждения свободы духа. При этом М. Фуко настаивает не на единичности, случайности проявления «*partéssia*», но на связности утверждающих её поступков, непрерывности её практики (это

¹⁶⁴ Ibid., p. 64.

¹⁶⁵ Ibid., p. 224.

соответствует процессуальности *личного письма*), что позволяет определить «я» как причинно-следственную связь определённых действий: познания себя, понимания себя, припоминания себя, составление заключения о себе. Образно говоря, это долгая и опасная дорога, требующая от субъекта активной способности обучения, памяти и умозаключения¹⁶⁶.

«Parrésia» была бы невозможна без сугубо личной, интимной стороны «я», его внутренней сферы, которая охватывается Фуко понятием «*soucie de soi*», то есть «забота о себе» (синонимичные понятия: «работа над собой своими собственными усилиями», «активность "я", направленная им на самого себя»). «*Soucie de soi*» есть продолжительная, непрерывная заинтересованность человека самим собой, развитие им в себе определённых качеств. Установка античности на самопознание рассматривается М. Фуко как обязательное условие «заботы о себе». При этом философ обращает внимание на то, что человек не может должным образом «заботиться о себе» в абсолютном одиночестве, разорвав контакты с окружающими людьми. Адекватная связь его с самим собой возможна лишь при обращении к «другому»¹⁶⁷ (отметим, что, если в античности под «другим», при участии которого происходит формирование у личности многостороннего представления о своём «я», был, как правило, учитель-наставник или просто старший и более мудрый, в христианстве таким «другим» всегда выступал Бог). «*Soucie de soi*» по сравнению с «*parrésia*» есть поворот «я» к самому себе, отказ от общественного и заинтересованность только личным. «Забота о себе» может иметь публичное проявление как разрыв с политическим. Это происходит в тот момент, когда субъект понимает, что политическая ситуация противоречит его этической позиции, грозит нарушить его внутреннее равновесие, основанное на знании и вере в правоту своих убеждений. Фуко настаивает, что нет ничего внешнего, ничего, существующего отдельно и помимо человека. Всё, в чём человек участвует, непосредственно относится к его личности, поэтому он должен уметь отвергнуть внешнее как насилие и вернуться к себе самому, сохранив личностную свободу. Таким образом, «забота о самом себе», «попечение о том, что есть он сам», остаётся главной задачей человека.

Необходима вера пишущего в истинность того, о чём он сообщает. Важно подчеркнуть, что речь не идёт об установке автора рассказывать о реальных фактах, поскольку автор может быть уверен в истинности вымышленных событий, так как они представляют собой факт его сознания. Тогда правда, словами Фуко, становится «постоянным и устойчивым условием

¹⁶⁶ Ibid., p. 223.

¹⁶⁷ Ibid., p. 44.

дискурса»¹⁶⁸. Здесь важна также и авторская вера в слово как выражение Логоса как истины. Это вера пишущего в то, что его слово, написанное им о самом себе, не звучит в пустоте и не является пустой формой, но причастно Логосу как правде оснований человеческой и мировой жизни в целом. Слово пишущего «я», существующее в романтизме, оправдано его прочной связью с сущностью всех явлений, и, конечно же, это подразумевает веру пишущего в тождественность сказанного о себе слова сущности своего «я».

§ 5. Ж. Гюсдорф – теоретик *личного письма*: «за» и «против»

Огромная заслуга в осмыслении феномена *личного письма* принадлежит Ж. Гюсдорфу – автору книг «Открытие себя» (1948), «Линии жизни» (1990), «Авто-био-графия» (1991). *Личное письмо* рассматривается Гюсдорфом как способ самопознания, осмысления человеком своего «я». Характер осознания индивидом своего «я», а также связей «я» с миром задаётся культурной эпохой. Ж. Гюсдорф противопоставляет две культурно-мировоззренческие системы: античную и христианскую. По мнению исследователя, в античности предпочтение отдавалось универсальному, нормативному в ущерб частному и индивидуальному. Для самопознания же необходимо признание значимости человеческого существования в его единичности, умение человека выделить себя из окружающего и осмыслить свою уникальность, несхожесть с другими. Христианство представляется Ж. Гюсдорфу новым этапом в осознании человеком своего «я», поскольку оно наделяет огромным значением внутреннюю жизнь, развивая идею личной ответственности, соответствующую догмату о свободной воле. Христианство выдвигает принцип самосовершенствования, которое мыслится как приближение человека к Богу в стремлении соответствовать высшему замыслу о нём. Человек познаёт Бога и, одновременно, познаёт себя. Однако, недооценивая самостоятельность поисков верующим Бога, Ж. Гюсдорф указывает на то, что большое место в познании истины отводилось в христианстве откровению, что обрекало человека на пассивную роль: индивидуальное «я» преображалось в момент откровения, христианин открывал в себе Бога, по образу и подобию которого был сотворён. В процессе такого самопознания верующий неизбежно приходил к осуждению в себе греховного, всего того, что есть «отклоняющегося, несогласного с творящей Божественной волей»¹⁶⁹. С позиции современного индивидуализма Ж. Гюсдорф говорит о препятствиях, которые воздвигало христианство на пути человека к самому себе, в частности, верующий должен превзойти самого себя в стремлении к полному развитию заложенной в нём

¹⁶⁸ Ibid., p. 303.

¹⁶⁹ Gusdorf G. La découverte de soi. P., 1948. P. 10.

идеальной сути, подавить всё «низменное» на пути достижения благодати. Отсюда Ж. Гюсдорф делает вывод, что самопознание в христианстве упраздняет психологию, оборачивается умалением человеческого, становится «судом человека перед Богом»¹⁷⁰. Человек, отказываясь от самоанализа, от погружения вглубь самого себя, находит свой образ в «Священном Писании», пример чему исследователь видит в «Исповеди» Августина.

Появление *личного письма* связывается Ж. Гюсдорфом с развитием индивидуализма в эпоху Ренессанса, подтверждением чему служат «Опыты» Монтеня, который поставил своей целью с помощью воспроизведения себя в слове достичь ясности и точности в познании самого себя. По мнению Ж. Гюсдорфа, развитие *личного письма* становится возможным только в случае последовательного отказа от внеположного индивидуальному опыту идеала, предзаданной «я» эстетической или моральной доктрины (что всегда предполагает соотнесение человеческой жизни с некой абстракцией). *Личное письмо* начинается в то время, когда внимание переносится с «формальной абстракции идеала а priori» на фактическую естественную данность, тем самым на смену обобщённому определению человека приходит «личная история "я"»¹⁷¹. Таким образом, согласно позиции Ж. Гюсдорфа, *личное письмо* устанавливается как вне античной стоической практики, не придающей внимание частным обстоятельствам жизни и выстраивающей некую отвлечённую норму морали и этики, так и вне христианской практики, осуждающей греховность естественного человека. Согласимся с мнением Ж. Гюсдорфа о том, что характер самосознания так же, как и характер *личного письма*, задаётся культурно-мировоззренческими установками времени, однако, представляется, что определяющим является всё же намерение пишущего овладеть собой посредством слова, когда письменный текст становится средством движения по намеченному пути самосовершенствования. Эта ситуация задана уже в античности (если учитывать опыт стоиков) и в христианстве (если учитывать опыт мистиков). Не стоит также забывать и культивируемую христианством исповедь, традиция которой обусловила появление таких жанров *личного письма*, как дневник и автобиография. Сам Ж. Гюсдорф указывает на связь *личного письма* с христианской традицией исповеди, цель которой – упорядочить знание человека о самом себе, помочь «достичь равновесия между "я" для самого себя и "я" для Бога»¹⁷². Важно, что исповедальное слово изменяет человека, в процессе исповеди он становится иным.

¹⁷⁰ Ibid., p. 11.

¹⁷¹ Ibid., p. 30.

¹⁷² Ibid., p. 130.

Переломным моментом в истории *личного письма*, по мнению Ж. Гюсдорфа, является появление «Исповеди» Руссо, где индивидуальная жизнь рассматривается во всей своей многогранности, ничто заранее не отрицается как греховное, а значит, недостойное внимания («"я" заслуживает быть прослеживаемым, изучаемым даже в своих отклонениях или извращениях»¹⁷³). Происходит реабилитация природного начала в человеке, который ищет критерии оценки своей личности, прежде всего, в самом себе. В стремлении Руссо к предельной откровенности, желании полного выражения себя в слове Ж. Гюсдорф видит залог психологической и духовной независимости, признание самоценности «я». Человек Руссо принимает себя таким, каков он есть, удовлетворён своим положением, что и питает подробный, скрупулёзный психологический анализ, не ограниченный соотнесением со сверхприродным назначением («Отныне точность выступает единственной целью поиска, без подоплёки выпрямления или исправления»¹⁷⁴). Действительно, именно с Руссо начинается новый виток в развитии *личного письма*, однако объясняется это не столько реабилитацией естественного человека и освобождением духовной деятельности от авторитетов, в том числе и религиозных, сколько новым осознанием слова, которое становится оправданием и одновременно основанием личностного бытия, способом организации «я» пишущего.

В книге «Авто-био-графия» Ж. Гюсдорф утверждает, что именно XIX век задаёт динамику самосознанию (а значит, и *личному письму*), которое устанавливается во времени, а не вокруг неподвижной точки¹⁷⁵. До романтизма истина была предзадана, тогда как «романтическая культура освобождает индивидуальное существование от нормативных правил и других категорических императивов»¹⁷⁶. Человек становится творцом самого себя, сам на свой страх и риск ищет смысл своего бытия. Действительно, во время романтизма всё приходит в движение, всё поставлено под вопрос, нет ничего очевидного, суть жизни заранее не установлена. Появляется неопределённость бытийных ситуаций и подвижность значений текста. Романтизм утратил смыслы устойчивые и вечные, а потому усиленно старается их обрести, и в этом усилии разрушает все нормы. Можно сказать, что романтизм выступает против правил логики и морального порядка, которые не утверждены и не проверены индивидуальной правдой жизни. Важна личная ситуация, в которой «я» стремится к обретению собственной полноты.

¹⁷³ Ibid., p. 22.

¹⁷⁴ Ibid., p. 23.

¹⁷⁵ Gusdorf G. Auto-bio-graphie. P., 1991. P. 354.

¹⁷⁶ Ibid., p. 358.

Во всей предшествующей романтизму литературе «испытания идут извне, и приключения, которые развиваются, не изменяют способы быть...»¹⁷⁷. Романтизм же, по мнению Ж. Гюсдорфа, приходит к «автономии личностного бытия», сосредоточенного на самом себе «посредством интимного чувства»¹⁷⁸. Главная потребность человека романтизма – быть самим собой, спасти себя в рассеивающем водовороте истории: «Индивид для самого себя есть цель, не априорный принцип, но жизненная потребность, которая ищет себя через непостоянства времени. Последнее слово не дано заранее, оно должно быть предчувствуемо, или, скорее, нет последнего слова, только слова предпоследние, более или менее определённые в глазах того, кто борется за свою жизнь перед неопределённостями, которым ему нужно противостоять»¹⁷⁹. По словам Ж. Гюсдорфа, *личное письмо* это ещё и «желанное бытие», одновременно присутствующее и отсутствующее, предчувствуемое или, другим словом, – становящееся. Именно с романтизма речь идёт о письме как способе быть.

Исходящие из качественно разных идейно-философских посылок, размышления Гюсдорфа о *личном письме* достаточно противоречивы. С одной стороны, он отводит *письму* подчинённую роль: *письмо* есть только форма, оно не имманентно жизни, а значит, неизбежно искажает её. *Письмо* как искусственная надстройка есть в какой-то степени насилие над жизнью, навязывание формы как ограничение и разделение её единого, нерасчленимого, саморазвивающегося целого. С другой стороны, *письмо* есть действие, проявление свободного выбора «я», активность его жизнестроительства, утверждение себя как личности. И с этой точки зрения *письмо* превосходит жизнь в её пассивности, аморфности. *Письмо* воплощает смысл человеческого бытия и тем самым участвует в сознательной организации жизни. В постоянном усилии пишущего, неутомимо ищущего истину через *письмо о себе*, его существование получает оправдание и цель.

Проблема *личного письма* в трудах Ж. Гюсдорфа самым тесным образом связана с проблемой индивидуального «я». Подходя к определению человеческой личности в её предстоянии самой себе, Ж. Гюсдорф опирается на идеалистическую философию (главным образом, идеи Канта, Фихте, Шеллинга и Бергсона), а также на экзистенциалистскую мысль (в основном Кьеркегора). Так, Ж. Гюсдорф говорит о «я» субстанции, которая существует до всякого знания о ней и непосредственно дана человеку в интуитивно-чувственном опыте. Примечательно, что для характеристики всегда подвиж-

¹⁷⁷ Ibid., p. 354.

¹⁷⁸ Ibid., p. 196.

¹⁷⁹ Ibid., p. 354.

ного, «множественного» бытия Ж. Гюсдорф использует и бергсоновское понятие «длительности»: бытие есть всегда становящееся («длящееся»), в котором одновременно существуют прошедшее, настоящее и будущее¹⁸⁰. По словам самого Ж. Гюсдорфа, есть «замысел всех замыслов, загадочный и трансцендентный всякой мысли»¹⁸¹. Вот этот-то замысел и нельзя выразить, что соответствует романтическому «невыразимому», «необъяснимому», тому, что доступно только интуитивному познанию. Всё это даёт исследователю основание утверждать, что существует «я» внутреннее, устойчивое и вневременное и «я» размышляющее, анализирующее. «Я» внутреннее должно быть показано через анализ, который «установит в нём с возможно большей точностью общую структуру и детали»¹⁸². Таким образом, «Я» оказывается разделено на я-объект и я-субъект, «я» живущее (чувствующее) и «я» пишущее (мыслящее). Отсюда Гюсдорф делает вывод: чтобы лучше овладеть собой, нужно установить дистанцию с самим собой. Крайней степенью такой дистанции и выступает *личное письмо*, когда человек смотрит на себя со стороны как на «другого»: «К самим себе мы не ближе, чем другие...»¹⁸³ Именно так Гюсдорф понимает фразу Рембо «Je est un autre» («Я есть другой»). Желание человека прозрачности, открытости по отношению к самому себе приводит, по мнению Ж. Гюсдорфа, к искажению реальности. Наше сознание, наше слово, высвечивая некоторые стороны нашего «я», изменяют это «я», нарушают гармоническое равновесие целого, они есть вмешательство в жизнь, в какой-то степени насилие над ней. В *личном письме* человек всегда стремится постичь полноту собственного «я», но эта полнота никогда не будет ему доступна.

Мысль о противопоставлении живой реальности и *письма* задана уже в самом названии книги – «Auto-bio-graphie», где слово «автобиография» разделено на три части: собственно «письмо» (graphie) противопоставлено «жизни» в двух её качествах – autos – устойчивое основание человеческого «я» и bios – длительности саморазвивающегося естественного бытия (Ж. Гюсдорф привлекает и данные функциональной психологии, согласно которой «я» лишено устойчивости и целостности, оно «прерывисто во множественности своих изменений, непредвиденных, резких, беспорядочных»¹⁸⁴). «Я» в его природном, органическом основании неорганизовано, неупорядоченно, вечно изменчиво: «Я всегда имею о действительном "я" представле-

¹⁸⁰ Ibid., p. 385.

¹⁸¹ Ibid., p. 131.

¹⁸² Ibid., p. 29.

¹⁸³ Ibid., p. 135.

¹⁸⁴ Ibid., p. 205.

ние отрывочное и нестойкое»¹⁸⁵. По мнению Ж. Гюсдорфа, «я» никогда не постижимо в своей глубине и потенциальных возможностях, оно не может быть заключено в сознании и, следовательно, недоступно *письму*. По Ж. Гюсдорфу, «письмо есть свидетельство (un témoignage) существования»¹⁸⁶, пишущий смотрит на себя со стороны («я существую по-иному, я задаю дистанцию по отношению к самому себе, я становлюсь другим»¹⁸⁷). Таким образом, образуется дистанция между я-объектом и я-субъектом. Я-объект живёт, произвольно изменяется, подчиняется законам стихийного саморазвития, определяемого энергией природного бытия, чреватого множественностью проявлений в разных условиях. Я-субъект со стороны наблюдает, осмысляет, оценивает, пытаясь управлять «внутренним я»: «Размышлением в процессе *письма* я задаю дистанцию по отношению к себе самому; я перестаю отождествлять себя с моим сиюминутным бытием; я осознаю смены, непостоянства и противоречия моей линии жизни...»¹⁸⁸ Или: «Тот, кто пишет, всегда мечтает о письме как о непосредственной передаче жизни. Однако тот, кто пишет, есть всегда другой, потому что всякое письмо задаёт дистанцию и закрепляет отчуждение»¹⁸⁹.

Получается, что *письмо* есть некая надстройка. Логическим продолжением будет вывод о том, что *письмо*, навязывая жизни форму, ограничивает её, сужает, лишает её подвижности, глубины, потенциального многообразия развития («грубоватая перспектива, основанная автобиографическим проектом»¹⁹⁰). *Личное письмо* обязано считаться с требованиями единства и понятности, которые задают существованию «некоторую парадную неподвижность»¹⁹¹. Жизнь сама по себе может не обладать смыслом, *письмо* делает её доступной интеллекту. Получается, что *личное письмо* оказывается дискредитировано по сравнению с множественностью неисчерпаемых потенций живой реальности. *Личное письмо* есть только «отпечаток жизни»¹⁹², застывший слепок.

Ж. Гюсдорф в некоторой степени вольно переосмысляет идеи немецкого идеализма (с опорой на бергсоновский интуитивизм) и приходит к выводу, что «я» заключает в себе потенциальную бесконечность смысла, оно есть таинство присутствия. Последовательно проводя идею о дорефлексивности

¹⁸⁵ Ibid., p. 123.

¹⁸⁶ Gusdorf G. Auto-bio-graphie. P., 1991. P. 21.

¹⁸⁷ Ibid., p. 42.

¹⁸⁸ Ibid., p. 42.

¹⁸⁹ Ibid., p. 119.

¹⁹⁰ Ibid., p. 129.

¹⁹¹ Ibid., p. 128.

¹⁹² Ibid., p. 129.

смысла, учёный приходит к тому, что «я», не признающее иных путей самопознания, кроме интуитивно-чувственной данности «я», досознательной явления присутствия «я» самому себе, вынуждено отказаться от всяческого определения «я» как личности, а значит, и как деятеля. «Сверхреальность», которая обеспечивает присутствие «я» в мире и в себе самом и которая доступна только интуитивному познанию, не может проявиться в слове: «"Я" не от порядка высказывания; оно утверждает себя по ту сторону высказывания... Авторитет дискурса, если он устанавливается на знании внешнего мира, не получает преимущества во внутреннем пространстве, где коренятся основы человеческого бытия»¹⁹³. Таким образом, бытийность «я» и *письмо о «я»* оказываются разведены Ж. Гюсдорфом, качественно друг другу противопоставлены. Внутренняя область человеческого «я» неподвластна анализу, возможности языка ограничены: «закрытое поле языка не способно очертить человеческую реальность в её единстве», «интимность субъекта» не может быть заключена в слове¹⁹⁴. «Непосредственный опыт трансцендентного бытия» не охватывается умозрительным действием, глубоко интимное не может быть облечено в слово. Эта невысказываемая суть определяется Гюсдорфом и как «позитивное небытие избытка смысла»¹⁹⁵. Получается, что всякое высказывание человека о себе и о Боге обманчиво, несостоятельно: нельзя высказать (написать) абсолют.

Абсолют «я» непознаваем и неопределим в слове. Ж. Гюсдорф высказывает недоверие языку как чему-то внешнему по отношению к внутреннему, интимному, сугубо личному. Он видит в языке угрозу овнешнения, разрастания довлеющей власти материи и привычки в ущерб глубоко скрытой сущности. Ж. Гюсдорф приходит к невозможности согласовать идею языка как внеличностной знаковой системы и языка, принадлежащего «я» и служащего для выражения субъективной истины¹⁹⁶. Он говорит о высших сферах, где «высказывает» себя «Я» «Я» (*le Moi du Moi*). Такое «высказывание» «Я» есть отказ от дискурса, преодоление границ языка, так как слова «не соответствуют высочайшим экзальтациям тайной жизни»¹⁹⁷. Эта позиция обрекает человека, желающего сохранить верность самому себе в своей истинной сути, на молчание. Пишущий должен замолчать навсегда, обретая неразложимый синтез своего «я». Тогда человек, по словам Ж. Гюсдорфа, становится «чистым субъектом» («Когда он есть для самого себя субъект, чистый субъект

¹⁹³ Ibid., p. 193.

¹⁹⁴ Ibid., p. 194.

¹⁹⁵ Ibid., p. 222.

¹⁹⁶ Подобная концепция языка будет пересмотрена Ж. Гюсдорфом в его труде «Слово» (*Gusdorf G. La parole*. P., 1998).

¹⁹⁷ Ibid., p. 219.

ект, без дистанции и затемнения, он удерживает себя вне досягаемости слова»¹⁹⁸).

Такое недоверие языку во многом объясняется тем, что Ж. Гюсдорф остаётся на позиции критикуемой им просветительской теории языка. Он исходит из того, что язык является знаковой системой, приспособленной просветителями для выражения системы объективно существующих мировых явлений, воспринимаемых человеком как нечто внешнее по отношению к нему («"я" становилось частной совокупностью феноменов в огромном составном конгломерате универсума»¹⁹⁹). Отсюда противопоставление бытийности «я» и языка, признания невозможности определения «я» в слове: «"Я" каждой индивидуальности, главная основа его самотождественности, предлагает себя самому себе и другим как возможность отрицания, отказ от всякой идентификации. «Я» не могло бы быть определено в слове, предано форме и формуле; в нём есть свобода, которая не позволяет ему подчиняться общему праву основной аксиоматики. Его не могут свети к общему множителю, обобщить...»²⁰⁰ Всякие усилия определить в слове «я» становятся насилием над «я», ограничением множественности возможных его смыслов. По убеждению Ж. Гюсдорфа, авторское стремление к предельной откровенности наталкивается на объективность языка. Именно язык задаёт дистанцию между «я»-субъектом и «я»-объектом *письма*, другими словами, препятствует совпадению пишущего «я» с самим собой, демонстрирует невозможность обретения идентичности «я» в слове. «Индивидуальное бытие», «сущность человека» противопоставлено исследователем «языковой материи»²⁰¹. Язык оказывается непреодолимым препятствием к обретению человеком своей подлинности: «Язык не показатель идентичности, но отклонение и фальсификация; он накладывает на подлинность каждого заимствованные слова, слова всех. Неустрашимый разрыв существует между языком, который принадлежит общению, и существованием, которое предполагает себя обнаруженным...»²⁰². Язык как внеположная человеку система знаков не может свидетельствовать о личностном бытии, которое в принципе «неописываемо, неопределимо, непередаваемо»²⁰³. «Реальность как источник и средоточие смысла скрывается под знаками и символами, которые претендуют на её репрезентацию»²⁰⁴. Согласно Ж. Гюсдорфу получается, что *личное письмо* есть

¹⁹⁸ Ibid., p. 219.

¹⁹⁹ Ibid., p. 196.

²⁰⁰ Ibid., p. 198.

²⁰¹ Ibid., p. 203.

²⁰² Ibid., p. 203.

²⁰³ Ibid., p. 204.

²⁰⁴ Ibid., p. 203.

видимость обладания пишущим своим «я», в *письме* он становится «другим», который ему не тождествен. По словам Ж. Гюсдорфа, «существует несоответствие между сущностной реальностью «я» и языком, который претендует на то, чтобы раскрыть её»²⁰⁵. Выражение пережитого опыта в слове всегда обречено на неудачу, сложность личностного бытия не может быть сведена к дискурсивной понятности. Доверяясь языку, который принадлежит миру вещей, человек узнаёт себя как объект и, вместе с тем, отдаляется от себя как от субъекта: «Он забывает самого себя, он утрачивает возможность непосредственного подхода к самому себе, в котором он мог бы открыть собственную, личную склонность к духовной жизни. Отсюда главная неудовлетворённость, которая толкает индивида на поиск себя самого, но, поскольку этот поиск будет осуществляться средствами языка, он обречён на провал»²⁰⁶. Ж. Гюсдорф утверждает: «...неразрешимые апории самосознания утверждают себя всегда возобновляемым желанием фиксировать бесконечность в конечных терминах, высшее – в формах временных и говорить о свободе в терминах необходимости»²⁰⁷. С подобной точкой зрения нельзя согласиться. В данной работе за *письмом*, напротив, будет закреплена подвижность и свобода. *Письмо* запечатлевает слово как воплощение духа, а значит, они принадлежат вечности, в них и через них возможно обрести свободу, преодолеть необходимость. Для пишущего язык есть условие проявления творческой потенции, которая преодолевает инертность, «разорванность» материи и даёт возможность «я» обрести себя в ничем не сдерживаемом самостановлении.

Ж. Гюсдорф настаивает на несостоятельности установки на самоописание, *личное письмо* представляется ему обходным путём, никогда не приводящим к цели – точной фиксации «я» в слове. Ярким примером такого ускользания «я» в *личном письме*, провала проекта саморепрезентации для исследователя являются «Опыты» Монтеня. По мысли Ж. Гюсдорфа, само название произведения свидетельствует о том, что автор не уверен в том, что успешно осуществит замысел – предложит «точную картину самого себя»²⁰⁸. Таким образом, *личное письмо*, по Ж. Гюсдорфу, есть «бесконечное следование усилию самовыражения, несмотря на усвоенную уверенность в невозможности его осуществить»²⁰⁹.

Здесь правомочно поставить вопрос об идентичности. Предзадана ли самотождественность «я» как нечто неизменное, застывшее или же идентичность «я» невозможна без усилия, которое направлено на это «я» им же са-

²⁰⁵ Ibid., p. 216.

²⁰⁶ Ibid., p. 217.

²⁰⁷ Ibid., p. 206.

²⁰⁸ Ibid., p. 198.

²⁰⁹ Ibid., p. 199.

мим? Если исходить из последнего, распознавание «я», попытка его определения и есть основное условие идентичности «я». Слово есть неотъемлемое сущностное качество этого «я», всецело его объемлющее. Признавая диалектическую тождественность «я»-субъекта и «я»-объекта, мы настаиваем на том, что *личное письмо* является условием и гарантией идентичности «я», свидетельством единства и непротиворечивости его внутренней сути (при иногда кажущейся противоречивости и непоследовательности), когда развитие «я» осуществляется через пишущийся, становящийся текст.

Можно допустить, что произведение *личного письма*, как и вообще любое произведение, не задано писателю от начала до конца. Оно развивается по своим собственным законам, часто не совпадая с авторским замыслом. Ж. Гюсдорф по этому поводу выражается следующим образом: «Оно (произведение – С.Л.) совершается постепенно, оно само себя делает, оно во всех смыслах ускользает от намерений пишущего, который не есть ни его властитель, ни его интерпретатор»²¹⁰. Принимая идею о тексте как о становящемся, находящемся в постоянном развитии, не согласимся с тем, что *личное письмо* противоречит интенциям пишущего, не подчиняется ему, как бы существует помимо него. Напротив, *личное письмо* есть осуществление творческих усилий пишущего, при этом его усилия направлены на него самого, поскольку он является своим собственным интерпретатором. В *личном письме* всегда явно прослеживается авторская интенция, стремление к самовыражению.

Ж. Гюсдорф разделяет жизнь и *письмо*, однако, по его же мнению, без *письма* невозможно существование полноценного, целостного «я». Жизнь в её естественной основе всегда изменчива, аморфна. *Письмо* упорядочивает, придаёт этому индивидуальному «я» устойчивость, останавливает и запечатлевает. Без такого «насилия» человек ничего не знал бы о своём действительном «я». «Я» до сознания, до *письма* как опыта самопознания «есть только ограниченная часть» того, кем является на самом деле человек, поскольку человеческая личность предполагает соединение двух начал: биологического и мыслящего. *Письмо* есть проявление мыслящего «я»: «написанное, оставленные позади меня проложенные направления моей мысли отмечают время-пространство моей интеллектуальной индивидуальности...»²¹¹ (заметим, что Ж. Гюсдорф не разделяет «слово» и «письмо»: «письмо есть память слова»²¹²). При этом всё, написанное автором, превосходит его «я». *Личное письмо* есть, по Ж. Гюсдорфу, самоочуждение в слове и, одновременно, возвращение пишущего к самому себе при том, что оно внеположено живому

²¹⁰ Ibid., p. 203.

²¹¹ Ibid., p. 124.

²¹² Ibid., p. 124.

индивидуальному «я», качественно отлично от него: «Письмо, один раз зафиксированное, образует отныне независимую реальность, область надличностную и личностную одновременно»²¹³. При этом Гюсдорф склонен объединять всё написанное автором, в любом произведении автор может выразить себя «по чистому недосмотру» полнее, нежели в автобиографическом сочинении. Отсюда следующий вывод: «писать – это всегда писать "я" (*écrire moi*)», «все письменные тексты есть автобиографические, обнаруживающие идентичность пишущего даже тогда, когда речь не идёт о том, чтобы говорить о себе»²¹⁴. Таким образом, у Гюсдорфа размывается предмет исследования: всё творчество писателя может быть рассмотрено как *личное письмо*.

Не соглашаясь с идеей Ж. Гюсдорфа о противопоставлении жизни и *письма*, выделим тот аспект, который представляется концептуально значимым для настоящего исследования. Ж. Гюсдорф делает *личное письмо* проявлением сознания: «письмо есть порождение сознания, но, вместе с тем, оно порождает сознание», «личное письмо есть основная форма самосознания»²¹⁵. В одном месте своего труда Ж. Гюсдорф высказывает примечательную мысль, которая, нужно заметить, несколько противоречит всему вышеприведённому: «"я", которое рискует приключением самосознания, и «я»-объект предприятия – одновременно тождественны и различны...»²¹⁶ О различии Ж. Гюсдорф говорит достаточно много, но как он объясняет их тождественность? Исследователь вспоминает о «Рассуждении о методе» Декарта, обнаруживая свою непоследовательность в трактовке *cogito*, так как все выводы, к которым приходи Ж. Гюсдорф, зависят от того, как его понимать: только как разумное начало или как сознание. Говоря о различии я-субъекта и я-объекта, различии внутреннего человека и языка, Ж. Гюсдорф имел в виду первое: *cogito* сводится к рефлексивности. Говоря о единстве «я», он принимает другую трактовку: Декарт в «Рассуждении о методе» утверждает равенство сознания самому себе, другими словами, сводит сознание к нему самому, приравнивает человеческое существование к сознанию, говорит о равенстве «я» самому себе. «Я» Декарта знает себя как предмет своего действия: «я», которое мыслит, и «я», которое мыслится, акт познания и объект познания есть одно. В таком случае нужно признать нерасчленимость «я» на фрагменты, и *письмо* в таком случае не фрагментарно, оно мыслится.

В одном из пассажей Ж. Гюсдорф неожиданно проговаривается. Исследователь последовательно утверждает, что *письмо* не может схватить жизнь,

²¹³ Ibid., p. 124.

²¹⁴ Ibid., p. 135.

²¹⁵ Ibid., p. 42.

²¹⁶ Ibid., p. 159.

выразить её, и вдруг читаем: «Написанное о "я" оправдывает себя, потому что оно может охватить в одном единственном и окончательном документе всеохватность существования, которое невозможно схватить прямым приближением сознания»²¹⁷. Как же Ж. Гюсдорф выходит из этого противоречия? С помощью апелляции к культуре: текст замещает жизнь, индивидуальная жизнь обретает вечность в «культурной памяти людей», «письмо о жизни переделывает жизнь в текст»²¹⁸. *Личное письмо* есть некое замещение жизни, образ, выставленный взгляду другого («*Личное письмо* устанавливает сверхличностную память, тождественность заместительства, выставленную взгляду другого, и которая вытесняет тождественность первую»²¹⁹). Таким образом, *личное письмо* есть «истинная жизнь»²²⁰, само существование становится средством, тогда как *личное письмо* — настоящим самоосуществлением, это преображённая жизнь. «Внутреннее основание *личного письма* заключается в возможности писать "я" (*écrire le moi*), выражать его в слове»²²¹. (Здесь Ж. Гюсдорф делает предположение, которое будет повторено многими литературоведами: цель поиска находится в самом замысле, то есть *письмо* становится самоцелью²²²).

И в данном случае Ж. Гюсдорф близок экзистенциалистским позициям, согласно которым «я» есть действие, поступок, событие. Ссылаясь на С. Кьеркегора, Ж. Гюсдорф говорит о «я» как об «отношении, обращённом к себе самому, внутренней динамике, деятельности, а не объекте или формуле»²²³. Однако Ж. Гюсдорф ещё колеблется: может ли слово стать поступком, усилием, свидетельствующим о полноценности личностного «я». Он всё ещё склонен утверждать, что аналитические поиски уводят человека от «я», «согласно порочным кругам языковой коммуникации»²²⁴. Однако *личное письмо* есть всегда устремлённость за границы высказывания, к «месту высшей активности... где упраздняются границы человеческого в открытии реальности более высокой»²²⁵. *Личное письмо* всё же может стать преодолением человеческого на пути к божественному, устремлённостью к предельно возможному: «...установление связи между человеческим и божественным есть главная цель нашей воли к жизни, достигающей наивысшей степени возможно-

²¹⁷ Ibid., p. 139.

²¹⁸ Ibid., p. 140.

²¹⁹ Ibid., p. 140.

²²⁰ Ibid., p. 144.

²²¹ Ibid., p. 208.

²²² Ibid., p. 199.

²²³ Ibid., p. 208.

²²⁴ Ibid., p. 208.

²²⁵ Ibid., p. 214.

сти»²²⁶. *Личное письмо* есть познание Бога через заглядывание в самого себя, углубление в собственное «я». Продолжая мысль Ж. Гюсдорфа, можно сказать, что поиск Бога никогда не будет заимствованием готового слова, но поиском своего слова, которое и становится способом обретения свободы.

И всё же Ж. Гюсдорф, как представляется, не делает этого кардинально важного шага, позволяющего поставить знак равенства между «я» и словом, бытием и словом, сознанием и *письмом*. По его мнению, человек никогда не может достичь предельной аутентичности, быть тождественным самому себе, совпадать с самим собой, он никогда в своём сознании не может достичь своего осуществления, что значило бы достичь освобождения и спасения. Человеческое сознание осуществляет себя в поиске бесконечности, поиске, обречённом на провал: «никогда бесконечность не будет располагаться в замкнутом универсуме высказывания»²²⁷. Границы человека всегда больше, чем границы языка, есть всегда то, что находится за пределами доступного языка. Словами Ж. Гюсдорфа, поиск божественного предполагает «освобождение от покровов языка, сцеплений и закупорок всякого рода, которые мешают знанию осуществляться во всей полноте»²²⁸. Человек в своём поиске должен отталкиваться от обманчивых ясностей высказывания. Получается, по Ж. Гюсдорфу, что *личное письмо* есть допущение, на которое решается пишущий, ошибочно поверив в возможность полного самовыражения в слове: «Личное письмо в его стремлении дать отчёт о "я" средствами письма, допускает соответствие между "я" и письмом»²²⁹. *Личное письмо возможно только как факт веры пишущего, надеющегося через письмо обрести само-тождественность*. *Личное письмо*, по Ж. Гюсдорфу, существует только благодаря вере пишущего в возможность преодоления разрыва между бытием и *письмом* (Монтень верил в возможность определения себя в слове, Августин беседовал с Богом и говорил о Нём). Автор *личного письма* верит в открытость себя себе самому, верит в возможность выразить себя посредством *письма*. «Самосознание принимает великие дороги слова, приведённого письменно; следовательно, оно допускает с самого начала, что правда, которую оно ищет, достижима посредством этого пути; письмо и «я» соотносимы друг с другом; письмо несёт свидетельство о «я» в его основной реальности, оно стремится к нему, оно способно его достичь. <...> Соотнесённость между человеческой жизнью и языком признаётся бесспорно; в противном слу-

²²⁶ Ibid., p. 214.

²²⁷ Ibid., p. 212.

²²⁸ Ibid., p. 213.

²²⁹ Ibid., p. 208.

чае не нужно браться за письмо»²³⁰. Можно сделать вывод, что *личное письмо* есть путь утверждения «абсолютного суверенитета сознания, которое выражает в нём себя»²³¹.

Здесь и намечается разрыв между литературой и критикой. Ж. Гюсдорф настаивает на том, что *личное письмо* порождено верой пишущего в возможность обретения знания о себе посредством слова, тогда как критик видит несостоятельность такого предприятия, уличая автора в заблуждении. Представляется необходимым преодолеть разрыв между литературой и критикой, постараться принять точку зрения пишущего, для которого сам факт *письма* наделяется огромным смыслом, является неотменимым авторитетом, то есть именно в слове о себе он открывает истинную суть себя самого, становится значимым сам для себя и обретает экзистенциальную опору. Неизвестные глубины «я», под воздействием времени погружающиеся в неизвестность, растворяющиеся в «ничто», но сам «личный текст» заключает потенциальную бесконечность смысла.

Согласно Ж. Гюсдорфу, «первый постулат личного письма есть уверенность в существовании первого лица»²³². *Личное письмо* есть усилие пишущего помещать себя «в центр себя самого», его попытка «утверждать своё основание существовать»²³³. Автор *личного письма* объединяет моменты, которые его рассеивают; образуя из них новое соединение, он выделяет организующий их смысл. *Личное письмо* свидетельствует и об авторском намерении развиваться, превосходить себя, оно отражает поиск личностного предназначения. По Ж. Гюсдорфу, толчком для *личного письма* является обнаружение будущим автором закрытости от него самого своего собственного «я» («моя собственная реальность составляет проблему в моих собственных глазах»²³⁴). Для Ж. Гюсдорфа важной представляется не проблема откровенности, правдивости в *личном письме*, поскольку истинное «я» всегда оказывается недоступным высказыванию о нём, но само намерение автора, точка отсчёта, задающая характер интерпретации, его словами, «наблюдательный пункт, откуда он намеревается воспроизводить свою духовную авантюру»²³⁵. Гюсдорф делает акцент на том, что пишущий расценивает себя как центр мира, что организует точку зрения: «"Я" есть абсолют, в котором и посредством которого существуют все вещи», «я» — «суть всякого знания»²³⁶.

²³⁰ Ibid., p. 215.

²³¹ Ibid., p. 216.

²³² Ibid., p. 226.

²³³ Ibid., p. 226.

²³⁴ Ibid., p. 232.

²³⁵ Ibid., p. 236.

²³⁶ Ibid., p. 220.

Согласимся с мыслью Ж. Гюсдорфа о том, что *личное письмо* есть обретение экзистенциальной свободы. В *письме* происходит «материальный и духовный разрыв»²³⁷, когда поиск тождественности предполагает установление новых соответствий. К тому же *личное письмо* является противостоянием давлению обстоятельств, сознательным жизнестроительством. В *письме о себе* и через *письмо о себе* утверждается свободная воля пишущего, он избирает свой путь, обретая жизнеопределяющие смыслы. По Ж. Гюсдорфу, автор *личного письма* утверждает, что его жизнь ему принадлежит, он отстаивает своё право на её присвоение, организуя её в соответствии со своими представлениями. *Личное письмо* основывается на вере автора в верность самому себе. Определяя *личное письмо*, Ж. Гюсдорф опирается на философию экзистенциализма, в частности, идеи Кьеркегора. Отсюда, *личное письмо* есть стремление человека постичь своё предназначение, и хотя высший смысл остаётся всегда скрыт от него, он утверждает себя, пускаясь на его поиск. *Личное письмо* есть акт свободного волеизъявления, осуществляющаяся возможность.

Сравнивая биографию и автобиографию, Ж. Гюсдорф приходит к важной мысли о вовлечённости пишущего в *личное письмо*. Оно включено в становящееся, развивающееся, до конца не оформленное существование пишущего, оно несёт печать незавершённого движения, изменения. *Личное письмо* открыто неопределённому будущему, и это будущее творится посредством самого *письма*. «Биография пишется о прошедшем и свершившемся; автобиография на всех своих уровнях осуществления включает повторение прошлого в соответствии с настоящим, выходит к будущему, ещё неоформленному»²³⁸. Благодаря *личному письму* жизнь обретает единство и значение, получает своё осуществление: «Писать свою жизнь и даже писать о своей жизни – значит утверждать против всякой очевидности, что индивидуальная жизнь составляет единство, что она имеет собственное значение и стремится к осуществлению в форме законченного произведения»²³⁹. *Личное письмо* для автора становится тем поступком, в котором он утверждает себя как личность и, одновременно, устанавливает свою связь с Богом. И здесь же можно сказать, что в *личном письме* смысл рождается, но никогда не устанавливается весь, до конца, так как последнее слово остаётся за Богом как за Читателем и Интерпретатором.

По разделяемому нами мнению Ж. Гюсдорфа, автор в *личном письме* ручается за правду: «Личное письмо устанавливает мир слова, где тот, кто

²³⁷ Ibid., p. 246.

²³⁸ Ibid., p. 256.

²³⁹ Ibid., p. 256.

высказывает себя, выводит себя перед Богом»²⁴⁰. Обратим внимание, что для Ж. Гюсдорфа такая ситуация сохраняется и тогда, когда оказывается прерванным обращение к трансцендентному: качественным образом ничего не изменяется, так как «теологическая трансцендентность выступает смягчённой в аксиологической трансцендентности»²⁴¹. Например, в автобиографии автор для самого себя выступает пророком, устанавливая ценностные ориентиры, связывая прошлое с будущим. *Личное письмо* есть всегда попытка прозрения конечного смысла, выход к великой вечности: «Время личного письма кажется, скорее, во всех случаях временем эсхатологическим, освобождённым от преград пространства и времени...»²⁴². Человек, словно, свидетельствует о себе на последнем Суде, свою правду несёт на Суд Божий. С помощью слова человек приближается к самому затаённому, самому интимному в самом себе. В *личном письме* может раскрываться то, что человек никогда о себе не знал, что было скрыто от него самого. В этом и заключается обретение идентичности, которая без *письма* могла бы не состояться. И эта проживаемая судьба пресуществляется в текст и, наоборот, пишущийся текст становится судьбой. Этому соответствует следующее утверждение Ж. Гюсдорфа: «Неопределённая судьба индивида, подчинённая событию, принимает форму органической истории, соответствующей признакам конечной причины»²⁴³. С помощью *личного письма* пишущий стремится разгадать провиденциальный смысл своего существования («Автобиографический проект включает поиск смысла жизни.»²⁴⁴). *Личное письмо* не допускает безверия, сомнения автором в ценности и значимости своей жизни («Чтобы взяться за то, чтобы писать о своей жизни, нужно быть сначала уверенным, что эта жизнь имеет смысл и ценность...»²⁴⁵). Такое осознанное целеполагание жизни и соответствует художественному замыслу завершённого произведения. На эту завершённость претендует автобиография, личный роман, мемуары. Во многом поэтому эти жанры оцениваются Ж. Гюсдорфом выше, чем дневник. Автор дневника выступает в страдательной роли, он не претендует на обладание своей жизнью, «располагает правом уточнения и опровержения»²⁴⁶, поставлен в зависимость от переходных настроений и противоречий. Автор же автобиографии занимает активную позицию, он «обязывает себя к полному совпадению с собой, обзоре протяжённости своего существования, в ко-

²⁴⁰ Ibid., p. 257.

²⁴¹ Ibid., p. 257.

²⁴² Ibid., p. 261.

²⁴³ Ibid., p. 261.

²⁴⁴ Ibid., p. 293.

²⁴⁵ Ibid., p. 262.

²⁴⁶ Ibid., p. 264.

тором он предполагает обнаружить главные конструкции»²⁴⁷. *Личное письмо* принадлежит вечному – и временному, устойчивому – и изменчивому («Автобиографический замысел предполагает желание осуществить синтез существования в своей вневременной сущности и в своих исторических проявлениях, согласно направлениям творящего письма»²⁴⁸).

Экзистенциалистские идеи при подходе к определению *личного письма* были закреплены Ж. Гюсдорфом и в книге «Открытие себя». Для него *письмо* есть поступок, формирующий сознание и определяющий становление личности, реализующей себя в активном действии. Так, в главе «Дневник в построении личной жизни» он говорит о том, что *письмо* даёт возможность пишущему привыкнуть к событию, «заставить его прочно войти в его существование»²⁴⁹. Получается, что с помощью *личного письма* человек присваивает событие, делает его частью своего «я». То есть *личное письмо* определяет сознание, формирует отношение пишущего к окружающему, участвует в организации жизни, с чем можно полностью согласиться. «Анализ не удовлетворяется тем, чтобы расценивать личную жизнь извне, чтобы из неё сделать объективную данность... Суд совести соответствует настоящему составлению себя... Выражение составляет часть самой реальности. Автор дневника изображает самого себя, создаёт себя, чтобы называть себя»²⁵⁰. Таким образом, по Ж. Гюсдорфу, *личное письмо* включено в существование, формирует его. Однако позволим себе важное замечание: в пишущего входит не само событие, но его слово об этом событии. «Я» изменяется в процессе самого *письма*. *Письмо* в данном случае не трансцендентно, но имманентно существованию, точнее говоря, оно и есть это самое существование. Этой мысли может соответствовать следующее высказывание Гюсдорфа: «Человек сочиняет себя как произведение, человек сочиняет свою жизнь, которая, в сущности, есть его главное произведение»²⁵¹. Укажем на следующее принципиально важное отличие нашей позиции от позиции Ж. Гюсдорфа: для исследователя первична «реальность» (не будем забывать, что он допускает некое досознательное существование «я»), хотя *письмо* и включено в жизнь и служит способом её реализации, но изначально является некой искусственной надстройкой, некой накладываемой на аморфный материал формой, для нас – первично само *письмо*, поскольку является фактом сознания, без чего немислимо «я».

²⁴⁷ Ibid., p. 264. Однако в другом месте Ж. Гюсдорф говорит о большей свободе автора дневника, тогда как автобиографию сравнивает с парадным портретом, который отражает застывший, искусственный образ человека.

²⁴⁸ Ibid., p. 391.

²⁴⁹ La découverte de soi. P., 1948. P. 119.

²⁵⁰ Ibid., p. 119.

²⁵¹ Ibid., p. 119.

Согласно Ж. Гюсдорфу, в *личном письме* выстраивается «основная структура бытия» автора²⁵². Позицию Ж. Гюсдорфа можно интерпретировать следующим образом: *личное письмо* как сознательное усилие самопознания есть переход от затаённой, невысказываемой, доразумной в своей естественной спонтанности и неупорядоченности саморазвивающейся, самопорождающейся бытийности «я» к идеальной сущности, некой высшей, надприродной субстанциальности. При этом *личное письмо* всегда сохраняет напряжение перехода, что предполагает как устремлённость к абсолюту, усилие обретения целостности и непротиворечивости «я», так и сохранение связи со стихийностью материи, биологическими корнями жизни. При этом для Ж. Гюсдорфа важно, что *личное письмо* не есть лишение жизни её стихийной потенции, не есть механическое навязывание неких законов и норм, не есть её сухое логическое структурирование. В *личном письме* всегда обнаруживается биение живительной энергии. Самосознание, по Ж. Гюсдорфу, происходит только в активном действии, поскольку *личное письмо* есть активность, то оно есть неременное условие самосознания пишущего «я». Для Ж. Гюсдорфа важно, что *личное письмо* отражает то, как человек познаёт и изменяет себя через связь с другим, с окружающим миром и природой. *Личное письмо* участвует в утверждении духовных основ личности, является способом развития «я» от «органической жизни к жизни духовной»²⁵³. В *личном письме* обнаруживается присутствие в настоящем прошлого (воспоминания, опыт) и будущего (заглядывание вперёд, обозначение перспектив). Важно, что проблема *личного письма* оказывается связана у Ж. Гюсдорфа с проблемой экзистенциальной свободы: «Мы свободны в той мере, в какой мы ищем значение, наиболее аутентичное бытию, которое есть мы сами...»²⁵⁴. В *личном письме* устанавливается единство человека в его предстоянии вечности, преодолевается зависимость от времени. Основное назначение *личного письма*, по Ж. Гюсдорфу, есть установление пишущим связи с абсолютом, поиск и нахождение высшей истины. Не отрицая психоаналитической функции *личного письма*, Ж. Гюсдорф приходит к утверждению его онтологического статуса («Вопрос психологический открывает здесь вопрос онтологический, вопрос главного смысла нашей судьбы.»²⁵⁵). Для Ж. Гюсдорфа как для защитника гуманистических основ литературы важной оказывается проблема нравственных ценностей: *личное письмо* задаёт ценностную оценку конкретных событий, устанавливает нравственные основы.

²⁵² Ibid., p. 378.

²⁵³ Ibid., p. 379.

²⁵⁴ Ibid., p. 385.

²⁵⁵ Ibid., p. 295.

Ж. Гюсдорфом поставлена проблема связи авторского «я» и персонажа, однако взаимодействие этих двух инстанций в границах текста остаётся до конца не прояснённым. С одной стороны, исследователь указывает на близость автора и героя в *личном письме*: персонаж представляет «общую перспективу активности» автора, является выражением внутренней сути пишущего («тайника личной жизни») ²⁵⁶. При этом «я» не может быть выражено, но в этой невыразимости таится угроза – пугающая призрачность «ничто», *личное письмо* превращается в настойчивую, постоянно возобновляемую попытку самовыражения, «сражение с тенями, призраками "я"» ²⁵⁷. С другой стороны, Ж. Гюсдорф признаёт их различие: персонаж рождается тогда, когда автор смотрит на себя как на «другого», *личное письмо* есть формирование себя автором в имперсональном стиле. Такое сотворение «я» пишущего не ограничивается одним произведением, оно идёт на протяжении всей жизни («Диалектика персонажа развивается бесконечно, так что никакой результат сразу не утверждён.» ²⁵⁸).

В отличие от Ж. Гюсдорфа мы допускаем тождественность существования и *письма*, рассматривая последнее как сознание «я». Мы настаиваем на «возвращённом слове», не может идти речи ни о каком имперсональном стиле, о дистанции автора от того, что им пишется. Нам важна мысль о процессуальности *личного письма*: смысл устанавливается в самом процессе *письма*, «я» развивается в самом самовыражении в слове.

§ 6. *Личное письмо и проблема сознания*

Может ли «я» посредством слова познать и выразить самого себя – вот один из главных вопросов, задаваемых литературоведами, занимающимися проблемой *личного письма*. Решение проблемы доступности, познаваемости «я» для «я» зависит от понимания декартовского *cogito* ²⁵⁹. Вопрос главным образом сводится к тому, нужно ли понимать *cogito* как рефлекссию «я» или как сознание (или самосознание – предельно полное и ясное осознание «я» самим собой) ²⁶⁰. Те литературоведы, которые настаивают на двух «я», а тем

²⁵⁶ Ibid., p. 215.

²⁵⁷ Ibid., p. 256.

²⁵⁸ Ibid., p. 256.

²⁵⁹ «В истории европейской философии, начиная с Беркли и Юма, все крупнейшие идеалисты, как в зеркало, всматривались в картезианское *Cogito*, но в сущности лишь для того, чтобы переосмыслить его субъективно или объективно-идеалистически – соответственно собственным концепциям» (Соколова В. В. Философия духа и материи Рене Декарта // Декарт Р. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М., 1989. С. 69).

²⁶⁰ Словами А. Шопенгауэра, «выдающаяся заслуга Декарта состоит в том, что он впервые сделал исходным пунктом философии самосознание» (Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. II. М., 1993. С. 361).

более, отводят одному из них функцию эмоциональную, а другому – рефлексивную, основываются на первом понимании *cogito*. Однако более правомочным представляется учитывать иное понимание *cogito*, то, которое было развито в идеалистической философии XIX и в философии XX века (экзистенциализм и феноменализм²⁶¹). *Cogito* не ограничивается мыслительным процессом и не может быть сведено только к разумному (как это было сделано в классическую эпоху), оно представляет собой осознание человеком себя.

Большое распространение и влияние на французские исследования *личного письма* получила позиция Ж. Гюсдорфа, который, в свою очередь, опирается на идеалистические учения классической немецкой философии, главным образом Канта и Фихте, и на французский интуитивизм (Бергсон), и актуализирует распространённую в романтизме идею о непознаваемом, тайном, недоступном мышлению, но только интуиции, а значит, невыразимом в слове. С помощью образа «дыры» Ж. Гюсдорф в труде «Авто-био-графия» метафорически выразил то, что в человеке нельзя ни познать, ни описать. Согласно Ж. Гюсдорфу, слово (как и мысль) есть всегда внешнее по отношению к самоорганизующимся процессам жизни, качественно чуждое им. Получается, что слово – не прямое, но лишь косвенное, опосредованное мышлением (чьи возможности ограничены) свидетельство о существовании пишущего. В человеке есть то, что не поддаётся распознаванию и, следовательно, определению. Человек сам для себя непознаваем, его главная сущность ему непосредственно не дана.

Так как вопрос о самосознании не является объектом данного исследования, остановимся на нескольких работах, которые важны для доказываемой нами концепции. По представлению М. Мамардашвили, развивающему идеи экзистенциализма и в понимании *cogito* идущему вслед за Гуссерлем, Хайдеггером, Сартром, акт *cogito* есть «выпадение из бесконечной цепи обоснований и обращение к осознанию себя как несомненной очевидности»²⁶². О сознании Декарта философ говорит как о феномене осознания, в которой сознание дано самому себе и есть «конечная, непосредственно достоверная и окончательная реальность»²⁶³. Заметим, что автобиографические сочинения Декарта (к которым, в частности, относится «Размышление о ме-

²⁶¹ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб., 2001; Сартр Ж.-П. Картезианская свобода // Сартр Ж.-П. Проблемы метода. Статьи. М., 2008; Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М., 2000; Хайдеггер М. Время и бытие. М., СПб., 2002; Хайдеггер М. Лекции о метафизике. М., 2010; Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1. М., 1999; Гуссерль Э. Избранные работы. М., 2005; Гуссерль Э. Картезианские медитации. М., 2001.

²⁶² Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. М., 1993. С. 88.

²⁶³ Там же, с. 136.

тоде») есть фиксация непосредственного экзистенциального опыта автора. Невозможно сказать, что «я» в сочинениях Декарта есть не автор, а кто-то другой, который шаг за шагом проходит путь своего создателя. Истина, к которой стремится Декарт, рождается в процессе его письма-рассуждения. «Я» философа участвует в непрерывном творении мира Богом. Мир у него творится в момент полагания «я» самого себя, в высказывании «я» о самом себе. При этом «я» Декарта, не полагаясь ни на что, само себя творит. Всё у Декарта начинается с «я» и к нему возвращается. Мир получает определённую только в мысли «я». Всё начинается с высказывания «я» о самом себе. Высказываясь о себе, «я» свидетельствует о своей бытийности, определяет своё существование как истину. Таким образом, существование «я» определяется высказыванием. Без высказываемой мысли нет бытия: «Истина «я существую» истинна каждый раз, когда я это высказываю... или думаю. ...Бытие и есть именно то, что высказывает себя в мысли, и только в мысли. Бытие и есть как раз то, что воспринять можно только в мысли, что может быть только таким, каким оно помыслено»²⁶⁴. Мир и Бог испытываются в сомнении, и испытывает это «я», пребывающее здесь и сейчас: «В измерении живого состояния мысль переплетена с бытием»²⁶⁵. Согласно позиции И.Г. Курова, «мышление Декарта обязательно предполагает обнаружение сознанием самого себя в любом из своих опытов. <...> Всё, что мы воспринимаем, чувствуем, желаем и т.д., фиксируется и описывается Декартом на уровне рефлексивных эквивалентов в качестве принадлежащего достоверности *cogito*»²⁶⁶.

П. Рикёр оценивает картезианское *cogito* с точки зрения герменевтики, согласно которой «я» как мыслящий субъект устанавливает своё бытие посредством контакта с окружающими объектами. Истина, открывающаяся декартовскому «я» в непосредственном схватывании себя в опыте сомнения, представляется Рикёру неопровержимой, но бесполезной (заметим, что он не отказывает *cogito* Декарта в процессуальности, по его мнению, оно «свидетельствовало о процессе и говорило о его связности»²⁶⁷). По мнению Рикёра, истина, которая сама себя полагает, «не может быть ни верифицирована, ни дедуцирована»²⁶⁸. «Я мыслю – следовательно существую» – только первый шаг человека на пути к самому себе. *Cogito* есть полагание бытия и деятельности, существования и мыслительной операции, но всё это должно стать предварением чего-то большего. Словами П. Рикёра, «сознание... не есть

²⁶⁴ Там же, с. 188.

²⁶⁵ Там же, с. 190-191.

²⁶⁶ Куров И. Г. Картезианская концепция самосознания: трансформация и модернизация. Владимир, 2008. С. 126.

²⁶⁷ Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 1995. С. 364.

²⁶⁸ Там же, с. 26.

присутствие в себе, апперцепция содержания, а есть позиция, требующая следовать фигурам Духа»²⁶⁹. По его представлению, «конечное сознание» есть «способ жить», «идентичность Духа, взятого в его сущностных фигурах»²⁷⁰. «Я», стремящееся обрести свою истинную суть, приумножая её, должно быть обязательно опосредовано чем-то внешним по отношению к нему. Опираясь на ницшевскую идею о том, что жизнь есть интерпретация, Рикёр говорит о том, что «я» должно схватить себя в своих объектах, своих произведениях. «Я» должно уметь говорить о своей жизни, выражать себя. Заметим, что это опосредование не уводит «я» от его самости, не заслоняет и тем более не искажает сугубо индивидуального в нём, но, напротив, обеспечивает обретение истинного «я» в его целостности. Словами Рикёра, *cogito* «может быть схвачено только путём расшифровки документов собственной жизни»²⁷¹. *Личное письмо* и представляет такую расшифровку автором собственной жизни, оно есть самоинтерпретация в том широком смысле, которую ей придаёт Рикёр, имея в виду «присвоение нашего усилия существовать и нашего желания быть через произведения, свидетельствующие об этом усилии и об этом желании»²⁷². При таком подходе *личное письмо* не является созданием экстра-субъекта или псевдо-субъекта, то есть замещением субъекта неким искусственным двойником, но открытием подлинного субъекта («существование подтверждается лишь документами жизни»²⁷³). В подходе к исследованию *личного письма* нужно исходить из того, что перед нами есть собственно субъект, а не его подмена. Индивидуальное существование при этом осуществляется в желании и усилии самопознания и самообъяснения, «я» реализуется посредством самоинтерпретации. В *личном письме* существование «я» оказывается «включённым в движение расшифровки, которую оно само порождает»²⁷⁴, то есть, выходя за пределы самого себя, «я» к самому себе возвращается. Сознание «я» извлекает из себя самого свой собственный смысл. Под *личным письмом* можно понимать то, что Рикёр определяет как «герменевтику феноменологии духа» или «телеологию субъекта», когда «я» «конституируется в движении интерпретации», «переходе от одного образа к другому»²⁷⁵. При этом понятия «слово», «смысл» и «рефлексия» используются П. Рикёром как синонимичные в качестве неотъемлемых атрибу-

²⁶⁹ Там же, с. 186.

²⁷⁰ Там же, с. 186.

²⁷¹ Там же, с. 27.

²⁷² Там же, с. 27.

²⁷³ Там же, с. 28.

²⁷⁴ Там же, с. 33.

²⁷⁵ Там же, с. 34.

тов человеческого существования, включённого в культурно-исторический контекст.

Совсем не случайно, французские литературоведы рассматривают сочинения Декарта как *личное письмо*, относя его философские сочинения к духовной автобиографии²⁷⁶. Ф. Лежён в «Рассуждении о методе» Декарта видит пример интеллектуальной автобиографии, в которой прослеживается «поиск, обнаружение и определение нового способа жить и мыслить»²⁷⁷. В «Размышлении о методе» автор составляет себя, всё рассказанное мыслится пишущим не как отвлечённая теория, а как личный опыт. С. Дубровски рассматривает «Размышление о методе» Декарта как автобиографический замысел²⁷⁸. Он видит в картезианском автобиографическом субъекте отказ от эгоистического самолюбования и стремление обобщить свой опыт, разделив истину с «другим», способным повторить описанный путь поиска истины. Д. Паке в статье «Личное письмо как философский эксперимент» говорит о том, что Сенека, а за ним Эпиктет, Марк-Аврелий, Плотин и Монтень прибегали к рассуждению, в ходе которого «я» осознаёт себя, вновь овладевая собой, вновь становясь самим собой²⁷⁹. По убеждению Паке, испытание сознания «включается всегда в этическое, моральное и теологическое заключение»²⁸⁰. При этом присвоение «я» в христианской культуре предполагало практику исповеди, диалога верующего и Бога. По мнению учёного, переход от размышления внутреннего к размышлению письменному произошёл у Декарта в его «Рассуждении о методе», которое определяется Паке как «автобиографический жанр в философии»²⁸¹. Происходит открытие мыслящего «я», замкнутое на самом себе сознание является гарантом бытийности. «Я» себя утверждает одновременно как субъект мыслящий и чувствующий. Согласно рассуждениям Паке, «я» у Декарта предстаёт «как явленность в себе самом и отдано своему собственному движению»²⁸². Так в личном письме «я» расширяется до заданных временем противоречивых дискурсов, чтобы в конечном итоге преодолеть их ограниченность.

²⁷⁶ По мнению Ж.-С. Дюпа, духовная автобиография есть в большей степени свидетельство пишущего о присутствии и проявлении в нём Божественного, она становится «способом познания благодати и её проявлений» (Dupas J.-C. Dire “je” en Angleterre au XVII^e siècle. Excentrations et contradictions // Individualisme et autobiographie en Occident. Bruxelles, 1983. P. 117).

²⁷⁷ Lejeune Ph. L'autobiographie en France. P., 1998. C. 37.

²⁷⁸ Doubrovsky S. Autobiographiques : de Corneille à Sartre. P., 1988. P. 89.

²⁷⁹ Paquet D. L'écriture de soi comme expérience philosophique // Analyses et réflexions sur Rousseau “Les Confessions”. L'écriture de soi. P., 1996. P. 105.

²⁸⁰ Ibid., p. 106.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid., p. 108.

Одним из первых вопрос о выражении авторского самосознания в литературе (точнее – осознания самого себя – *conscience de soi*, так как важна именно *направленность* сознания на объект, каковым является «я») поставил Ж. Пуле. В частности, этому посвящены его труды «Между "я" и "я"» и «Исследования о человеческом времени». Ж. Пуле представляет самосознание и как предмет философского осмысления (Декарт, Паскаль, Локк, Кондильяк, Бергсон), и как явление, постигаемое в его культурно-исторической изменчивости. Обращаясь к определённым текстам, исследователь не забывает и об особенностях определения «я» в художественной практике в зависимости от эстетических категорий, задаваемых литературными направлениями – классицизмом, барокко, сентиментализмом, романтизмом. В феномене самосознания Ж. Пуле интересуют три аспекта: осознание самого себя в качестве мыслящего и чувствующего субъекта, отношение «я» к внешнему миру, который присваивается сознанием и становится частью опыта «я», а также восприятие человеческим «я» времени. Поворотным периодом в истории постижения человеком своего «я» Ж. Пуле видит романтизм, когда опыт «я» представляет собой «тайну настолько привлекательную, реальность настолько сложную и настолько сложно исследуемую»²⁸³. По мнению Ж. Пуле, романтизм наследует видение «я» предшествующими эпохами (например, изменчивость и неуловимость «я» Монтеня²⁸⁴, устойчивость и постоянство открыто явленного сознанию «я» Декарта²⁸⁵, онтологическое незнание Паскаля²⁸⁶, чувственно-эмоциональный опыт «я» сентиментализма), однако переплавляет их в качественно новое явление. Так, анализируя произведения Мена де Бирана, Ж. Пуле говорит о том, что писатель «начинает ощущать и описывать только переход. Но в отличие от Монтеня, романтический автор не может смириться с этой текучестью, сделать из чувства существования

²⁸³ Poulet G. Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi. P., 1977. P. 9.

²⁸⁴ «Монтень первый понял, что абсолютный акт сознания требует тождества, требует видеть полную идентичность субъекта, который мыслит, и объекта, который мыслят, «я» как субъекта своего собственного опыта и «я» как объекта. <...> Нельзя иметь точное представление о самом себе, не будучи захваченным непосредственным действием таким, каким я есть, и там, где я есть в настоящий момент. <...> Иметь самосознание – это, скорее, не осознавать то, кем «я» является, но осознавать то, кем «я» больше не является или ещё не является, осознавать внутреннее движение, которое никогда не прекращается, которое никогда не определяется, которое никогда не может быть названо бытием» (Poulet G. Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi. P., 1977. P. 14-15).

²⁸⁵ Декарт «установил актом сознания мыслительный момент без начала, без временного движения и без движения пространственного, неподвижную точку сознания, которое заключает мысль и бытие. <...> Жизнь есть непрерывное осуществление мгновений, где я открываю себя всего и сразу в моём бытии, которое есть моя мысль». Декарту удалось «сделать из самого себя через акт сознания самого себя основу всякой истины и всякого порядка» (Ibid., p. 22).

²⁸⁶ По выражению Ж. Пуле, вопрошание Паскаля заключалось в следующем: «Я не нахожу в самом себе основания быть. Моё существование не содержит в себе самого своего собственного оправдания. Я не заключаю в самом себе объяснения моего существования» (Ibid., p. 23).

всегда изменчивое отражение безостановочных колебаний, которые испытывает душа. Вот почему, отказываясь отождествлять сознание с ощущением чувственных изменений, он помимо этого стремится найти внутреннюю устойчивость, в которой ему отказано. Отсюда, истинное осознание себя – это то, что опирается на волевою и активную сторону бытия. Осознать себя – это не значит сконцентрировать своё внимание на изменчивых чувствах, которые постоянно искажают пассивную часть нас самих, но, как у Корнеля, схватить себя в проявлении нашего желания»²⁸⁷. Кажется бы, Ж. Пуле говорит о том, что романтизм переплавляет те мировоззренческие посылки, которые были предложены предшествующими культурными эпохами. Если же посмотреть на это с несколько иной точки зрения, то оказывается, что Ж. Пуле подходит к проблеме авторской интенции, к определению законов, лежащих в основе всякого творчества, которое рождается из потребности самовыражения. То, что, согласно Ж. Пуле, присуще самосознанию: воля, желание, активность, усилие, – присуще самому акту *личного письма*. *Личное письмо* есть проявление активности личностного сознания в поиске постоянства, устойчивости. «Если наша аффективная жизнь всегда носит изменчивый и переходный характер, наша волевая жизнь, напротив, – постоянна. Схватить её в ней самой, в её активности – значит, действительно, найти устойчивую точку нашего существования. Усилием мы достигаем не только нашего истинного бытия, но единственной устойчивой части нашего бытия. Чувство существования становится... ощущением внутренней длительности, основанной на устойчивости нашей воли»²⁸⁸. *Личное письмо* и есть схватывание той сущности, которая обеспечивает единство и цельность «я» в его самоорганизации. *Личное письмо* становится гарантом той длительности, непрерывности, в которой проявляется мыслящее себя сознание. *Личное письмо* есть поиск и нахождение единственно истинного бытия. *Письмо* (говорение) как единственно доступное человеку адекватное выражение своего «я» в его активном отношении к себе и к миру есть экзистенциальная опора.

Ж. Пуле принадлежит ещё одно важное наблюдение: исследователь говорит о двух в высшей степени неустойчивых способах чувствовать: «с одной стороны, безостановочные, быстротечные движения нашей аффективной жизни, с другой стороны, бесконечные и непредвиденные разрывы Божественной благодати в нас»²⁸⁹. Под «бесконечными и непредвиденными разрывами Божественной благодати» можно предположить ту разорванность сознания современного человека, которая обусловлена сомнением в причастно-

²⁸⁷ Ibid., p. 29.

²⁸⁸ Ibid., p. 32.

²⁸⁹ Ibid., p. 32.

сти человеческой жизни высшей истине, утверждение веры через отказ от неё, испытание человеком божественного в себе через крайнюю степень падения. И это отпадение от правды в Боге, всегда предполагающее возврат к ней, отказ, в котором уже зарождается приятие, потеря, которая неотменимо предваряет обретение, – всё это находит запечатление в романтическом *личном письме*. В *письме*, где авторское «я» имеет объектом самого себя, закрепляется тождественность пишущего самому себе, верность тому, что определяет сознание в его идеальной сути. Согласно мысли Ж. Пуле, волевое усилие, опыт постоянства обеспечивают то, что человек «ощущает своё собственное существование не как простое движение разрозненных моментов, но как последовательность во времени одной мысли, страстно желающей остаться верной своему идеалу»²⁹⁰. *Личное письмо* никогда не замыкается в пределах сугубо личного опыта, авторское «я» присваивает себе опыт своего культурно-исторического времени. Другими словами, идейные послышки исторической эпохи воспринимаются как одно из условий личностного самосо осуществления. Автор в своей памяти, обращённой как вглубь самого себя, так и вовне, наследует цивилизационному прошлому, вслед за Ж. Пуле можно говорить о «квазитотальности пережитой длительности»²⁹¹. При этом «я» не растворяется в объектах видения, но организует их в зависимости от собственного восприятия-осмысления: «Благодаря множественности объектов видения самосознание становится более богатой и более разнообразной духовной активностью. <...> Разнообразие зрелища соответствует единству наблюдающего взгляда. Или, скорее, этот взгляд обнаруживает себя как взгляд существа, которому принадлежат одновременно качество наблюдающего и качество наблюдаемого»²⁹².

О конститутивных основах автобиографических произведений размышляет Х.-Г. Гадамер. Может ли автор претендовать на выражение в слове своего жизненного опыта? Переход от существования к словесному творчеству показан Гадамером через понятие «переживание», за которым закрепляется экзистенциальное и одновременно эстетическое значение. В первом случае переживание есть «подчёркнутая непосредственность», сопротивляющаяся

²⁹⁰ Ibid., p. 33.

²⁹¹ Ibid., p. 34.

²⁹² Ibid., p. 35. Эту же мысль Ж. Пуле повторяет и в книге «Исследования о человеческом времени», осмысляя отношения между «я» и внешним миром с помощью временной категории: «Человеческое время и космическое время есть две продолжительности. Человек XIX века вместо того, чтобы противопоставлять, как это делал человек предыдущего века, прерывистость внутренней длительности продолжительности внешней длительности, стремится смешать две эти длительности в одну непрерывность. <...> Мир теряет свой «бесчеловечный» характер, ум – его изоляцию; время и пространство становятся местом мыслей так же, как местом тел» (Poulet G. *Études sur le temps humain*. P., 1965. P. 9).

всякому суждению: «Всё пережитое пережито самостоятельно, оно принадлежит единству, составляющему индивид, и вместе с тем содержит в себе самом ни с чем не смешивающееся и невосполнимое указание на жизнь этого индивида, взятую как целое»²⁹³. Однако переживание (как пережитое событие) устанавливается в памяти как обладающее значимым содержанием. Только наделённое значением пережитое присутствует в опыте (что, согласно Гадамеру, служит доказательством телеологической структуры сознания). В человеке не прекращается автобиографическая рефлексия, в процессе которой определяется значение переживания, которое таким образом актуализируется, присутствует как постоянное, всегда повторяющееся, наличное в настоящем. Переживания не забываются, их обработка – долгий процесс, «именно в этом и заложено их собственное бытие и значение»²⁹⁴. Словами Гадамера, переживание есть «незабываемое и незамещаемое, основополагающим образом неисчерпаемое в аспекте познающего определения своего значения»²⁹⁵. Автобиографическую рефлексия, которую нельзя оторвать от жизни, которая «остаётся как бы вплавленной в целостность процесса жизни и становится его постоянным сопровождением»²⁹⁶, можно определить как *личное письмо*. Установление значения пережитого есть процесс бесконечный, включённый в поток времени существования. По убеждению Гадамера, для того чтобы переживание приобрело формальное выражение в словах, оно должно быть выделено из жизненного континуума и связано со всей целокупностью жизни, приобретая смысл относительно целого, сближаясь с другими событиями. *Личное письмо* и есть постепенный, длящийся поиск определения значения пережитого, которое не перестаёт быть активным, современным для пишущего, пребывающего внутри целого своей жизни. Другими словами, *личное письмо* есть репрезентация становящегося в опыте сознания переживания, которое имеет множественность смыслов относительно длящейся жизни.

Пишущее «я» всегда способно, направив внимание на своё «я», рассмотреть, описать и истолковать его, несколько не исказив то, что оно в себе содержит, не погрешив против внутренней правды, так как каждое сказанное «я» о себе слово изменяет его сознание, становясь частью его личностного бытия, дополняя, обогащая его видение. В *личном письме* «я» изначально доступно самому себе. Нельзя согласиться с акцентируемой некоторыми литературоведами мыслью об ограниченности возможностей *личного письма* в

²⁹³ Там же, с. 111.

²⁹⁴ Там же, с. 111.

²⁹⁵ Там же, с. 111.

²⁹⁶ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 111.

передаче внутреннего опыта, неосуществимости адекватного словесного выражения всех нюансов потока сознания, чувственно-интуитивных движений. Человеческое «я» не может существовать, бессознательно отдаваясь ходу произвольных эмоционально-чувственных реакций. Сама природа человеческого «я» требует активности сознания, способного обратиться на самого себя. В нашем сознании тесно сопряжены, взаимообусловлены рефлексивные и нерефлексивные процессы. «Я» может себя улавливать как изменяющееся и становящееся. «Я» не может осознать себя, схватить себя, абсолютно исключив мысль. Опыт внутреннего «я» может и должен выражаться в слове. Если речь идёт об активности самосознания, то это исключает первичные, произвольные, инстинктивные переживания, о которых «я» не может дать себе отчёт. Активность самосознания уже предполагает наложение иных чувственных и интеллектуальных движений, при этом искусственное вычленение некоего «начала», существующего до опыта познания бесполезно и просто невозможно. Всякое знание о себе предполагает то, что «я» рассматривает себя и истолковывает, таким образом формируя себя, выделяя «я», высвобождая его из произвола биологического детерминизма. Человек должен иметь представление о себе, знать самого себя. *Личное письмо* и отвечает такой необходимой потребности человека установить своё «я». В *личном письме* пишущий заинтересован в том, чтобы всматриваться в себя, адекватно описывать внутренний опыт. Пишущий о себе постепенно открывает бесконечное многообразие отдельных переживаний. Опыт пишущего «я» последовательно развивается в *письме* как ряд значимых, взаимосвязанных событий внутренней жизни, свободно мыслимых и оформляемых в преодолении нерасчлennой хаотичности чисто биологического «я».

Всякая попытка говорить о чистоте мысли, свободной от чувства или воображаемого представления, или о первичности, чистоте чувства, лишённого всякой мысли, безрезультатна. Синтетическая природа сознания, взятого как активность, предполагает осмысленность всякого внутреннего опыта «я». В каждый момент времени сознание представляет собой синтез отдельных воспоминаний, ожиданий и т.д. Таким образом, нельзя сказать, что чувство может быть свободно от воспоминаний, предшествующих восприятию, которые уже были в какой-либо степени осмыслены. Так, Э. Гуссерль говорит о синтезе, который «создаёт это сознание тождества как единое, охватывающее отдельные переживания сознания и тем самым каждый раз делает возможным знание о тождестве»; «вся жизнь в сознании... синтетически объединена»²⁹⁷. *Личное письмо* есть усилие придать форму, внешнее выраже-

²⁹⁷ Гуссерль Э. Картезианские медитации. М., 2001. С. 37.

ние этому синтезу. Важно всегда помнить, что оформленность «я» в слове не есть практика искусственного ограничения и упрощения внутренней жизни, *письмо* (как и мышление) имманентно сознанию, оно есть факт всегда становящегося «я».

Существование человека, как и его сознание, не может быть остановлено, оно существует только в движении. Каждое последующее событие сознания не может быть точным повторением предыдущего. «Я» находится в постоянной изменчивости, оно не может возвратиться назад – в уже ставшее и по принципу фотоснимка заявить о себе уже ставшем в тот же самый момент. Такое самокопирование «я» по принципу каждый раз останавливаемых моментов невозможно, а значит, «правдивость» в значении «точной», «документальной» передачи существования «я-субъекта» в принципе неосуществима. Самосознание есть всегда движение, изменение, при этом ни одно суждение «я» о самом себе не может быть окончательным или иметь неоспоримое преимущество истинности перед предшествующим. Кроме того, значима сама их связь, переход от одного суждения к – другому («Ни один содержательный момент сознания не возвращается в строго определённой тождественности после того, как однажды ему на смену пришёл другой»²⁹⁸). Постоянно возобновляемый процесс самоопределения не есть механическое наложение слова как чего-то постороннего, внешнего по отношению к первичному «я», слово, сказанное «я» о самом себе, есть уже проявление произошедшего в его сознании изменения. Сознание порождает и изменяет смыслы и само изменяется в этом процессе смыслопорождения. Кроме того, нужно помнить, что человеческое сознание обладает единством, оно нечленимо. Как бы «я» себя не проявляло, его внутреннее бытие остаётся устойчивым, неделимым. «Я» в разных своих проявлениях, в постоянных изменениях всегда остаётся тождественным себе самому. Всё в *личном письме* оказывается заключено в однородность сознания пишущего.

§ 7. Личное письмо и время

Для нашей концепции *личного письма* большую роль имеет сартровское понимание временности как ценности. Конститутивной основой феномена времени является его принадлежность к определённому бытию, или – «личностность». Прошрое, настоящее и будущее возможны только в их принадлежности к источнику («я») и, следовательно, во взаимосвязи («Именно через для-себя прошлое переходит в мир, поскольку "Я есть" находится в форме "Я

²⁹⁸ Там же, с. 25.

есть сам"»²⁹⁹). Согласно Сартру, прошлое не есть «я-другой», оно не существует отдельно от «я», каким оно было, есть и ещё будет. Проглаье полностью принадлежит «я», является этим самым «я» в его неделимом существовании: «...он (человек – С.Л.) снова берёт его (прошлое – С.Л.) в каждый момент и поддерживает его в бытии, поскольку он за него ответствен»³⁰⁰. Автобиография, таким образом, есть не просто актуализация автором прошлого, воссоздание «я-другого», того, каким его «я» было когда-то, но кем уже не является. Автор автобиографии, обращаясь к своему прошлому, предлагает нашему вниманию всё то же «я», поскольку в момент *письма* «я» не может отбросить это прошлое, оно внутренне с ним связано (до самой смерти): «Живой свободно является в своём бытии тем, чем он был. Я являюсь своим прошлым»³⁰¹. Пишущий о себе автор есть живое свидетельство его собственного прошлого: «Я являюсь тем, посредством чего моё прошлое приходит в этот мир. ...Поскольку я *являюсь* своим прошлым, оно входит в мир»³⁰². Через *личное письмо* прошлое пишущего входит в мир, является существующим неотъемлемо от его «я». Проглаье, согласно Сартру, отличается от настоящего тем, что исчерпало свои возможности. Пишущий о себе не может сделать прошлое настоящим, не может придать ему возможность, оно уже свершилось. Актуализируя прошлое, пишущий о себе ставит его в отношение к себе настоящему и будущему. Ставя прошлое в отношение к настоящему *письма*, автор изменяет не само прошлое, но его значение. Таким образом, нельзя рассматривать прошлое «я» в отрыве от его настоящего (например, момента *письма*). В противном случае получится, что, словами Сартра, «всякое суждение, которое я выношу о себе, является уже ложным, когда я его выношу, то есть что «я» стал другой вещью»³⁰³.

«Я» имеет своё бытие «вне себя, перед собой и позади себя. Позади оно было своим прошлым и перед оно *будет* своим будущим»³⁰⁴. То есть настоящее существует как движение, переход из прошлого в будущее. *Письмо* и есть это движение, в котором присутствие «я» оставляет свой след. *Личное письмо* есть движение «я» к своему бытию, к самому себе, которым оно должно стать, совпадая с образом «я» в языке, образом, которого ему не хватает, чтобы быть самым собой. То, что пишется автором о себе, определяет бытие «я». *Личное письмо* есть для «я» его становящееся будущее. В жизни, как и в *личном письме*, «я» постигает себя как незавершённое. *Личное письмо*

²⁹⁹ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М., 2000. С. 145.

³⁰⁰ Там же, с. 145.

³⁰¹ Там же, с. 145.

³⁰² Там же, с. 145.

³⁰³ Там же, с. 148.

³⁰⁴ Там же, с. 153.

есть всегда возможность дальнейшего становления, изменения, развития. посредством *личного письма* «я» обретает для себя смысл настоящего, стремящегося развиться и реализующегося в будущем. Конечный смысл личностного бытия всегда остаётся проблематичным, поэтому *личное письмо* оставляет пишущему множество возможностей, которые он и использует.

Письму, как и жизни, присуща длительность. «Я» не перестаёт существовать с каждой написанной о себе фразой, с каждым написанным произведением. Пишущее о себе «я» постигает себя как единство последовательности. В *личном письме*, как в саморефлексии, «я» осознаёт само себя. В размышлении о своём «я» автор *личного письма* пытается возратить бытие: выходя из самого себя, «я» глубже в себя проникает. В *личном письме* «я» целиком является самим собой, оно есть то, кем и является. Создаваемый образ есть «другой» и «тот же самый». *Личное письмо* включает прошлое и устремлено в будущее. Когда «я» открывает себя, начиная писать, оно нацелено на будущее. В саморефлексии «я» стремится овладеть собой как всегда незавершённой целостностью. При этом *личное письмо* вбирает и прошлое, и настоящее, и будущее «я», обеспечивая им достоверность.

Важен сам момент начала *письма*, в котором человек, решаясь на действие, устанавливает себя как автора. Это осознание пишущим своей принадлежности к определённому времени и пространству, к «здесь» и «сейчас»: какому-либо месту – комната, письменный стол, времени суток – ночь, день, утро и т.д. Начало *письма* есть тот момент, когда человек осознаёт себя пишущим, решается им быть, начиная фиксировать на бумаге свои мысли. Начало *личного письма* есть новая точка отсчёта времени, это мгновение, в котором происходит преобразование «я» из обычного человека в автора самого себя. В *личном письме* пишущий начинает устанавливать себя, происходит его новое рождение. В момент начала *письма о себе* для пишущего начинается испытание: могу ли я быть больше себя, могу ли я в слове схватить и закрепить полноту своего «я», выразить о себе всю правду. Именно в момент начала *письма* начинается завоевание «я» своего единства, своего непротиворечивого образа. «Я» пишу самого себя, и в *письме* должно возникнуть тождественное мне «я». Словами Башляра, существует «активное настоящее», когда «перед нашими глазами разворачиваются тысяча происшествий нашей собственной культуры, тысяча попыток себя обновить и себя создать»³⁰⁵.

Как правило, в *личном письме* автор не просто сочиняет себя, он сочиняет себя становящимся во времени, иными словами, он создаёт свою *историю*. И это создание своей истории может быть отчасти объяснено через про-

³⁰⁵ Bachelard G. L'intuition de l'instant. P., 1971. P. 19.

цесс припоминания, каким он описан в труде Г. Башляра «Диалектика длительности». Согласно философу, мы не располагаем в действительности «содержательным, позитивным, упорядоченным воспоминанием», чтобы точно воспроизвести какое-либо действие. «Сначала нужно взвесить противоречивые воспоминания и установить равновесие между противоположными импульсами. Эти рассудочные операции нарушают ход времени, они прерывают продолжительность естественной эволюции»³⁰⁶. Тогда, по Г. Башляру, время помысленное обгоняет время переживаемое и диалектика оснований колебания становится диалектикой времени. Отсюда, рефлексивность, восстановление прошлого в *письме* не есть искусственное наложение на поток жизни (как это у Ж. Гюсдорфа), но качество сознания, особенности человеческого восприятия времени, представления о нём. Для воспоминания необходимо сцепление сознания с бытием. «Рациональное сцепление обеспечивает связность в развитии. <...> План дискурса действует как принцип единства, как формальная причина»³⁰⁷. Это «помысленное время» не вступает в противоречие с «переживаемым временем», они прочно взаимосвязаны, взаимопроникают, дополняют друг друга. Высказывание о себе всегда обеспечивает возврат говорящего к себе самому.

Сознание человека нельзя отделить от его существования. Акт «я мыслю» обнаруживает одновременно как сознание, так и бытие. Именно в сознании человек помнит себя и его жизнь не распадается на ряд не связанных друг с другом моментов. *Личное письмо* есть, если так можно выразиться, прояснение сознания, когда пишущий, говоря «я есть», свободно распоряжается собой, воспроизводя образ своего «я» в памяти, актуализируя прошлое («Чем яснее и свободнее вообще сознание, тем лучше оно собой владеет, тем обширнее и острее способность к воспоминанию»³⁰⁸). Прибегая к *личному письму*, которое удерживает зрительный или эмоциональный образ, «я» заполняет пробел, наполняет прошлое собой теперешним. *Личное письмо* – это не только стремление обрести утраченное время, не дать прошлому ускользнуть в небытие, но и желание заполнить собой время, закрепить свою власть над ним, расширить своё «я» до вечности. Таким образом, *личное письмо* есть собирание и одновременно расширение «я».

³⁰⁶ Bachelard G. La dialectique de la durée. P., 1989. P. 71.

³⁰⁷ Ibid., p. 75.

³⁰⁸ Фихте И. Факты сознания // Фихте И. Факты сознания. Назначение человека. Наукоучение. М., 2000. С. 413.

§ 8. Автор. Проблема идентичности

В центре внимания нашего исследования оказывается проблема автора. Если исходить из того, что «автор» есть «первый принцип литературной истории»³⁰⁹, от того, как мы понимаем «автора» и определяем его присутствие в тексте, зависит понимание литературного процесса, а также самих законов творчества. Постановка проблемы автора предполагает некоторый пересмотр традиционных литературных категорий. У нас автор равен «я» высказывания, он не предшествует высказыванию, но устанавливается в процессе письма.

Понимание нами автора близко тому, что Ц. Тодоров определяет как «поэтическую персональность», присутствие в произведении «я» дискурса, которое соотносится литературоведом с нарратором и противопоставляется им «я» персонажа: «Есть... диалектика персональности и имперсональности, между «я» нарратора (имплицитным) и «он» персонажа (который может быть «я» эксплицитным), между дискурсом и историей»³¹⁰.

Личное письмо отличается постоянным присутствием автора-нарратора. На это указывает и Ф. Лежён, говоря о том, что на всём протяжении автобиографии чувствуется присутствие рассказчика. По мнению исследователя, этим автобиографическое повествование отличается от других форм повествования от первого лица. Присутствие автора-нарратора обеспечивает постоянную связь между прошлым и настоящим, «письмо выходит на первый план»³¹¹. Согласно Ф. Лежёну, нарратор устанавливает два типа дистанции: ставит себя то перед своим прошлым, то перед *письмом*. По мнению Ф. Лежёна, нарратор находится на некой дистанции от самого себя, составляющего свой рассказ. Для нас же важна связь автора и нарратора, скрепляемая *письмом* (поскольку обе эти инстанции принадлежат времени *письма*). Примечательно, что Ф. Лежён в труде «Автобиография во Франции» также останавливается на этом феномене. Так, он указывает на автобиографическое сознание, под которым видит связь автора со временем *письма* и его стремление обнаружить это время *письма* в повествовании, из-за чего в тексте устанавливается напряжения между настоящим и прошлым, временем рассказывания истории и временем прожитых событий.

Нами автор понимается не как конкретное лицо, но как пишущее «я», которое обеспечивает организацию текста, является условием разворачивания смысла, центром, вокруг которого выстраивается система значений. Пишущее «я» обнаруживает интенциональные возможности дискурса в его обращённости одновременно на его объект и субъект. Схожая мысль была вы-

³⁰⁹ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. Р. 11.

³¹⁰ Todorov Tz. Poétique de la prose. P., 1971. P. 40.

³¹¹ Lejeune Ph. L'autobiographie en France. P., 1998. С. 48.

сказана М. Фуко, который настаивал на том, что автор не является «говорящим индивидом, который произнёс или написал текст», его нужно рассматривать «как принцип организации дискурса, как единство и источник его значений, фокус их пересечений»³¹². По убеждению М. Фуко, присутствие автора не даёт вымыслу распасться, подпав под влияние случайностей, ограничивает произвольность высказываний «игрой идентичности, которая имеет форму индивидуальности и я»³¹³. В этом случае всё образно-семантическое пространство текста должно сходиться к «я». Автор *личного письма* обеспечивает тексту экзистенциальное звучание, включённость во временное движение жизни, всегда ищущей свою внутреннюю основу и своё оправдание. Уже тем одним, что автор своё существование, свою временность делает гарантом истинности *письма о себе*, снимается вопрос о правде и вымысле. К тому же автор в *личном письме* берёт на себя ответственность за то, что может сказать всё и обо всём, в том числе о себе самом, при этом слово становится бытийной реальностью: безотносительно к говорящему «я» все вещи и явления утрачивают смысл.

Можно согласиться с А. Компаньоном, который указал на необходимость преодоления «ложной альтернативы "текст или автор"»³¹⁴. Сам литературовед выстраивает свою концепцию вокруг понятия «авторская интенция», подчёркивая, что это не означает возвращения к «жизни и творчеству», поскольку интенция – «не сознательный проект, а намеренный смысл»³¹⁵. Говоря словами А. Компаньона, авторская интенция – «это нечто более сложное, чем вполне сознательный замысел или предумышленный проект»; она «логически эквивалентна тому, что он хотел сказать высказываниями, образующими текст»³¹⁶. Текст как единое целое представляет собой «намеренный поступок», смысл текста и есть авторская интенция текста³¹⁷.

Наша трактовка автора в некоторой степени близка тому, как традиционно принято понимать имплицитного автора, одно из определений которого принадлежит Х. Линку: «Он является "точкой интеграции" всех повествовательных приёмов и свойств текста, тем сознанием, в котором все элементы

³¹² Foucault M. L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 2 déc. de 1970. P. 28.

³¹³ Ibid., p. 31.

³¹⁴ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. P. 112.

А. Компаньон указывает на два пути, по которым идёт критика: интерпретация, которая предполагает «описание значений произведения (в тексте следует искать то, что он говорит сам, независимо от намерений самого автора)», и экспликация, то есть «выяснение авторской интенции (в тексте следует искать то, что хотел сказать автор)» (Там же, с. 56–57).

³¹⁵ Там же, с. 108.

³¹⁶ Там же, с. 108.

³¹⁷ Там же, с. 112.

образа текста обретают смысл»³¹⁸. Заметим, что, говоря об авторе, мы не отсылаем к реальному лицу, но к сознанию, которое выражает себя в тексте, составляет этот самый текст. Каждый конкретный текст включён в Текст как совокупность всего, написанного автором, в этом Тексте и возможно проследить разворачивание авторского сознания.

Такой подход имеет и противников, например, С. Пруст, который утверждает, что «желание рассматривать произведение само по себе, независимо от условий, в которых оно создано, ведёт к мистификационному идеализму»³¹⁹. По мнению исследователя, нужно исходить от реальной личности автора, от фактов биографии, поскольку «события, которые он пережил, составляют неотъемлемую часть его книг»³²⁰.

Как только возникает призрак реальной фигуры автора (мы говорим «призрак», поскольку фактическое лицо вряд ли может быть обнаружено в тексте), возникает проблема идентичности пишущего. Мы придерживаемся мнения, что авторская идентичность возможна только в тексте, где она и устанавливается. *Личное письмо* основывается на сознании идентичности (*la conscience de l'identité*), что предполагает авторскую установку на правдивость. Пишущий всегда отвечает на вопрос: «Кто я есть?» В *личном письме* происходит утверждение идентичности автора. Необходимо помнить, что идентичность имеет процессуальный характер, она формируется в процессе авторской фиксации в *письме* своего «я». Эту мысль находим у П. Рикёра, по мнению которого идентичность есть нечто, что себя утверждает, себя отстаивает, выступает как способность существовать. Идентичность не дана, не предзадана, она есть нечто становящееся, и в случае с *личным письмом* она есть устанавливающаяся в *письме*.

В настоящей работе под понятием «идентичность» понимается утверждаемое в процессе *письма* осознание автором совпадения с самим собой, неизменности сущностной основы внутреннего «я» при многочисленных изменениях, задаваемых временем и обстоятельствами. В *личном письме* авторская идентичность есть также процесс осмысления (определения в слове) индивидуальных особенностей, последовательное, не претендующее на окончательное формирование представлений пишущего о самом себе. Идентичность пишущего предполагает осознание им как своего телесного, эмоционально-чувственного, так и интеллектуального, духовного своеобразия. «Я» должно

³¹⁸ Link H. Rezeptionsforschung : Ein Einf. In Methode u. Probleme. – Stuttgart, 1976. Цит. по: Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1996. С. 51.

³¹⁹ Proust S. L'autobiographie dans *Le Labyrinthe du Monde* de Marguerite Yourcenar. L'écriture vécue comme exercice spirituel. P., 1997. P. 329.

³²⁰ Ibid., p. 329.

осознавать, что обладает единственной в своём роде идейно-мировоззренческой позицией, интенциональными возможностями и биографией. Идентичность, как мы её понимаем, возможна только в языке, определяется исключительно им. Идентичность пишущего о себе «я» устанавливается в процессе каждый раз возобновляющегося его высказывания о себе. Такой подход является в настоящее время достаточно распространённым во французском литературоведении. Так, по мысли А. Оливера, высказанной им в книге «Бенжамен Констан: письмо и завоевание "я"», автор достигает своей идентичности только в том случае, когда делает свою жизнь фактом литературы³²¹. Проводя границу между реальностью и высказыванием, Б. Сирюльник вслед за П. Рикёром говорит о том, что возможна только «нарративная идентичность»: «...воспоминания не вызывают вновь реальности, но её словесную репрезентацию. ...речь идёт о нарративной идентичности, с которой индивидуализированный субъект вовлекается в связи и испытывает свою жизнь»³²².

Ещё одна проблема, связанная с двумя рассмотренными выше, это проблема отношения автора и героя, в первую очередь, это касается таких жанров *личного письма*, как личный роман, автобиография, мемуары. Согласно одной точке зрения, существует непреодолимый разрыв между автором-нарратором и героем автобиографии и мемуаров. Такого мнения придерживается Ж. Старобинский, подробно останавливаясь на отношениях между нарратором и героем повествования в автобиографии³²³. Заметим попутно, что Ж. Старобинский понимает автора иначе, чем Ф. Лежён, согласно которому «я» повествования отсылает к имени на обложке книги. Определяя автобиографию, Ж. Старобинский не учитывает роли читателя, для него жанр есть явление написанного текста, определяемого авторским замыслом и самого по себе уже завершённого. Согласно Ж. Старобинскому, «я» отсылает только к вымышленному образу. Размышляя над проблемой связи нарратора и героя, литературовед приходит к выводу о двойном разрыве – разрыве временном и разрыве идентичности. Время *письма* не совпадает с временем прожитым, воссоздавая себя в момент *письма* в памяти, автор становится героем. «Я» теперешнее (нарратор) отличается от «я» изменяющегося (герой). По мысли Ж. Старобинского, это объясняет необходимость приспособления стиля, который, однако, не может упразднить дистанции, поэтому всегда сохраняется риск фальсификации и деформации.

³²¹ Oliver A. Benjamin Constant : écriture et conquête du moi. P., 1970.

³²² Cyrulnik B. Passé parlé, passé écrit // Mémoire et écriture. Actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var. P., 2003. P. 19.

³²³ Starobinski J. Le style de l'autobiographie. Poétique, №3, 1970. P. 257-265.

Иной, близкой нам позиции придерживается Д. Кост, который относит автобиографию к «повествованиям о жизни», в которых имплицитный автор тождествен протагонисту. По важному наблюдению Д. Коста, время жизни героя-протагониста в автобиографии совпадает со временем рассказа: «протагонист уже родился и ещё жив в тот момент, когда создаётся рассказ: рассказ и его протагонист в шкале человеческой жизни современники»³²⁴. Д.Кост придерживается мнения, что в автобиографии автор изображает себя «другого», однако при этом создаётся иллюзия тождества пишущего и «я» повествования: «Всегда временная иллюзия единства достигается лишь ценой головокружительного обмена ролей: я себя рассказываю / мой текст меня меняет»³²⁵.

Бахтин под автобиографией понимает «трансгредивную форму», в которой «я» может «объективировать себя самого и свою жизнь художественно»³²⁶. При этом возможно совпадение автора и героя: «Биографическая ценность может организовывать... переживание самой жизни и рассказ о своей жизни, может быть формой осознания, видения и высказывания собственной жизни»³²⁷. Несмотря на то, что автор никогда полностью не совпадает в художественном произведении с героем, в автобиографии, по Бахтину, между ними нет принципиальной противопоставленности, поскольку у них одна ценностная позиция: «...здесь встреча двух сознаний, но они согласны, и ценностные миры их почти совпадают, принципиального избытка нет в мире автора»³²⁸. При этом «избыток автора переносится в героя и его мир и не позволяет закрыть и завершить его. Мир биографии не закрыт и не завершён, он не изолирован твёрдыми и принципиальными границами из единого и единственного события бытия»³²⁹. Это можно сказать о жанрах *личного письма* вообще: автор живёт теми же ценностями, что и герой, автор принципиально не богаче героя.

Не стоит забывать, что письменная исповедь автора происходит перед Богом, значит речь идёт о создаваемом в слове аутентичном автору портрете. Пишущий отождествляет себя с персонажем, в автобиографии устанавливается единство автора, нарратора и героя. По выражению М.Айгельдингера, «автобиографическое письмо утверждает себя неустранимым единством «я»».

³²⁴ Coste D. Autobiographie et auto-analyse, matrices du texte littéraire // Individualisme et autobiographie en Occident. Bruxelles, 1983. P. 250.

³²⁵ Ibid., p. 252.

³²⁶ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. М., 2003. С. 216.

³²⁷ Там же, с. 217.

³²⁸ Там же, с. 227.

³²⁹ Там же, с. 227.

принимаемым пишущим, который отождествляет себя с персонажем»³³⁰. Представляется важной мысль Бахтина о том, что исповедь обязательно нуждается в оправдании-прощении и искуплении, то есть предполагает обращение к Богу. Словами учёного, «чистый одинокий самоотчёт невозможен... чем глубже одиночество (ценностное) с самим собою... тем яснее и существеннее отнесённость к Богу. В абсолютной ценностной пустоте невозможно никакое высказывание, невозможно само сознание. Вне Бога, вне доверия к абсолютной дружости невозможно самосознание и самовысказывание, и не потому, конечно, что оно было бы практически бессмысленно, но доверие к Богу – имманентный конститутивный момент чистого самосознания и самовыражения»³³¹.

В *личном письме* не может быть дистанции между автором и героем, они тождественны. На тождество автора-повествователя и героя настаивает П. Рикёр: «Автобиография, наконец, основана на идентичности и, таким образом, отсутствии дистанции между главным персонажем повествования, который есть он сам, и нарратором, который говорит "я" и пишет от первого лица, в частности»³³².

На возможность тождественности автора и героя указывал М. Бахтин, имея в виду тот случай, когда автор теряет «ценностную точку вненаходимости герою»³³³. Согласно М. Бахтину, обладающий автобиографической природой герой романтизма, «усвоив завершающий рефлекс автора, его тотальную формирующую реакцию», «делает её моментом самопереживания и преодолевает её»³³⁴. Получается, что автор и герой в романтизме едины как в рефлексии, так и в переживании. Эта предельная близость, срастание героя и автора объясняет незавершимость героя: «такой герой не завершим, он внутренне перерастает завершённую целостность как ограничение и противопоставляет ей какую-то внутреннюю тайну, не могущую быть выраженной»³³⁵. Словами М. Бахтина, «я» героя в романтизме не перестаёт быть духом – «совокупностью всех смысловых значимостей, направленностей жизни, актов исхождения из себя (без отвлечения от Я)»³³⁶. Принципиально важным для нас моментом является мысль Бахтина о смысловой бесконечности такого героя, который «всё снова и снова возрождается, требуя всё новых и новых

³³⁰ Eigeldinger M. Jean-Jaques Pousseau. Univers mythique et cohérence. Neuchâtel, 1978. P. 226.

³³¹ Ibid., 229.

³³² Ricœur P. Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle. P., 1995. P. 11.

³³³ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. М., 2003. С. 99.

³³⁴ Там же, с. 101.

³³⁵ Там же, с. 101.

³³⁶ Там же, с. 184.

завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием»³³⁷. Каждое последующее сочинение *личного письма*, будь то мемуары, автобиография или роман, и выступает как потенциально возможное завершение, которое так никогда и не реализуется, составляя продолжающееся, принципиально незавершенное письмо.

То, что мы понимаем под *личным письмом*, близко тому, что обозначено у М. Бахтина как «самоотчёт-исповедь» и определяется им как «первая существенная форма словесной объективации жизни и личности»³³⁸. При этом, как уточняет сам Бахтин, речь идёт о «личной жизни», то есть без отвлечения от её носителя. Высказывание становится организующим и оформляющим внутреннюю жизнь началом, «принципом ценностного видения и закрепления себя»³³⁹. Согласно М. Бахтину, самоотчёт-исповедь не может быть завершёна: этот рефлекс «имманентен единому ответственному сознанию», «становится ценностно-смысловым фактором дальнейшего развития этого сознания»³⁴⁰. Самоотчёт-исповедь есть поступок, живой в «едином и единственном событии бытия» с его открытой бесконечностью. У Бахтина самоотчёт-исповедь есть та форма, в которой герой и автор «слиты воедино – это дух, преодолевающий душу в своём становлении», «безысходно становящееся единое и единственное событие-бытие»³⁴¹.

§ 9. Теория «повествовательной идентичности» П. Рикёра

П. Рикёр в своих трудах (например, «Герменевтика. Этика. Политика») говорит о «повествовательной идентичности», под которой понимает такую форму идентичности, «к которой человек способен прийти посредством повествовательной деятельности»³⁴². Для того чтобы связать понятия «идентичности» с принципами построения наррации, П. Рикёр выделяет в нём два значения: «idem» как «в высшей степени сходный», «аналогичный», «тот же самый», «один и тот же», то есть неизменный во времени (в противоположность «различному», «изменяющемуся»); «ipse» как «самость» (*ipséité*), «я сам», то есть тождественный самому себе (в противоположность «другой», «иной»). «Ipse» Рикёр понимает как «непрерывность, устойчивость, постоянство»³⁴³. Своей задачей философ видит исследовать возможности «установ-

³³⁷ Там же, с. 101.

³³⁸ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. М., 2003. С. 208.

³³⁹ Там же, с. 208.

³⁴⁰ Там же, с. 209.

³⁴¹ Там же, с. 213.

³⁴² Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика. С. 19.

³⁴³ Там же, с. 19.

ления связей между постоянством и изменениями, которые соответствуют идентичности в смысле "самости"³⁴⁴. Главный вопрос: как сочетаются «самость» (*ipse*) и «то же самое» (*idem*) в «жизненной истории», другими словами, как идентичность персонажа согласуется с идентичностью рассказанной истории. «Я» персонажа должно содержать в себе «некую неизменяемую основу, неподверженную временным изменениям», несмотря на то, что во внутреннем опыте всё подвержено изменению. Автор, по мнению П. Рикёра, акцентирует характерные свойства самости, что соответствует композиционному единству, последовательности, целостности повествования, подчинённости интерпретации частей интерпретации целого.

Первая идентичность («*mêmeté*»), всегда недостаточна, затруднительна из-за хода времени, тогда как вторая («*ipséité*») всегда создаётся. Чтобы утвердить свою устойчивость во времени, субъект стремится компенсировать ущербность своей идентичности-*mêmeté*, укрепляя свою идентичность-*ipséité*. Чтобы это сделать, он должен вновь составить фрагменты своих воспоминаний и организовать их на протяжении временной нарративной линии. По мнению Рикёра, идентичность обеспечивается устойчивостью, постоянством, а значит, может быть определена через категорию времени.

Темпоральность – вот, что помогает Рикёру сблизить личностную идентичность и нарративную идентичность, отождествить человека и персонажа («То, что традиция зовёт душой, есть, в действительности, субъект»³⁴⁵). Если следовать мысли Рикёра, личностная идентичность и нарративная идентичность прочно взаимосвязаны, одна поддерживается за счёт другой, одна не существует без другой: «Нарративная идентичность обеспечивает соединение двух концов цепи: устойчивости характера во времени и устойчивости сохранения себя»³⁴⁶.

Идентичность персонажа обеспечивается благодаря диалектике устойчивости и действия (или согласия и несогласия), что проявляется через интригу: «Диалектика заключается в том, что благодаря линии согласия персонаж получает свою особенность из единства своей жизни, определяемой как особенная временная целостность, которая его отличает от всякого другого. Согласно линии несогласия эта временная целостность находится под угрозой разрыва из-за прерывающих её непредвиденных событий (встреч, случайностей и т.д.)»³⁴⁷. Синтез согласия и несогласия обеспечивается ретроспективной историей одной жизни, случайность переходит в судьбу. Таким

³⁴⁴ Там же, с. 19.

³⁴⁵ Ricœur P. *Soi-même comme un autre*. P., 1990. P. 18.

³⁴⁶ Ibid., p. 196.

³⁴⁷ Ibid., p. 175.

образом, повествование создаёт идентичность персонажа, которую Рикёр определяет как нарративную идентичность («это идентичность истории, которая обеспечивает идентичность персонажа»³⁴⁸). Через проблему идентичности субъекта и идентичности персонажа Рикёр приходит к сближению бытийного и литературного, доказывая внутреннюю близость вымысла и экзистенции. Словами Рикёра, литературные вымыслы «остаются воображаемыми изменениями вокруг одной неизменной величины, телесного состояния, пережитого как экзистенциальное посредничество между собой (soi) и миром»³⁴⁹. Важным представляется также и то, что с нарративом как поэтологической проблемой Рикёр самым тесным образом связывает проблему моральную («нарративная теория преломляется в теорию этическую»³⁵⁰): «Сохранение себя есть для человека способ вести себя так, что другой может *полагаться* на него. Поскольку кто-то полагается на меня, я *ответственен* за мои поступки *перед другим*»³⁵¹.

Важно, что по Рикёру, не происходит разрыва между субъектом и персонажем, между «я» и «другим». Они отличаются на таком глубинном уровне, что «я» не может мыслиться без «другого», оно неотъемлемо от «другого», постоянно переходит в него, включает его в себя. «Я сам» (moi-même) – изменяется самим фактом узнавания в себе «другого» (этим Другим может быть Бог). «Я» понимает себя как существо несовершенное, ущербное и одновременно открывает в себе бесконечное. «Я» как существующее и думающее стремится к своему завершению, наполнению, ограничению. И само самосознание «я» невозможно без осознания им своего сходства и различия с другим.

Идентичность связывают с проблемой памяти, а значит – темпоральности. Личностная идентичность устанавливается во времени. В человеке есть то, что остаётся постоянным, устойчивым, несмотря на происходящие изменения. Человек помнит себя, память обеспечивает единую конструкцию личности и возможность самопознания. Чтобы закрепить свою идентичность в слове, человек должен сделать историю из своей жизни. По выражению С. Дорнье, «сказать, кто ты есть, – значит рассказать историю, героем которой ты являешься»³⁵². Таким образом, появляется «нарративная идентичность», которая «представляет присущее всякому существованию изменение в сцеплении рассказа и в связности жизни»³⁵³. Здесь С. Дорнье следует за Рикёром,

³⁴⁸ Ibid., p. 175.

³⁴⁹ Ibid., p. 194.

³⁵⁰ Ibid., p. 195.

³⁵¹ Ibid., p. 195.

³⁵² Dornier C. Avant-propos // Se raconter, témoigner. P., 2001. P. 9.

³⁵³ Ibid., p. 9.

однако делает акцент не на собственно текстологической проблеме, закономерностях построения художественного дискурса (как Рикёр), но на социальном характере памяти и литературы. Для С. Дорнье «нарративная идентичность» возможна потому, что автор постигает себя через связь с социальными условиями, его память, принадлежа памяти коллективной, владеет «символическим и языковым поведением, которое составляет культуру»³⁵⁴. Литературное произведение в его содержательной и формальной репрезентативности объединяет в себе субъективную память (память о «я») и память дискурсов и текстов. Таким образом, по мнению С. Дорнье, возникает противоречие, напряжение между «образцами, общими местами и стереотипами» и «эстетической инновацией, которая утверждает особенность единичного», препятствует стиранию отличий. Отсюда С. Дорнье приходит к выводу, который будет учтён и в нашей работе: «сочинения о себе есть ткани рассказываемых историй, где сплетаются единичное и образцовое, модели письма», которые могут разрушаться и пародироваться³⁵⁵.

§ 10. Ф. Лежён как исследователь личного письма. Теория «автобиографического пространства»

Исследование Ф. Лежёна, посвящённое автобиографии, продолжает оставаться классическим трудом, хотя многочисленные исследователи не перестают указывать на узость его подхода, не учитывающего многочисленные явления, не укладывающиеся в его определение автобиографии и не объясняющиеся «автобиографическим договором»³⁵⁶. Ставшее классическим, кочующее из произведения в произведение определение Ф. Лежёна автобиографии звучит следующим образом: «ретроспективный рассказ в прозе, который реальное лицо делает из своего собственного существования, когда оно ставит акцент на своей индивидуальной жизни, в частности, на истории своей личности»³⁵⁷. Ф. Лежён ведёт историю автобиографического жанра с XVIII века и утверждает, что иерархия многочисленных факторов, которые организуют жанр, изменчива. Функционирование автобиографического тек-

³⁵⁴ Ibid., p. 9.

³⁵⁵ Ibid., p. 10.

Иной точки зрения придерживается Ж. Лауати, который ставит под вопрос оригинальность дискурса о «я». По его мнению, если высказывание утверждает единичное, неотъемлемо индивидуальное, оно обнаруживает патологию (Lahouati G. Singularité et exemplarité dans l'écriture autobiographique // Se raconter, témoigner. P., 2001. P. 17-38).

³⁵⁶ Например, Д. Мортье замечает, что тождественность автора, нарратора и рассказчика, при котором «я» произведения отсылает к имени автора на обложке, не является достаточным критерием различения романа и автобиографии, так как существуют романы от первого лица и существуют автобиографии от третьего лица (Mortier D. Les grands genres littéraires. P., 2001).

³⁵⁷ Lejeun Ph. Le Pacte autobiographique. P., 1996. P. 11.

ста Ф. Лежён напрямую связывает с его прочтением. По его мнению, автобиографический текст получает своё окончательное оформление в читательской рецепции, учитывая которую он и выдвигает теорию «автобиографического договора», благодаря которому у критики появляется возможность отграничить автобиографию от фикциональных жанров. Согласно Ф. Лежёну, «автобиографический договор» закрепляет тождественность автора, нарратора и героя. Автор открыто заявляет о том, что рассказывает о самом себе, «я» героя-рассказчика отсылает к имени автора на обложке книги («к этому имени сводится всё существование того, кого называют «автор», автор... есть лицо, которое пишет и которое публикует», «глубинный субъект автобиографии – это имя собственное»³⁵⁸) (сразу оговоримся, что с этим Лежён связывает проблему ответственности). Этому Ф. Лежён противопоставляет «романический договор»: практическом подтверждении нетождественности автора и героя (у них разные имена), а также открытом утверждении фиктивности (слово «роман» есть на обложке). Обратим внимание на некоторую непоследовательность позиции Ф. Лежёна (что никак не умаляет значимость его концепции). Литературовед настаивает на «договоре» (le pacte), однако абсолютными правами в этом «договоре» наделяет только автора в ущерб читателю. По представлению Ф. Лежёна, читатель стремится нарушить договор, он всегда действует вопреки автору: если тождество автора и героя-рассказчика в тексте не установлено, читатель будет пытаться установить сходство, если тождество открыто утверждено, он будет стараться искать отличия.

Любопытно заметить, что когда речь заходит о чтении автобиографии (вторая глава «Автобиографического договора» так и называется «Чтение»), Ф. Лежён (на примере интерпретации главы «Исповеди» Руссо) настаивает на необходимости видеть то, что автор обнаруживает независимо от самого себя, то, что он хотел бы скрыть. Высказывание может свидетельствовать о тайном, не всегда ясно осознаваемом самим автором, оно может повторить те же преграды, которые были встречены автором на пути к желаемому в прошлом. Основная задача интерпретатора – «проникнуть за высказывание или, скорее, пройти через него», «приблизиться к истоку»³⁵⁹. Позволим себе остановиться на важной мысли исследователя: открываемая критиком основа, та сокровенная тайна, которую хранит высказывание, может быть неизвестна самому автору, неосознанна им. До текста, вне текста этой «правды» для пишущего не существует, она проявляется и устанавливается только в самом *письме* («понимание и определение, которые стали возможными только в

³⁵⁸ Ibid., pp. 26, 35.

³⁵⁹ Ibid., pp. 53, 76.

письме и которые не существовали в памяти»³⁶⁰). Как же выйти к этому «истoku», к этой скрытой сути? По представлению Ф. Лежёна, нужно найти слово, которое станет ключом дешифровки, иначе говоря, поможет «найти скрытый смысл зашифрованного высказывания»³⁶¹. Сам литературовед идёт по пути психоаналитической дешифровки, обнаруживая в эпизоде с бантом Марион («Исповедь») «то открытый, то скрытый язык любви, требование любви»³⁶². Для нас важен обнаруженный Лежёном сложный принцип построения высказывания, часто запутанный, не до конца ясный смысловой рисунок текста, проявляющийся в признании-скрывании, откровении-утаивании. Литературный текст остаётся последним свидетелем истины, путь к которой как для автора, так и для интерпретатора лежит через письмо: «*Письмо* имеет эту двойную функцию, оно может стремиться сказать правду и в своём существовании быть даже противоположностью правды. И эту правду, которую письмо старается сказать, оно может сказать только наоборот, через описание того, что в жизни помешало это сказать, повторяя в высказывании эти препятствия»³⁶³.

Для нашего подхода, имеющего целью рассматривать в целостной взаимосвязи тексты *личного письма* одного автора, важность представляет выдвинутая Ф. Лежёном теория «автобиографического пространства», которая делает «автобиографический договор» менее жёстким, наделяя как автора, так и читателя большей свободой (относительно автора речь идёт об интенциональной свободе, относительно читателя – об интерпретативной). По определению самого Ф. Лежёна, автобиографическое пространство – это «форма непрямого договора». В этом случае Ф. Лежён возвращает свободу читателю (ущемлённую им в автобиографическом договоре): «Иной раз читатель вопреки отрицаниям автора берёт инициативу и ответственность за этот тип чтения»³⁶⁴. Заметим, что именно идея «автобиографического пространства» служит для самого Ф. Лежёна теоретической основой для исследования творчества А. Жида, когда он доказывает свой постулат о том, что «критическая активность есть не что иное, как литературный акт второй руки»³⁶⁵.

Под «автобиографическим пространством» критик понимает совокупность всех текстов одного автора, которые по отдельности не претендуют на автобиографическую верность, но, взятые вместе, образуют на уровне дис-

³⁶⁰ Ibid., p. 77.

³⁶¹ Ibid., p. 77.

³⁶² Ibid., p. 53.

³⁶³ Ibid., p. 84.

³⁶⁴ Ibid., p. 43.

³⁶⁵ Ibid., p. 10.

курсивных приёмов тесную взаимосвязь, определяя, дополняя образ автора, который предстаёт всегда в развитии. «Автобиографическое пространство» есть текстуальное пространство, где каждый текст (будь то роман, автобиография, дневник или письма) занимают определённое место и играют свою роль в создании образа автора. При этом образ «я» со всей его сложностью, в его истории является следствием высказывания. Ф. Лежён убеждён, что в случае с «автобиографическим пространством» образ «я» на уровне обобщения необходимо полагать. Подробно останавливаясь на творчестве А. Жида, литературовед обнаруживает целенаправленную установку писателя на «создание и производство одного образа себя»³⁶⁶. Подобную установку можно увидеть в творчестве Шатобриана, Ж. де Сталь, Ж. Санд. Лежён делает важное наблюдение: используя материалы, взятые из личной жизни, писатель вырабатывает стратегию, ставящую целью утвердить «индивидуальность через самые разные игры языка»³⁶⁷. Отличие некоторых выводов Ф. Лежёна от тех, которые будут представлены в данном исследовании, объясняется, помимо прочего, разницей художественной природы рассматриваемых текстов. Ф. Лежён разбирает прозу А. Жида, тогда как в центре внимания данного труда оказывается творчество писателей-романтиков первой половины XIX века. В творчестве А. Жида (кстати говоря, последовательно иллюстрирующего в своём творчестве ницшеанскую идею «смерти Бога») слово перестаёт играть онтологическую роль, увеличивается дистанция между пишущим, «я» нарратора и собственно высказыванием. Дискурс начинает доветь самому себе. Именно это делает возможным появление различных ликов образа автора, двойственность, возникающую на уровне высказывания и обнаруживающую противоречие в этическом регистре. Другими словами, неясным становится сам «этос», проблемно определить личностную позицию говорящего «я»: «Вымысел становится одновременно личным признанием (что касается зарождения описываемых манер) и деперсонализацией (что касается чрезмерного и исключительного проявления этой отдельной черты), одновременно воспоминанием и экспериментированием, одновременно нарциссизмом и самокритикой»³⁶⁸. С помощью игры вымыслами создаётся «я» гипотетическое, которое одновременно есть свершение себя и освобождение от себя. Как представляется, здесь Лежён подошёл к той игровой условности, к той тиражированию образов «я», которые будут распространены в постмодернистской практике и получают в литературной критике закрепление в понятии *autofiction*.

³⁶⁶ Ibid., p. 166.

³⁶⁷ Ibid., p. 166.

³⁶⁸ Ibid., p. 168.

§ 11. «Я тот же самый» или «я-другой»? Метаморфозы «я» в личном письме

Многие современные исследователи автобиографических жанров апеллируют к известному выражению А. Рембо, сказанному им по поводу его лирического «я» – «Je est un autre» («Я является другой»). Эта формула указывает на дистанцию между реальным «я» автора и тем «другим», каким предстаёт его «я» в литературном творчестве. Подмена «я» «другим», непреодолимый разрыв того, о чём говорится о себе поэтом в лирике, с тем, что им проживается, подчёркнуты использованием глагола-связки «быть» в 3 лице единственного числа «est». Получается, когда автор пишет о себе, он как бы раздваивается, смотрит на себя со стороны, свидетельствуя о ком-то ином. Это феноменальное самоотчуждение личности в слове, даже если это слово выражает его внутреннее состояние. Пишущий говорит о себе как о «я-другом», мыслит себя как «я-другого», что исследователи часто метафорически иллюстрируют образом зеркала: человек смотрит на своё отражение. Фраза Рембо может служить литературоведам подтверждением герметичности довлеющего самому себе художественного текста как структуры, что предполагает самоустранение «я» автора. Некоторым исследователям, действительно, успешно удаётся устранить авторское «я» из *личного письма*, поставив под вопрос всякую субъективность текста. Часто автору отводится роль игрока, талантливо разыгрывающего самого себя перед читателями, выступая под разными масками, или кукловода, манипулирующего разными более или менее схожими марионетками, или режиссёра-постановщика, мастерски организующего представление, в котором ставится эксперимент формы, которая должна создавать эффект присутствия организатора. И сразу же возникает вопрос: где то «я», которое разыгрывает автор, где то лицо, которое скрывается под масками? Зачастую получается, что «я» совсем исчезает, остаются одни образы неизвестно кого (как здесь не вспомнить «след следа» Деррида?).

Например, К. Гедж – ответственный редактор сборника «Автобиография: от желания ко лжи» – говорит о «лжи литературы», утверждая, что любое «письмо о жизни», не исключая биографию и автобиографию, есть театрализация «я», царство всевластной маски³⁶⁹. Некоторые исследователи утверждают, что в автобиографии автор всегда ускользает от читателя, всегда остаётся нечто скрытое, утаённое, никому, кроме пишущего, неизвестное. Получается, что автор не раскрывает себя в тексте, но, напротив, скрывает. Так, К. Делез-Сарле и М. Катани, говорят об авторе автобиографии как об

³⁶⁹ Guedj C. Préface // L'autobiographie : du désir au mensonge. P., 1996. P. 6.

«отсутствующем Авторе своих книг», «неизвестной индивидуальности»³⁷⁰. По их мнению, пишущий о себе становится «другим», автор автобиографии есть тот, «кто испокон веков исполняет жест самообъективации, создавая для себя самого своё изображение»³⁷¹. В. А. Подорога в статье «Двойное время» говорит о невозможности искренности в автобиографии, объясняя это тем, что автор ставит перед собой «совершенно чуждую истинному смыслу признания» цель: признаться всем. Отсюда – не «я», но – поза, маска, розыгрыш некоего «естественного я». Речь эстетизируется, становится не признанием, но «игрой в саморазоблачение и вину»³⁷², главным действующим лицом является не «я», но «другой», который есть, в конечном итоге, освобождение говорящего от собственного признания. По мысли В. А. Подороги, к созданию автобиографии автора побуждает «нарциссическая природа» духа³⁷³.

Немало литературоведов говорят о том, что в *личном письме* автор творит из себя героя, с которым вступает в диалог. Так, П. Ребуль считает, что пишущий разрушает своё «я», создавая себя как «высший объект», при этом «я» устанавливает диалог с «другим», который есть также «я»³⁷⁴. Б. Дидье говорит о дистанции пишущего о себе по отношению к себе самому: «Они (Констан и Стендаль) сохраняют ироническую дистанцию по отношению к самим себе. Они пишут под знаком раздвоения между "я" и критическим взглядом, который наблюдает это "я"»³⁷⁵. Б. Дидье настаивает на «феномене раздвоения», эффекте зеркала, возникающих в *личном письме*. Она указывает на неадекватность языка и реальности, что делает невозможным для автора дневника «схватить себя как целостность»³⁷⁶. Говоря о «реальности» литературоведы главным образом подразумевают то, что подробно рассматривалось Ж. Гюсдорфом: чувственно-эмоциональный, интуитивный, бессознательный опыт. В таком случае не совсем ясным остаётся следующее: если настаивать на «феномене раздвоения», эффекте зеркала, то есть на объективации «я», то из этого необходимо следует вывод о доступности «я» как объекта наблюдения (как всякое отражение в зеркале образ можно схватить целиком, рассмотреть, изучить). Если же настаивать на «целостности», придётся согласиться, что речь всё-таки идёт не об отражении, а о пишущем себя «я». В ко-

³⁷⁰ Delhez-Sarlet Cl., Catani M. Point de mire d'une réflexion sur le geste autobiographique // Individualisme et autobiographie en Occident. Bruxelles, 1983. P. 167.

³⁷¹ Ibid., p. 169.

³⁷² Подорога В.А. Двойное время // Феноменология искусства. М., 1996. С. 93.

³⁷³ Там же, с. 92.

³⁷⁴ Reboul P. Niveaux d'intimité dans les écritures de George Sand // Le Journal intime et les formes littéraires. Actes du Colloque de septembre 1975. Genève-Paris, 1978. P. 87-88.

³⁷⁵ Didier B. Le journal intime. P., 1976. P. 44.

³⁷⁶ Ibid., p. 162.

нечном итоге, не может одновременно предполагаться и «целостность», и «раздвоение».

Личное письмо не предполагает раздвоения. Можно согласиться, что, пиша себя, «я» создаёт себя как объект, однако при этом «я» не разрушает себя, но, напротив, созидает. *Личное письмо* не есть нечто внешнее, некое дополнение, привнесение, требующее упразднения экзистенциального «я» автора. Оно заключает это экзистенциальное «я», приобретая его атрибутивность, распространяя присутствие «я» на весь текст. *Письмо* нужно понимать как внутренний, неотторжимый опыт «я». *Личное письмо* есть отражение самосознания пишущего, оно обращено к «я», исходит от «я», и к нему же возвращается. *Личное письмо* осуществляется как бытийность «я», разворачивающаяся в самоосмыслении как высшем акте духовного взросления.

Можно назвать и ещё одну причину единства «я» пишущего в *личном письме*. Сосредоточенность, собранность пишущего «я» на самом себе обусловлено самим противопоставлением авторской личности всем остальным: автор выделяет себя из окружающих, осознаёт свою обособленность, уникальность. В *личном письме* субъект и объект *письма* совпадают. В *личном письме* автор выражает свою субъективность и своё единство в языке, он совпадает с самим собой как существо, определённое своей единичностью. Если следовать Бенвенисту, «Я» занимает в высказывании трансцендентную позицию по отношению к «Ты», которая основывается на разделении *внутреннее / внешнее*. Здесь принципиально важно, что в сознании пишущего присутствует «другой» как адресат речи, читатель, которым часто выступает Бог.

Ф. Виталь, как и многие другие литературоведы, настаивает на раздвоении пишущего в процессе *личного письма*, делая упор на театральности, обязательном присутствии маски, скрывающей истинные черты лица и придающей единство личности, стремящейся сохранить привычный образ своего «я» в своих собственных глазах: «Маска, которую носит человек, никогда не спадает, даже в то время, когда он один, так как ему нужно сохранить в своих собственных глазах образ, который он сотворил из самого себя»³⁷⁷. Ф. Виталь говорит о фиксации в *письме* разных «я», с которыми нельзя отождествлять субъект *письма*. Следуя его логике, *письмо* есть всегда фрагмент, через «я» разных фрагментов можно очень приблизительно сконструировать общий образ, который никогда не будет отражением тотальности бытийного «я». Ф. Виталь утверждает, что поскольку *личное письмо* обнаруживает желание пишущего господствовать над собой, себя создавать или себя оправдывать, оно

³⁷⁷ Vitale F. Benjamin Constant. Écriture et culpabilité. Genève, 2000. P. 80.

может быть только «притворной обработкой»³⁷⁸. Можно согласиться с Ф. Виталем только в том случае, если понимать власть над собой как насилие над своим существованием, принижение своего изначального, естественного «я», создание себя – как привнесение искусственного, искажающего, а оправдание себя – как сокрытие истинного, утаивание подлинного. Однако *личное письмо* не является ни первым, ни вторым, ни третьим. Господство над собой нужно понимать как устойчивое, длящееся, проявляющее себя в каждый конкретный момент желание пишущего превосходить себя, быть выше себя самого, отменять необходимость и тем самым свободно творить свою судьбу. Создание себя предполагает устремлённость духа к высшему, его преобладание над душевным и телесным, а также свободу распоряжаться собой, направлять своё внимание на то, что в данный момент представляется жизненно необходимым. Оправдание себя есть самоповерка, определение своей данности, своего наличия, то, что человек может предъявить как себе самому, так и постороннему.

А. Монтандон в статье «От себя к себе: метаморфозы времени» доводит до логического предела идею «я-другой»: писать для себя – это принимать себя за «другого», что соответствует нарциссическому комплексу («очарования интимности», «опьяняющее наслаждение созерцания собственного "я"»³⁷⁹). Для того чтобы лучше исследовать самого себя, автор посредством *письма* создаёт своего двойника («другого, чужого и внешнего по отношению к нему самому», «чужака», «незнакомца»³⁸⁰). *Личное письмо* становится разворачиванием бесконечного диалога пишущего с самим собой. Можно согласиться с А. Монтандоном в том, что жанр как *письма*, так и *дневника* есть «всевластие видения "я"»³⁸¹, можно отчасти согласиться с тем, что это самовольный выбор автором дистанции и разрыва с окружающими. Однако нельзя согласиться с убеждением литературоведа в том, что *письмо* становится агрессивным актом самоутверждения. Пишущий «заключает мир в скобки, чтобы создать свои собственные законы»³⁸², однако вовсе не для того, чтобы утвердить личностное начало через оригинальность мировидения. Согласно А. Монтандону, за этим стоит всё то же нарциссическое движение, эгоистическое превознесение «я»³⁸³. Здесь можно усмотреть тенденцию устранения из *личного письма* собственно личности, самостоятельного, самоорганизую-

³⁷⁸ Ibid., p. 53.

³⁷⁹ Montandon A. En guise d'introduction. De soi à soi : les métamorphoses du temps // De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité. P., 2004. P. 8.

³⁸⁰ Ibid., p. 8.

³⁸¹ Ibid., p. 11.

³⁸² Ibid., p. 12.

³⁸³ Ibid., p. 11.

щегося «я» пишущего. В данном случае *письмо* становится неким механическим действием, слепой графоманией, приводимой в движение комплексом Нарцисса.

Следуя размышлению исследователя, можно понять что *личное письмо* помогает избавиться от психических расстройств по тому же принципу, что и психоанализ: пишущий вновь овладевает собой, проговаривая себя, то есть устраняя туманности глубин собственного «я», выводя всё в ясную область сознания. В таком случае *личное письмо* есть не только добровольное самоотчуждение, подразумевает и обратный процесс – присвоение пишущим своего «я». А. Монтандон называет это «объединением существа», «собираанием разрозненных, блуждающих, чуждых, странствующих частей "я"»³⁸⁴. *Личное письмо* должно устанавливать внутреннее равновесие, помогать пишущему овладеть собой. Однако в размышлениях А. Монтандона есть явные противоречия: переходя от психоаналитической установки к структуралистской, исследователь, по существу, признаёт задачу *личного письма* неосуществимой. Собираанию «я» в *личном письме* противостоит динамика распада, разрушения, сводя на нет усилия пишущего. По А.Монтандону, *личное письмо* оборачивается театральностью, бесконечной сменой масок: «Я составлен из разных лиц, масок, положений, социальных ролей, палимпсест, который обнаруживается в диалоге с самим собой, в этом письме, которое есть признание, так сказать, создание другого "я", двойника, "я" как "другого"...»³⁸⁵. Логический вывод из всего сказанного: *личное письмо* есть не просто самоотчуждение, но распад пишущего «я», даже больше – уничтожение «я», которое становится жертвой агрессии безличного дискурса: «Диалог "я" с "я" подчёркивает многочисленные разрывы: разрыв онтологический, разрыв рефлексивности сознания писателя перед своим зеркалом; разрыв лингвистический: язык меня разрушает, я не есть язык, я пересечён языком, тем "другим", которого называют "язык"; слова, которые меня составляют, но которые не являются "я"; разрыв незнания, я есть "другой", которого я не знаю...»³⁸⁶. *Личное письмо*, по А. Монтандону, есть также разрыв во времени: запечатлённые на *письме* образы прошлого больше не принадлежат пишущему, который, таким образом, оказывается разобщён с собой в прошлом. Однако автор статьи, противореча самому себе, не может не признать, что дневник есть форма памяти, «призванная удержать некоторые явления жизни», противостоящая времени, его искажениям, изменениям³⁸⁷. Но если *письмо* противостоит вре-

³⁸⁴ Ibid., p. 8.

³⁸⁵ Ibid., 13.

³⁸⁶ Ibid., 13.

³⁸⁷ Ibid., 24.

мени, что же оно сохраняет? Множественность сомнительных «я», маски, пустые графические следы? Если следовать логике исследователя, получается, что *личное письмо* не справляется ни с одной из возложенных на него задач: оно не упраздняет власти разрушающего, всё изменяющего времени, но, напротив, укрепляет её, не становится самоизлечением пишущего через присвоение им своего непротиворечивого образа, через установление ясности своего «я», но, напротив, усиливает психологический дискомфорт.

Концепция «я-другой», подчёркивающая разрыв между субъектом и объектом *личного письма*, получает поддержку среди исследователей, которые подходят к языку со структуралистских позиций, когда за языком видят лишь систему знаков, наделённых определёнными значениями, которые «накладываются» на человеческую жизнь, скрывая и искажая её. Так, Е. Тома указывает на то, что создание себя или отчёт о себе посредством *письма* всегда носит искусственный характер, так как слово «разнородно и полисемично», «опирается на символический образ»: «Точная правда, предельная искренность из-за самой природы языка есть обман. Язык, в конечном итоге, вторичен по отношению к чувству. Тем не менее, он необходим для того, чтобы говорить о себе, так как является единственным способом передачи мысли; он обладает парадоксальной особенностью быть ширмой тому, что он полагает раскрывать и делать интеллигибельным»³⁸⁸. В данном случае высказывания противопоставлены не только чувству, эмоциональному состоянию, то есть чистой эмпирики, но и мысли: язык представлен явлением внешним по отношению к внутреннему человеку. Снимать вопрос об «искренности», ссылаясь на «искусственную», «лживую» природу языка – значит упразднить проблему субъекта, который, говоря «я», свидетельствует о своей личности и для которого сказанное о себе слово есть факт веры. Он или искренен (даже пусть по отношению к себе самому) или нет, или видит в высказывании о себе правду – или обман.

Исходя из структуралистских позиций, А. Монтандон указывает на «лингвистический разрыв» в *личном письме*: «...язык меня населяет... я пересечён языком, этим «другим», которого зовут язык, словами, которые меня создают, но которые не есть "я"...»³⁸⁹. Хочется сразу возразить: жизнь, данная в ощущениях, дорефлексивное состояние, не ставшее мыслью и словом, не становится фактом сознания, тем более духовным усилием. Что мы, вообще, знаем о своём дорефлексивном «я», о «я» до того, как мы его мыслим? Ничего! Мы чувствуем наше тело, но мы не знаем его. «Я» до языка не суще-

³⁸⁸ Thomas E. L'écriture stendhalienne et les défis du Je. P., 2008. P. 102.

³⁸⁹ Montandon A. En guise d'introduction. De soi à soi : les métamorphoses du temps // De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité. P., 2004. P. 12-13.

ствуется. Неправомочны заявления об отчуждающей природе языка: он якобы отдаляет «я» от него самого, является препятствием приближения «я» к себе самому. «Я» начинается с высказывания о себе, «я» начинается как «я» говорящее. О «я» автора мы должны судить исключительно как о «я», выражающем себя в *письме*, становящемся в *письме* и через *письмо*. О том, что осталось за текстом, нам опять же говорит текст. Отсюда рождается вопрос – нужно ли, говоря о *личном письме*, ставить вопрос о его связи с биологическим бытием, тем «ничто», о котором никто ничего не знает (даже тот, кто чувствует)? Думается, что нет. К тому же необходимо помнить, что «я» никогда не равно тому «я», которое ещё момент назад ему предшествовало. Начиная размышлять о себе, человек уже себя изменяет, при этом каждая его мысль, каждый поступок не дробит его «я», не «распыляет» его. В каждом своём проявлении «я» остаётся самим собой. Поэтому об идентичности «я» можно говорить, только имея в виду процесс самопознания (а не допуская упразднение «я», что делают исследователи, размышляя о раздвоении), который пишущим осуществляется непосредственно в *письме*. Наблюдать за сложным ходом этой саморефлексии, исходя из процессуальности *письма*, – такова должна быть главная исследовательская задача. *Письмо* в данном случае есть прямое свидетельство идентичности «я», которое является не только природным, но и социальным, культурным, одним словом – человеческим, и нет ничего подозрительного в том, что оно использует язык как культурный код. *Личное письмо* есть от начала до конца присутствие «я» в его развитии, самоутверждении и самоорганизации. Размышляя о себе в *письме*, «я» перестаёт быть пассивным заложником времени, которое его изменяет. *Личное письмо* есть проявление активности «я», которое созидает себя в слове. Здесь можно вспомнить высказывание Ламартина: «Человек мучается до тех пор, пока не выразит то, что его волнует. Написанное им слово есть зеркало, в котором он нуждается, чтобы узнать самого себя и чтобы убедиться в том, что он существует. Пока он не увидит себя в своих произведениях, он не чувствует себя в полной мере живым»³⁹⁰.

Анализируя тексты Констана, А. Оливер говорит о раздвоении пишущего в процессе *личного письма*: появляется тот, кто наблюдает, и тот, за кем наблюдают. Наблюдающий есть разумная часть «я», наблюдаемый – эмоциональная часть «я», отдающаяся непосредственному переживанию момента. Однако исследователь замечает, что удвоение не приводит к самоотчуждению, но, напротив, помогает достичь внутреннего примирения, воссоздать

³⁹⁰ Lamartine Graziella, III, 15.

целостное «я»³⁹¹. Такой подход ярко представлен в работах М. Брода, который говорит о *личном письме* как о способе, с помощью которого пишущий может «видеть себя как объект», то есть «описывать и анализировать движение своих чувств», «делать из самого себя образ, составлять портрет»³⁹². М. Брод настаивает, что автор дневника дистанцирует своё «я» от себя самого: "я сознательное" наблюдает и оценивает "я чувствующее". Происходит разделение на нарратора и персонажа, "я-взгляд" и "я действующий", "я рассказывающий" и "я рассказанное"³⁹³. Этому достаточно условному делению на субъект и объект соответствует деление на материальное и идеальное: человек в своей природной сущности («растительной жизни») принадлежит миру реальному, тогда как *личное письмо* – ирреальному (указывается и на отчуждающую роль языка, который относительно жизни выступает как внешняя форма). Литературовед говорит о границе, разделяющей жизнь и *письмо*, во многом повторяя идеи Ж.Гюсдорфа, настаивающего на ускользании настоящего «я», данного в непосредственном чувственно-эмоциональном переживании, а также на текучести, изменчивости жизненного потока, открытого исключительно интуитивному познанию. Бытие, рассматриваемое как эмпирическая реальность, не может быть схвачено, зафиксировано в *письме*. Отсюда, следующий вывод М. Брода: «самоанализ разрушает мечту о ясности «я», надежду на правдивость, которая не была бы запятнана неискренностью»³⁹⁴. Далее литературовед утверждает: «Существует разрыв между существованием и словом, как если бы слово не зависело от существования или шло по ту сторону от него. <...> Личный голос можно представить на дистанции от всех объектов, которыми он завладевает. Всегда находящийся в отдалении, всегда внешний по отношению к ним...»³⁹⁵. Обратим внимание на использование здесь сослагательного наклонения, в чём можно усмотреть неуверенность исследовательской позиции, речь идёт о некоем допущении, не совсем точном, не охватывающем всей многосторонности явления. По мнению М. Брода, автор *личного письма* оказывается в ситуации недостатка бытия, при этом *письмо* играет восполняющую роль: «Автор дневника открывает, что его идентичность основана на неустойчивости или нехватки бытия, и делает из этого отсутствия в себе цель поиска, зная при этом, что эта идентичность может быть соткана только из слов»³⁹⁶. Получается, что *письмо* не восполняет недостаток бытия, полнота оказывается недостижимой. По

³⁹¹ Oliver A. Benjamin Constant : écriture et conquête du moi. P., 1970.

³⁹² Braud M. La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel. P., 2006. P. 51.

³⁹³ Ibid., p. 51.

³⁹⁴ Ibid., p. 57.

³⁹⁵ Ibid., p. 61.

³⁹⁶ Ibid., p. 62.

убеждению М. Брода, те, кто пишут дневник, стремятся совпасть с собой и в то же время знают об обманчивости этой надежды.

Исследование М. Брода может служить примером того, как использование принципиально разных подходов к определению *личного письма*, приводит к противоречивым выводам. Так, доказывая самоотчуждение пишущего в процессе *личного письма*, М. Брод вдруг настаивает на совершенно ином: «Однако личное письмо, как представляется, обещает внутреннюю гармонию. <...> Личностное единство восстанавливается вдали от мира, в уединении, в сосредоточенности субъекта на себе самом и с помощью интимного высказывания вокруг его центра. К тому же сознание есть часть тотальности бытия, во всём сохраняющая свою способность воспринимать. Внутренний мир представляется в единстве, однородности, и связь с собой не есть больше дистанция, но длительность»³⁹⁷. Это единство, связь пишущего с самим собой, вовлечённость «я» в себя самого посредством самого себя же обеспечивается *письмом*. И всё же затем М. Брод опять возвращается к ранее высказанной им мысли: «Однако чаще это присутствие в себе, дарованное личным письмом, только придуманное в противоположность чувству <...> автор дневника... принуждён искать недостижимого совпадения в продолжающемся письме, поскольку это совпадение может себя вообразить только посредством языка, и язык постоянно уводит его от себя самого. <...> *Личное письмо* есть бесконечный поиск ускользающего совпадения с самим собой»³⁹⁸. О непоследовательности рассуждений М. Брода свидетельствует и общий вывод, к которому приходит исследователь: *личное письмо* есть «идентичность и одновременно дистанция с собой»³⁹⁹. Как возможно одновременно то и другое? Вот ещё один итог размышлений М. Брода: «Автор дневника в поиске самого себя, приведённый в движение своим высказыванием, не может овладеть собой как объектом, так как этот объект ускользает от всякого определения. Поиск того, что ускользает от сознания и от языка, превращается также в рассказ об этом поиске. Неуловимый объект не может быть выражен, но о его поиске может быть рассказано...»⁴⁰⁰. Получается порочный круг: *письмо* как пустая форма замкнуто на нём самом, не имея доступа к бытию. Обратим внимание на то, что в приведённой цитате сознание сближено с языком, однако и то, и другое противопоставлено бытию «я» настойчиво объективируемому. Следуя этой логике, М. Брод приходит к достаточно симптоматичному для современного французского литературоведения выво-

³⁹⁷ Ibid., p. 63.

³⁹⁸ Ibid., p. 63-64.

³⁹⁹ Ibid., p. 66.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 66.

ду: той сущности, которую пытается схватить в слове пишущий, на самом деле нет! Получается, что само вопрошание, сам поиск становится «самим смыслом существования и двигателем литературного и дневникового письма. Описание самого поиска есть уже представление отсутствующего *объекта*»⁴⁰¹ (заметим, объекта, но не субъекта, который с самого начала устраняется). Поиск же бесполезен, он ни к чему не приводит, получается, что дневник фиксирует то, чего нет. В этом выводе опять-таки прочитываются идеи Ж. Деррида о *письме* как отсутствии, означающем без означаемого, знаке знака. Представления о *личном письме* как о самоотчуждении, последовательное дистанцирование «я-субъекта» от «я-объекта» *письма*, заканчивающееся полным разрывом связи между ними, закономерно приводят к устранению из *личного письма* «я» в качестве субъекта *письма* (а значит, и его объекта!). Эта тенденция связана с современной концепцией autofiction, где речь идёт о «безличном письме», то есть внимание смещено с онтологической проблематики *письма* на голую форму, что отвечает постмодернистскому принципу тотальной игры, в которую втянут как автор, так и читатель.

Среди современных французских исследователей есть те, кто придерживается противоположной позиции: субъект и объект *личного письма* тождественны, между ними нет дистанции. Так, согласно мнению Ж.Безансона, определяющей для *личного письма* является проблема идентичности⁴⁰². По его убеждению, в *личном письме* автор стремится к наиболее точному определению самого себя. Всякое авторское высказывание о себе самом обладает аутентичностью, соответствуя намерению, характеру, эмоциональному состоянию говорящего, которые не могут быть оценены извне. Это субъективная правда пишущего, личная правда «я», к которой неприменимы объективные критерии оценки. В *личном письме* Ж. Безансон выделяет функцию памяти и функцию познания, что сближается им с религиозной практикой покаяния. Исследователь говорит и о «восстановительной функции» *личного письма*, имея в виду, что в нём происходит восстановление «я» автора. В труде «Личное письмо» Ж.Безансон ставит и проблему соотношения жизни и литературы, настаивая на возможности выводить из написанных автором о себе текстов мнение об организации его личности. Ж. Безансон признаёт неотъемлемым признаком *личного письма* нарциссическое самолюбование «я». По его наблюдению, в авторском обращении к собственной персоне тело является не объектом пренебрежения, но объектом внимания. Заметим, что Ж. Безансон разводит *личное письмо* и автобиографию, видя в последней желание автора придать форму своей жизни, «найти значение или придумать

⁴⁰¹ Ibid., p. 66.

⁴⁰² Besançon G. L'écriture de soi. P., 2002.

его там, где, может быть, были беспорядок или какая-то неясность»⁴⁰³. По его убеждению, это объясняет невозможность правдивости и откровенности в автобиографии.

«Я» в тексте подвижно, иногда даже неуловимо, что не отменяет его тождественности автору. В *личном письме* пишущий никогда не удаляется от себя, но приближается к своему подлинному «я», *личное письмо* приводит к высшей правде. В *личном письме* пишущий никогда не перестаёт быть собственнo «я», тем, кто пишет, здесь «я» пишет себя самого. *Личное письмо* закрепляет сущностное единство образа «я» как факта самосознания. Многообразие же ролей «я» есть лишь разные стороны говорящего о себе субъекта. Пишущее «я» является единственным источником опыта о себе самом. *Личное письмо* обнаруживает, что «я» представляет собой неразрешимую сложность, но это не значит, что в такой противоречивости «я» перестаёт быть всё тем же «я».

Даже если говорить о «другом» в *личном письме*, не нужно забывать, что этот «другой» являет «я» пишущего, «я» избрало «другого» лишь для того, чтобы полнее выразить, проявить свою сущность. «Другой» в таком случае есть лишь воплощение «я». В этом случае притворство и перевоплощение вслед за М. Хайдеггером можно назвать великой мудростью, которая заключается в умении «примерять маски, не забывая себя, наполнять разыгрываемый первый план скрытым контекстом, властвовать над игрой бытия и иллюзии»⁴⁰⁴. В *личном письме* пишущий становится тем, кем он является на самом деле, обретает свою подлинную сущность (даже если он обнаруживает себя в персонаже). Другими словами, даже если «я» в *личном письме* умножается, оно всегда остаётся равным самому себе.

Действительно, нужно признать, что *письмо*, литература не тождественны «факту» (о котором ничего объективно сказать нельзя). Заигрывание с формулой «я-другой» применительно к *личному письму* приводит исследователей (даже тех, кто не стоит на структуралистских позициях) к изгнанию из текста как из герметичной структуры авторского «я» как субъекта *письма*; к признанию вымысла как самоцели, что логически приводит к постмодернистскому autofiction. Одной из причин недооценки субъективного начала в *личном письме* может быть и уход от проблемы автора, который понимается как реальное лицо или как находящаяся вне текста субстанция — кукловод, организующий некое представление, в котором с помощью масок рефлексивирует самого себя.

⁴⁰³ Ibid., p. 44.

⁴⁰⁴ Хайдеггер М. Ницше. СПб., 2006, с. 106.

§ 12. *Личное письмо* и autofiction: сближение и отталкивание. Экспансия постмодернизма

В современном французском литературоведении наряду с понятием *личное письмо* довольно широко используется понятие autofiction, которое не имеет однозначной трактовки, не перестаёт привлекать к себе внимание исследователей, вызывает многочисленные споры. Например, Ф. Гаспарини видит в autofiction особую жанровую форму, которая занимает промежуточное положение между автобиографией и романом: «Это ни автобиография, ни роман в прямом смысле слова, он (autofiction – С.Л.) функционирует в промежутке, в непрерывном возвращении обратно, в место, которое невозможно определить иначе, чем в операции текста»⁴⁰⁵. В.Дюфьеф-Саншез использует термин autofiction применительно к романтическому роману, понимая при этом приближение автором к своему «я» посредством художественного вымысла. При этом исследователь, с позицией которого отчасти можно согласиться, указывает на необходимость перенести внимание на текст как на высшую правду личностного, утверждающего себя в творческой интенции: «Autofiction делает из измышления "я" средство достижения экзистенциальной правды субъекта»⁴⁰⁶. В. Колонна и Ж. Женетт предложили относить этот термин ко всем случаям придумывания автором своего «я», другими словами, всякой проекции в воображаемое персонажа, носящего имя автора. В таком случае autofiction предполагает создание пишущим по законам литературы и с учётом личного опыта разных образов «я».

Неразличение понятий *личное письмо* и autofiction, слишком широкое толкование последнего приводят к сближению двух качественно разных явлений, которые требуют более чёткой дифференциации и разграничения. Необходимо поставить вопрос о кардинальном отличии *личного письма* как порождения романтической культуры и autofiction как порождения эпохи постмодерна. Цель романтизма – присвоение Логоса: Божественное Слово должно стать словом человеческим, сказанным о человеческом же. Погрузить вечное во временное, бесконечное – в конечное, заставить функционировать одно в другом, благодаря чему отдельный человек в его тварных пределах утверждает свою причастность вселенскому бытию. Логос как звучащее слово существует в вечности и принадлежит Богу, *письмо* как оформленное, зафиксированное в знаке слово принадлежит человеку, существует во времени и пространстве. В *письме* исходящий от Бога Логос получает свойственное человеческой временности оформление, а следовательно, и

⁴⁰⁵ Gasparini Ph. Est-il je? Roman autobiographique et auto-fiction. P., 2004. P. 23.

⁴⁰⁶ Dufief-Sanchez V. Philosophie du roman personnel de Chateaubriand à Fromantin. 1802 – 1863. P., 2010. P. 75.

ограничение. Таким образом, в *письме* сближаются человеческое слово и Божественный Логос. Можно сказать, что *личное письмо* существует в поле напряжения между Божественным и человеческим, вселенским «всем» и отдельным «я», бесконечностью абсолюта и ограниченностью отдельной личности, бесконфликтностью вселенской гармонии и драматизмом индивидуальности. В *личном письме* человек присваивает себе свой вечный и одновременно временный образ. В целом же романтизм можно считать установлением новой природы языка, новой природы *письма*.

«Что говорится» и «как говорится» – романтическая литература не видит здесь противоречия. Присвоенное пишущим слово порождает смысл и свидетельствует о нём, *письмо* не становится обособленным, безличным механизмом, но полностью выражает владеющее им «я». В *личном письме*, написав «я», человек полагает себя как субъект, он свидетельствует о наличии себя «здесь» и «сейчас». Как утверждает Д. Рабате, «письмо об авантюре есть также, в том же недифференцированном движении, авантюра письма как формы, ищущей наиболее точных средств выражения, как возможность рефлексии»⁴⁰⁷.

В романтизме сохраняется прочная связь *письма* и Логоса. *Личное письмо* обязательно предполагает своим читателем Бога, Его слово о человеке последнее, человек ждёт Его слова о себе. В постромантическую эпоху человек разрывает связь, утрачивает Логос, а вместе с ним и возможность посредством слова владеть своей судьбой, быть творцом своего «я». Он владеет только знаком – обозначающим без обозначаемого. Для автора эпохи постмодерна, переживающего распад бытия и субъекта, присутствие в человеческом существовании слова и его необходимость оборачиваются порочной зависимостью «я» от языка. Слово перестаёт быть опорой личностного самосознания, возможностью обретения истинного «я». Оно, напротив, заслоняет, искажает личное существование, узаконивая его раздробленность, запутывает в лабиринте распавшихся смыслов. Письмо становится ловушкой: пишущий знает, что оно никуда не приведёт, однако увлекается самим движением. Утрата знаком означаемого приводит к неразличению смысла и бессмыслицы.

Язык литературы постмодерна лишён онтологической сущности, лишён Бога – Логоса («глубоко отзывается тишиной», «принял суверенное положение»⁴⁰⁸). Всякое произведение в современной литературе есть «исчерпание языка» («эсхатология стала в наши дни структурой литературного опыта»,

⁴⁰⁷ Rabaté D. Le Roman et le sens de la vie. P., 2010. P. 22.

⁴⁰⁸ Foucault M. Le « non » du père // Foucault M. Dits et écrits. 1954-1988. T. I. 1954-1969. P., 1994. P. 203.

«дискурс говорит в направлении отсутствия Бога»⁴⁰⁹). В современной (постромантической) литературе субъективность, лишённая способа, а следовательно, и возможности обретения смысла, переживает крушение. Язык в этом случае не заполняет, но, напротив, обнаруживает пустоту. Художественный дискурс сохраняет лишь кажущуюся принадлежность авторскому «я», обнаруживая свою безличность. Язык освобождается от «я» как его носителя, он перестаёт быть выражением истины говорящего.

Идея «я-другой» («я как другой») применительно к автобиографической прозе XIX века совершенно логично приводит исследователей к autofiction как авантюре текста, предполагающей бесконечное тиражирование образов «я», бесконечную смену ролей, масок – то, что характерно для эпохи постмодерна. Согласно такой позиции получается, что *личное письмо* является не присвоением автором своего «я», но самоотчуждением. Однако принципиально важно, что автор *личного письма*, в отличие от автора autofiction, верит в свою тождественность создаваемому в *письме* «я».

Удачная, на наш взгляд, попытка разграничить два явления, была предпринята С. Дубровски. В статье «Автобиография / правда / психоанализ» критик размышляет об отличии классических и современных автобиографических произведений. Задачу любого автобиографического проекта, начиная от Монтеня, С. Дубровски видит в использовании возможностей языка для отражения субъекта дискурса. При этом язык понимается исследователем как форма, то есть внешнее по отношению к содержанию. В этом случае имеет место то специфическое отношение к языку, которое устанавливается в структуралистской, а затем и в постструктуралистской практике. Содержание и форма неорганичны друг другу, их соединение носит главным образом случайный, искусственный характер (вспомним соссюровскую идею о произвольности знака). «Грамматическую пустоту»⁴¹⁰ личного местоимения «я», по мысли С. Дубровски, автор автобиографического сочинения должен наполнить индивидуальным содержанием, чтобы оно соответствовало имени собственному пишущего. Желание наполнить языковую форму своим содержанием, до конца присвоив её себе, представляется С. Дубровски неким произволом, насилием над словесным материалом. По его мнению, у писателя (не будем забывать, что сам С. Дубровски – прежде всего романист) существует некоторая ревность к языку, который принадлежит всем и, следовательно, не может всецело принадлежать ему самому. Местоимение «я» может вместить множество возможных авторских «я». Отсюда, логический вывод:

⁴⁰⁹ Ibid., p. 203.

⁴¹⁰ Doubrovsky S. Autobiographie / vérité / psychanalyse // Doubrovsky S. Autobiographiques : de Corneille à Sartre. P., 1988. P. 62.

писатель должен примириться с имперсональностью языка как формы, готовой принять любое содержание, и, не настаивая на глубоко личном дискурсе, постараться создать любое «я», намекающее на возможную связь с его интимным опытом, но предельно от него дистанцируемого. С. Дубровски убеждён (с чем можно согласиться), что авторы классических автобиографических произведений были уверены в том, что наблюдаемое возможно перевести в языковую форму, поэтому они преследовали целью самописание (о чём свидетельствует распространение автопортрета). Описание внешности необходимо соответствовало духовной сущности субъекта. Неясное, смутно различаемое в глубине психического потока выводилось в чётких контурах, сводимых к общим определениям характера. *Письмо* становилось зеркалом, созданный в слове образ совпадал с оригиналом. По мнению С. Дубровски, в классических автобиографических жанрах (что соответствует нашей позиции) нет непреодолимого разрыва между «я» пишущего и «я», воспроизведённым в *письме*. Словами С. Дубровски, здесь «я (je) не есть "другой", он есть точно я (moi)»⁴¹¹. Другими словами, «я-для-себя» и «я-для-другого» полностью совпадают, гарантией чему служит установка автора говорить правду. Пишущий верит, что его «я» – единственное в своём роде, «я» есть тот, кто пишет, и никто другой. Такой принцип уникальности, согласно С. Дубровски, лежит в основе «автографии» (этим термином он объединяет все классические автобиографические жанры или тексты исповедального дискурса). «Автографический» текст всегда подчиняется высшему закону: говорить правду, которая отчасти имеет связь с реальностью, отчасти с вымыслом. Современные писатели больше не играют в эту «игру в правду»⁴¹², они осознали, что «я» *письма* не соответствует авторскому «я», «я» *письма* есть «другой» и «для другого» (читателя). Но тогда возникает вопрос: как для автора возможно узнать себя в «другом» *письма*, преодолев разрыв между жизнью и языком. На помощь приходит психоанализ – универсальное для литературы постмодерна средство «игрового узнавания» (игровой саморепрезентации), предоставляющее образно-семантический аппарат для исследования внутреннего «я», однако не столько дифференцирующий индивидуальное, сколько унифицирующий человеческое. Такая «обезличенность» психоаналитического дискурса соответствует «обезличенности» языка. Современные автобиографические жанры превосходят опыт анализа (хотя в той степени, в какой этого требует психоанализ, опираются на него), становясь автономным

⁴¹¹ Ibid., p. 62.

Во французском литературоведении «moi» – это субъект *письма*, то есть тот, кто пишет, «je» – это объект *письма*, «я», которое пишется.

⁴¹² Ibid., p. 62.

экспериментом *письма*. Нарративная стратегия автобиографического текста, согласно С. Дубровски, должна строиться по принципу удаления от себя: подмены реального ирреальным, узнавания себя в «другом». Здесь «другой» есть следствие языкового преобразования «я», а также бессознательное, говоря терминами Фрейда, «оно». Современное *автобиографическое письмо*, по убеждению С. Дубровски, должно строиться по принципу психоаналитического сеанса. При этом пишущий о себе выступает не в роли пациента, но в роли психоаналитика, изучая себя как «другого» в соответствии с предзаданной системой анализа. Первенство здесь принадлежит не «я» (Moi), а «этому» (Ça). В пример С. Дубровски приводит свой роман «Сын», где вступление представляет собой серию разрозненных, несогласованных воспоминаний и фантазмов. Таким образом, *письмо о себе* «утверждается в пространстве самого анализа» или же «стремится открыть это пространство в самом тексте»⁴¹³, производя нарративные опыты.

Такому характеру современной автобиографии соответствует предложенный С. Дубровски термин «autofiction», который он применил к своему роману «Сын», где, если переводить понятие на язык литературоведческой критики, вымысел (на это указывает слово «роман» на обложке) не отменяет автореференции (автор, персонаж и нарратор тождественны, «je» есть «moi», обозначенное на обложке, факты (даты, места, события) соответствуют реальным фактам). Вымышлен кадр, куда вставлены реальные детали: придуман день, служащий отправной точкой воспоминаний. Автор не несёт ответственности за вымысел, доверяя повествование «авантюре языка», который ему больше не принадлежит. Autofiction есть текст, который функционирует между автобиографией и романом. Текст создаётся движением самого *письма*, основу которого составляют декодированные фантазмы. Язык в таком случае становится фиксацией бессознательного. Происходит самоотчуждение пишущего как некий эксперимент, срежиссированный по принципу психоанализа. Психоаналитический сеанс доверяется самому тексту, так что процесс раскрытия «истины» становится возможным только в условиях вымысла. Автор узнаёт о себе правду, наблюдая за собой в качестве «другого». С. Дубровски так определяет кардинальное отличие autofiction от исповедальной традиции: «Главное новаторство в этом составляет радикальное размежевание с романтическим одиночеством, "я один" Руссо: анализируемый очень хорошо знает, что одно и то же не рождается из одного и того же, что его автопортрет, в действительности, есть гетеропортрет, ко-

⁴¹³ Ibid., p. 62.

торый его ставит на место Другого. Этот "другой" и выведен на сцену...»⁴¹⁴ Здесь нет иной реальности, кроме «реальности» самого дискурса, которому и следует доверять. Autofiction есть игра автора не только с читателем, но и с самим собой: образ «я» в психоаналитическом зеркале есть «вымысел», который впоследствии будет читаться пишущим как история его жизни. Такой принцип подмены фактически наличного измышленным уже произведён психоанализом, предлагающем «иное» прочтение библиографии. Безусловно, autofiction есть от начала до конца игра в пространстве литературы. Однако, по мнению С. Дубровски, autofiction имеет основание претендовать на «серьёзность», «правду», «истину». Критик последовательно снимает оппозицию «исторического» и «фиктивного», «реального» и «вымышленного». В-первых, он указывает на неупразднимость «вымысла» во всяком рассказывании. И этот аргумент достаточно распространён. Во-вторых, согласно С. Дубровски, «правда жизни» ни на чём не основана, её, собственно говоря, не существует, идеальная сущность есть призрачная иллюзия, достоверна лишь форма. Поэтому существенно ничего не меняется, если одна форма замещается другой: «Смысла жизни не существует. Он не открывается, но выдумывается... строится»⁴¹⁵. Такое «построение» «смысла жизни» и осуществляется с опорой на психоанализ autofiction, экспериментам которого как в плане содержания, так и в плане наррации никакие пределы не заданы. Autofiction есть «серьёзная» игра, поскольку опирается на веру в непогрешимость психоанализа (по замечанию С. Дубровски, «для каждой культуры... регистр вымысла определяется системой мифов»⁴¹⁶). Схожие утверждения можно найти у Ф. Гаспарини, который считает, что начиная с Руссо *личное письмо* всегда выдавало себя в слове грубом, естественном, спонтанном... Оно претендовало перевести сообщение устное, нагое, идущее от сердца, лишённое всякой риторики, всякого намерения, всякой стыдливости...»⁴¹⁷ Такой «грубой» исповедальности Ф. Гаспарини противопоставляет autofiction как форму «более совершенную», в которой по авторскому произволу происходит соединение воспоминаний с вымыслом. По мнению литературоведа, autofiction представляет собой эксперименты автора над стратегиями вымысла, в процессе таких экспериментов пишущий тиражирует свои гипотетические «я».

На разницу между автобиографией и autofiction указывает и М. Эрман, говоря о том, что autofiction есть *письмо* о некоем «я», никогда окончательно неопределимом, которое «себя измышляет и работает над собой по ту сторо-

⁴¹⁴ Ibid., p. 76.

⁴¹⁵ Ibid., p. 77.

⁴¹⁶ Ibid., p. 78.

⁴¹⁷ Gasparini Ph. Est-il je? Roman autobiographique et auto-fiction. P., 2004. P. 21.

ну воспоминаний-экрана благодаря рефлексивности фикционального»⁴¹⁸. Автобиография же имеет целью «в интроспективном поиске идентифицировать субъект, объективированный в картине прошлого»⁴¹⁹. Если автобиография согласно руссоистской традиции предполагает искренне передать личную реальность, то autofiction делает установку на фиктивность, мистификацию, предполагая, что некая правда о человеке так или иначе обнаружит себя в самом движении *письма*. В последнем случае задача пишущего заключается в том, чтобы создать нарративную идентичность (которая главным образом предполагает совпадение «я» аукториального и «я» акториального, а также идентичность во времени), чтобы читатель мог связать то, о чём говорится, с фамилией на обложке. По убеждению М. Эрман autofiction есть знак современной культуры – обнажение интимного в ситуации «теле-реальности в обществе массовой информации»⁴²⁰.

Можно снова вернуться к вопросу, обоснованно ли *личное письмо* (каким оно бытовало в романтизме) считать игрой, некой сценой, на которой «я» играет роли, произвольно или нет меняет маски? На этот вопрос с полным основанием можно ответить отрицательно. Хотя не лишним будет заметить, что подразумеваемая названными авторами антиномия жизни – *письма*, серьёзности – игры, может иметь менее жёсткий характер. Достаточно вспомнить определение игры Ю. М. Лотмана, согласно которому постановка себя в условную ситуацию позволяет человеку найти «свою собственную глубинную сущность»⁴²¹, в чём игра близка искусству, которое, давая возможность человеку по-разному кодировать собственное «я», помогает ему найти свою подлинность. Однако даже при таком подходе понятие «игры» всё же подразумевает долю условности, остранения, сам принцип «моделирования» предполагает пересоздание, воссоздание в соответствии с неким кодом, изначально внеположным воспроизводимой вещи или ситуации. Всё это делает необходимым применять к *личному письму* определение «игра» лишь с оговорками. Понятие «игры» применительно к романтической литературе нужно понимать не как самоотчуждение (игру в «другого»), но как способ персонализации, установление личности в её разных возможных проявлениях, о чём, например, как было показано, говорит в своих работах М. Крузе.

⁴¹⁸ Erman M. Autofiction, autoportrait, autocitation // Autofiction (s) / Sous la direction de M. Erman. Toulouse, 2009. P. 10.

⁴¹⁹ Ibid., p. 10.

⁴²⁰ Ibid., p. 11.

⁴²¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 73.

В романтизме жизнь мыслится и разворачивается как текст, становясь литературой. Художественное слово есть не просто слово о жизни, но слово жизни. В autofiction XX века текст значим сам по себе, он есть форма, напрямую не связанная с экзистенциальной правдой, может существовать отдельно от своего создателя, тогда как в *личном письме* это невозможно. В случае autofiction Бог упразднён как высший читатель, что открывает перед пишущим абсолютную произвольность самопоказа. Литература становится театрализацией, авторское «я» всегда разное, слишком многоликое, в конечном счёте, неистинное. Autofiction есть игра, которая оборачивается убиением самой личности автора.

Итак, договоримся разграничивать autofiction, относя это понятие к новой языковой ситуации, которая закрепляется в постмодернизме (в эпоху постмодерна), когда слово вообще и художественное слово в частности освобождается от идеальной сути, и *личное письмо* как феномен романтической культуры, романтического сознания.

§ 13. Вопрос о «правде» и «вымысле» неразрешим?

В подходе к фикциональности нами учитывается позиция М. Фуко, определённая им в ранних статьях, где отчётливо прослеживается феноменологический подход. Человеческое сознание может, преодолев притяжение исторического существования, целиком отдаться во власть собственной темпоральности. Согласно М. Фуко, это есть существование по вертикали, когда человек живёт в собственном воображении («вертикальная направленность воображаемого»⁴²²). Такую «внутреннюю историю бреда» переживают как сумасшедшие, так и художники. И оценивать фантазию можно только исходя из её собственных законов, изнутри, а не извне. Нужно принять во внимание существующие в человеческом сознании темпоральность и историю существования, которое «в фундаментальном направлении воображения означает своё собственное онтологическое основание»⁴²³. Таким образом дискурс, тем более если он обладает внутренней драматической напряжённостью, не может быть проанализирован критиком, который судит с позиции исторического времени. «Когда трагическое выражение находится на этом вертикальном направлении существования, оно имеет онтологическое укоренение, которое ему даёт абсолютную привилегию над остальными способами выражения»⁴²⁴. И с этим критик должен считаться. Что же касается непосредственно *личного*

⁴²² Foucault M. Introduction, in Binswanger L., *Le Rêve et l'Existence* // Foucault M. *Dits et écrits*. 1954-1988. T. I. 1954-1969. P., 1994. P. 108.

⁴²³ Ibid., p. 109.

⁴²⁴ Ibid., p. 109.

письма, то мы должны подходить к нему с позиции пишущего «я». Для этого нужно учитывать, что воображаемое есть трансцендентность, с которой «я» непосредственно вступает в контакт, находя там не что-то другое, иное относительно себя, но себя же самого: «только потому что я сейчас нахожу, узнаю себя повсюду в этом воображаемом, я могу разгадать закон моего сердца и прочитать мою судьбу»⁴²⁵. По мнению Фуко (что мы будем учитывать в нашем исследовании), воображение не есть представление того, что отсутствует, но стремление к самому себе как абсолютному смыслу этого мира, движение свободы, в которой утверждается личная судьба⁴²⁶. В воображаемом сознание стремится раскрыть себя. Можно говорить о том, что в воображении пишущий о себе не удаляется от своего «я», но возвращается к нему, утверждая «я» как наличное и мыслимое, заданное становящееся. Согласно М. Фуко, в воображении «я» всегда является самим собой, оно не изменяется, не удаляется от себя: преобразуется только мир, и преобразуется благодаря присутствию «я» (мир оказывается проникнут присутствием «я» и одновременно органически в это «я» входит). Это есть, словами Фуко, «космология существования» «я», в которой оно движется по траектории свободы. В воображении «я» стремится к собиранию себя, концентрации самого себя. Отсюда вывод, к которому приходит М. Фуко: воображение не есть модус ирреальности, но форма модус актуальности. Итак, в воображении (и это нужно учесть при обращении к *личному письму*) «я» не отдаляется от себя самого, но возвращается к себе самому, так как всегда мыслит свою идентичность. В *личном письме* «я» всегда изменяется. В нём нет застывшего, устойчивого образа, но есть постоянный переход, постоянное движение от одного образа к другому, и они накладываются друг на друга, спорят друг с другом, даже иногда исключают друг друга. Во всех этих образах обязательно присутствует «я», или, другими словами, «я» обозначает своё присутствие благодаря измышляемым образам.

Проблема правдивости автобиографических жанров не раз поднималась критикой. Например, А. Тибодет высказывался об этом так: «Автобиография, которая на первый взгляд кажется наиболее правдивой из всех жанров, есть, может быть, самая лживая. Рассказывать о себе – значит себя разделять, помещать в своё произведение одну часть себя самого, которую знают, которая восходит не только к сознанию индивидуальному, но и ко всякому сознанию социальному, искажённому конформизмом, тщеславием и ложью»⁴²⁷. В автобиографии автор становится персонажем для самого себя. Ж. Матьё-

⁴²⁵ Ibid., p. 112.

⁴²⁶ Ibid., p. 112.

⁴²⁷ Thibaudet A. Gustave Flaubert. P., 1922, p. 87.

Кастеллани в книге «Судебная сцена в автобиографии» (глава «Личное письмо и проблема субъекта») поднимает проблему «автоцензуры», которая «контролирует анализ *прежде*, чем контролировать выражение»⁴²⁸. Исследователь указывает на систему запретов, которые препятствуют предельной откровенности и побуждают утаивать: пишущий старается открыться и одновременно защитить секрет в страхе перед предельным обнажением. Отметим, что при такой постановке вопроса неизбежен переход из области собственно *письма* как самовыражения, самоопределения в область психологии, что размывает объект.

Для начала стоит задуматься над тем, существует ли, вообще, «объективная правда», и где критерий «правдивости». Вообще, проблема правдивости и вымысла относительно литературы объясняется тем, что критика, как и читатели, не могут преодолеть искушение видеть за текстом реальную личность автора, о которой, кстати говоря, ничего объективно мы не знаем: мы, как правило (за исключением ныне живых авторов, с которыми непосредственно знакомы), располагаем свидетельствами, которые суть субъективные представления, переданные языку («объективными» могут быть только факты типа родился в таком-то году, имел столько-то детей и т.д., которые нам ничего о самом человеке не говорят). Обращаясь к текстам, мы имеем дело с фактами сознания автора, с существованием «я» в слове. Неоправданна, неправомерна сама постановка вопроса – проверять литературу некой фикцией, каковой является «факт». Говорить о «правде», «правдивости», «искренности» можно, если мы встанем на позицию пишущей о себе личности, имея в виду становящееся в слове «я», другими словами, субъективную истину, которая ищется и находится человеком в слове.

О сложной диалектике между словом / *письмом* и жизнью (при этом так сказать «чистая» жизнь, жизнь до *письма* невозможна) говорит Ж. Борель⁴²⁹. Согласно исследователю, автор автобиографии является своим первым читателем. Первое чтение – это воспоминание, пишущий автобиографию разворачивает перед глазами воспоминания, дешифрует их, вольно или невольно превращая их в миф. Затем – *письмо* (которое также есть чтение), изображая предлагаемый памятью палимпсест воспоминаний, изменяет его или освещает по-другому. Затем, перечитывая себя, автор перечитывает одновременно свой текст, который отсылает в иное время и в иную область. Таким образом, Ж. Борель подчёркивает неразрывную взаимосвязь, взаимовлияние жизни и *письма*. *Письмо* в какой-то степени предшествует воспоминаниям, руководит ими, изменяя, модифицируя их с учётом уже имеющихся авторских дискур-

⁴²⁸ Mathieu-Castellani G. La scène judiciaire de l'autobiographie. P., 1996. P. 199.

⁴²⁹ Borel J. Propos sur l'autobiographie. P., 1994.

сивных практик и нарративных законов. К тому же *письмо* во многом определяет восприятие прошлого: написав автобиографию, автор уже не сможет посмотреть на свой жизненный опыт так, если бы о нём не было написано, он будет вспоминать и осознать своё прошлое через написанный им текст, видеть его как глубоко осмысленное и выраженное, многозначное и прочно связанное с настоящим.

Д. Занон обращает внимание на широкое понимание «правды»: под «правдой» можно понимать не только факт, но внутреннее чувство автора. По верному замечанию литературоведа, «правдивость, провозглашённая Руссо, относится к внутреннему чувству автора, её нужно назвать откровенностью»⁴³⁰. Д. Занон указывает на существующее различие «правды вообще» (*la vérité*) и единичной правды (*sa vérité*): «когда я верю, что говорю правду, даже если при этом я обманываюсь, я правдив»⁴³¹. Это «личная правда», правда мыслящего и пишущего себя «я». И анализируя тексты, мы имеем дело исключительно с этой правдой, иная правда нам не дана. Не следует также забывать, что правдивость всегда интенциональна, в «Бытие и Ничто» Сартр утверждает: «...правдивость представляется как потребность, и потому она не есть состояние». Старающийся определить себя в слове человек правдив, так как в этом усилии он и создаёт себя. «Правдивость есть постоянное усилие, чтобы создать свою душу такой, какова она есть», – заявляет Ж. Ривьер⁴³². Такой подход близок и Ж.-Ф. Шиянтаретто, который определил правдивость как «усилие, чтобы преодолеть обманчивость, усилие, чтобы построить отношения доверия с языком, доверие в языке, чтобы испытать себя и выразить себя в связи с другим (другими)»⁴³³.

Многие крупные исследователи автобиографической прозы, такие как Ж. Старобинский, Ж. Гюсдорф, Ф. Лежён, Ж. Мэй, Ж.-Ф. Миро убеждены в том, что проблема правдивости в автобиографических жанрах есть ложная проблема и она должна быть снята. Так, Ж.-Ф. Миро в книге «Автобиография. Личное письмо и искренность» указывает на неразрешимую проблему: нельзя примирить повествование о реальном существовании и *письмо*, обязательно вымышленное. Искренность для него есть только установка автора на правдивый рассказ, *письмо* же, литература всегда фикциональны⁴³⁴. Схожего мнения придерживается Ж. Мэй, который говорит об «утопии правды и от-

⁴³⁰ Zanon D. *L'autobiographie*. P., 1996. P. 27.

⁴³¹ Ibid., p. 27.

⁴³² Rivière J. *De la sincérité envers soi-même*. P., 1943. P. 22.

⁴³³ Chiantaretto J.-F. *De la parole à l'écriture : pour une approche de la sincérité // Écriture de soi et sincérité*. P., 1999. P. 14.

⁴³⁴ Miraux J.-Ph. *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. P., 1996.

кровенности» в автобиографии⁴³⁵, что объясняется, по его мнению, самой природой жанра: во-первых, тем, что она пишется в настоящем о прошлом, то есть автор выносит суждение о жизни; во-вторых, отрывочные факты выстраиваются в историю, образуют сюжет. Основной характеристикой автобиографии Ж. Мэй считает то, что человек утверждает своё существование и своё единство⁴³⁶. С. Дюррути связывает автобиографию с вымыслом, делая акцент на том, что автобиография представляет собой иллюзию единства жизни: «Настоящий сюжет автобиографии есть иллюзия сюжета»⁴³⁷. Утверждение С. Дюррути можно понимать, исходя из учёта авторской интенции: сюжет автобиографии есть то, что складывается в авторском воображении, есть авторский замысел о своей собственной жизни, осуществляющейся в произведении. Можно согласиться с Ж.-Ф. Шиантаретто, который выражает общую точку зрения названных исследователей. Он считает, что понятие «искренность», «правдивость» приложимы только к намерению говорящего (пишущего), а не к самому тексту⁴³⁸.

Проблема «правды» и «вымысла» последовательно снимается и Ф. Виталем, согласно которому всякое *личное письмо* неизбежно есть вымысел, в частности, переписка и дневник подчиняются «механизмам вымысла»: «Нулевой степени письма, которая незамедлительно материализует мысль автора, не существует. В сам акт оформления мысли в письмо неизбежно проникает грех вымысла, от которого ни один писатель не может избавиться даже тогда, когда он хочет только фиксировать или пересказывать личный опыт»⁴³⁹. Заметим, что Ф. Виталь уходит от проблемы «фикциональности», «литературности». Своё внимание он останавливает на противопоставлении мысли и языка (*письма*). Для него всякое оформление мысли в языке есть «механизм вымысла», так как пишущий в передачи сообщения использует набор форм и смыслов.

Завоевание предельной ясности – задача, которую ставит перед собой автор *личного письма*, кажется Ж. Лауати (как и Ж. Гюсдорфу) недостижимой: невозможно поставить знак равенства между «быть» и «казаться»⁴⁴⁰. Поэтому исследователь приходит к выводу о невозможности всякой автобиографии, которая неизбежно становится автовымыслом. Вера писателя в до-

⁴³⁵ May G. L' autobiographie. P., 1984. P. 87.

⁴³⁶ Ibid., p. 110.

⁴³⁷ Durruty S. L' autobiographie de Vida Scudder *On journey* : un voyage vers l' être ? // Écritures de femmes et autobiographie. Peisac, 2001. P. 82.

⁴³⁸ Chiantaretto J.-F. De la parole à l' écriture : pour une approche de la sincérité // Écriture de soi et sincérité. P., 1999. P. 14.

⁴³⁹ Vitale F. Benjamin Constant. Écriture et culpabilité. Genève, 2000.

⁴⁴⁰ Lahouati G. Singularité et exemplarité dans l' écriture autobiographique // Se raconter, témoigner. P., 2001. P. 35.

стижение предельной откровенности и открытии последних смыслов бытия представляется ему наивным заблуждением или сознательным самообманом. Для Ж. Лауати неразрешимая проблема заключается в том, что «я» хочет утвердить в *письме* свою уникальность, но при этом использует социокультурный знаковый код⁴⁴¹.

Заметим, что совершенно обоснованно, на наш взгляд, снимая вопрос о «правде» и «вымысле», и Ж. Мэй, и Ф. Виталь, и Ж.-Ф. Миро всё же настаивают на вымысленности всего, что пишется авторами о себе, подразумевая наличие некоей внеположной тексту «правды», «реальности», тогда как сам язык, способы повествования представляются им отдалением от них. В данном случае нам ближе позиция Ф. Лежёна, который вообще отказывается применять к литературе критерии, к ней неприменимые, качественно ей чуждые. Проблема «правдивости» представляется Лежёну неверной постановкой вопроса: для него всё объясняется понятием «тождественности» (*identité*), в которой нельзя усомниться и которую нельзя оспорить, так как она есть «непосредственно установленный факт – утвердительный или отрицательный – на уровне высказывания», «речь больше не идёт о том, чтобы узнать, автобиография или роман будет наиболее правдивым»⁴⁴².

Ф. Лежён снимает проблему правдивости автобиографии, говорит о «наивности» критики, которая «правдивость» делает одним из критериев оценки и уличает автора в «обмане». Неточность памяти, умолчание из-за эстетического расчёта, разные формы цензуры, ретроспективная иллюзия и рационализация задним числом – таковы «главные грехи» автобиографии, установленные А. Моруа. Ф. Лежён прав, когда говорит о том, что история личности не есть объект знания, не зависимый от пишущего. В первую очередь, необходимо учитывать усилия автора, который в процессе *письма* идёт к знанию. По мнению Ф. Лежёна, автор отдаёт себе отчёт в том, что он не достигает фактической, исторической правды, но – добавим – правды экзистенциальной: «Писать свою историю – значит стараться себя вновь создать, больше чем стараться себя узнать. Речь не идёт о том, чтобы раскрыть историческую правду, но обнаружить внутреннюю истину: ищут *смысл* и *единство*, больше чем документ и исчерпанность»⁴⁴³. Речь идёт об аутентичности авторского «я», о бытии автора, об истине усилия, направленном пишущим на то, чтобы создать себя, различив и выстроив свою историю. Лежён говорит о присутствующем в автобиографии напряжении, которое возникает между «историзирующим» желанием, под которым подразумеваются точ-

⁴⁴¹ Ibid., p. 17-38.

⁴⁴² Lejeun Ph. Le Pacte autobiographique. P., 1996. P. 62-63.

⁴⁴³ Ibid., p. 58.

ность и искренность, и «структурирующим» желанием, под которым имеется в виду поиск единства и смысла, разработка личного мифа (*le mythe personnel*).

Согласно Ф. Лежёну, автобиография не может быть чредой разрозненных воспоминаний, но должна представить «глубокое единство жизни, смысл», то есть все события должны быть организованы в соответствии с «главной линией жизни»⁴⁴⁴. События включаются в автобиографию по принципу отбора (памяти и сознательного выбора автора). Пишущий автобиографию сталкивается с избыточностью и хаотичностью воспоминаний, которые нужно упорядочить и которым нужно задать последовательность. Композиционная стройность, схематизация жизненного опыта должна сочетаться с богатством и вариативностью воспоминаний, а объяснение должно уравниваться припоминанием.

Ф. Лежён говорит о ложности проблемы правдивости относительно автобиографических жанров. Бессмысленность требования «искренности», «правдивости», предъявляемого к автору автобиографии, исследователь объясняет двумя причинами. Во-первых, не существует истины независимо от того, кто её ищет, а также от типов дискурса, который при этом используют. Во-вторых, всегда присутствует перспектива, заданная дистанцией, которая позволяет человеку «всматриваться», то есть задним числом определять во многом ход и *смысл* своей жизни (прошлое рассматривается относительно достигнутого результата). Осуществляя «проект искренности», автор автобиографии использует «все возможные инструменты вымысла»⁴⁴⁵. Автор автобиографии берётся раскрыть личную правду, что не мешает ему выбрать роль, тон, с которым он будет говорить с читателем. Итак, автор использует «инструменты вымысла», тогда как же можно говорить об установке на искренность, правдивость? Для того чтобы ответить на этот вопрос, Ф. Лежён высказывает мысль, схожую с мыслью Ж.Гюсдорфа: автор должен верить в свою правдивость («Он должен верить, что есть важное отличие между автобиографией и вымыслом, даже если в действительности он использует, чтобы о себе сказать правду, все романические приёмы своего времени. <...> Практика автобиографии предполагает веру слишком простодушную в возможность говорить правду о себе...»⁴⁴⁶). Получится, что романтики «наивны», «простодушны» в их вере в возможность правдивого повествования о своей жизни, тогда как литературоведы прозорливы и не могут заблуждаться. Таким будет вывод, если не объяснять причин этой «наивности», которые

⁴⁴⁴ Ibid., p. 15.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 20.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 20.

коренятся в природе самого автобиографического творчества романтиков. Примечательно, что Ф. Лежён отменяет оппозицию правда / вымысел, но отменяет её для критиков («наш долг не быть обманутыми оппозицией правда / вымысел») и в пользу вымысла («мы всегда должны помнить, что автобиография есть только вымысел, построенный на частных событиях»)⁴⁴⁷. Следующий шаг, который необходимо сделать, – встать на точку зрения самих авторов, пишущих себя, сотворяющих своё «я» в слове с верой в истинность того, что ими пишется.

Личное письмо с начала и до конца правдиво: оно предполагает веру пишущего в найденную им в слове идентичность, в то, что его «я» воплощается в *письме*, с утратой этой веры заканчивается *личное письмо*.

§ 14. Эстетическое и этическое: проблема *этоса*

Для начала приведём утверждение Д. Мортье: «Если автобиографический поступок есть игра человека со знанием, которое он имеет о себе и которое он предполагает, в автобиографии, в её содержании нет ни правды, ни лжи, нельзя быть уверенным ни в чём. В каждой автобиографии есть соблазн романической лжи, и само утверждение желания всё сказать, "показать себя" может быть только утверждением лжи»⁴⁴⁸. Относительно *личного письма* нельзя отрицать этической стороны проблемы. Можно согласиться, что в *личном письме* всегда есть некий элемент игры, но это, скорее, игра со словом как с рабочим материалом, поскольку пишущий самым серьёзным образом верит в возможность обладания истинным знанием о себе. Здесь-то и возникает необходимость вспомнить о понятии «этос», которое предполагает учёт этического фактора, внимание к проблеме литературы как поступка, в который целиком вовлечён пишущий и за который он несёт полную моральную ответственность. Говоря о романтизме, можно допустить игру в литературе, но лишь только при том условии, что между подмостками театра и жизнью поставлен знак равенства. В этом случае разница между игрой и существованием сведена на нет, о чём точно сказал Б. Пастернак (а затем повторил Л. Арагон) как о «гибели всерьёз».

Относительно *личного письма* неизменно возникает этический вопрос. Именно здесь обозначается одна из границ между *личным письмом* и *auto-fiction*. Если говорить о *личном письме*, необходимо иметь в виду, что автор предполагает в *письме* самовыражение духа в его устремлённости через самопознание в слове к высшей истине. В этом случае *письмо* есть свидетель-

⁴⁴⁷ Ibid., p. 21.

⁴⁴⁸ Mortier D. Les grands genres littéraires. P., 2001. P. 84.

ство о «я», произносящееся перед взглядом Бога. Autofiction такого не предполагает.

В самом акте *письма* пишущий создаёт себя, *личное письмо* есть всегда усилие пишущего воссоздать свою сущность, обеспечить единство (даже несмотря на противоречия) своего «я». Пишущий организует себя в слове и несёт за сказанное полную ответственность. Это есть этическая основа *личного письма* как поступка. Если говорить об этической стороне *личного письма*, возникает понятие «этоса» (ethos), предполагающее возможность обнаружения в тексте характера личности пишущего, который осознаёт свою связь с произведением, а также свою моральную ответственность за созданное им в слове.

Проблему этического основания *автобиографического письма* ставит в своих трудах Ф. Лежён, в частности, в книге «Знаки жизни. Автобиографический договор 2»⁴⁴⁹. Литературовед правомерно, на наш взгляд, противопоставляет автобиографию и autofiction, понимая под последним сознательную установку автора на игру с читателями, отрицающую заранее заданные нравственно-этические ценности и веру в возможность обретения истины. Автобиография же, по мнению Ф. Лежёна, предполагает существование некой внешней по отношению к тексту истины, к которой необходимо прийти в процессе *письма*. Желание достичь истины и определяет поле автобиографического дискурса. В автобиографии личное прочно связано с культурно-историческим, а эстетическое неизменно предполагает моральное: «Автобиография вписывается в поле исторического сознания (желание знать и понимать) и в поле действия (желание преподнести эту истину другим) так же, как и в поле художественного сознания»⁴⁵⁰. Ф. Лежён подчёркивает, что индивидуальная идентичность может и должна быть устанавливаема в *письме*, в процессе самого повествования («Стараясь лучше себя видеть, я продолжаю себя создавать... Но я не играю в выдумывание себя»⁴⁵¹). Автобиография (и в этом залог её эстетической ценности, её литературности) стремится, по мнению Лежёна, достичь Красоты, Добра и Правды, тогда как произведения современных авторов имеют своей целью только первое (здесь имеется в виду прежде всего autofiction).

С этической точки зрения выбор слова становится действием, жизненно важным поступком, в котором определяется личность автора. Словами Ж. Жанжамбра и Ж. Гольдзинка, «каждый раз, когда речь идёт о выборе между разными выражениями, писатель или оратор отдаёт предпочтение той, ко-

⁴⁴⁹ Lejeun Ph. Signes de vie. Le pacte autobiographique 2. P., 2005.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 38.

⁴⁵¹ Lejeun Ph. Signes de vie. Le pacte autobiographique 2. P., 2005. P. 38.

торая вызывает мысль наиболее точную; его ум выбирает между этими выражениями, как если бы его душа должна была определиться в жизненных поступках»⁴⁵². Этической стороне автобиографического повествования особое внимание уделяет П. Рикёр в труде «Завершённое размышление. Интеллектуальная автобиография». Согласно представлению философа, рассказывать – значит действовать, само автобиографическое повествование утверждает «я» как существо действующее и страдающее⁴⁵³. В частности, интеллектуальная автобиография предполагает не только метафизический, но и моральный аспект.

К. Аддат-Вотлин учитывает установку автора на правдивость. По мнению литературоведа, автобиографический замысел имеет целью сказать правду «даже если она будет возмутительна»⁴⁵⁴, при этом неизбежные пропуски, объяснимые погрешностями памяти, служат доказательством искренности. Приступая к автобиографии, автор стремится познать себя до конца, примириться с самим собой, завершить себя в слове: «Автобиографическое намерение стремится утвердить эсхатологию личной жизни, поиск центра будет увенчан успехом, если он даст доступ в воображаемый источник, где человеческое существо достигает полного примирения с самим собой»⁴⁵⁵. Получается, что сам вымысел свидетельствует о правде «я»: кем автор себя видит, кем он хотел бы себя видеть. Вымысел (литературное) становится гарантом истинности.

2. Личное письмо как явление романтизма

§ 1. Человек в поиске обретения своего «я»

Ранний французский романтизм обретает своё индивидуальное лицо через связь с предшествующей эпохой. В данном случае просветительские установки не являются сдерживающим фактором, но, напротив, приводят к более глубокому осмыслению новых тенденций, устанавливающих вопреки глобальной историчности, подавляющей личностное начало. Тексты раннего французского романтизма являются яркими примерами утверждения личностного видения наряду со становлением индивидуального стиля в ситуации диалога – приятия и одновременно полемического спора – с установками Просвещения. Во многих исследованиях проблема *личного письма* напрямую связывается с отвоением личностью автономии, утверждением «я». Нельзя не согласиться с некоторыми исследователями в том, что новое по-

⁴⁵² Gengembre G., Goldzink J. Introduction // Staël Mme de. De la littérature. P., 1991. P. 69.

⁴⁵³ Ricœur P. Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle. P., 1995. P. 96.

⁴⁵⁴ Haddad-Wotling K. L'enfant qui a failli se taire. Essai sur l'écriture autobiographique. P., 2004. P. 17.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 17.

нимание человека имеет место уже в XVIII веке, что связано с постепенным отходом от этико-эстетических позиций классицизма. Век Просвещения акцентировал внимание на индивидуальности, её частной жизни и одновременно на её принадлежности к обществу. XVIII век вывел на первый план интимность, о чём, например, говорит Ж. Лауати в статье «Своеобразие и образцовость в автобиографическом письме»: «Классицистический век может характеризоваться утаиванием частного, превознесением универсального и общего, тогда как Просвещение утверждает культ индивидуального»⁴⁵⁶. В XVIII веке закрепляются понятия «частного», «письма об интимном», признание за литературными упражнениями права исследования «я», что подробно разбирает в своих трудах Н.Т. Пахсарьян⁴⁵⁷. По мнению авторов труда «История французской литературы. От "Энциклопедии" к "Медитациям"», к концу XVIII века в литературе утверждается «уверенность в символическом единстве мира, целиком живого», укрепляется «доверие к индивидуальности, интерес к её истории и её оригинальности»⁴⁵⁸. Именно с этого времени можно говорить о том, что литература становится воплощением, проявлением личностного сознания: «Моральный закон определяется с голоса личностного сознания. Это он, его история, его желания и страсти объясняют и организуют мир»⁴⁵⁹. Всё это будет подготовкой кардинально нового взгляда на личность и на литературу, который будет задан романтизмом.

С романтизмом связывается ситуация противостояния, осмысление всего нового в мировоззренческом или эстетическом, культурно-историческом или нравственно-этическом плане через противопоставление традиционному, устойчивому, сомнительному в силу несовпадения с катастрофически быстро изменяющимся ликом современности. Эта конфликтность романтизма не сводится только к спору с классицизмом, но есть явление, определяющее весь характер эпохи как времени внутренне противоречивого, трагически неустойчивого. По словам А. В. Михайлова, суть романтизма заключается «в движении к новому, в переходе, в динамике, которая осмысливается как разрушение и восстановление, как разрушение и строительство»⁴⁶⁰. По мысли С. Руа, романтизм ставит чувства выше логики, а спон-

⁴⁵⁶ Lahouati G. Singularité et exemplarité dans l'écriture autobiographique // *Se raconter, témoigner*. P., 2001. P. 23.

⁴⁵⁷ См.: Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-х – 1760-х годов. Днепропетровск, 1996.

⁴⁵⁸ Delon M., Mauzi R., Menant I. Histoire de la littérature française. De l'Encyclopédie aux Méditations. P., 1984. P. 13.

⁴⁵⁹ Ibid., p.13.

⁴⁶⁰ Михайлов А.В. Эстетические идеи немецких романтиков // *Эстетика немецких романтиков*. СПб., 2006. С. 433.

танность – выше организации, отдавая предпочтение индивидуальному перед общественным⁴⁶¹.

В широком смысле романтизм представляет собой культурную эпоху XIX и начала XX века, которая формирует новое мировоззрение и новую эстетику, характер которых определяется «нескончаемым поиском идеала», «движением к разгадке тайны жизни»⁴⁶². В.М. Толмачёв говорит об особой эстетике романтизма, которая предполагает «отречение от "жизни" ради искусства», когда «существовать – значит быть творчески воспринятым и выраженным»⁴⁶³. Именно в романтизме со всей остротой ставится проблема субъекта, которая в современной философии по существу сводится к двум способностям человека – «осознанию человеком самого себя (саморефлексия) и полаганию основ своей собственной судьбы (свобода как самополагание)»⁴⁶⁴.

Одна из главных особенностей, определяющая культуру и литературу романтизма, – активность самосознания личности через связь с Другим и одновременно противостояние Ему. Этим Другим выступает ближний, к которому романтическое «я» может питать самые разные чувства, начиная от любви и заканчивая ненавистью, однако чаще всего этим Другим является Бог. Романтическое «я» необходимо должно было осознавать себя по отношению к кому-то. Словами К. Ясперса, «человек – это существо, находящееся в отношении к Богу»⁴⁶⁵. Только находясь в отношении к Богу человек может осознать свою самость, свою уникальность. По справедливому замечанию К. Ясперса, «мы, люди, никогда не достаточны для самих себя. Мы пробираемся через самих себя и растём вместе с углублением нашего богосознания»⁴⁶⁶. Романтическое «я» всегда подразумевает неупразднимое, ни к чему не сводимое величие оппонента, Того, относительно кого «я» утверждает и доказывает свою собственную состоятельность, Того, Кто не позволяет стать «я» никем, нулём, несуществующим. Осознание человеком своего «я» возможно только в предстоянии его перед Богом. Словами С. Кьеркегора, «Я увеличивается с идеей Бога, и соответственно идея Бога увеличивается вместе с Я. Только осознание предстояния перед Богом делает из нашего конкретного, индивидуального Я бесконечное Я»⁴⁶⁷.

⁴⁶¹ Roy C. Les soleils du Romantisme. P., 1974. P. 14.

⁴⁶² Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М., 2005. С. 14.

⁴⁶³ Толмачёв В.М. От романтизма к романтизму: Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. М., 1997. С. 52.

⁴⁶⁴ Рено А. Эра индивида. К истории субъективности. СПб., 2002. С. 16.

⁴⁶⁵ Ясперс К. Введение в философию. Минск, 2000. С. 66.

⁴⁶⁶ Там же, с. 66.

⁴⁶⁷ Кьеркегор С. Болезнь к смерти // Кьеркегор С. Страх и трепет. Понятие страха. Страх и трепет. М., 1993. С. 308.

Достаточно распространённая мысль о эгоцентризме и, как следствие, богоотрицании романтиков слишком упрощает картину культурной эпохи. Драматический путь вопрошания себя и мира о смысле приводит романтиков к убеждённости в том, что нельзя установить «я» безотносительно к кому-либо, солипсическая конструкция «Я есть Я» обнаружила свою несостоятельность (о чём, например, ярко свидетельствует эволюция философской мысли Фихте и Шеллинга, которые на позднем этапе пришли к утверждению трансцендентного Бога, философское основание существования которого не противоречит характеристикам Его природы, заданным христианской традицией). Абсолютное одиночество «я», замкнутого на самом себе, невозможно. Должен быть Тот, относительно кого «я» предстаёт в том или ином качестве. Даже если предполагается тотальный бунт, должен быть Тот, против кого этот бунт совершается, Тот, с кем ведётся спор.

Романтизм можно определить как поиск Бога через разрыв с Ним. Специфику такого постижения романтизмом Бога очень точно выразил С. Кьеркегор: «Он (Бог) присутствует в своём творении, Он присутствует повсюду в сотворённом мире – и однако же Он вовсе не присутствует там прямо; только когда отдельный индивид обращает взор вовнутрь (то есть когда это происходит во внутреннем напряжении собственной его активности), он ощущает наконец Бога и становится способен видеть Его. Прямое отношение к Богу – это чистое язычество, и только когда настоящий разрыв с ним произошёл, возможным становится и истинное отношение с Богом. Однако такой разрыв – это действительно первое действие внутреннего, направленное к известному нам определению, в соответствии с которым истина и есть внутреннее. <...> Наблюдатель уже не соскальзывает прямо к результату, но сам вынужден заботиться о том, чтобы найти результат, – и тем самым разорвать всякое прямое отношение. Однако такой разрыв есть вместе с тем действительный прорыв внутреннего, движение собственной активности человека есть первое определение истины как внутреннего. <...> Внутри индивидуального человека существует возможность (и он есть дух только применительно к этой возможности), что в глубине своего внутреннего он пробудится навстречу отношению с Богом, – и тогда действительно сумеет увидеть Бога повсюду»⁴⁶⁸. В романтизме искусство есть не прямое отношение к Богу, окольный путь к Нему. Романтизм есть напряжённость, интенсивность вопрошания об истине, и в этот эксперимент испытания сущностного оказывается вовлечено слово, которое становится главным способом проверки истины.

⁴⁶⁸ Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». СПб., 2005. С. 266-267.

Усилиями романтического мироустройства Бог возрождается, утверждается жизненно важная необходимость Его присутствия. Слово вновь приобретает роль посредника между человеческим существованием и трансценденцией. В диалоге с Богом человек романтизма старается быть равным своему Собеседнику, присваивая себе божественный глагол. Обновлённая вера есть обновлённое слово, в котором заново рождается мир, благодаря усилиям говорящего человека. Возрождение христианства и мистическая вера в духовное возрождение благодаря пророческой роли литературы и искусства есть два взаимосвязанных процесса. Вера в слово как в истину и спасение приводит к созиданию литературы как Нового Евангелия, обращённого к современникам и устанавливающего незыблемость вечных ценностей. Ламартин, Шатобриан, Гюго, Санд, Бальзак, Мишле, Нерваль брали на себя миссионерскую роль, проповедуя обновлённое христианство. Согласно высказыванию К. Руа, усилие романтиков было направлено не только на то, чтобы писать книги, но и на то, чтобы «создать Книгу, быть автором «Библии человечества». ...поколение романтиков... осознанно или неосознанно предполагало быть поколением нового христианства»⁴⁶⁹.

В романтизме *личное письмо* необходимо утверждает свободу пишущего от окружающего мира и намечает выход к трансцендентному. То, что ищет романтическое «я», находится за пределами земного пространства, это путь преодоления замкнутости, ограниченности человека его определённой наличностью. Автора («я») в *личном письме* нужно понимать как активно действующего субъекта. В *личном письме* человек романтизма ищет и возвращает свою человечность, чтобы найти в самом себе отражение божественного.

В *личном письме* взаимообусловлены познание автором самого себя и познание им Бога в стремлении постичь высший замысел о человеке. Принципиально важно, что *личное письмо* в XIX веке предполагает поиск Бога, в самом тексте прямо или косвенно указывается на необходимость Его присутствия, авторское «я» оформляется и утверждается перед Его взглядом. Без учёта взгляда Небесного Судии в принципе невозможно никакое автобиографическое высказывание. Необходимость Бога, попытка установления диалога с Ним обнаруживаются даже при Его кажущемся отсутствии. Явное или скрытое присутствие Бога обеспечивает единство пишущего, уникальность его личностного «я», которое находит равновеликого участника диалога только в Творце, имея возможность утвердить свою автономность от окру-

⁴⁶⁹ Roy C. Les soleils du Romantisme. P., 1974. P. 15.

жающего мира и сотворить свой собственный универсум, организованный его собственным словом.

В романтической литературе главный Читатель – Бог, отсюда – установка на исповедальность, правдивость, искренность высказывания. Осуществляется же это самовыражение посредством художественного слова, во многом заданного романическим жанром. Жизнь становится книгой, непрерывно пишущимся романом. Бог как главный читатель воспринимает и возвращает истину написанному слову.

В целом, романтизм есть отрицание исторического времени, признание длительности человеческой жизни в её разомкнутости в вечность. Автор *личного письма* в XIX веке устанавливает себя во времени и одновременно в вечности, бессмертие души не перестаёт быть его заботой. *Личное письмо* есть всегда искупление, спасение посредством обретения смысла.

Романтическая культура была убеждена в том, что слово и существование нераздельны. Слово человека о самом себе составляет его существование, организует сущностную основу его «я». «Я» является таким, каким свидетельствует о нём им же сказанное о себе слово. «Я» есть то, что «я» о себе говорит, его слово целиком ему принадлежит и являет его истинную суть. Владея словом, «я» владеет собой, каждый раз пресуществляя себя в становящийся дух: «Быть Я и произносить Я суть одно. <...> Кто произносит основное слово, тот входит в слово и пребывает в нём»⁴⁷⁰.

Романтики были убеждены в том, что мир может быть постижим в его Абсолюте и собран в его Единстве. Это собирание происходит посредством языка. Гарантом же жизнестроительного свойства языка являлось единство «я», живого, сопresentствующего и соучаствующего творению мира. Каждый раз романтики из себя, из своего «я» оживляли язык. Ж.-П. Сартр считает, что до начала XX века – времени кризиса языка, писатель обладал способностью вступать со словами «в особые, ему одному присущие отношения»⁴⁷¹. *Письмо* же было «деянием», в нём автор создавал мир и самого себя.

Почти для каждого автора XIX века *личное письмо* в качестве опыта самопознания становится необходимой предпосылкой для творческой реализации. *Личное письмо* есть установка пишущего на разрыв с внешним миром и утверждение независимости своей мысли. Оно есть попытка отказа от внешнего как случайного, навязанного, ложного и поиск опоры во внутреннем как надёжном, сущностно неизменном, неискажённом. *Личное письмо* требует от пишущего безграничного доверия личному опыту, который вновь и вновь ставит под вопрос то, что было до него.

⁴⁷⁰ Бубер М. Я и Ты. М., 1993. С. 7.

⁴⁷¹ Сартр Ж.-П. Что такое литература? СПб., 2000. С. 17.

Личное письмо есть постоянно возобновляемый поиск человеком самого себя. Эта необходимость обращать критический, испытующий взгляд на самого себя заложена в самой природе человека, которая «в каждый момент своего существования испытывает и перепроверяет условия своего существования. В этой перепроверке, в этой критической установке по отношению к собственной жизни и состоит реальная ценность этой жизни»⁴⁷². В романтизме истина может быть воплощена в *письме* как полнота смысла и авторская идентичность. «Я» в акте *личного письма* стремится к утверждению своего абсолютного присутствия, достигая через завершённость, полноту мысли предельного самовыражения.

Литература становится оправданием жизни, новой религиозностью. Слово видится романтическими писателями как отражение истины о «я». Автор соотносит своё слово о себе с абсолютом. Бог как читатель обеспечивает единство пишущегося текста как экзистенциального опыта человеческой личности. Слово в романтизме нужно рассматривать как синоним сознания, духа. Для романтического писателя мыслить себя, писать себя равнозначно создавать себя. Личность посредством слова ищет опору в самом себе.

Если в современном литературоведении заметна тенденция редуцировать авторское сознание до текста как знаковой структуры, по существу упраздняя его, то есть и иная тенденция: сблизить сознание и текст, расширить текст до границ сознания. Так, по мысли М. Крузе, роман позволял романтикам разворачивать мифологему сознания, посредством художественного вымысла автором достигалась высшая правда о себе. В романтическом романе авторское «я» не скрывается за героями, не исчезает за ними, оно неотделимо от них и существует только в своей взаимосвязи с ними. Для романтиков жизнь в творчестве становится высшей жизнью, приближается к абсолюту. И этот абсолют есть написанный и одновременно пережитый роман.

Многие исследователи отмечали тот факт, что именно на XIX век приходится широкое распространение автобиографических жанров. «Способность изображать жизнь индивида как понятное своеобразие... есть то, что литература действительно предложила как цель и стремление на протяжении XIX века в основополагающем напряжении между общим и частным»⁴⁷³. Согласно Ж. Старобинскому, литературу XIX века отличает непрерывный поиск, беспокойство, «непредсказуемое приключение», «постоянное обновле-

⁴⁷² Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 449.

⁴⁷³ Rabaté D. Le Roman et le sens de la vie. P., 2010. P. 33.

ние сюжетов и стилей»⁴⁷⁴. Причина этого видится Ж. Старобинскому в парадоксальном требовании, предъявляемом романтизмом к произведениям, которые должны стать «словом интимнейшим и в то же время предельно отчуждённым, высказывающимся за гранью жизни», «личным и одновременно дистантным опытом»⁴⁷⁵. Следуя размышлению Ж. Старобинского, романтизм предполагает обращение автора к «личным истокам творчества», его установку на свой собственный голос как «уникальное свидетельство личности»⁴⁷⁶.

Развитие *личного письма* Ф. Лежён связывает с изменением понятия «личность» (в XIX веке «начинает осознаваться ценность и особенность опыта, который каждый имеет о себе самом»⁴⁷⁷), а также с пробуждением интереса к становлению человека («открытие историчности в самой сути персональности»⁴⁷⁸). Отсюда, важность вопроса – какой я для самого себя и каким моё «я» может быть для «другого». По мнению Ф. Лежёна, автобиография придаёт общественную значимость личному опыту, иными словами, «я» выводится из своей обособленности, интимной замкнутости. События, мысли, поступки приобретают иное нравственно-этическое содержание. Такое расширение значения происходит не в ущерб интимному, но как дополнение к нему, речь идёт о своеобразном расширении ракурса видения. В труде «Автобиография» Д. Занон справедливо замечает, что на рубеже XVIII и XIX веков закрепляется разделение между частной и публичной сферами и вместе с этим жизнь больше не полагается вдали от истории, упраздняется граница между личным и социальным: «...События благоприятствуют развитие литературы о "я", так как личность испытывает потребность утвердить себя в своём единстве в момент, когда социальных барьеров больше нет. <...> Внешняя жизнь входит в жизнь внутреннюю. Судьбы должны быть рассказаны, потому что они романичны...»⁴⁷⁹ Ж. Безансон считает, что *личное письмо* есть знак «эпохи субъективности», в нём происходит выставление себя автором напоказ, закрепляется преобладание личного над коллективным⁴⁸⁰. Близкой нам оказывается позиция М. Крузе, нашедшая проявление в его литературоведческих трудах, посвящённых творчеству Стендаля. По мнению ис-

⁴⁷⁴ Старобинский Ж. Госпожа де Сталь: страсть и литература // Старобинский Ж. Поэзия и знание. М., 2002. С. 336.

⁴⁷⁵ Там же, с. 338.

⁴⁷⁶ Там же, . 336.

⁴⁷⁷ Lejeune Ph. L'autobiographie en France. P., 1998. С. 38.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 38.

⁴⁷⁹ Zanon D. L'autobiographie. P., 1996. P. 39.

⁴⁸⁰ Besançon G. L'écriture de soi. P., 2002. P. 47-48.

следователя, *романтическое письмо* всегда обращено к самому пишущему, писать есть «активность в самом себе»⁴⁸¹.

О частной жизни писали в XVII и в XVIII веках, однако *письмо* не осознавалось как то, в чём пишущее «я» обретает свою самотождественность, с чем имеет неразрывную связь по принципу идентичности, нахождения своего истинного «я». Схожая мысль высказана Ф. Лежёном. Хотя исследователь подходит к определению автобиографических жанров с формальной стороны с учётом читательской рецепции, ему принадлежит наблюдение, сделанное совершенно в ином ключе. В частности, он замечает, что о частной жизни писали и до Руссо, однако эти повествования нельзя определить как собственно «автобиографию». Объяснение этому Ф. Лежён видит в характере связи между автором и нарратором: до Руссо «я» нарратора было иным, чем «я» автора, их разделяла дистанция – автор рассказывал о себе так, как если бы был «другим», создавал другое «я». Получается, что идентичность в этом случае («я» автора = «я» нарратора) чисто формальная, что и делает подобно-го рода повествования более близкими к биографии, нежели к автобиографии. По верному, на наш взгляд, замечанию Ф. Лежёна, автобиография начинается с измышления «новой манеры спрашивать жизнь», что и определяет изменение структуры и содержания повествования⁴⁸². Оригинальность нарративных и стилевых решений определяется авторским видением мира, его способностью вопрошать о собственном существовании. Эта проблема выявления сущностных характеристик *автобиографического письма* (при учёте авторской установки и отношения автора к самому акту письма о себе) только намечена Ф. Лежёном, но не решена.

Одной из наиболее близких авторскому пониманию романтизма, выраженному в настоящем исследовании, является идея Ж.-П. Бертрана и П. Дюрана, высказанная ими в книге «Романтическая современность. От Ламартина до Нерваля»⁴⁸³. Согласно их представлению, романтизм определяется рождением *литературы* в её современном значении. Из способа воспроизведения (репрезентации) литература в начале XIX века становится «опытом, наиболее близким к «я» и к «языку», более близким к единичному «я», схваченному в языке»⁴⁸⁴. Другими словами, индивидуальное «я» ставится в прямую зависимость от слова как способа личностного выражения и свидетельства духовной состоятельности, определяемой устремлённостью к вечному и сверхличному, достижимым при условии совпадения со своим историческим

⁴⁸¹ Entretien avec M. Crouzet // La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Homage à M. Crouzet. P., 2006. P. 40.

⁴⁸² Lejeune Ph. L'autobiographie en France. P., 1998. C. 31.

⁴⁸³ Bertrand J.-P., Durand P. La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval. P.-Bruxelles, 2006.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 10.

временем и интимным, вполне конкретным существованием. Самоосмысление и самооправдание стали возможны только в слове, через полагание «я», которое высказывается о себе перед лицом Бога. Это напряжение, возникшее между бытием и словом в их неразрывной взаимосвязи, когда нельзя было поставить под вопрос одно, не усомнившись в другом, и порождает кризис репрезентации, отразившийся на всех уровнях художественной системы, включая семантическую, образную, стилистическую, жанровую составляющую.

Потребность писать о себе принято сближать с религиозной традицией исповеди. *Личное письмо* связано с идеей личной ответственности, закрепляемой христианской этикой. Оно есть разбор и оценка своих поступков, суд совести. Примечательно, что на связь романтического авторского самоанализа с христианской практикой покаяния указывает уже Сталь в трактате «О Германии»: «современные авторы почерпнули в христианском покаянии привычку постоянно погружаться в самих себя»⁴⁸⁵. Б. Дидье настаивает на связь дневника с религиозной практикой: «Дневник непременно возвращается к своим религиозным истокам покаяния, даже если он ведётся человеком нерелигиозным: искренность становится чем-то вроде высшего безусловного требования»⁴⁸⁶. Бурное развитие многих автобиографических жанров: личного романа, дневника, автобиографии – приходится на первую половину XIX века, когда совпадают секуляризация и обновление католицизма, а также заметное влияние протестантизма. Религиозное сознание приобретает индивидуальную основу, человек достигает спасения личной заслугой. Однако в *личном письме* можно увидеть и то, что христианская этика осуждает: явно проявляемый индивидуализм, культ «я», самовозвеличивание и самолюбование. Автором *личного письма* преследуются сразу несколько целей – не только покаяние, но и апология, оправдание самого себя.

Ж. Мэй в числе многих других исследователей указывает на связь автобиографии с исповедью, которая, питается аскезой и верой в братство людей, имеющих равное достоинство⁴⁸⁷. Несмотря на секуляризацию и идею индивидуализма, автобиография в XIX веке продолжает сохранять связь с христианской традицией. В книге Ж. Матьё-Кастеллани «Судебная сцена в автобиографии» покаяние представлено основным жанроопределяющим принципом автобиографии, организующим как саму ситуацию рассказывания, так и структурно-семантическую основу сюжета⁴⁸⁸. Ж. Матьё-Кастеллани говорит

⁴⁸⁵ Staël Mme de. De l'Allemagne. P., 1882. P. 146.

⁴⁸⁶ Didier B. Le journal intime. P., 1976. P. 44.

⁴⁸⁷ May G. L'autobiographie. P., 1984. P. 33.

⁴⁸⁸ Mathieu-Castellani G. La scène judiciaire de l'autobiographie. P., 1996.

о том, что рассказчик одержим мыслью о лежащей на нём вине, что и провоцирует его на рассказ, в котором он одновременно себя оправдывает и обвиняет. При этом всегда необходимо присутствие Авторитета, судьи, перед лицом которого происходит признание и власть которого грешник одновременно и признаёт, и отрицает, пытаясь отменить её или завладеть ей⁴⁸⁹. Д. Занон настаивает на религиозных истоках автобиографии, которая во многом обязана своим появлением христианской исповеди: «От своего религиозного происхождения автобиография сохраняет желание быть обладанием и объяснением себя... Представляя существование как рассказываемое в понятиях духовной эволюции, выстраиваемой вокруг рассказа об обращении, исповедь даёт пример требования понимания внутренней жизни как истории, имеющей главный и объединяющий смысл. Приобретая светский характер, история обращения становится историей формирования личности: во всякой жизни есть одно обращение и один смысл, и их можно обнаружить только ценой упорного поиска. <...> Роль исповеди структурообразующая для многочисленных автобиографий»⁴⁹⁰.

Личное письмо выявляет новую связь, которая устанавливается в романтизме между литературой и жизнью, экзистенциальное содержание написанного слова. Романтизм не заканчивается с XIX веком. Для французской культуры XX века, ярким примером такого опыта, когда литература и существование есть одно целое, является творчество Пруста, для которого истинная жизнь, явленная в её сути, жизнь от начала и до конца прожитая, есть литература.

§ 2. Личное письмо как бытие-в-слове

Возникновение феномена *личного письма*, каким он представлен в настоящей работе, напрямую связано с теми изменениями, которые произошли в европейском сознании в конце XVIII – начале XIX веков. Социально-исторические подвижки стали основной причиной переосмысления не только места и роли отдельного человека в общем потоке движения в построении будущего, но и действия каждого в его индивидуальной ответственности за собственную судьбу, зависимую от общего человеческого удела и вместе с тем определяемую сознательным выбором как сугубо личным шагом, вызванным внутренней потребностью. Оправданием и основанием усилия человека романтической эпохи в его осмысленном жизнестроительстве оставались христианские идеи свободной воли и личной ответственности, особо акцентированные и актуализированные в интерпретации протестантизма. Что

⁴⁸⁹ Ibid., p. 14.

⁴⁹⁰ Zanon D. L'autobiographie. P., 1996. P. 42.

есть человеческое «я» в его отношении не к целому, но к себе самому, в его сугубо личном поиске истины и предстоянии Абсолюту – вот какой вопрос стал сущностно необходимым, так как творилась, организовывалась в конкретном времени судьба каждого человека. И этот отдельный индивид не хотел быть подчинён безличной стихии, тем более раздавлен всеразрушающим хаосом, но стремился спасти в себе или заново воссоздать то сущностное начало, которое будет его оправданием и его спасением. Самостояние человека, требующего нового осмысления личностного «я», становится насущной проблемой времени. И основная роль в решении этой проблемы отводится именно словесному искусству. Литература, вырастающая на культурной почве Просвещения, могла быть способом познания мира, проводником к этическому идеалу, нравственным поступком автора, инициирующим активность мировоззренческой позиции читателя и побуждающим его к подражанию воспроизведённому действию или, напротив, критике сюжетоорганизующей идеи. Литература, непосредственно предшествующая романтизму, как и собственно романтическая литература, стала углублением в человеческую личности, прежде всего, во внутренний мир пишущего, действием «я» относительно «я», действием самодовлеющим, не нуждающимся в каких-либо внешних оправданиях. Определяющим становится непосредственно факт творчества, поскольку сотворяется не только эстетический объект, но само творящее «я» в его уникальной целостности. Литература (как и искусство в целом) имеет теперь значимость как «обретение возможности стать вот этой, неповторимой, непохожей на другие личностью»⁴⁹¹. Художественное сочинение теперь нельзя рассматривать отдельно, независимо от «я» пишущего, от его личности и судьбы. Произведение буквально участвует в судьбе пишущего, как и судьба пишущего направляет и определяет содержание произведения, «я» пишущего буквально питает собой художественное слово, своё собственное бытие делая залогом эстетической состоятельности и живой, смыслопорождающей полноты текста. С этого времени неправомерно говорить о предмете литературы, но о её субъекте, другими словами, главенствующее значение имеет тот, кто говорит. Слово возвращается к говорящему, свидетельствует о нём как о человеке и как о художнике, как о том «я», в котором неразделимы действующее и чувствующее начало от мыслящего и создающего.

Для того чтобы состоялось *личное письмо* – я способен стать творцом самого себя, я могу определить и воссоздать себя в слове, – необходимо в самом себе обрести независимость от всякого внеположного авторитета. Имен-

⁴⁹¹ Длугач Т. Б. От Канта к Фихте: сравнительно-исторический анализ. М., 2010. С. 275.

но этот подрыв доверия к любому авторитету, к любому принудительному следованию предзаданным законам и спровоцировал романтизм в его напряжённом, драматическом движении от отрицания, разрыва, отказа – к обретению и утверждению. Человек абсолютно свободен, но эта свобода возможна только как признание высшего закона, подчинение извечной истине, в противном случае она оборачивается произволом, а значит, ловушкой и несвободой. В человеке, готовом к *личному письму*, должен произойти поворот к самому себе. Он должен осознать себя как деятеля, но его деятельность должна быть направлена непосредственно на себя самого. Это внутреннее целеполагание становится отправной точкой в движении пишущего к себе самому: я существую в себе и для себя. *Личное письмо* есть поступок, целью которого является сам пишущий. Этот поступок должен восприниматься пишущим как долг и, в первую очередь, долг по отношению к себе самому. В этом случае *письмо о себе* становится жизненно важной необходимостью, без которой невозможно обретение духовной свободы, свободы, которая, в конечном итоге, выше, чем воображаемый идеал счастья, который всегда иллюзорен и обманчив. В *личном письме* человек сам устанавливает законы, которые суть законы, определяющие его сознание и его нравственный облик. *Личное письмо* подчиняется, таким образом, субъективному принципу, так как в процессе *письма о себе* автор выводит собственное существование. *Личное письмо* есть созерцание пишущим себя самого: посредством его автор не просто рассматривает себя, он устанавливает, утверждает своё «я». Такая свобода самоутверждения пишущего «я» в слове возможна только потому, что в процессе *письма* автор отвлекается от всякого влияния извне, от насильственного вторжения тех явлений, которые не имеют непосредственного отношения к совершающейся в нём работе, того, что не является его «я». Человек сам создаёт себя, а потому не зависит ни от каких внеположных законов. Начиная писать о себе, человек осуществляет и закрепляет свою собственную причинность, поскольку он творит свободно, подчиняясь только ходу мысли и независимо от чувственно воспринимаемой действительности. В процессе *письма о себе* человек выпадает из причинно-следственных связей явлений, он перестаёт быть частью предметного мира, в своём сознании «вырывая» себя из окружающего, чтобы стать творцом, и творцом, в первую очередь, самого себя.

Личное письмо есть акт несогласия личности с предзаданностью своей судьбы, это стремление к неизвестному, тому, что находится за гранью видимого и осязаемого, тому, что, в конечном итоге, определяет дух человека. Стать выше обстоятельств и выше самого себя – вот какую цель преследует пишущий о себе. Исходя из объективных обстоятельств действительности,

человека нельзя считать свободным, с той или иной точки зрения будет обнаруживаться его зависимость от каких-либо условий. Свобода есть сознательное допущение, предельное осуществление «я» в его полноте, которое для себя предполагает сам человек. Свободу нельзя постичь опытным путём, мерой свободы является полагание себя человеком в мысли, которая есть словесное самовыражение. Если мы исходим из идеалистической философии, на которой основывается романтизм, то должны согласиться с тем, что явленное в мире физических данностей «я» есть неподлинное «я». Только мыслящее «я» есть подлинное Я, высшим актом которого является осознание самого себя. Только в слове о себе человек выступает для себя как объект и одновременно как субъект. Сама творческая интенция, сама воля к сотворению своего образа, проявления себя в слове есть свидетельство обретаемой «я» свободы. Человек романтизма испытывает постоянную необходимость осознать самого себя как активное, мыслящее и определяющее само себя существо, поэтому ему присуща потребность в *личном письме*, точнее, потребность быть автором самого себя.

§ 3 . Причины обращения к *личному письму*

Нужно задаться вопросом, с чего начинается *личное письмо*, что побуждает человека взяться за перо, доверить свои мысли и чувства бумаге? Почему *письмо о себе* для романтиков оказывалось жизненной необходимостью, которую они сами полагали и ради которой жертвовали полнотой материально-чувственной эмпирики? Без *письма* существование для них превращалось в голую фактичность, подчиняющую их и отказывающую им в праве обрести своё подлинное «я», что возможно только в свободном его полагании, воссоздании, словесном пресуществлении. Это и является целью *личного письма*. «Я» в самоописании осознаёт себя тем, кем оно является, тем, кем оно должно быть для того, чтобы не изменить своей подлинности.

Личное письмо рождается из сомнения «я» в своей собственной очевидности, из неуверенности «я» в возможности схватить, постичь себя в мысли, организовать себя, своё активное проявление. *Личное письмо* спровоцировано затруднением ответить на вопрос «кто я есть?» Человек сталкивается с проблемой незнания самого себя, своих взглядов, предпочтений, своего характера, то есть того, что делает его уникальным, самоценным, что составляет его индивидуальность. В *личном письме* проявляется стремление пишущего к совпадению с самим собой, установление устойчивой, неизменной сущности «я» путём самоидентификации в слове. Прибегая к *личному письму* человек осознаёт, что никаким иным способом его «я» не может быть выражено. Начиная писать о себе, человек верит в то, что с помощью слова овладе-

вает своей интимностью. Пишущим движет желание всецело владеть своим «я», собирать своё «я» в его разных проявлениях. Оно открывает, развивает и создаёт «я». *Личное письмо* есть усилие создать целостный образ «я», преодолеть разорванность впечатлений, раздробленность жизни временем.

Только в процессе *личного письма* пишущий становится вполне собой, и обратно, – чтобы стать в полной мере собой, нужно писать о себе. Домыслить, досоздать себя – вот такая задача организует *личное письмо*. С помощью *личного письма* человек возвращает себе свой образ, находит его. *Личное письмо* – это путь к себе самому, постоянная работа над собой. Мысли, образы становятся до конца нашими, когда они получают запечатление в *письме*. *Личное письмо* формирует человека. На этот феномен указал ещё Монтень, сказавший про свои опыты следующее: «Я в той же степени создаю свою книгу, как и книга меня»⁴⁹². Таким образом, создавать книгу о себе – значит создавать самого себя. Тот, кто начал *личное письмо*, часто не может его прервать, процесс *письма* обнаруживает неисчерпаемость правды о человеке, пишущий всегда оказывается в ситуации недостачи, вынужден каждый раз возобновлять *письмо*, бесконечно продолжая поиск себя самого.

Автор *личного письма* ставит перед собой не только вопрос, кто он есть, но и вопрос, кем он хотел или хочет стать. Его взгляд обращён не только к уже имеющемуся, но и к потенциально возможному. То, что только зреет в его мысли, должно стать его осуществлением, состояться в самом *письме*. Автор *личного письма* есть тот, кто сам себя создаёт. *Письмо* в таком случае есть свобода создания самого себя, свобода, рождающаяся из сосредоточенности на себе, сконцентрированности всех моральных сил и добровольного разрыва с рассеивающими влияниями окружающего. Можно вспомнить размышление К. Ясперса об изменении, совершенствовании человека, которое возможно только при условии «базового отношения», заключающегося в том, что «человек, созерцая себя, себя оценивая, заблуждаясь относительно себя, придавая себе форму, так или иначе к самому себе относится»⁴⁹³. Человек никогда не может быть самым собой, застыв в неподвижной точке, но всегда находится в состоянии изменчивости, необходимым проявлением и одним из условий которого выступает активное, оценивающее отношение к самому себе. Лишь в этом случае он обладает своим бытием, приходит к самому себе. *Личное письмо* есть реализация пишущим своего «я» и попытка выйти за его пределы. А. Пиззоруссо высказался об этом следующим образом: «Автор пишет свой дневник потому, что он испытывает необходимость

⁴⁹² Монтень. Опыты. IV, XVII, 665.

⁴⁹³ Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб., 2004. С. 238.

воплотить свою собственную субъективность и тем самым выйти за её пределы»⁴⁹⁴.

Письмо есть всегда бегство от конкретно-материальной действительности, побуждаемое чувством неполноты наличного бытия. «Я» оказывается в ситуации острой недостаточности себя эмпирического, неотделимого от внешней данности, перед угрозой катастрофического распада «я» в его принадлежности множественной фактографичности, закрепляемой разного рода восприятиями. Цель *личного письма* – восстановить единство «я», которое должно обрести свою целостность вне зависимости от во многом обезличивающего овнешнения. *Личное письмо* обеспечивает автору чувство реальности бытия, его весомости, значимости. Можно вспомнить слова А. Оливера, сказанные им о дневнике, в обращении к которому он видит «желание остановить мгновение вихря жизни», «взгляд, брошенный вдруг на эту жизнь, чтобы избежать чувства нереальности, которое она даёт»⁴⁹⁵. *Личное письмо* строится как движение от «стойкой и реальной историчности» к «неясной, но живой идеальности»⁴⁹⁶.

В *личном письме* пишущий закрывается от окружающего мира, дистанцируется от него, чтобы яснее постичь его, вернуться к нему через смысл логоса. Через *письмо* устанавливается иная связь с миром, в котором всё до того, как облеклось в слово, становится не значащим, не существующим, не истинным, поскольку ещё не обрело смысл в назывании, и это называние осуществляется пишущим, а значит универсум устанавливается относительно его «я». Для пишущего о себе «я» мир есть прежде всего место его присутствия, всё отмечено его взглядом, несёт печать его оценки. Слово в *личном письме* доказывает присутствие «я» пишущего в мире, подлинность его существования.

Одной из причин обращения к *личному письму* является желание освободиться от чужого авторитета, утвердить своё право самостоятельно искать истину. Таким авторитетом, от власти которого личности необходимо освободиться, могут быть слово о нём «другого», навязываемые обществом правила, общепринятые представления о морали. Человеку предлагается готовое утверждение, и в этом случае ему отводится лишь страдательная роль воспринимającego. Он лишается возможности самостоятельно добывать правду, которая будет иметь ценность как результат личных усилий, настойчиво искомая, приобретёт свойство неотчуждаемого, интимного знания и станет

⁴⁹⁴ Pizzorusso A. Quelques remarques sur les *Journaux intimes* // Benjamin Constant. Actes du congrès de Lausanne. Genève, 1968. P. 182.

⁴⁹⁵ Oliver A. Benjamin Constant : écriture et conquête du moi. P., 1970. P. 18.

⁴⁹⁶ Arsac L. L'écriture de soi ou quand le XIX siècle lit « Les Confessions » // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confessions". L'écriture de soi. P., 1996. P. 121.

надеждой индивидуального спасения. Я сам говорю о себе, я утверждаю абсолютную значимость своего слова.

Личное письмо есть суждение человека о своих поступках, попытка их соотнесения с нравственными ориентирами. *Личное письмо* есть суд совести, путеводная нить, указывающая пишущему выход из затруднительного положения и не позволяющая ему изменять самому себе, более того – забываться, то есть забывать себя в неспособности давать себе отчёт в своих поступках, руководить собой, направлять себя. Заметим, что у человека нет полной уверенности в своей правоте, как нет и абсолютной гарантии того, что он судит себя правильно. Однако подтверждением того, что человек движется в правильном направлении и его старания прояснить самого себя не напрасны, служит тот факт, что он не может быть всецело собой доволен, полностью уверен в своей непогрешимости. У пишущего о себе всегда остаются недовольство собой, сомнения, вопросы. Нельзя согласиться с тем, что пишущий о себе движим исключительно или главным образом нарциссическим комплексом. Суждение о себе всегда предполагает самокритику, утверждение или отрицание чего-то в себе никогда не окончательны. Суд совести для человека здесь на земле принципиально незавершим, так как последнее слово остаётся за Богом.

В большинстве случаев причиной, побуждающей автора обратиться к жанрам *личного письма*, является его желание обрести и утвердить в слове свою идентичность. Словами А. Монтандона, *личное письмо* служит для того, чтобы «утвердить длительность идентичности через время, его забвения, его метаморфозы»⁴⁹⁷. П. Паше видит в *личном письме* усилие людей «утвердить своё господство над временем», найти устойчивость, которой лишена их собственная природа, «непостоянная, метеорологическая»⁴⁹⁸. А. Оливер утверждает, что с помощью дневников, позволяющих в любой момент осмотреть прошлое, Констан испытывает уверенность в самотождественности⁴⁹⁹.

Одна из целей, которую преследует автор *личного письма*, – представить свою жизнь как единую, непрерывно длящуюся линию так, чтобы прошлое было связано с настоящим, а настоящее – с будущим. Прибегая к *личному письму*, автор хочет завладеть своим «я», обрести и удерживать контроль над своей судьбой. Возникающую у человека потребность писать о себе Ж. Борель объясняет тем, что *личное письмо* даёт уверенность в устойчивости, определённости, связности жизни: «Если кто-то пишет автобиогра-

⁴⁹⁷ Montandon A. En guise d'introduction. De soi à soi : les métamorphoses du temps // De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité. P., 2004. P. 18.

⁴⁹⁸ Pachet P. Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime. P., 1990. P. 14.

⁴⁹⁹ Oliver A. Benjamin Constant : écriture et conquête du moi. P., 1970. P. 76.

фию, он делает это для того, чтобы действительно сообщить этой жизни существование, которое, как он убеждён, только письмо может ему дать и по сравнению с которым она неустойчива, неопределённа, разрозненна...»⁵⁰⁰

Ещё одна причина, заставляющая человека братья за перо и размышлять о себе в *письме*, – это желание создать свою историю. В *личном письме* пишущий осуществляет свою судьбу, он составляет свою жизнь как историю. Так, П. Клеман считает, что автор *личного письма* движим желанием создать свою историю. Он говорит о том, что «всякий автобиографический проект соответствует желанию родиться заново...»⁵⁰¹ В автобиографическом повествовании жизнь оформляется, получает связность, единство, наделяется смыслом. Ж. Лауати высказывается об этом так: «Благодаря повествованию жизнь, избегая расчленённости и несвязности, завоёвывает смысл (*sens*) в двух значениях слова – «направление» и «значение»: прожитая жизнь не прошла напрасно, она вела в некотором роде к «я» теперешнему; она значима для меня и для других, так как может служить примером, быть моделью или обозначать направление»⁵⁰².

Личное письмо есть проект жизни: пишущий старается, углубившись в самого себя, разобраться в себе, причине своих поступков, обдумать свои будущие действия, принять решение. *Личное письмо* обращено не только к прошлому и настоящему, но и к будущему, оно во многом есть предвидение. Можно говорить, что *личное письмо* есть нахождение на грани известного и неизвестного, осмысленного и неосмысленного, присвоенного и неприсвоенного, теперь и потом. *Личное письмо* для пишущего «я» есть открытие себя и своих возможностей, в первую очередь, духовных и творческих.

Цель, которую преследует автор *личного письма* – воссоздать непрерывность и единство своего существования. *Личное письмо* обеспечивает единство пишущего «я», оно преодолевает дискретность времени, утверждает длительность. Это завоевание устойчивости, преодолевающей разрывы открыто Руссо и подхвачено романтиками. Автор доверяет пишущемуся им о себе тексту, который устраняет обрывочность, разрозненность восприятия. Автор позволяет «литературному творению самому достичь гармонии и непрерывности, которую невозможно почувствовать в реальной повседневности», литературный проект «упорядочивает несогласия, собирает то, что было разрозненным»⁵⁰³. *Личное письмо* можно рассматривать как вид памяти,

⁵⁰⁰ Borel J. *Propos sur l'autobiographie*. P., 1994. P. 46.

⁵⁰¹ Clément P.-P. *Jean-Jacques Rousseau de l'éros coupable à l'éros glorieux*. Neuchâtel, 1976. P. 147.

⁵⁰² Lahouati G. *Singularité et exemplarité dans l'écriture autobiographique // Se raconter, témoigner*. P., 2001. P. 24-25.

⁵⁰³ Stéphane Kh. *Métamorphose et continuité // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confessions"*. L'écriture de soi. P., 1996. P. 113.

помогающей преодолеть зависимость от времени. *Личное письмо* есть и противостояние разрушающему ходу времени, восстановление прошлого, спасение из забвения и небытия ушедшего.

Личное письмо в XIX веке становится способом оградить личное от вторжения исторического, компенсировать вытеснение личности безликой массой, закрыться от тех социальных процессов, которые в своей стихийности выходят из-под контроля и грозят насилием над всякой отдельной единичностью. Франция переживала драму разочарования не единожды: после великой французской революции, после 1830 года и после 1848 года. По словам Ф. Виталья, «признание провала в эту эпоху является коллективным феноменом»⁵⁰⁴.

Личное письмо можно считать проявлением одиночества, когда пишущий существует таким, каков он есть, только для самого себя и для Бога. Пишущий создаёт себя в слове, и в этом рождении в слове заключается всё его спасение от небытия и пустоты. Человек идёт к тексту о себе тогда, когда сомневается в возможности найти понимание у ближнего. Даже письма за приспособлением к восприятию другого скрывают нечто утаённое. От «другого» может исходить и угроза: овнешнить, завершить «я», упростить его, придать устойчивую форму тому, что всегда изменяется. Человек может лишь отчасти угадать, что ждёт от него «другой», может постараться увидеть себя и оценить его глазами. Но не значит ли это, что «я» в чём-то отрекается от себя, в какой-то степени предаёт себя? «Я» приближается к своему потаённому, истинному «я», только оставаясь наедине с самим собой, задавая дистанцию относительно внешнего мира и другого «я». Кроме того, других много: человек отдаёт себе отчёт в том, что все ожидают от него разного и он утратил бы свою индивидуальность, свою целостность, самого себя, отдав каждому «на растерзание» свой образ, разделив себя, раздарив каждому, на части. *Личное письмо* есть свидетельство одиночества пишущего, который осознаёт, что последняя неизменная связь, закрепляемая им в слове, есть связь с Богом как всеведующим, всё принимающим, всё понимающим и, вместе с тем, несколько не искажающим его индивидуальность, ту особость, которой он дорожит. Доказательством чему и является слово, сказанное «я» о самом себе, слово, вся бытийная сущность которого остаётся открытой только Богу как главному Читателю, которому доступен абсолютно полный смысл сказанного, предельно адекватный говорящему «я» (в восприятии же другого человека смысл высказывания всегда искажается: он неизбежно «вчитывает» в него своё «я»).

⁵⁰⁴ Vitale F. Benjamin Constant. Écriture et culpabilité. Genève, 2000. P. 85.

Личное письмо есть ещё и некий шаг, сделав который, автор должен идти до конца, даже ценой унижений и оскорбительного смеха. Начиная писать о себе, автор вступает на путь предельной откровенности, когда в словах или между строк высказывается всё. В *личном письме* автор всегда выговаривает больше, чем хотел бы, как бы оказываясь в плену у собственного дискурса. Начиная выражать себя, пишущий полностью доверяется высказыванию и дальше целиком зависит от него. Без слова его существование становится уже не полным, лишённым главного смысла. Для Констан, Шатобриана, Сталь и т.д. жизнь в слове (в литературе) становится более реальной, чем сама действительность. Они живут *письмом*, одержимы им: Сталь, Констан, Стендаль, Сент-Бёв ведут дневники, Сталь и Констан пишут по 3-4 письма в день, Констан, Санд, Стендаль пишут автобиографии.

В *личном письме* необходимо видеть установку автора говорить о себе. Словами М. Брода, пишущим о себе руководит желание «рассказать свою жизнь»: «основания, которые он затем представляет (перечитать позднее, поупражняться в письме, сделать единой внутреннюю жизнь), освещают лишь небольшую часть того, что содержит своё оправдание в себе самом: рассказать свою жизнь»⁵⁰⁵. Привычка рассказывать о себе развивается вместе с привычкой чтения. На эту закономерность указывает в «Исповеди» Руссо: «Я становился персонажем, о жизни которого читал». Чтение можно считать одной из причин автобиографического замысла.

Личное письмо есть также способ научиться контролировать психические процессы, устанавливать себя в устойчивом, блокируя слишком подвижные импульсы. *Личное письмо* излечивает от душевных ран, слово успокаивает, врачует⁵⁰⁶. «Написанное, страдание кажется спокойным, мудрым, представленным в образе, слишком мудрым, чтобы быть правдой»⁵⁰⁷. Здесь у И. Пулена *письмо* есть переход от незнания к знанию, от бездумной непосредственности аффекта к спокойной мудрости. Факт перестаёт быть ударом, «разорвавшим» жизнь, зиянием пропасти небытия, когда утрачены прежние смыслы, нет надёжной укоренённости в прошлом. Факт, становясь частью текста, «обрастает» смыслами, включается в ход времени, связывается с «до» и «после». В *личном письме* факт становится не пришедшей извне и захватившей человека врасплох опасностью, чреватой крушением сознания,

⁵⁰⁵ Braud M. La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel. P., 2006. P. 27.

⁵⁰⁶ На этот счёт существует и другое мнение. Например, Ж. Борель считает, что пишущий о самом себе в большей мере, чем обычно, одержим тревогой, преследуем неотвязными мыслями: вместо того, чтобы изгнать демонов, *письмо* часто их умножает (Borel J. Propos sur l'autobiographie. P., 1994. P. 45).

⁵⁰⁷ Poulin I. Écritures de la douleur. Dostoïevski, Sarraute, Nabokov. Essai sur l'usage de la fiction. P., 2006. P. 283.

но всецело внутренним, тем, с чем сроднились, а значит, с чьим присутствием смирились, не просто как с неизбежностью, но как с необходимостью, тем, без чего «я» было бы ущербным, неполным, не смогло открыть для себя самого, до страдания ещё неизвестного, в страдании становящегося.

§ 4 Субъект *письма*

«Я» (*moi*) говорит «я» (*je*), тем самым утверждаясь в качестве субъекта высказывания. Автор *личного письма* обладает полнотой высказывания, его слово абсолютно авторитарно. В романтизме автор испытывает непреодолимую потребность создавать себя в слове. Текст становится более значимым, более ценным, более истинным, чем не имеющая определения в слове жизнь, он становится самой жизнью.

Жизнь обретает своё значение по мере того, как пишется. Индивидуальность есть путь становления, автор, создавая текст, создаёт себя. Подобной позиции придерживается М. Крузе, который говорит о том, что «жизнь основывает письмо в той же мере, в какой письмо основывает жизнь»⁵⁰⁸. Словами М. Крузе, жизнь Стендаля «оказывается за пределами жизни», высшее есть «пережитый роман»⁵⁰⁹. Все произведения *личного письма* Стендаля являются «интимистской практикой жить-писать»⁵¹⁰. «Письмо о существовании переводит существование в письмо»⁵¹¹, – утверждает Ж.-Ф. Миро. По мнению П. Ребуля, «я» нуждается в восполнении, так как оно несовершенно, призрачно, изменчиво, обманчиво. С помощью *личного письма*, в частности, дневника, пишущий обеспечивает себе целостность, убеждается в том, что он – ценность⁵¹².

В *личном письме* пишущий овладевает ещё отсутствующим и уже ускользающим. Каждая фраза, написанная о себе, есть процесс становления, в котором соединяются «уже» и «ещё не», это переход «я» в прошлом к «я» в будущем, переход без разрывов, так как «я» в прошлом и «я» в будущем объединены «я» сейчас пишущим, в котором одно неотделимо от другого, одно присутствует в другом, одно оправдывается и поверяется другим.

При исследовании *личного письма* важна первичность, самодостаточность самого текста. Это не значит абсолютное отрицание биографической

⁵⁰⁸ Crouzet M. Stendhal en tout genre. Essai sur la poétique du Moi. P., 2004. P. 9.

⁵⁰⁹ Ibid., p. 147, 151.

⁵¹⁰ Ibid., p. 17.

⁵¹¹ Miraux J.-Ph. L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité. P., 1996.

⁵¹² Reboul P. Niveaux d'intimité dans les écritures de George Sand // Le Journal intime et ses formes littéraires. Actes du Colloque de septembre 1975. Genève-Paris, 1978. P. 87.

составляющей: без неё будет утрачена часть значений, заложенных в самих произведениях. Однако проблема соответствия написанного жизненному материалу, проблема «реальности» и «вымысла» должна быть снята. Необходимо перенести самого автора в пределы текста, *личное письмо* есть авторская интенция, слово пишущего о себе есть собственно сущностная основа его «я», не нуждающаяся в оправдании, в поправке на «реальность». *Личное письмо* есть реальность сознания, главное заключается в том, как человек осознаёт самого себя и как он об этом говорит.

Пока автор не взял в руки перо, не начал писать о себе, он во многом остаётся загадкой для себя самого, образ «я» ускользает от него, попадает в зависимость от изменчивости эмпирической реальности, утрачивает плотность и чёткость очертаний, теряется в неизвестности, не будучи осмыслен и прояснён. Самосознание невозможно без познания человеком самого себя, без того, чтобы его мысль не имела своим объектом его собственное «я». При этом «я» мыслится в слове, и в данном случае не в звучащем, но в письменном слове, в слове, не связанном с моментом звучания и с этим моментом не исчезающем, в слове запечатлённом, звучащем в тишине и претендующем на звучание в вечности. Само это действие – фиксация слова на бумаге – содержит таинство ритуала. *Личное письмо* требует особой сосредоточенности пишущего на самом себе. Говоря о себе в *письме*, автор обрекает себя на одиночество: процесс *письма*, в котором рождается правда о «я», есть предстояние самому себе, великий разрыв с миром и погружение в бездонные глубины себя самого. Однако таинство рождения истины о «я» никогда не происходит в абсолютном одиночестве. Уже во время своего оформления *личное письмо* открыто главному читателю – Богу, которому доступны все уровни текста, все заложенные в него смыслы, как доступны Ему все смыслы вселенского бытия. Слово принадлежит пишущему и включает его личную правду, правду его существования, и вместе с тем слово есть знак и свидетельство культурного опыта человечества, а значит, через слово автор приближается к правде всеобщей, значит, существование «я» приобретает те значения, которые роднят его с окружающим, которые делают «я» неотделимой частью мира в его прошлом (о котором помнит язык), настоящем и будущем.

«Я» порождает в *письме* своё собственное существование в слове, письмо становится свидетельством сознания «я». Слово человека, сказанное им о себе, изменяет его самого, формирует его личность, в конце концов, раскрывает ему смысл его «я». Когда человек берёт в руки перо и начинает писать о себе, заканчивается его обычная жизнь, им не осмысленная, а значит, до конца ему не принадлежащая, и начинается жизнь абсолютно иная,

осуществляемая как испытание его сознания в возможности присвоения им истинности существования его «я» посредством языка, заключающего множественные смыслы. При этом слово в *личном письме* свидетельствует о глубоко интимном, оно не «растворяется» в чужом слове. Слово в *личном письме* всецело принадлежит пишущему. Все сочинения *личного письма* могут быть объединены в один текст, в котором прочитывается великий замысел самостановления и самообретения пишущего. *Личное письмо* не есть дополнение к жизни, но сама жизнь, обретшая в слове свой истинный смысл.

В данном случае принципиально важно – не пишу о себе, но пишу себя, то есть создаю себя, творю себя. Важно, что в *личном письме* «я» творит не «другого» (себя другого, себя как другого), но самого себя, «я» не перестаёт быть самым собой. *Личное письмо* не просто несёт печать экзистенциального опыта, оно само является экзистенциальным опытом. *Письмо* становится поступком «я», проявлением его свободного действия. *Личное письмо* есть одновременно становление и защита личности пишущего. Это и его мечтание о себе, и его оправдание себя, и его излечение себя путём прояснения тревожных внутренних импульсов, преодоления страхов перед бесконтрольностью бессознательного. *Личное письмо* не должно прочитываться и восприниматься как вторичное по отношению к некой «реальной действительности», к биографии писателя. Оно должно прочитываться как целостное, достаточное в самом себе явление. Необходимо перестать сличать *личное письмо* с биографической данностью, а тем более проверять его этой фикцией. Напомним, что у нас нет более достоверного свидетельства о жизни автора, нежели текст, написанный им о самом себе. Если мы не верим в написанный им о самом себе текст (помимо высказываний о нём других), мы можем сказать только то, что он существовал. Подобная девальвация онтологического смысла текстов логически должна привести к тому, что о самих себе мы можем сказать только то, что мы существуем, и не более того.

К феномену *личного письма* нельзя подходить с меркой «правды» и «вымысла» («референциального» и «фикционального», «документального» и «художественного»). В исследовании *личного письма* необходимо исходить непосредственно из самого текста, учитывая, в первую очередь, характер присутствия в нём авторского «я», которое отчётливее проявляется, если прослеживается связь изучаемого текста с другими текстами, где также присутствует «я» автора, а также при учёте общего контекста творчества писателя. Связь обнаруженных смыслов и даёт возможность очертить особенность разворачивающегося высказывания о «я» во всей его полноте и уникальности. Вспомним слова Гёте: «Факт нашей жизни не оценивается в той мере, в

какой он правдив, но в той мере, в какой он что-то значит»⁵¹³. Внимание к характеру развёртывания дискурсов о «я» и их внутренним связям, независимо от жанровой дифференциации текстов (хотя и с учётом жанровых особенностей), и позволяет обнаружить ту значимую сущность, которая определяет авторское сознание, проявляющее себя в постоянно актуализируемых смыслах.

Если задаваться вопросом о связи жизни автора и пишущегося им о себе текста, нужно иметь в виду, что жизнь имманентна тексту. На взаимообратимость жизни и текста обращает внимание М. Брод: «То, что, казалось, имело только личное намерение, становится замыслом писать страницу и таким образом, наконец, пища свою жизнь, писать текст»⁵¹⁴. Текст обладает законом саморазвития: он «пишется», «разворачивается». У пишущего может возникнуть ощущение того, что он не до конца владеет *письмом*, что текст создаётся сам собой, несмотря на его усилия им управлять. Пишущийся автором о самом себе текст имеет власть над жизнью: неоформленное, изменчивое, «мерцающее», неясное бытие приобретает оформленность, композиционную стройность, новые смыслы, организующие духовное развитие «я».

За пределами *письма* остаётся неопределённость, чреватая бесследным исчезновением. Значимым становится то, что зафиксировано, обрело форму. Важность приобретает то, что осталось «я» и одновременно вышло за пределы «я», переросло его, получило существование в Духе, не утратив глубоко и всецело личного. Так, Ф. Виталь, анализируя дневники Констана, приходит к выводу, что писатель мучительно переживал изменчивость своего «я», подчинённого времени и распадающегося, ускользающего, свою обречённость забывать себя в прошлом, вечно сомневаться в единстве своего «я», что приводило к необходимости каждый раз утверждать свою самотождественность. Если отвлечься от психологизма и взять за основу законы самого *письма*, можно противопоставить обретаемые в *письме* устойчивость сущности, стремящийся к своему завершению образ «я» – небытию, тому бесформенному «ничто», которое остаётся за пределами текста. Иллюзии, призрачности, обманчивости присутствия пишущий противопоставляет реальность письма.

§ 5. Диффузия жанров личного письма в XIX веке

Сейчас правомочно поставить вопрос о сближении автобиографических жанров, характере их общности. Этот вопрос уже не единожды ставился во

⁵¹³ Беседы с Эккерманом, 30 марта 1831 года, Jonquières éd., 1930, t.II, p. 141.

⁵¹⁴ Braud M. La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel. P., 2006. P. 28.

французском литературоведении, но, как представляется, не перестаёт быть актуальным и по сей день.

О близости автобиографических жанров говорит С. Фрико, объединяя автобиографию, мемуары и повествование от первого лица по принципу господства в этих формах повествования одной точки зрения и построения наррации вокруг одного персонажа: «Автобиографическое повествование, а также мемуары и рассказ от первого лица содержат в целом идею общего взгляда на жизнь или часть жизни. ... Это всегда рассказ одного нарратора, которому принадлежат точки зрения, и порядок наррации организуется вокруг одного персонажа-ориентира»⁵¹⁵. Д. Мортье объединяет мемуары, исповедь, воспоминания, дневник, автобиографию, относя их к «формам автобиографии»⁵¹⁶.

На связь автобиографических жанров указывает и Ф. Лежён (заметим, что он употребляет не понятие «жанр», но «форма» (*forme*), подразумевая, в первую очередь, формальные признаки). Так, литературовед указывает на связь автобиографии и писем, допуская существование «автобиографии в форме писем», когда в письмах человек воссоздаёт периоды своей жизни. Некоторые автобиографии имеют форму письма («Жизнь Анри Брюлара» Стендаля). Автобиография может включать анализ характера, морального облика пишущего, что даёт основание говорить о чертах автопортрета. И обратное влияние: автопортрет, по наблюдению Лёжена, может включать генетическую или историческую перспективу, развиваясь в автобиографию. Последняя может включать отрывки из дневника, автобиография и дневник в личной практике автора могут дополнять друг друга, что имело место в творчестве Констана, Стендаля, Санд.

Ж. Старобинский сближает автобиографию и дневник, видя различие между ними лишь в разной продолжительности временной дистанции, отделяющей жизненное событие от его фиксации: «...пишущий автобиографию становится в один из моментов автором дневника. Основное различие заключается в том, что разрыв между временем опыта и временем фиксации гораздо больше в автобиографии, чем в дневнике»⁵¹⁷. Говоря о времени автобиографии Д. Занон указывает на такое явление, как «сочленение» – момент, когда время истории соединяется с временем рассказывания: «повествование сопровождает героя до точки, в которой его ждёт рассказчик, где, наконец,

⁵¹⁵ Fricaud S. “Les Confessions” et les autres œuvres autobiographiques de Rousseau // *Analyses et réflexions sur Rousseau “Les Confessions”. L’écriture de soi*. P., 1996. P. 117.

⁵¹⁶ Mortier D. *Les grands genres littéraires*. P., 2001.

⁵¹⁷ Starobynski J. *La Relation critique*. P., 2001, p. 250.

глаголы могут склоняться в настоящем»⁵¹⁸. Это сближает автобиографию с дневником, примером чему могут служить «Замогильные мемуары»: после 1830 года в повествовании наблюдается смешение между автобиографией и дневником из-за маленькой разницей во времени между историей и нарративом.

Ф. Лежён, как и многие другие литературоведы, указывает на сложность разграничения автобиографии и мемуаров, говоря о том случае, когда гениальный творец соотносит свою личную историю с историей универсальной («Замогильные мемуары» Шатобриана есть одновременно и автобиография, и мемуары). О сближении автобиографии и мемуаров в романтизме говорит и Д. Занон, указывая на «Замогильные мемуары» Шатобриана, где герой является носителем сознания времени, эпоха получает осмысление в индивидуальной судьбе («...я и мир не противопоставлены в дискурсе: они есть одно»⁵¹⁹). Герой Шатобриана не просто является свидетелем, он, словами Д. Мортье, «становится равновелик Истории, он сам выступает носителем этой самой Истории, в которой всегда повторяется драма прихода и ухода, появления на свет и гибели»⁵²⁰. Шатобриан творит миф Истории и свой собственный.

Ж. Раннод утверждает, что в XIX веке изменяется сам характер мемуарного письма. В предшествующие эпохи личное откровение не могло скомпрометировать публичное слово, поскольку последним было узаконено имя говорящего: имя есть знак того, что субъект, который себя выражает, «установлен, определён, отождествлён»⁵²¹. Начиная с Шатобриана и Сталь, автобиографический дискурс «не ориентируется больше на наиндивидуальный код, созданный историей и этикой, он отсылает к тому, что явно является самой историей субъекта»⁵²². Этот дискурс находит своё совпадение и своё единство только в субъекте. По мнению исследователя, в XIX веке письмо исторических мемуаров укоренено в автобиографическом письме, рассказ об истории следует из истории жизни. Превалирующим становится именно повествование о жизни, которым движет желание самопознания, таким образом, история «биографизируется», то есть измеряется мерой индивидуального времени»⁵²³. Д. Занон объясняет изменение характера мемуарного жанра наблюдаемым начиная с последней трети XVIII века укреплением индивиду-

⁵¹⁸ Zanon D. L'autobiographie. P., 1996. P. 47.

⁵¹⁹ Ibid., p. 70.

⁵²⁰ Mortier D. Les grands genres littéraires. P., 2001. P. 81.

⁵²¹ Rannaud G. Écrire le moi, écrire l'histoire ? // Le moi, l'histoire. 1789-1848. Textes réunis par D. Zanone. Grenoble, 2005. P. 15.

⁵²² Ibid., p. 15.

⁵²³ Ibid., p. 19.

ализма и усилением моральной потребности выражать себя, он указывает на демократизацию мемуаров, которые становятся историей одной личности»⁵²⁴. Схожей точки зрения придерживается И. Круаро, называя сочинения, в которых над историческими свидетельствами преобладают свидетельства о частном «я», «эгографией»⁵²⁵. Ж.-Кл. Берше рассматривает диалектику сближения мемуаров и автобиографии, которые, его словами, образуют «оригинальную форму смешанного повествования»⁵²⁶. Об отсутствии чёткой границы между мемуарами и автобиографией говорит и Ж. Мэй⁵²⁷. Авторы труда «История французской литературы. От "Энциклопедии" к "Медитациям"» настаивают на тесной связи автобиографии с мемуарным жанром⁵²⁸. По их мнению, первая автобиография – «Исповедь» Руссо – происходит из мемуаров, доказательством чему они считают публичные чтения автором своего сочинения.

Б. Диаз в статье «Личная история. Мемуары и автобиография в первой половине XIX века»⁵²⁹ говорит как о трансформации жанров *личного письма* в XIX веке, так и о размывании границ между ними. В частности, исследователь рассматривает увеличение разрыва между историчностью «я» и его неупразднимой частностью и переход в мемуарах от исторического к частному, видя в этом яркий пример эволюции *личного письма* в XIX веке. По наблюдению Б. Диаз, сначала в мемуарах начала XIX века утверждается ценность свидетельства и упраздняется личная область, однако такие мемуары очень быстро вытесняются повествованиями об эгоцентрическом «я». Жизнь мемуариста, его личная история постепенно заслоняет Историю века, при этом большую роль начинает играть знание деталей, мелочей, большой удельный вес в повествовании приобретают анекдоты, отдельные сцены. Такое сужение поля видения, фрагментарность, внимание к мелким деталям исследователь называет «близоруким видением Истории»⁵³⁰, что, по её мнению, является явным признаком сближения мемуаров с автобиографией, доказательством того, что мемуары переходят в автобиографию. Примерами этого явления в статье служат «Жизнь Анри Брюлара» Стендаля и «История моей

⁵²⁴ Zanon D. Le monde ou moi : les embarras poétiques des Mémoires historiques // Le moi, l'histoire. 1789-1848. Textes réunis par D. Zanone. Grenoble, 2005. P. 23-38.

⁵²⁵ Croirault I. Autobiographie et mémoires // Revue d'histoire littéraire de la France. № 6, Novembre-decembre, 1975. P. 950.

⁵²⁶ Berchet J.-Cl. Les Mémoires d'outre-tombe: une "autobiographie symbolique" // Le moi, l'histoire. 1789 – 1848. Grenoble, 2005. P. 57.

⁵²⁷ May G. L'autobiographie. P., 1984. P. 112.

⁵²⁸ Delon M., Mauzi R., Menant I. Histoire de la littérature française. De l'Encyclopédie aux Méditations. P., 1984.

⁵²⁹ Diaz B. L'Histoire en personne. Mémoires et autobiographie dans la première partie du XIX siècle // Se raconter, témoigner. P., 2001. P. 127-142.

⁵³⁰ Ibid., p. 133.

жизни» Жорж Санд, в которых прослеживается некоторое противоречие: «я» стремится к неподвижной и полной истории, которая обеспечила бы постоянство субъекта и одновременно – к включению в Историю с её разрывами и переворотами⁵³¹. Примером срастания мемуаров и автобиографии для Б. Диаз являются и «Замогильные мемуары»: «соединяя своё интимное «я» со своим публичным персонажем на сцене Истории, Шатобриан хотел не только объяснить своё необъяснимое сердце, но и помыслить своё место на историческом и политическом поле, поэтому смешивает личное письмо с эпическим письмом об Истории»⁵³². Согласно Б. Диаз, «растворение» мемуаров в автобиографии было подготовлено особенностями самого жанра мемуаров: автору мемуаров никогда не была чужда забота о себе, он был «немного мемуаристом самого себя»⁵³³. Вывод, к которому приходит литературовед, следующий: «...разрыв, традиционно закрепляемый между мемуарами и автобиографией, несколько искусственный, практика многочисленных мемуаров его опровергает. <...> Мемуары начала XIX века находятся на перекрёстке разных форм личного письма, и всегда возможен переход между мемуарами и автобиографией. <...> Гибридизация оригинальных перспектив мемуаров логикой автобиографии есть знак многочисленных повествований о жизни, написанных после 1830 года, которые, кажется, определяются двумя взаимодополняемыми требованиями: расположить «я» в Истории и рассказать историю "я"»⁵³⁴. Б. Диаз делает акцент на переходе от «личности мемуариста» к «автобиографической личности»: «отказываясь теряться в хаосе Истории», автор «стремится ухватить устойчивую и постоянную суть своего существования»⁵³⁵.

Проблема сближения жанров *личного письма* затронута авторами статей сборника «Женские сочинения и автобиография». В частности, Ж. Гастро и М.-Л. Паоли – ответственные редакторы сборника и авторы предисловия говорят о близости таких форм *личного письма*, как письма, переписка, автобиография, определяя их как «индивидуальные сочинения, в основе которых лежит желание рассказывать о себе»⁵³⁶. Исследователи указывают при этом, что рассказы о себе строятся с учётом романических образцов, что, например, ярко прослеживается в переписке Мадам д'Эпинай, Белль де Шарриер и Мадам Ролан. Парадоксальность женского письма в XVIII веке Гастро и Паоли объясняют внутренним напряжением, возникающим из-за стремления

⁵³¹ Ibid., p. 136.

⁵³² Ibid., p. 139.

⁵³³ Ibid., p. 137.

⁵³⁴ Ibid., p. 138, 145.

⁵³⁵ Ibid., p. 142.

⁵³⁶ Gastro G., Paoli M.-L. Préface // *Écritures de femmes et autobiographie*. Peisac, 2001. P. 14.

женщин сделать видимым, примечательным их часто невидимое другим, скрытое от глаз посторонних существование. И эта частная сторона жизни становится примечательной, если она выстраивается в письмах с помощью культурного кода.

О том же явлении говорит и Д. Атанасова-Соколова в книге «Письмо как факт русской культуры XVIII-XIX веков»: письмо вбирает в себя признаки других жанров (воспоминаний, записок, дневников, альбомов и т.д.), влияя, в свою очередь, на них, передавая им свои черты, что позволяет говорить исследователю о «смешанных жанровых образованиях»⁵³⁷. По утверждению Д. Атанасовой-Соколовой, в XVIII-XIX веках письма превращаются в «форму интроспекции, самоосмысления и перестройки самого Я», они становятся высказыванием «культуры самости», сознательного жизнестроительства и самоопределения⁵³⁸.

Проблеме трансформации автобиографических жанров в XIX веке, а также тесной взаимосвязи, взаимовлияния и взаимопроникновения разных жанров *личного письма* уделяется большое внимание в статье Б. Диаз «Письмо в XIX веке, обычная автобиография»⁵³⁹. По мнению исследователя, несмотря на диалогическую структуру, переписка в XIX веке имеет авторефлексивный характер, письмо целиком сосредоточено на «я» пишущего. Диаз указывает на то, что письма позволяют корреспондентам одновременно изображать себя, исследовать себя и создавать себя. Отсюда делается вывод о том, что письмо, помимо коммуникативной, обладает автобиографической функцией, «становясь сразу хроникой жизни и барометром души»⁵⁴⁰. В доказательство Диаз приводит сравнение между автобиографией Жорж Санд «История моей жизни» и письмами Мадемуазель Леруайе де Шантепи, в которых прослеживается становление, воспитание чувств и рождение политического сознания автора. Письма Мадемуазель Леруайе де Шантепи, учитывая их тесную связь с автобиографией, названы литературоведом «историей жизни»⁵⁴¹.

А. Монтандон в своей статье «От себя к себе: метаморфозы времени» также идёт по пути преодоления жанровых границ в пределах *личного письма*, в частности, пересматривая проблему адресата, он обнаруживает близость писем дневнику. А. Монтандон отрицает коммуникативную функцию

⁵³⁷ Атанасова-Соколова Д. Письмо как факт русской культуры XVIII-XIX веков. Budapest, 2006. С. 14.

⁵³⁸ Там же, с. 25.

⁵³⁹ Diaz B. La lettre au XIX siècle, une autobiographie ordinaire // Le propre de l'écriture de soi. P., 2007. P. 70-83.

⁵⁴⁰ Ibid., p. 74.

⁵⁴¹ Ibid., p. 81.

письма, видя в адресате только повод, которым пользуется пишущий, чтобы обратиться к самому себе, вследствие чего получается, что он подменяет адресата самим собой («другой, к которому обращаются, есть образ себя самого»⁵⁴²). Адресат является исключённым из диалога, случайным, незаконным наблюдателем: «Письмо есть монолог, в котором герой раскрывает самые секретные мысли, тогда как читатель занимает ситуацию наблюдающего, на незаконных основаниях допущенного в откровение»⁵⁴³. Согласно размышлению А. Монтандона, в письме не осуществляется никакого диалога, оно не является включением пишущим в свой мир, в своё сознание адресата, но, напротив, – его последовательным из них исключением. Автор письма лишь создаёт образ «другого», перед которым может беспрепятственно предаваться нарциссическому любованию и которым может манипулировать по своему усмотрению, делая его послушной игрушкой в собственных руках. Получается, что нет никакого различия между письмом и дневником: и то, и другое есть акт отчуждения, одиночества («Не удивительно, что письмо часто создаётся автором дневника, как если бы переход от писем к дневнику был последовательным движением, как у Ричардсона, Гёте и многих других»⁵⁴⁴). Д. Понель также говорит о близости дневника и письма, однако объясняет это кардинально иным образом. Д. Понель настаивает на том, что дневник есть письмо, которое пишут самим себе. Обращаться к дневнику заставляет потребность в интимной связи с «другим». По мысли исследователя, любой акт *письма* предполагает коммуникацию. В частности, Д. Понель указывает на связь дневника Санд с другими её текстами – очерками путешествий, письмами, романами, – прослеживая близость их тем и стиля⁵⁴⁵.

Проблеме близости разных форм *личного письма* уделяется большое внимание в исследованиях Н. Пинье. Этому, в частности, посвящена её статья «Романическое в XVIII веке: новое автобиографическое пространство для женщин», где она подробно рассматривает взаимовлияние переписки и романа в письмах. Литературовед прослеживает, как законы эпистолярного жанра определяют художественное пространство романа и, наоборот, как романический сюжет, романическая образность задают сюжет и образную систему «переписки реального выражения»⁵⁴⁶. В своих размышлениях

⁵⁴² Montandon A. En guise d'introduction. De soi à soi : les métamorphoses du temps // De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité. P., 2004. P. 28.

⁵⁴³ Ibid., p. 8.

⁵⁴⁴ Ibid., p. 12.

⁵⁴⁵ Ponell D. Lettres cachées, lettres secrètes : le journal intime de George Sand // Des mots pour s'écrire / Textes réunis et présentés par S. Crinquand. Dijon-Quetigny, P. 103-111.

⁵⁴⁶ Pignier N. Le romanesque au XVIII siècle : un nouvel espace autobiographique pour les femmes // Écritures de femmes et autobiographie. 2001. P. 33.

Н.Пинье отталкивается от того, что автобиографические жанры не являются застывшими формообразованиями. Можно согласиться с тем, что граница между ними отличается подвижностью, все они трансформируются за счёт присвоения черт других жанров, они могут органично включаться друг в друга (например, письма – в мемуары и т.д.). Н. Пинье указывает на то, что авторы любовной переписки подвижны «желанием новой идентичности»⁵⁴⁷, то есть поиском новых способов выражения своего «я», во многом ориентированным на литературные образцы. Н. Пинье прослеживает и обратный процесс: найденные авторами писем способы самовыражения закрепляются в переписке, а затем переходят в автобиографию и роман («Эпистолярный жанр... питается дискурсом куртуазного и пасторального романа, дневника, но он, в свою очередь, обновляет в это же время автобиографию реального выражения и литературу»⁵⁴⁸). Переписка представляется литературоведу ярким примером отказа от классической эстетики, диктующей неподвижность, чёткость, единство высказывания. В переписке закрепляется пренебрежение ко всему, что представляется заранее продуманным, логически выверенным, риторически правильным, а потому – искусственным. Участники переписки, по мнению Н. Пинье, представляют свои чувства и ощущения как неожиданные, естественные. Доказывая подвижность автобиографических жанров, их взаимовлияния и взаимопроникновение, Н. Пинье подробно останавливается на близости переписки и автобиографии. По её представлению, участники переписки, ориентируясь на литературные сюжеты, «стремятся представить жизнь как пережитый роман на двоих»⁵⁴⁹. Несмотря на фрагментарность, импровизированные отступления, обнаруживающие ситуативный характер письма, по убеждению Н. Пинье, переписка имеет весьма определённый сюжет, разворачивающийся как устремлённость к добродетели и поиск счастья («образцовая жизнь, наполненная любовью, чувством, добродетелью»⁵⁵⁰), что присуще также и сентиментальному роману. При этом письма обнаруживают взаимную зависимость участников переписки, которые выстраивают своё поведение и высказывания с учётом поступков и мнений корреспондента, что, в конечном итоге, формирует единое «мы». Таким образом, по убеждению Н. Пинье, жизнь проживается, описывается и прочитывается дуэтом. Оба участника переписки создают автобиографию, точнее, «дуэтобиографию». При этом свои оригинальные ценности корреспонденты соотносят с образцовыми ценностями, заданными культурой эпохи.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 33.

⁵⁴⁸ Ibid., p. 42.

⁵⁴⁹ Ibid., p. 38.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 38.

По убеждению Н. Пинье, переключение нарративных стратегий проявляется уже в предисловиях к произведениям в XVIII веке. Так, в предисловиях к мемуарам (в отличие от самого повествования, где устанавливается исторический дискурс) закрепляется интимный дискурс: речь идёт о переживаниях частного человека, уже не связанного с социально-политическими событиями, автор выражает намерение писать о себе. По мнению исследователя, в мемуары, которые включают форму письма, входит интимность, а трагическое уступает место драматическому. Для нашего исследования важно следующее наблюдение Н. Пинье: включая формальные признаки дневника и писем, автобиография обнаруживает связь каждого рассказываемого момента с миром. Пишущий «погружён в мгновение, в прерывистость, он обнаруживает свою связь с миром, чувствами, образом жизни. Он рассказывает свой собственный роман по мере того, как его осуществляет»⁵⁵¹. Таким образом, автобиография обнаруживает связь жизни и литературы. Н. Пинье наблюдает следующий процесс сближения жанров: эпистолярный дискурс включается в мемуары и исповеди, автобиография влияет на роман и одновременно сама испытывает его влияние. По её выражению, автобиографический «романический» дискурс «заражает» роман до середины XIX века. В конечном счёте, такая способность автобиографических жанров к взаимодействию приводит к появлению автобиографического романа. Роман питает автобиографию, мемуары и переписку, которые, в свою очередь, питают роман. Таким образом, можно представить следующую схему: от фикциональному к референциальному, от референциального – к фикциональному.

Необходимо учитывать жанровые отличия внутри *личного письма*, однако, отбросив формальные отличия, привести их к сущностному сближению.

§ 6. Автобиографические жанры и роман. Личное / романическое

Проблема *личного письма* и романа обнаруживает тот факт, что нельзя провести чёткую границу между фикциональными и референциальными повествованиями. Автобиография, мемуары, письма, дневник глубоко связаны с романом. Вот как об этом высказывается Д. Мортье: «Общие нарративные модальности сближают формы автобиографии и романа. Всякая автобиография в каком-то роде утопия настоящего романа... Различие коренится скорее в способе чтения, чем в способе письма, тем более что существует роман в письмах, роман-дневник»⁵⁵². Р. Демори в книге «Роман от первого лица» ука-

⁵⁵¹ Pignier N. Le romanesque au XVIII siècle : un nouvel espace autobiographique pour les femmes // Écritures de femmes et autobiographie. Peisac, 2001. P. 40.

⁵⁵² Mortier D. Les grands genres littéraires. P., 2001. P. 96.

зывает на прочную связь, существующую между романом и автобиографией. Согласно его утверждению, «настоящая автобиография... есть в значительной степени результат романических моделей»⁵⁵³.

Автобиография, как и мемуары, ориентирована на романическую традицию. Можно говорить о том, что образ «я», создаваемый автором мемуаров или автобиографии, диалогичен (по принципу сходства и контраста) по отношению к образам романическим. Кстати говоря, на «литературность» автобиографии указывалось ещё в «Энциклопедии народов мира» (1833), где этот жанр определялся как «исповедь, психологическое развитие, обнажённая внутренняя драма», а также как «роман сердца». Пишущий автобиографию придаёт истории своей жизни символический характер, отражая соответствие своего пути знаковым событиям времени. Авторское «я» выступает воплощением судьбы поколения, отдельная жизнь обретает эпохальное звучание, тем самым творится «личный миф». Личное встраивается во всеобщую эсхатологию.

По мнению Д. Рабате, отличительная черта прозаической автобиографии заключается в заимствовании романических моделей и в создании «я» как персонажа, что предполагает взгляд автора на самого себя со стороны, а также повторение постоянных отличительных качеств «я», что обеспечивает наличие устойчивого характера («всякая автобиография основана на утверждении характера»; «автобиограф старается измыслить характер того, кто упорствует быть им, того, кто старается остаться верным тому, кем он был...»⁵⁵⁴). Д. Рабате учитывает подвижность *письма*, варьирование стилей, что обеспечивает подвижность «я», и, вместе с этим, программу, перспективную заданность автобиографии, что делает возможным устойчивость и единство характера героя.

Р. Труссон подчёркивает, что автобиография и роман могут дополнять одно другое, переходить одно в другое. Пример тому он видит в творчестве Стендаля: «автобиография заканчивается там, где начинается романическое, затопление жизни литературой»⁵⁵⁵. По мнению А. Оливера, дневник и переписка Константа предваряют его личные романы, которые в отличие от иных автобиографических повествований, позволяют автору выйти за пределы глубоко индивидуального и достичь широкой степени обобщения, что является признаком художественности. Словами А. Оливера, «проблема идентичности

⁵⁵³ Demoris R. Le roman à la première personne. P., 1975. P. 6.

⁵⁵⁴ Rabaté D. Poésie et autobiographie: d'un autre caractère ? // L'irressemblance. Poésie et autobiographie. P., 2007. P. 40, 39.

⁵⁵⁵ Trousson R. Stendhal et Rousseau. Genève, 1999. P. 23.

«я» остаётся той же, но эта идентичность воссоздана в соответствии с литературным творчеством и становится сюжетом в эстетических условиях»⁵⁵⁶.

В книге «Автобиография» Д. Занон указывает на сходство автобиографии и романа, которые отличаются только фиктивной и референциальной направленностью: «Структурно нарратологический анализ может показать автобиографию как частный подвид романа и установить различие между ними двумя в плане содержания, в референциальной направленности одного, фиктивной – другого». Д. Занон обращает внимание на эволюцию романа, способного включать черты иных жанров (дневника, переписки). Между романом и автобиографией он устанавливает три варианта взаимодействия: роман-мемуары, автобиографический роман и autofiction. Ж. Мэй подчёркивает то, что автобиография наследует романическому повествованию, которое служит для неё моделью (что не ограничивается заимствованием отдельных образно-композиционных или сюжетных элементов). Исследователь настаивает на том, что в основе автобиографии лежит установка на то, чтобы сделать человеческую жизнь аутентичной сюжету книги⁵⁵⁷.

Ф. Лежён также обнаруживает глубокую родственную близость автобиографии и романа. Мало того (это представляет особую важность для нашей работы), Лежён прямо говорит о том, что «автобиография есть частный случай романа, а не что-то внешнее по отношению к нему» и «если оставаться в плане внутреннего анализа текста, между ними нет никакого различия»⁵⁵⁸ (роман имитирует приёмы автобиографического повествования, автобиография принимает черты романа). Подчёркивая близость автобиографии и романа (или автобиографического письма и романического письма), Лежён утверждает, что «история автобиографии есть только частный случай истории романа»⁵⁵⁹. Согласно Лежёну, автобиографию от романа отличает установка автора автобиографии «схватить» и «понять свою жизнь»⁵⁶⁰ (самое спорное, на наш взгляд, утверждение Ф. Лежёна: почему в этом желании нужно отказывать автору романа, Стендалю, например, как автору «Красного и чёрного»?). Автор *личного письма*, как и романист, старается схватить свою личность в её целостности, продвинуться к синтезу «я».

Можно говорить не только о близости автобиографии и романа, но о срастании, взаимопроникновении, взаимообратимости романа и других жанров *личного письма*: мемуаров, дневников, переписки. О близости *личного письма* (в частности, дневника) и романа говорит Б. Дидье, приводя в пример

⁵⁵⁶ Oliver A. Benjamin Constant : écriture et conquête du moi. P., 1970. P. 85.

⁵⁵⁷ May G. L'autobiographie. P., 1984.

⁵⁵⁸ Lejeune Ph. L'autobiographie en France. P., 1998. C. 16-17.

⁵⁵⁹ Ibid., p. 48.

⁵⁶⁰ Ibid., p. 19.

«Обермана» Сенанкура. Разницу между дневником и романом исследователь видит не в отсутствии вымысла в первом и его присутствии во втором (никто не может утверждать, что нет выдумки в дневнике), но в свойственной романному повествованию организации, что проявляется в развитии интриги, другими словами, у дневника, в отличие от романа, нет структуры, «логики повествования»⁵⁶¹. Б. Дидье приходит к выводу, что «дневник неискренен, как и всякое письмо», тем самым сближая дневник с литературой, вымыслом, подтверждая это и тем, что автор дневника создаёт себе сразу двух персонажей – «в качестве писателя и в качестве материала своего письма»⁵⁶². Заметим, что разница, на которую обращает внимание Б. Дидье, во многом формальная. Учёт нарративных отличий между жанрами автобиографического письма не препятствует их сближению на качественно ином, содержательном уровне. К тому же не стоит забывать, что в XIX веке имеет место взаимопроникновение жанров *личного письма*. Абсолютно все автобиографические жанры открыты для того, чтобы включать черты всех других жанров. Сближение разных жанров обнаруживается и при их публикации: опубликованные дневник, тетради, письма образуют единство, становятся книгой. (Однако не будет лишним обратить внимание на явное противоречие в рассуждениях Б. Дидье. Как было показано выше, литературовед утверждает, что дневник может быть выдумкой, однако дальше приводится обратное утверждение: «Роман создаёт персонажей, автор дневника не выдумывает ни ситуации, ни людей, он только воспроизводит жизнь такой, какая она есть...»⁵⁶³ С этим Б. Дидье связывает и ещё одно отличие дневника от романа: в дневнике «я» и автор совпадают, а в романе – нет⁵⁶⁴. Это несоответствие обнаруживает не до конца разрешённый самим критиком вопрос о вымышленном и документальном). Близкой предложенной в данной работе концепции представляется сближение М. Бродом дневника с литературным творчеством с точки зрения языковой природы одного и другого. Брод небезосновательно говорит о «литературном статусе языка»: «Личное письмо в повседневном представляет собой нарративную конструкцию, автор дневника должен изобрести форму, тон, язык. В этом можно видеть одну из особенностей литературного творчества»⁵⁶⁵.

О сближении с романом эпистолярного жанра подробно говорит Н. Пинье. По важному для нас наблюдению Н. Пинье, заимствуя романический язык, участницы переписки говорят именно о своём бытии, о своём чувстве

⁵⁶¹ Didier B. Le journal intime. P., 1976. P. 10.

⁵⁶² Ibid., p. 171.

⁵⁶³ Ibid., p. 106.

⁵⁶⁴ Ibid., p. 161.

⁵⁶⁵ Braud M. La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel. P., 2006. P. 260.

присутствия в мире, стараясь в письме достичь идентичности. Литературовед говорит о подмене реальной жизни жизнью в письме («новый принцип жизни»), определяя это как «Романическое» (что близко нашему пониманию *личного письма*). «Романическое» определяется Н. Пинье через специфический характер темпоральности, который заключается «в выходе из *хроноса*, реального времени», чтобы в «мгновении полноты» достичь «настоящей жизни»⁵⁶⁶. Вместо хронологической репрезентации событий – фрагментарность, множественность образов, позволяющие ухватить истинное мгновение, в котором осуществляется связь с другим и миром. Таким образом, истинная жизнь осуществляется в письме и через письмо. По выражению Н. Пинье, речь идёт о том, чтобы «писать свою жизнь как роман для того, чтобы жить друг с другом в романе»⁵⁶⁷.

Наиболее близкой нашему представлению является позиция А. Пиззоруссо. В статье «Некоторые наблюдения над "Дневниками"» литературовед подчёркивает близость жанров *личного письма*. Указывая на «я» как объект *личного письма*, когда автор может становится персонажем, он выделяет приметы фикциональности в дневниках Констана, говоря о том, что дневники писателя могут быть прочитаны как роман⁵⁶⁸. В пользу этого говорит и желание Б. Констана как интерпретировать происходящее, так и обобщать свой опыт, выводя общечеловеческие законы. Близкую мысль высказывает Дель Литто в статье, посвящённой дневнику Стендаля⁵⁶⁹. Исследователь предлагает определять все тексты писателя как «личные» или «интимные», объясняя это тем, что всё творчество Стендаля образует единое произведение, protagonистом которого является сам автор («Стендалевское творчество в литературном плане составляет одно целое с автором»⁵⁷⁰). Постоянное присутствие в произведениях авторской личности, «я» пишущего Дель Литто, заимствуя понятие Стендаля, определяет как «эготизм», усматривая в нём основную черту «личных» произведений⁵⁷¹.

Однако сближение жанров *личного письма* с романом даёт некоторым литературоведам основание говорить об удалении автора от своего «я». «Литературность», «вымысел» превращают *письмо* в театральность, игру. В труде «Форма дней. К поэтике дневника» М. Брод подробно останавливается на

⁵⁶⁶ Pignier N. Le romanesque au XVIII siècle : un nouvel espace autobiographique pour les femmes // *Écritures de femmes et autobiographie*. Peisac, 2001. P. 41.

⁵⁶⁷ Ibid., p. 41.

⁵⁶⁸ Pizzorusso A. Quelques remarques sur les *Journaux intimes* // Benjamin Constant. Actes du congrès de Lausanne. Genève, 1968. P. 182.

⁵⁶⁹ Del Litto V. Stendhal. Journal élaboré et journal brut // *Le Journal intime et ses formes littéraires*. Actes du Colloque de septembre 1975. Genève-Paris, 1978. P. 61- 65.

⁵⁷⁰ Ibid., p. 61.

⁵⁷¹ Ibid., p. 62.

проблеме соотношения жанров *личного письма* и романа. Однако исследователь решает этот вопрос достаточно упрощённо, разграничивая обозначенные явления в зависимости от способа повествования от первого или от третьего лица. Согласно логике М. Брода, «он», является маркером появления «персонажа истории в романической области», когда автор дневника смотрит на себя «как на субъект истории, которая не есть его собственная или которую он не воспринимает как свою, но как одну из множества среди других»⁵⁷². При этом под «литературным произведением», «романом» Брод подразумевает «выдумку», «сочинение» («Писать свою жизнь, используя «он», — значит даже на короткое время, на дистанции рассказывать её в манере, которая приближается к роману, значит доставлять себе удовольствие быть персонажем»⁵⁷³). Такое «соскальзывание» к «литературному», по Броду, есть закономерное следствие раздвоения пишущего о себе, отчуждения в *письме о себе* его личного опыта, что закрепляется также и языковой природой личного признания. «Личное письмо есть театрализация существования в той же степени, что и выдумка или роман, и автобиограф есть в нём самом персонаж без плотности, которая не поддаётся схватыванию»⁵⁷⁴. Говоря о сближении *личного письма* с романом, Брод исходит из представления о *личном письме* как о дистанцировании автора от своего опыта, самоочуждении пишущего «я». Пишущий смотрит на себя со стороны, как на «другого», который в любом случае есть потенциальный персонаж, готовый отделиться от авторского «я». Для нас важна обратная логика: каким образом «он» не перестаёт быть «я», что обеспечивает не разделение их, но тождество, во всяком случае, предельную близость.

Итак, нужно согласиться, что провести чёткую грань между референциальным и фикциональным не представляется возможным и все жанры *личного письма* являются так или иначе «литературными», создаются в большей или меньшей степени по принципу романа. Об этом можно сказать словами П. де Буадефра: «Я назвал бы автобиографическим... непринуждённое описание себя самого, описание, которое даёт один смысл и одну форму жизни, форму романическую»⁵⁷⁵.

Личное письмо учитывает литературные модели времени. Само понятие «романического» в значении вымышленного и ориентированного на романную традицию распространяется в XIX веке на мемуары, автобиографию, письма. Подчеркнём, что слово «роман» употребляется в исследовании в том

⁵⁷² Braud M. La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel. P., 2006. P. 52.

⁵⁷³ Ibid., p. 52.

⁵⁷⁴ Ibid., p. 256.

⁵⁷⁵ Boisdeffre P. de. Renouveau du roman français par l'autobiographie // Positions et oppositions sur le roman contemporain, Actes du colloque №8 de Strasbourg. P., 1971, p.74.

широком значении, в котором его употребляли сами писатели XIX века. В широком смысле «романическое» понимается в романтической культуре как «литературное», «исключительное», «своеобразное» и – «личное», «индивидуальное». Логика довольно проста: чтобы быть личностью, нужно быть исключительным, неординарным, особенным, а значит – «романическим». Роман с его широтой жанрового поля, той трансформацией, которую он переживал в XIX веке, маркирует симптоматичное для романтизма сближение жизни и литературы. Слово «роман» при отсутствии чётких границ между автобиографическими жанрами подходит как эквивалент определения *личное письмо*.

§ 7. Я-Текст

Личное письмо, как правило, обращено к решающим, судьбоносным событиям, отмечающим вехи жизни как смыслового единства. В таких событиях имеет место колебание между сомнением и определённой. Растерянность, заблуждение стремятся перейти в уверенность, которая невозможна без прояснения смысла события, который устанавливается относительно прошлого и будущего. Установить смысл отдельного события нельзя, если не установлена связь между событиями, если они не представляют единого сюжета (что невозможно, в свою очередь, если заранее не положена какая-либо цель жизни в её поступательном развитии). Например, автобиография движется в общем и частном (сюжетном единстве и отдельных сюжетных звеньях) от осуждения к оправданию и спасению (от случайности к судьбе как предзаданному свыше и получающему осуществление в свободном действовании).

Если какие-то смыслы значимы для «я», то оно к ним снова и снова возвращается, повторяет их, закрепляет их как свои, находит в них себя, тем самым утверждая неизменную сущность своего «я», устойчивость своей личности, особенность своего характера и мировидения. «Я» может, повторяя, закреплять за собой определённые решения, оценки, желания, отношения. Авторское «я» активно в установке определять себя, исходя из смысловых доминант событий своей жизни и отношений с окружающими. Автор в *личном письме* последовательно воспроизводит себя как тождественного самому себе, сохраняющего свои основные свойства.

В *личном письме* жизнь в усилия пишущего возвращается к самой себе, начинает превосходить саму себя, обретая постоянство и смысл. Из хаотичного, бесформенного потока жизнь становится постепенно упрочивающейся связью. *Личное письмо* есть постоянно возобновляемое усилие оформления знания о «я». Целостность здесь нельзя обнаружить без частных, отдель-

ных деталей, и наоборот, исследование отдельных элементов невозможно без синтеза. «Я» не может не изменяться, но в нём должно присутствовать нечто постоянное, неизменное. Пишущий о себе неизбежно переходит из области подвижного в область неподвижного, разлагая и вместе с тем скрепляя себя во времени. «...без временного следования и порядка содержаний, без возможности объединять их в определённые *единицы* и снова разлагать их на отличные друг от друга *множества*, без возможности, наконец, отделять сравнительно постоянные составы от относительно изменчивых — мысль о «я» не обладает никаким понятным значением и применением»⁵⁷⁶.

В *личном письме* человек осознаёт свою индивидуальность во всей совокупности чувств, эмоций, интенциональных установок и в активном отношении к миру. К изучению *личного письма* необходимо подходить исходя из того, что в нём запечатлена реальность «я», предстающая в сознании и через слово уже осмысленной, оформленной и истолкованной. Мир дан «я» так, а не иначе в выстроенности смыслов, определяющих разворачивание текста, а также постепенно открывающих новые границы целеполагания «я». В соответствии с нечленимостью человеческого существования необходимо рассматривать сочинения *личного письма* в их совокупности как единый текст, отражающий процесс становления авторского «я». *Личное письмо* есть отражение самосознания «я» как активность его отношения к самому себе и к миру, стремящегося к оформленности смысло- и целеполагания.

Личное письмо позволяет пишущему непосредственно завладеть самим собой, стать равным себе, поскольку является сосредоточенностью автора на собственной индивидуальности и проецированием его «я» в сферу идеала. *Личное письмо* есть попытка непрерывного присвоения пишущим своего «я» в стремлении к своему полному осуществлению. Всякое самовыражение автора может быть прочитано как текст, то есть то, что имеет внутреннюю организацию и обладает смыслом. Здесь можно вспомнить утверждение Бахтина: «Человек в его специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создаёт текст»⁵⁷⁷. Текст *личного письма*, рассмотренный как целостность, выступает свидетельством целостности «я».

П. Лафорг считает, что большинство писателей XIX века от Ламартина до Малларме имели своей целью заставить совпасть бытие и *письмо*. Собственно говоря, такова исследовательская задача, которую перед собой ставит сам литературовед, соединяя существующее во времени «я» пишущего и письмо в его процессуальности. Категорией, с помощью которой одно связы-

⁵⁷⁶ Кассирер Э. Познание и действительность. Понятие субстанции и понятие функции. М., 2006. С. 355.

⁵⁷⁷ Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М, 1986. С. 475.

вается с другим, в труде П. Лафорга «"Корамбе". Идентичность и вымысел себя у Жорж Санд» выступает «текст». При этом текст рассматривается как присвоенный «я», устанавливаемый интенцией пишущего, отсюда и появляется понятие «Я-текст» (Moi-texte). Словами П. Лафорга, это «феноменологическое пространство, где "я" вопрошает о нём самом и в области письма приступает к своему собственному изображению в перспективе»⁵⁷⁸. В этом процессе само «я» изменяется – в форме текста оно приобретает характер «какого-то Я» (un Moi). Иначе говоря, Я-текст происходит из проецирования "я" в пространство *письма*. По мнению П. Лафорга, это осуществляется разными способами: отождествление автора с персонажем, изображение «я» в качестве объекта *письма* (например, в автобиографии). Согласно П. Лафоргу, Я-текст строится исходя из желания пишущего сблизиться с тем «я», о котором он пишет. Сходной точки зрения придерживается и Р. Пикар, в частности, он говорит о необходимости рассматривать «я» *личного письма* как необходимый центр, с помощью которого организуется текст: «Я (le moi), теряя свою референтность на биографическом уровне и становясь текстуальной организующей инстанцией, пользуется проективной силой и свободой воображения, достигая уровня более правдивого, чем одна фактографичность»⁵⁷⁹. По убеждению Р. Пикара, возникающее в автобиографическом тексте «я» нужно рассматривать в двух качествах – персонаж-актёр и нарратор. «Я» нужно рассматривать «с самым крайним безразличием к уровню биографической идентичности, предполагаемой между "я" и личностью автора произведения», тогда как "я" нарратора чисто функционально – оно структурирует произведение, приводя в соответствие многочисленные образы и мотивы»⁵⁸⁰.

Близкую мысль высказывает С. Дубровски, говоря о принципе связи текстов в творчестве одного писателя. Этому посвящена его статья «Сартр: поправки к одному автопортрету». Автор статьи рассматривает «автодискурс», который является экзаменом сознания (прежде всего, этическим и философским) в момент великих переворотов, при этом каждый «возврат к себе» соответствует формулировке новой позиции⁵⁸¹. В «автореференцию» включаются все позиции и предпосылки высказывания. По мысли С. Дубровски, для Сартра автореференция должна была обозначить и утвердить возникновение «тотальной» (субъект и объект) правды. К этой правде он воз-

⁵⁷⁸ Laforque P. "Corambé". Identité et fiction de soi chez George Sand. P., 2003. P. 17.

⁵⁷⁹ Picard P. Constitution et fonction du moi narrateur dans El libro de buen amor de Juan Ruiz // L'autoportrait en Espagne. Littérature et peinture. Actes du IV Colloque international d'Aix-en-Provence, 1992. P. 10.

⁵⁸⁰ Ibid., p. 10.

⁵⁸¹ Doubrovsky S. Sartre : retouches à un autoportrait // Doubrovsky S. Autobiographiques : de Corneille à Sartre. P., 1988. P. 123.

вращается после теории, подтверждая тем самым обоснованность размышлений, совпадения мыслящего и мыслимого. С. Дубровски в статье «Сартр: поправки к одному автопортрету» говорит о связи всех автобиографических текстов в творчестве автора. По его мнению, автобиографические тексты Сартра есть пример того, как «правда» «рассыпается», «разделяется между текстами», «завязывается в их стыке, проявляется в их скрещении, обнаруживается в их сближении»⁵⁸². Критик говорит о том, что в автобиографических текстах Сартр схватывает смысл жизни, воссоздаёт её единство. Таким образом, теоретический сюжет у философа получает обоснование в истории частного «Я», которое, в свою очередь, включается в философскую систему. Для Сартра *понимать* значило всегда *овладевать собой*. «Записные книжки» Сартра, объединяющие интимный текст и текст философский, являются ярким свидетельством того, как философская аутентичность становится «манерой жить»⁵⁸³. *Автобиографическое письмо* для Сартра в его философском и интимном ключе есть способ овладения миром и собой на пути открытия истины. Смысл мира Сартр улавливает посредством *письма*, воплощая его в языке.

На генетическую связь жанров *личного письма* указывает и А. Бутен, говоря об автобиографической прозе Б. Констана, творчество которого он определяет как «письмо субъекта, который сообщает своим произведениям единство»⁵⁸⁴. Объединяя «Сесиль», «Амели и Жермен», «Мою жизнь», «Адольфа», А. Бутен прослеживает в этих произведениях одну историю – «историю личности, оказавшейся в ситуации кризиса»⁵⁸⁵. Схожий подход представлен, например, в трудах А. Пиззоруссо, Ф. Виталья, где автобиографическое творчество Б. Констана – его дневники, переписка, тетради, автобиография, личный роман – рассматриваются как генетически близкие тексты, образующие единую историю пишущего о себе «я». Здесь, говоря о текстах *личного письма*, можно привести в пример выражение А. Бутена: «...столкновение и опыт, средство себя раскрыть, себя испытать, себя наблюдать и думать о себе как о субъекте»⁵⁸⁶.

Д. Занон в книге «Автобиография» говорит о взаимодополнении разных автобиографических жанров в контексте творчества одного писателя. Так, Д. Занон указывает, что в автобиографии Стендаля рассказ доведён до того момента, когда писатель начал вести дневник: на смену истории прошлого при-

⁵⁸² Ibid., p. 126.

⁵⁸³ Ibid., p. 138.

⁵⁸⁴ Boutin A. Parole, personnage et sujet dans les récits littéraires de Benjamin Constant. Genève, 2008. P. 15.

⁵⁸⁵ Ibid., p. 15.

⁵⁸⁶ Ibid., p. 10.

ходит история настоящего⁵⁸⁷. На связь разных жанров *личного письма* указывает и Ф. Виталь в книге «Бенжамен Констан. Письмо и чувство виновности»⁵⁸⁸. В центре внимания исследователя оказывается тесная связь между всеми автобиографическими текстами Констан: дневниками, перепиской, автобиографией, тетрадами, личным романом. Сложность представляет определение текстов по жанровому признаку, каждый текст включает черты нескольких жанров. Так, «Амели и Жермен» – текст, который Ф. Виталь определяет как «автобиографическое повествование» (в пользу чего говорит единство сюжета и присутствие заголовка) сложно отделить от дневника. «Амели и Жермен» есть одновременно дневник и повествование, так как здесь Констан размышляет о настоящем и, вместе с тем, пытается программировать своё будущее. Кроме того, Ф. Виталь указывает на проблемность разграничения в автобиографической прозе Констан фикционального и референциального. Так, «Моя жизнь» называется «автобиографией в романической манере» (указывается на присутствие в автобиографии романических черт), «Сесиль» – «автобиографическим вымыслом» (указывается на близость этого романа автобиографии)⁵⁸⁹. Одни жанры *личного письма* могут замещать другие, дополнять другие в творчестве одного автора. Например, повествование в «Жизни Анри Брюлара» Стендаля останавливается на 1801 году, с этого года начинается его «Дневник», который затем перерастает в роман. «Тетради» Сент-Бёва приписываются романному персонажу.

Можно говорить о феномене романтического сознания, предполагающего веру в слово как высшую реальность и одновременно как воплощение личной истины. О том, что литература в романтизме связывалась с изначальным, жизненно важным для человека смыслом, говорит и М. Мамардашвили, определяя это как «романтическую фикцию»⁵⁹⁰. В этом случае «искусство словесного построения» становится «способом существования истины, действительности»⁵⁹¹. При этом ни то, ни другое не дано в готовом виде, в каждом тексте истина и действительность предстают как становящиеся. Несмотря на кажущуюся отрывочность, фрагментарность текстов *личного письма*, их нужно прочитывать как осуществление личностной целостности. В процессе *личного письма* автор устанавливается как личность, словами М. Мамардашвили, «истину нельзя ниоткуда получить, её можно лишь создать... и писа-

⁵⁸⁷ Zanon D. L'autobiographie. P., 1996.

⁵⁸⁸ Vitale F. Benjamin Constant. Écriture et culpabilité. Genève, 2000.

⁵⁸⁹ Ibid., p. 85.

⁵⁹⁰ Мамардашвили М. К. Литературная критика как акт чтения // Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М., 1990. С. 157.

⁵⁹¹ Там же, с. 157.

тель сам должен *стать* через создаваемый текст»⁵⁹². Каждым автором *личное письмо* осознаётся как необходимость: от запечатления развития жизни, разворачивания движения мысли, вопрошания и ответствования – зависит сама жизнь.

Это напряжение между жизнью и литературой, индивидуальным сознанием и языком, которое имеет целью обнаружить настоящее исследование, актуализируется и в трудах Ж. Делёза. Так, в работе «Критика и клиника» философ противопоставляет идее стирания индивидуального «я», самоотчуждения в языке того, кто пишет о себе, – идею приближения автором языка к собственному «я», выработки им «другого языка» для передачи своего существования. Личностное бытие и язык не отрицают одно другое, но взаимобусловливают: «внеязыковые видения и слушания» определяются исключительно языком⁵⁹³. *Письмо*, по мнению Ж. Делёза, не есть форма (то есть застывшее, завершённое, ставшее, оформленное), ему присущи подвижность, сложная изменчивость, бессистемность, постоянная новизна жизни: «Писать – не обязательно навязывать форму (выражение) материи пережитого. Литература, скорее, на стороне бесформенного, или незавершённого... Писать – это дело становления, которое никогда не завершено и всё время в состоянии делания и которое выходит за рамки любой обживаемой или прожитой материи. Это процесс, то есть переход Жизни, идущей через обживаемое и прожитое»⁵⁹⁴. Согласно Ж. Делёзу, пишущий о себе, в принципе, не может отделить себя от того, что он о себе пишет. Становящийся текст есть доказательство нерасчленимости жизни и литературы, их срастания. В литературе, по Ж. Делёзу, невозможно отделить личное от безличного, что не отрицает, но, напротив, доказывает единичность «я».

Таким образом, проблема *личного письма* всегда предполагает определение места конкретного текста в творчестве автора как в движении осознания жизненного опыта своего «я». Каждый текст *личного письма* необходимо прочитывать в контексте всего творчества автора. В сочинениях *личного письма* обнаруживает себя тотальное присутствие авторского «я», творится «я-текст».

⁵⁹² Там же, с. 159.

⁵⁹³ Делёз Ж. Критика и клиника. СПб., 2002. С. 9.

⁵⁹⁴ Там же, с. 12.

§ 9. Истоки романтического личного письма

Сразу необходимо оговориться, что доминантным жанром *личного письма* является автобиография и именно с появлением автобиографии⁵⁹⁵ принято связывать развитие *личного письма* (Ж. Гюсдорф, Ф. Лежён, Ж. Старобинский единодушны в том, что автобиография рождается в творчестве Ж.-Ж. Руссо)⁵⁹⁶. Тот характер *личного письма*, о котором речь идёт в данном исследовании требует того представления о личности, какое становится возможным в романтизме, а также особого отношения к *письму* и к существованию «я» в слове, которое становится возможным только начиная с Руссо. Именно у Руссо, а затем у писателей-романтиков *письмо* утверждает единство личности. Для Руссо писать о себе – значит устанавливать себя перед взглядом Бога, то есть устанавливать себя в вечности, утверждая в пишущем тексте свой неповторимый и законченный облик. По верному наблюдению

⁵⁹⁵ Напомним, что возникновение мемуарного жанра происходит гораздо раньше: первые мемуары появились в 1656 г. («Мемуары Мишеля де Маролля»). Появление мемуаров в XVII веке объясняется Р. Демори интересом к текстам документального порядка. По его мнению, мемуары имели перед романами очевидное преимущество правдивости. Мемуары XVII и XVIII века, как правило, ограничивались собственным опытом автора и представляли исторический контекст как «непоятанный беспорядок» (Demoris R. *Le roman à la première personne*. P., 1975. P. 72) (что отличает их от мемуаров XIX века, где личная судьба и история, события которой всё больше начинают рассматриваться как объяснимая закономерность, связаны самым тесным образом).

⁵⁹⁶ Однако есть исследователи, которые не разделяют эту точку зрения, например, Ш. Лоду считает, что рождение автобиографии (а следовательно, и *личного письма*) – «Рассуждение о методе» Декарта, который впервые устанавливает себя в пространстве слова (*Laudou Ch. Le Cogito autobiographique: Quelques conditions métaphysique d'apparition de l'autobiographie // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours: constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient, 2007. P. 17*). Мнения о том, что автобиография возникла задолго до Руссо, придерживаются М. Лазар и Ж. Шранк (*Lazard M. Les mémoires de Marguerite de Valois et la naissance de l'autobiographie féminine // Problématiques de l'autobiographie. Actes du colloque consacré aux Problématiques de l'autobiographie. P., 2004. P. 17-32. Schrenck G. La question autobiographique à la Renaissance: l'émergence du "moi" à travers l'exemple de Montaigne, l'Estoile et d'Aubigné // Problématiques de l'autobiographie. Actes du colloque consacré aux Problématiques de l'autobiographie. P., 2004. P. 49-61*). Оба исследователя относят появление автобиографии к Ренессансу, объясняя это тем, что именно в эту эпоху человек начинает осознавать свою субъективность и свою единичность. Ж. Шранк указывает на тексты XVI века, в которых пишущий прямо говорит о своем *интимном письме* и о той значимости, которой для него обладает действие «укладывать себя на бумагу» (р. 51). Литературовед настаивает на необходимости рассмотреть истоки зарождения автобиографического проекта, те модели, на которые начиная с XVI века были ориентированы автобиографические высказывания, проследить, как желание автора выразить личный опыт порождает новые формы, как пишущий осмысляет отношение между его жизнью и процессом *письма*. Однако нужно заметить, что поле исследовательского анализа оказывается сужено до текстов Монтеня, которые, оговоримся, не являются собственно автобиографическим повествованием (по замечанию самого Ж. Шранка, «Эссе» Монтеня не поддаются жанровому определению, объединяя разные нарративные практики – дневник, эссе, письма, автопортрет). Вообще, по наблюдению литературоведа, тексты о «я» эпохи Ренессанса обнаруживают «колеблющуюся репрезентацию», то есть дневник, эссе, мемуары обнаруживают всегда только случайное соединение нарративных моментов, собранных и расположенных рядом, что Шранк определяет как «лабиринт», «мозаика», акцентируя тем самым невозможность схватывания «я» и приходя к таким явлениям барочной эстетики, как призрачность, фрагментарность, поиск «тотальной книги».

Е. Тома, «в XIX веке философия личности начинается с рассуждения о себе и систематизирования знаний о "я"»⁵⁹⁷. Ф. Пике утверждает, что именно в творчестве Руссо впервые закрепляется идея о том, что индивидуальность объясняет себя посредством своей истории, начиная с детства⁵⁹⁸. Важным является осознание авторской ответственности за сказанное им о себе слово. Так, Д. Занон в книге «Автобиография» указывает: «У Руссо правда и откровенность – категории моральные, религиозные – будут заданы как категории литературные...»⁵⁹⁹. Другими словами, литературное у Руссо включает нравственное, этическое, в конечном итоге, оно будет выражением человеческого в его экзистенциальной сути.

В исследованиях, посвящённом творчеству писателей XVIII века до Руссо, речь часто идёт об ином характере *личного письма*. Иногда, заявляя о *личном письме* тех или иных авторов, литературоведы парадоксальным образом приходят к выводу о его отсутствии. Например, О. Давид в своей книге «Условная автобиография Мадам д'Эпинэй. Писатель-философ Просвещения. Идеологическое и формальное разрушение личного письма» указывает на в некоторой степени произвольное употребление понятия «автобиография» относительно творчества Мадам д'Эпинэй, которая, вынужденная уважать условности своего времени, говорила «я» только с помощью подставного лица⁶⁰⁰. В поле зрения Л. Трикош-Ролин в книге «Идентичность либертина. Личное письмо или изобретение себя» оказываются произведения либертинов от первого лица⁶⁰¹. Исследователя интересует «субъективность дискурса», то есть выражение настроений и чувств, позволяющие догадываться об искренних, сугубо личных авторских переживаниях, которые, как правило, скрываются под маской. Однако автор монографии приходит к выводу, что уловить эту авторскую искренность за царящей в творчестве либертинов условностью игры оказывается практически невозможно. Л. Трикош-Ролин оговаривается, что в произведениях либертинов можно проследить не столько тождество, сколько очень относительное сходство между автором, нарратором и главным героем произведения⁶⁰².

Ж.-Ф. Миро в книге «Автобиография. Личное письмо и искренность» подробно останавливается на вопросе об истоках автобиографии. По мнению

⁵⁹⁷ Thomas E. L'écriture stendhalienne et les défis du Je. P., 2008. P. 24.

⁵⁹⁸ Piquet F. Genèse du moi romantique // Écriture de l'identité. Actes du colloque tenu les 21 et 22 novembre 1996 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3. Textes réunis par F. Piquet. P., 1998. P. 45-66.

⁵⁹⁹ Zanon D. L'autobiographie. P., 1996. P. 27.

⁶⁰⁰ David O. L'autobiographie de convenance de Madame d'Épinay. Écrivain-philosophe des Lumières. Subversion idéologique et formelle de l'écriture de soi. P., 2007.

⁶⁰¹ Tricoche-Rauline L. Identité (s) libertine (s). L'écriture personnelle ou la création de soi. P., 2009.

⁶⁰² Ibid., p. 33-34.

Ж.-Ф. Миро, с которым трудно не согласиться, в основе автобиографии лежат две традиции: одна – античная с идеей «познай самого себя», другая – христианская с обычаем исповеди и покаяния. Особое внимание Ж.-Ф. Миро уделяет св. Августину, который открывает жанр духовной автобиографии: стремясь к познанию Бога, он познаёт собственную душу. Августин «вовлекает "я" в письмо» или, другими словами, «устремляет письмо по направлению к "я"»⁶⁰³. По наблюдению Ж.-Ф. Миро, особый вклад в развитие автобиографии вносят Возрождение⁶⁰⁴ и Просвещение – эпохи, когда прокладывается путь к новому пониманию человека «как существа уникального, незаменимого, единичного, но также загадочного, закрытого»⁶⁰⁵. Ж.-Ф. Миро подробно останавливается на авторском замысле автобиографии, отвечая на вопрос, зачем, с какой целью автор начинает писать свою историю: понять мир, подвести итог жизни, прояснить путь «я», выявить причины своих поступков, обрисовать моральный портрет «я», в конечном итоге, соединить прошлое с настоящим, убедив себя в том, что счастье не осталось позади, но и достигнуто в настоящем. Ж.-Ф. Миро выделяет в автобиографии ведущий мотив поиска потерянного счастья и элегическую тональность.

Ф. Лежён считает, что Руссо не изобретает автобиографию, но первым реализует все её возможности⁶⁰⁶. Так, Ф. Лежён видит жанрообразующие признаки автобиографии в следующем: интенсивное использование романтической техники для воссоздания прошлого; использование разных повествовательных приёмов для установления отношений с читателем; автор оказывается в ситуации поиска своей идентичности (он «не довольствуется тем, чтобы говорить то, что он уже о себе знает, но ждёт от автобиографического письма нового знания, которое он может иметь о себе»⁶⁰⁷); главное внимание уделяется сущности личности, прослеживаются её истоки, большая роль отводится детству; в модели личности важное место занимает сексуальный план.

Ж. Гюсдорф говорит о том, что именно с Руссо литературная автобиография приобретает модель, которая «утверждает содержание, предлагает проект и тон, обязательные темы». «То, что было востребованной формой

⁶⁰³ Miraux J.-Ph. L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité. P., 1996. P. 24.

⁶⁰⁴ «Опыты» Монтеня – первый пример изучения автором самого себя посредством *письма*.

⁶⁰⁵ Miraux J.-Ph. L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité. P., 1996. P. 20.

⁶⁰⁶ Иная точка зрения принадлежит Ж.Лауати, который считает, что в основе современной автобиографии лежит августиновская модель (Lahouati G. Singularité et exemplarité dans l'écriture autobiographique // Se raconter, témoigner / Sous la direction de C. Dornier. P., 2001. P. 21).

«Возьми, говорю я, книги моей «Исповеди», которые ты хотел бы видеть: там загляни в самую суть меня, чтобы не хвалить меня сверх того, что я есть; там обратись ко мне и увидишь то, кем я был в себе самом для самого себя...» (Augustin. Confessions. X. P. 5).

⁶⁰⁷ Lejeune Ph. L'autobiographie en France. P., 1998. C. 46.

поиска себя, духовным опытом, становится литературным жанром, доступным всем»⁶⁰⁸. Ж. Мэй также разделяет эту точку зрения, его словами, Руссо «устанавливает автобиографию и делает её достойной располагаться в пантеоне литературных жанров»⁶⁰⁹. Словами М. Бланшо, Руссо «открывает недостаточность традиционной литературы и необходимость придумать другую, настолько же новую, как и его замысел»⁶¹⁰. В своих автобиографических сочинениях он выходит за литературу, тем самым расширяя её границы.

История *личного письма* в том значении, в котором оно представлено в данном исследовании, начинается с творчества Руссо, а именно, с его «Исповеди» и «Прогулок одинокого мечтателя». Данную точку зрения разделяют многие исследователи, среди которых, например, М. Делон, Р. Мози, И. Менан – авторы труда «История французской литературы. От "Энциклопедии" к "Медитации"», в котором отдельная глава посвящена *интимному письму* (*l'écrit intime*). Примечательно, что интимный характер «Исповеди», по их мнению, обнаруживается в обращении к Богу как слушателю, это указывает на то, что диалог с читателем не прямой. Зарождение *интимного письма* как такового авторы труда видят в «Прогулках одинокого мечтателя», что объясняется глубоко личным замыслом этого сочинения: «Если «Исповедь» преследует целью публичное оправдание человека, «Прогулки» составляют произведение действительно интимное, где Руссо отдаётся чистому удовольствию письма, преодолевая все традиционные условности»⁶¹¹. Эту точку зрения можно встретить у многих исследователей. Например, её придерживается Л. Арсак⁶¹². Словами А. Висса, у Руссо впервые в литературе проявляется «двойная диалектика говорить и жить»⁶¹³. Д. Паке, указывая на огромную роль чувственных ощущений в автобиографическом письме Руссо, утверждает: «...его Я открывается вспышкой своей собственной очевидности, своими блужданиями и своими противоречиями, без того, чтобы какое-нибудь аксиологическое суждение могло быть привнесено в эти потрясения»⁶¹⁴.

Если ставить вопрос о Монтене как о том, кто закладывает во французской литературе традицию самоописания и самообъяснения, можно обратиться к наблюдению М. Айгельдингера, который настаивал на сущностной

⁶⁰⁸ Gusdorf G. De l'autobiographie initiatique au genre littéraire // Revue d'histoire littéraire de la France, №6, 1975, p. 965-966.

⁶⁰⁹ May G. L'autobiographie. P., 1984. P. 23.

⁶¹⁰ Blanchot M. Le livre à venir. P., 1959. P. 65.

⁶¹¹ Delon M., Mauzi R., Menant I. Histoire de la littérature française. De l'Encyclopédie aux Méditations. P., 1984.

⁶¹² Arsac L. L'écriture de soi ou quand le XIX siècle lit « Les Confessions » // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confessions". L'écriture de soi. P., 1996. P. 119-122.

⁶¹³ Wyss A. Jean-Jacques Rousseau. *L'accent* de l'écriture. Neuchâtel, 1988. P. 267.

⁶¹⁴ Ibid., 108.

разнице методов *письма* Монтеня и Руссо: «Автор "Эссе" говорит о человеке и о себе самом как о существе «непостоянном и разном», постоянно становящемся, как о неустойчивом сознании, зависимом от изменения и прерывистости. Таким образом, он решает задачу изобразить не сущность (*être*), но переход (*passage*), выразить подвижность и множественность, присущие его "я" и в целом "я" человеческому. У Руссо совсем по-иному: это непостоянство существа, которое он наблюдает в себе не единожды, служит отправной точкой, но оно должно быть поглощено всеобъемлющим сознанием единства. Жан-Жак ищет эту самотождественность, которая открывается за пределами движения, изменений и противоречий. Конечно, он уделяет особое внимание метаморфозам "я", онтологическому разнообразию, которое чувствует на разных эпизодах своей жизни; он узнаёт в себе смешение разнородных элементов, склонность к сумасбродству (причудам, странностям) и раздвоению, столкновение между требованиями природного "я" и требованиями "я" общественного. <...> Но Руссо не разрабатывает внутреннего разнообразия и не старается воспользоваться разными измерениями своего «я», он их терпит, за ними наблюдает, их анализирует и выражает с целью их преодолеть. В различных движениях своего существа он озабочен тем, чтобы раскрыть в себе самом единство и неизменность, которые его всецело определяют»⁶¹⁵. О «изображении неизменного "я"» в «Исповедях» Руссо говорит и Ж.-Л. Лесеркль⁶¹⁶.

Проблема личной репрезентативности в автобиографическом тексте поднимается и Р. Рико, который видит в автобиографических сочинениях Руссо путь писателя к самому себе, движение, совершенно независимое от внешних факторов, предполагающий погружение в глубины «я» посредством *письма* («Жан-Жак отделял себя от других, чтобы предпочесть свой собственный образ, беседовать со своими химерами, дать беспрепятственно странствовать своим мечтам, и эта дистанция от другого, парадоксально, утверждает раскрытие себя в письме»⁶¹⁷). Заметим однако, что существует и другое мнение, которого придерживается, например, С. Фрико. Для этого исследователя автобиография Руссо – это прежде всего защита, оправдание, при этом автор хочет заставить понять себя, согласиться с собой. Такая установка и объясняет то, что автобиография у Руссо, словами критика, «имеет форму показательной выставки»; имея целью убеждать, автор «сохраняет

⁶¹⁵ Eigeldinger M. Jean-Jaques Pousseau. Univers mythique et cohérence. Neuchâtel, 1978. P. 233.

⁶¹⁶ Leserle J.-L. Rousseau et l'art du roman. P., 1969. P. 370. Однако Ж.-Л. Лесеркль указывает на трудность схватывания единства «я»: «Он (Руссо – С.Л.) чувствует единство своего «я», но для него невозможно удержать это единство в силу его субъективного метода» (Ibid., p. 374).

⁶¹⁷ Ricot R. Rousseau en representation // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confession". L'écriture de soi. P., 1996. P. 26.

господство над порядком своих доводов и находит способ поиска причин, приводящих к изобретению истинной психологии в письме»⁶¹⁸.

Вопрос о совпадении автора (в данном случае Руссо) с «я» автобиографического текста в современных литературоведческих трудах решается с помощью понятия *письма*, которое покрывает проблему дискурсивных и повествовательных практик. М. Айгельдингер утверждает, что Руссо был убеждён в силе воздействия *письма*, в его установке на длительность, возможности раскрывать истину и совпадать с содержанием мысли. По мнению исследователя, для Руссо *письмо* – это «инструмент, благодаря которому он снимает противоречие между чувством и мыслью»⁶¹⁹. Задача, которую ставит перед собой Руссо – сделать *письмо*, средство посредничающее и культурное, средством воспроизведения живости чувств, продолжением движения эмоций, выражением энергии страсти. Среди исследований, в которых затрагивается вопрос о природе и функциях *письма* у Руссо, заслуживает упоминания работа Ф. Баргийе «Руссо или страстная иллюзия. "Прогулки одинокого мечтателя"». В частности, в *письме* он видит фиксацию обретенного автором единства с самим собой с целью лучше им наслаждаться в одиночестве. Косвенно полемизируя с Ж.Деррида, Ф. Баргийе утверждает, что *письмо*, «уподобленное аппарату регистрации, не означает для Руссо деформирующего экрана, но верный инструмент» для передачи внутреннего состояния, доказательством чему можно считать установку писателя следовать «свободной игре» мечтаний, чтобы лучше изучить их сущность, нежелание приводить их в систему, предписывать искусственный порядок⁶²⁰. Среди концептуально важных работ, посвящённых Руссо, важное место занимает книга А. Висса «Жан-Жак Руссо. Звучание письма», также полемичная по отношению к утверждениям Ж. Деррида. Заметим, что слово «accent», отмеченное в названии книги курсивом, имеет несколько значений, большинство из которых и подразумевается автором: «произношение», «акцент», «ударение», «интонация», «звучание», «манера, характерная особенность стиля». Если Ж. Деррида на примере творчества Руссо разделяет «речь» и «письмо», тем самым лишая *письмо* экзистенциальной опоры, то А.Висс эти явления сближает, показывая насколько *письмо* Руссо органично связано со звучащей речью, видя в этом теоретически и мировоззренчески обоснованную позицию писателя, определяющую стилевое своеобразие его произведений. По мнению критика, Руссо утверждает в *письме* «звучание», утверждая свою личностную правду,

⁶¹⁸ Fricaud S. “Les Confession” et les autres œuvres autobiographiques de Rousseau // Analyses et réflexions sur Rousseau “Les Confession”. L’écriture de soi. P., 1996. P. 117, 118.

⁶¹⁹ Eigeldinger M. Jean-Jaques Pousseau. Univers mythique et cohérence. Neuchâtel, 1978. P. 29.

⁶²⁰ Barguillet F. Rousseau ou l’illusion passionnée. *Les rêveries du promeneur solitaire*. P., 1991. PP. 174, 177.

доказывая аутентичность сообщения, язык таким образом укореняется в жизни, заявляя о своей истинности⁶²¹. А. Висс доказывает, что Руссо «не прибегает к письму, чтобы прятаться, но чтобы раскрывать себя», при этом он не теряет надежду выразить себя в *письме* с ясностью, а значит, сохранить в написанном характер звучащего слова⁶²². При этом стиль перестаёт быть декоративным элементом, становится сутью высказывания, поскольку в нём запечатлевается особенность речи автора, а значит, его характера. Для нас особенно важно утверждение А. Висса, что поэтика последних сочинений Руссо выстраивается согласно осознания «я», найденного в языке, *письмо* приобретает трансцендентную функцию: «...начиная с "Письма Кристофу Бомону", письмо Руссо стало движением, которое не нуждается ни в чём, кроме самого себя»⁶²³. Согласимся, что в последних сочинениях Руссо само *письмо* удостоверяет подлинность Жан-Жака, устанавливается единство «говорить и жить», «языка и мысли». В этом состоит величайшее достижение Руссо. «...Настоящая связь, которая устанавливается между творчеством и жизнью есть факт самого языка; это в возможности рассказать о себе открывая правду, заключены сила и обоснование философской системы Руссо, вместе с этим – это в аутентичности философского дискурса Руссо удостоверяется правда, которая составляет человека»⁶²⁴.

Итак, началом *личного письма*, каким оно сложилось в романтизме, является творчество Руссо, преодолевающего притяжение просветительского рационализма и прагматизма, писателя, чья мысль и судьба стали наглядным воплощением напряжённейшей борьбы противоречий. С одной стороны, сознание Руссо отличается глубокой историчностью, которая проявляется в признании своей принадлежности к определённом политическому времени, в острой потребности в понимающей и сочувствующей аудитории (слушателей или читателей). С другой стороны, Руссо всегда пытался выйти за границы своего времени, совершив бегство за пределы общества, вернувшись в вечно неизменное безвинное состояние естественного человека, отвергнувшего пагубные искушения цивилизации. Только десять последних лет Руссо были посвящены литературному творчеству. Он пытался отрицать («Исповедь», «Мечтания») эти годы, считая их изменой своему настоящему предназначению, искажением своей истинной сути. Губительным искусом, уводящим от подлинного «я», представлялось Руссо *письмо*. *Письмо* как публичное высказывание становится добровольным самоотчуждением автора, неиз-

⁶²¹ Wyss A. Jean-Jacques Rousseau. *L'accent de l'écriture*. Neuchâtel, 1988. P. 52.

⁶²² Ibid., p. 58.

⁶²³ Ibid., p. 266.

⁶²⁴ Ibid., p. 267.

бежным самозакланием: в жертву приносится самое дорогое, глубоко личное, образ «я» ставится в зависимость от мнения читающей публики, в чьей благосклонности Руссо никогда не был уверен. Предлагая свою «Исповедь», Руссо отдавал себя на растерзание чужому слову, всегда поверхностному, подозревающему, обвиняющему. Казалось бы, правдивым, животрепещущим, неотчуждаемым, от начала до конца принадлежащим говорящему может быть только звучащее слово, непосредственно обращённое к присутствующему слушателю и напрямую устанавливающее эмоциональный контакт, сама мелодия, тон, ритм речи передают неподдельно искреннее чувство «я». Получается, что звучащее слово принадлежит человеку в его здесь наличном, о себе свидетельствующем бытии, тогда как *письмо* есть отчуждённый, искусственно сконструированный образ «я», не принадлежащий автору, но зависимый от социума (на это обращали внимание в своих работах и Барт, и Деррида, и Фуко). Но тогда возникает вопрос: почему Руссо, видя всю пагубность *письма*, ставившего его в зависимость от общественного мнения и, казалось бы, отчуждающего образ его «я» от него самого, до конца жизни не переставал нуждаться в *письме*, упорно, настойчиво, почти маниакально писал о себе? Нельзя пройти мимо той очевидности, что в конечном итоге Руссо удалось сделать из *письма* свидетельство о неотчуждаемой экзистенциальной правде своего «я». Руссо удалось сделать *письмо* выражением глубоко личной истины, средоточием смысла жизни в её провиденциальной сути.

Таким поворотом стали «Прогулки одинокого мечтателя». Это утаённое *письмо*, скрытое от посторонних глаз, это слово, сказанное про себя, но не утратившее эстетической гармонии литературного шедевра. «Мечтания» Руссо пишет исключительно для себя, не обращая их ни к кому, даже к потомкам. Он нуждается в *письме* как в личном спасении, в «Мечтаниях» Руссо больше не утрачивает себя, но возвращает, он уверен в абсолютном обладании созданным им образом. Руссо говорит на пороге вечности и говорит о том откровении, которое было явлено ему перед смертью и позволило, наконец, обрести внутреннее равновесие. Нужно помнить, что «Мечтания» – это не одинокое признание перед небытием и пустотой. «Мечтания» Руссо есть яркое доказательство того, что *личное письмо* не может рождаться в абсолютном одиночестве пишущего. Вся романтическая культура доказывает то, что вопрошание о «я» о последних смыслах личного существования всегда подразумевает диалог (пусть и не всегда явно выраженный). Любая постановка вопроса о «я», обладающего уникальной, неповторимой духовной сущностью, всегда требует (пусть и незримого) присутствия «другого», по отношению к которому «я» себя выделяет как иное (если переводить на язык

лингвистики, «я» требует «ты»). «Я» как субъект утверждает себя только в активном полагании, действии. «Я» невозможно как существующее в себе и для себя, оно должно вступать в какие-либо отношения с окружающим. Другой вопрос в следующем: где та мера, относительно которой «я» себя определяет. Может ли «я» судить о себе по мерке другого «я», внеположного ему существования? Нет. Человеческое «ты» всегда остаётся внеположным по отношению к «я», остаётся объектом (объектом оценки, суждения, взгляда). Романтизм с выдвиганием тотальности, абсолютности личностного «я» признаёт (это присутствует уже в «Мечтания» Руссо), что для такого беспределного, всеобъемлющего «я» нужна иная мера, Я нуждается в Другом, Том, Кто будет Превосходящим (или по крайней мере равнозначным, равновеликим) собеседником. Таким со-беседником, со-причастным «я» и одновременно Иным, может быть только Бог. Уже Руссо доказал, что *личное письмо* как последняя, конечная, предельная правда, высказанная «я» о самом себе, может быть сказана только в открытости Богу. «Я» (не «я» как временное, преходящее, конечное, а «я» как причастное вечности и бесконечности) может свидетельствовать о себе только перед Богом.

Теперь можно вернуться к проблеме противопоставления слова и *письма* как противопоставления внутреннего и внешнего, сущности и формы (что будет актуализовано филологической мыслью XX века). В позднем творчестве Руссо продемонстрировано упразднение антиномичности этих явлений, он раз и навсегда снял противоречие между ними. Схожую мысль высказывает и М. Фуко в «Предисловии» к изданию «Диалогов» Руссо. По мнению философа, у Руссо слово и *письмо* не только спорят друг с другом, но самым тесным образом переплетаются, усиливая друг друга. Эта борьба между словом и *письмом* ведёт к их взаимному оправданию. *Письмо* становится предельно откровенным признанием перед взглядом Бога⁶²⁵. М. Фуко указывает и на опасность: зафиксированный в *письме* дискурс отчуждается от автора. И далее в статье М. Фуко показывает, какие препятствия, существующие прежде всего в сознании писателя, Руссо приходится преодолеть, чтобы присвоить себе письменный дискурс, доказать своё право им владеть, в противном случае он начинает угрожать говорящему (используя образное выражение М. Фуко, перевёрнутое, изменившее смысл слово начинает душить автора). М. Фуко не может не констатировать, что в конечном итоге Руссо удаётся излечиться от этого удушья, избавиться от него, доказательством чему служат «Прогулки одинокого мечтателя». И здесь М. Фуко обозначит то противоречие, которое им самим в пределах работы о Руссо до конца разрешено не бу-

⁶²⁵ Foucault M. Introduction, in Rousseau J.-J. Rousseau juge de Jean-Jaques // Foucault M. Dits et écrits. 1954-1988. T. I. 1954-1969. P., 1994. P. 173.

дет. Чтобы излечиться, достигнув внутреннего просветления, Руссо нужно было отказаться от слова. И здесь мыслитель прибегает к образам Руссо из «Прогулок одинокого мечтателя»: даруемые природой гармония и свобода освобождают от необходимости говорить, оправдываясь и объясняясь. Это возвращение в первозданное, доисторическое лоно природы, допускающее праздное-безгрешное состояние в восхищённо-немом созерцании всегда живого бытия, требующего лишь эмоционально-чувственного приобщения. Человек как бы отказывается от своего слова, заимствуя безгласное слово самой природы: «...вновь оживёт в памяти свободное пространство озера Бьенн, неторопливый ритм воды и этот непрерывный шорох, который, не будучи ни словом, ни текстом, вновь приведёт голос к его истоку, к шёпоту мечты...»⁶²⁶. То есть, следуя логике М. Фуко, обретение неподдельности, безыскусственности, полноты, истинности своего «я» требует от Руссо отказа от выражения себя в слове, счастливого молчания – первозданное бытие мира должно заговорить вместо человека: «В этом абсолютном и естественном лёгком шелесте всякое человеческое слово обретает свою непосредственную истину и свою откровенность»⁶²⁷. Однако не нужно забывать о том, что, для того чтобы озеро Бьенн ожило в памяти, о нём нужно сказать, и даже не просто сказать, но написать, только так для Руссо возможно удержать воспоминание. Для того чтобы вновь и вновь Руссо можно было испытывать счастье опрощения, пространство озера Бьенн должно было стать для него пространством текста, который пишется и перечитывается. Не случайно, у самого М. Фуко слово есть не только безличное слово мира, но человеческое слово. И далее, становясь на позицию самого Руссо, философ оправдывает *письмо*, говорит о нём как о неподдельном выражении живого «я», сравнивая *письмо* с музыкой. Его словами, «Исповедь» есть «свободное выражение мелодического письма»⁶²⁸. Высказанная М. Фуко идея «мелодического» (или музыкального) *письма* относительно «Исповеди» и «Мечтаний» близка нашей концепции *личного письма*. М. Фуко отмечает доверие Руссо *письму*, его уверенность в возможности целиком и полностью себя высказать. Руссо удаётся открыть такую свободную, гибкую, подвижную композицию, которая соответствует наиболее естественному выражению, в котором говорящий «представлен целиком, без остатка и без сдерживания»⁶²⁹. Гарантом свободы самовыражения для М. Фуко является гибкость, изменчивость, вариативность стиля (заметим, что здесь стиль не перекрывает индивидуальное, но служит

⁶²⁶ Ibid., p. 175.

⁶²⁷ Ibid., p. 175.

⁶²⁸ Ibid., p. 175.

⁶²⁹ Ibid., p. 175.

свидетельством о нём: «постоянная изменчивость стиля необходима, чтобы открыто следовать откровенности всех положений: каждое событие и сопровождающая его эмоция должны быть воссозданы в их непосредственности»⁶³⁰). Важно подчеркнуть, что здесь М. Фуко становится на позицию самого Руссо, делая акцент на доверии писателя *письму*. В случае с Руссо М. Фуко признаёт то, что язык не заслоняет, не отрицает индивидуальное начало, но, напротив, обнаруживает его. Хотя М. Фуко не склонен преувеличивать активность пишущего «я», пытаясь свести его к выраженной чувствительности, для нас важно, что мыслитель указывает на единство «я-субъекта», которое, несмотря на стилистическую пестроту, не распадается: «из множественности страстей, выражений, стилей, преданности множеству странных событий он (Руссо – С.Л.) заставляет родиться рисунок, который всегда единственный и единый»⁶³¹.

Внутренним, до конца принадлежащим пишущему является «вертикальное письмо», «вздыбленный язык». Здесь речь идёт о найденной философией оппозиции горизонтального и вертикального. «Вертикальное», по М. Фуко, есть то, что не укладывается в формально-логические рамки языка, то, что может быть объяснено только изнутри себя самого, исходя из своих собственных законов. Вертикальное *письмо* до конца принадлежит пишущему. Внутреннее напряжение, вызванное конфликтным столкновением разных дискурсов, свидетельствует о внутреннем стержне, активном «я». Однако это «я» есть «субъект раздробленный, противопоставленный себе самому», никогда не завершённый⁶³². Язык «Диалогов» открыт вторжению «других», но эти «другие», враждебные авторскому «я», присутствуют в самом авторском сознании. Фуко показывает, что Руссо проходит через распад «я» в «Диалогах», только в «Мечтаниях» обретая единство этого «я». Не нужно забывать, что угроза быть преследуемым и оклеветанным существует в самом сознании Руссо. Получается, что *личное письмо* может допускать колебание между единством «я» и угрозой его разрушения, гармонической целостностью и хаосом противоречивых сил, проявляющихся во взаимоисключающих высказываниях. И всё же *личное письмо* возможно только при сохранении «я». Когда говорящее «я» полностью раздроблено, когда в сознании пишущий не может идентифицировать своё «я», удержав за собой один из образов, – наступает безумие. В конечном итоге, Руссо удалось вернуться к единству «я», можно сказать, что внутреннее чувство духовной свободы ему никогда не изменяло: автор *личного письма* помнит о необходимости преодолеть ис-

⁶³⁰ Ibid., p. 176.

⁶³¹ Ibid., p. 76.

⁶³² Ibid., p. 176.

кажения, спастись от небытия посредством нового *письма*. Как отмечает М. Фуко, три персонажа «Диалогов» соединяются в первом лице «Мечтаний».

ГЛАВА II

Творчество Ж.-Ж. Руссо – начало романтического *личного письма* («Прогулки одинокого мечтателя», «Мой портрет»)

Для обоснования нашего размышления обратимся к наблюдениям Ж.-Л. Лесеркля в его книге «Руссо и искусство романа». Хотя «Мечтания» подробно не рассматриваются в этом труде, литературовед делает ряд важных замечаний об отличии «Мечтаний» от других автобиографических текстов Руссо, в частности, «Исповеди». По мысли Ж.-Л. Лесеркля, «Исповедь» есть одновременно повествование и портрет, тогда как «Мечтания» – только портрет, в «Исповеди» точка зрения автора-повествователя на него самого постоянно меняется, в «Мечтаниях» – нет. Говоря о различии между двумя произведениями, Лесеркль приходит к важному выводу: «Кто я есть? Такова тема "Мечтаний", где нет больше ничего романического, в большей степени потому, что нет больше героя»⁶³³. То есть в «Мечтаниях» происходит изменение дискурсивно-повествовательной установки: нет романического героя, есть пишущий со всей сложностью его экзистенциального опыта. В данном случае для нас важно, какую роль играет *письмо* в создании авторского «я» в «Мечтаниях».

На конструктивную, жизнемоделирующую роль *письма* в «Мечтаниях» обращает внимание и М. Делон, по мнению которого *письмо* «должно было быть отмечено потерей изначальных единства и невинности», однако парадоксальным образом доказывает их восстановление⁶³⁴. По мнению А.Трипе, Руссо пишет дневник своих мечтаний, что отвечает «желанию наслаждаться собой»⁶³⁵. «Мечтание-размышление» содержит, помимо прочего, рефлекссию над становящимся текстом, над самим упражнением *письма*. В данном случае для Руссо является жизненно важным осмысление роли слова о себе самом, поскольку с помощью *письма* он задаёт себе некую программу утешения самим собой, «Мечтания» становятся фиксацией наслаждений с целью сделать их доступными говорящему⁶³⁶. М.Айгельдингер указывает на экзистенциальную функцию *письма*: «Он (Руссо – С.Л.) пишет своё мечтание только для самого себя, для удовольствия его писать и читать. Замысел оста-

⁶³³ Leserle J.-L. Rousseau et l'art du roman. P., 1969. P. 453.

⁶³⁴ Delon M. Nature // Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau. P., 1996. P. 647.

⁶³⁵ Tripet A. Rêveries du promeneur solitaire // Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau. P., 1996. P. 809.

⁶³⁶ Ibid., p. 809-810.

навливать предмет своих мечтаний с помощью *письма* становится для него способом жизни и средством спасения, нарциссическим удовлетворением, которое он возобновляет посредством перечитывания и воспоминания, освобождённого от случайностей настоящего»⁶³⁷. Характеризуя «Мечтания», Ж.-А. Гольдшмид утверждает: «Отныне писать и жить сольются в единое удовольствие»⁶³⁸. Руссо пишет для того, чтобы «пережитое возвращалось в устойчивое состояние», чтобы «письмо бесконечно преобразовывалось в опыт "я"», которое, всецело определяемое *письмом*, «не будет больше ничем, кроме себя самого»⁶³⁹. «Мечтания» наряду с «Исповедью» и «Диалогами» становятся беспрецедентной попыткой самовыражения в слове. «Поэтика последних произведений означает осознание "я", найденного в языке», в автобиографическом творчестве Руссо утверждается «абсолютная взаимозависимость говорения и проживания», «отношение правдивости, которое устанавливается между творчеством и жизнью, представляет собой факт языка»⁶⁴⁰. Во французской литературе Руссо становится одним из первых писателей, для которых «жизнь должна служить подтверждением творчества», при этом «важно доказать аутентичность написанных утверждений, соотнося их со своим существованием»⁶⁴¹.

«Прогулки одинокого мечтателя» (лето 1776 – весна 1778⁶⁴²) можно рассматривать как *экспериментальное письмо*. Это произведение связано с традицией исповедального жанра, к которому писатель обращается ещё в «Исповеди» и «Диалогах». Сам Руссо называет «Мечтания» «приложением»⁶⁴³ к «Исповеди» (иногда в тексте пересказываются эпизоды «Исповеди», делаются отсылки к этому сочинению, повторяются его темы, мотивы), однако тут же указывает на качественное различие замысла и дискурсивной установки этих произведений. С «Исповедью» «Мечтания» связывает субъективность повествования: в обоих произведениях в центре внимания оказывается авторское «я» с его взглядами, мыслями и чувствами, создаётся завершённая картина универсума, скрепляемая единством воспринимающего сознания, претендующего на достоверность своего знания о мире. Одно из главных отличий, отмеченных самим Руссо, заключается в том, что «Мечтания» – это

⁶³⁷ Eigeldinger M. Jean-Jaques Pousseau. Univers mythique et cohérence. Neuchâtel, 1978. P. 302.

⁶³⁸ Goldschmidt G.-A. Jean-Jacques Rousseau ou l'esprit de solitude. P., 1978. P. 35.

⁶³⁹ Ibid., p. 40.

⁶⁴⁰ Wyss A. Language et stile // Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau. P., 1996. P. 489.

⁶⁴¹ Crogiez M. Paradoxe // Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau. P., 1996. P. 684.

⁶⁴² «Мечтания» были впервые опубликованы в 1782 году. Следует учитывать важность этого сочинения для Руссо, который подводил итоги своей жизни, готовясь к смерти: «Мечтания» были прерваны за 11 месяцев до ухода писателя.

⁶⁴³ Rousseau J.-J. Les rêveries du promeneur solitaire. P., 1960. P. 41. Далее текст цитируется по данному изданию в переводе автора, в скобках указывается страница.

не исповедальное *письмо*, автор не ставит цели быть предельно откровенным (как это было в «Исповеди»), подразумевая покаяние перед людьми и Богом, что задаёт необходимость строгого суда над собой с учётом своих недостатков, заблуждений и пороков и вместе с тем допускает оправдание, признание в благих замыслах, напоминание о своих достоинствах. Автор уже исповедовался, после чего как бы перестал жить на земле, оказавшись в состоянии после исповеди. Руссо как пишущий ставит себя в положение человека, совершившего последнюю исповедь перед смертью: ничто земное не коснётся его. Для него всё осталось позади, у него не может быть никаких грехов, он утратил способность как испытывать сильные чувства, так и действовать: «все земные страсти удалены» (41), «все земные волнения вырваны» (42). А значит, не в чем каяться, не в чем себя обвинять или оправдывать: «У меня нет больше ничего, за что я мог бы себя хвалить или ругать» (42). Или: «Моё сердце очистилось в горниле несчастья, и я напрасно стремлюсь, усердно исследуя, найти там предосудительные наклонности» (42). Пишущему незачем, как раньше, выводить на всеобщее обозрение грехи и слабости.

Кроме того, исповедь предполагает не только осознание греховности и необходимости покаяния, но и обращённость речи к адресату. Руссо сообщает, что, создавая «Диалоги», он имел в виду потомков, надеясь на то, что они смогут увидеть его таким, какой он есть на самом деле. То есть пишущий может обрести себя, быть уверенным в своей непротиворечивой цельности, своей неутраченной индивидуальной сути, если другие увидят его таким, какой он есть в действительности. В «Мечтаниях» такой установки нет – автор не имеет в виду будущее поколение и не возлагает на него надежды. Руссо настаивает, что его *письмо* ни к кому не обращено: «Монтень... писал "Эссе" только для других, я пишу мои мечтания только для себя» (42). Руссо утверждает, что ведение записей задано обстоятельствами: «...много вопросов обо мне самом, так как одинокий, который размышляет, занимается по необходимости им самим» (40). Руссо, который всегда был озабочен тем, чтобы люди увидели его истинное лицо, больше не задаётся целью быть лучше понятым, говорит о «глубоком безразличии» к судьбе своего произведения, его не интересует, что будет с рукописями («...я их не прячу и не показываю...» (43)). «Мечтания» не имеют никакого адресата, они обращены непосредственно к самому автору, это разговор, который Руссо ведёт с самим собой в абсолютном одиночестве⁶⁴⁴. Однако это не отменяет верифицирующей функ-

⁶⁴⁴ В «Пятой прогулке» всё же появляется упоминание о предполагаемом читателе, однако в этом можно видеть использование автором привычного для него риторического приёма, отвечающего страсти Руссо к предельно точному, детальному описанию событий. Руссо, словно, спохватывает-

ции *письма*, на что Руссо сам указывает: «Мечтания» становятся для него проверкой, испытанием своей истинности. Оказавшись перед лицом смерти, Руссо хочет знать, кто он есть, каким он предстанет перед Всевышним («...подвести заранее итог...» (41)). Эту правду он хочет открыть только для себя, вопрошает только себя о себе самом. «Мечтания» разворачиваются в «историю души», «которая, всегда обеспокоенная тем, что умрёт, не будучи живой, ищет свою настоящую жизнь»⁶⁴⁵.

«Мечтания» с трудом поддаются жанровому определению. Это произведение, относящееся к *личному письму*, включает черты исповеди, а также дневника и автобиографии, однако ближе всего к жанровой традиции эссе, заданной Монтенем. Руссо намеренно не хочет следовать никакой жанровой форме: «Эти страницы будут лишь бесформенной записью моих мечтаний» (41). «Мечтания» предполагают пристальное самонаблюдение без заранее заданного плана, переплетающиеся с прихотливостью воспоминаний размышления на самые разные темы, однако имеющие непосредственное отношение к личности автора. Пишущий не задаёт себе никакой основополагающей идеи, принципиально не делает отбора в материале: он заносит в «дневник» всё, что приходит в голову («...все посторонние идеи, которые приходят в голову...» (41)), и действительно, «Мечтания» насыщены воспоминаниями о прошлом, размышлениями на морально-дидактические темы, подробными описаниями особенностей гербаризации, гневными филиппиками в адрес парижского общества и даже рассуждениями о вопросах поэтики (в частности *Четвёртая прогулка* включает черты литературно-критического трактата)⁶⁴⁶. Руссо настаивает на произвольности ничем не сдерживаемых, не имеющих строгой организации, последовательной связи мыслей, что соответствует свободной композиции произведения («...вести верную фиксацию моих одиноких прогулок и мечтаний, которые их заполняют, когда я даю свободу моей голове и мои мысли следуют их направлению, не встречая никаких препятствий и ничем не сдерживаемые...» (44); «...цепь разрозненных мыс-

ся, затрудняясь в определённый момент объяснить самому себе необходимость столь скрупулёзной передачи фактов: не для себя же он это делает, сам он помнит об этом.

⁶⁴⁵ Groethuysen B. Préface // Rousseau J.-J. Les rêveries du promeneur solitaire. P., 1946. P. 7. На то, что «Мечтания» Руссо являются примером того, как размышления отражают факт становления человека (и сами становятся этим фактом) указывает и Ж. Лакретелль (Lacretelle J. de. La révélation de Jean-Jacques // Rousseau J.-J. Les Confessions. Les rêveries du promeneur solitaire. P., 1947. P. 1-2).

⁶⁴⁶С «беспорядочностью» материала, специально не обрабатывающегося Руссо (он не предполагает печати), связаны трудности прочтения автографов. Во французском литературоведении неоднократно предпринимались попытки уточнить авторский текст по рукописям, выстроить более точную картину замысла и плана. Например: Rousseau J.-J. Les Rêveries du Promeneur solitaire. Édition critique publiée d'après les manuscrits autographes. P., 1948. В этом издании подробный обзор рукописей «Прогулок»: John S. Spinh. Les étapes de la composition. (p. XXXV-XVIII).

лей...» (136))⁶⁴⁷. При этом дни заполнены размышлениями и мечтаниями. Знание о себе и о мире не может быть застывшим, определённым, окончательным, это есть всегда новое знание, производимое разумом, который «делает своей пищей» «чувства и мысли» (41). Первоначально не предполагалось и объединение записок под общим заголовком («...эти страницы как приложение к "Исповеди", но я не дам им заглавия...» (41)), Руссо учитывал невозможность придать упорядоченность, логическую, идейно-смысловую выверенность тексту. Ещё одна примечательная особенность, свидетельствующая о жанровой гибридности, – композиция «Мечтаний»: Руссо отказывается называть главы (что отличает его сочинение от «Опытов» Монтеня), поскольку это могло задавать границы движению мысли и навязать выполнение некоего предпосланного обязательства, и вместе с этим избегает разрозненности, отрывочности как событийной и интеллектуальной фактографичности дневника. Произведение строится по принципу чередования «прогулок», которые оборачиваются поиском истины, философствованием как ничем не скованным, свободным развитием авторской мысли (ситуация, напоминающая Лицей Аристотеля, где обучение наукам осуществлялось во время прогулок по саду, а также соответствующая склонности Руссо размышлять во время ходьбы на природе, когда ритм физического движения задаёт движение воображению⁶⁴⁸). У Руссо не было чёткого сюжетного плана, что подтверждается и незавершённостью сочинения («Мечтания» обрываются в самом начале *Десятой прогулки*, вообще, нужно учитывать, что текст мог оборваться в любом месте, – это является признаком принципиальной незавершимости произведения). При этом задаётся композиционно-организующий мотив движения: движение в пространстве (выход, путь в пределах парижского пригорода и возвращение домой⁶⁴⁹) и движение во времени (экскурс в прошлое и возвращение к настоящему). Механическое дви-

⁶⁴⁷ По словам А. Родье, все части «Мечтаний» «совсем не образуют логического и последовательного единства», они «становятся интеллектуальными мечтаниями, спровоцированными серией внешних совпадений и побуждений» (Roddier H. Introduction // Rousseau J.-J. Les rêveries du promeneur solitaire. P., 1960. P. XXIX).

⁶⁴⁸ В «Исповеди» Руссо замечает по этому поводу: «В ходьбе есть что-то, что оживляет и усиливает мои идеи: я почти не могу думать, когда остаюсь на одном месте...» (Rousseau J.-J. Œuvres complètes. P., 1959. T. 1, p. 162). О привычке обдумывать произведения во время прогулок свидетельствуют и игральные карты (всего 28), на которых Руссо делал заметки, фиксируя отдельные мысли, которые затем «разворачиваются» в произведении (принято сравнивать написанное на картах и текст «Мечтаний»). На эту психологическую особенность, которая во многом определяет построение дискурса, указывает Р. Рикатт: «Для него (Руссо – С.Л.), который думает шаг за шагом, нужно идти от ощущения к ощущению... Когда Руссо пишет, он находится в переходе от одной идеи к другой...» (Ricatte R. Réflexions sur les *Rêveries*. P., 1960. P. 64).

⁶⁴⁹ Маршруты прогулок Руссо в пределах пригорода Парижа (писатель жил в столице с 1770 года) пролегали через луг Сен-Жермен, гору Валерьян, Булонский и Венсенский леса, парк де Со, долину Бьевр.

жение соотносится с движением метафизическим – ход мыслей, путь человеческого сознания⁶⁵⁰.

Прогулка всегда предполагает возвращение, поэтому каждая часть текста имеет кольцевую структуру: в начале автор задаёт тему (как правило, сводимую к какому-либо афористическому утверждению, что функционально является посылкой), далее следуют в большей или меньшей степени связанные с указанной проблемой рассуждения, подкреплённые целым рядом примеров из жизненной практики (аргументы), и в заключении пишущий всегда возвращается к заявленному в начале утверждению, которое либо подтверждается, либо (что встречается реже) опровергается. Возникающие в конце каждой части отсылки к началу движения размышления определяют чётко выстроенную риторическую конструкцию, что обнаруживает в Руссо мыслителя XVIII века – эпохи идеологических споров, требующих логической дисциплинированности и убедительной доказательности речи. Однако строгая организация рассуждения не выдерживается, исподволь настойчиво разрушается. Руссо допускает многочисленные отступления, прихотливость чувств и бесконтрольное состояние мечтательности, погружающее в безграничное пространство вымысла, закрепляют право авторского произвола. При более пристальном рассмотрении конечный вывод не является ни подтверждением, ни опровержением предлагаемого во вступлении тезиса, но его семантическим расширением, его вольной, часто неожиданной трактовкой, допускающей подключение любого, сколь возможно тематически широкого, образно разнородного материала. Руссо мысленно перемещается в прошлое, свободно переходит от одного события к другому, от одного размышления к другому, позволяя себе отвлекаться, «забываться», однако и не отрицает самодисциплины: никогда не теряет из вида отдалённого ориентира, позволяющего возвращаться к намеченной теме. Мысль как бы вращается вокруг своей оси, всегда возвращаясь в исходную точку. Таким образом, Руссо удаётся утвердить свободу и одновременно несвободу *письма*, создаётся впечатление непринуждённого, изменчивого, ничем не сдерживаемого движения мысли и, вместе с тем, строгого композиционного построения, заданности размышления.

Сам Руссо прекрасно осознавал (что находит многочисленные подтверждения в тексте) беспрецедентность своего эксперимента, новизну своей ху-

⁶⁵⁰ Словами А. Гранье, «движение книги будет с предельной гибкостью следовать органичному движению мечтающего пешехода и независимо ни от какой иной логики», это организует композицию, «где кажущиеся неправильности в действительности приводят к наиболее взыскательной верности себе» (Grenier J. Introduction // Rousseau J.-J. Les rêveries du promeneur solitaire. P., 1972. P. 32).

дожественно-дискурсивной установки. Феноменальность открытия обозначена уже в самом названии – «Les rêveries du Promeneur solitaire». Обращает на себя внимание формулировка: не «d'un promeneur», а «du Promeneur» – определённый артикль «le» и написание существительного с большой буквы делает акцент на личностном начале, весомость субъективного знания. Руссо ставит себя в оппозиционно-конфликтное положение по отношению ко всему внеличному. «Rêveries» (мечтания) – это уход, преодоление экзистенциальной несвободы, разрыв пут, которые привязывают к земле, к обществу, к слабой телесности – всему непостоянному и изменчивому. На протяжении всего текста «Мечтаний» Руссо не перестаёт указывать на спровоцировавшую эксперимент с художественным словом исключительность своего положения (в мире без людей): уникальный пример заслуживает того, чтобы «быть изученным и описанным» (42). Приступая к не имеющему аналогов испытанию, Руссо отказывается следовать какому-либо образцу: он должен сам выработать правила и нормы, его собственными словами, «порядок и систему» (43). Руссо говорит о научном изучении и описании души (если заимствовать метод у точных наук), однако сознательно отказывается от этого: «Я удовлетворюсь тем, что буду вести запись действий, не стараясь объединить их в систему» (42). Такой отказ от строгой научной последовательности, чёткой логичности, теоретической основательности не случаен. Как безотносительная, бессистемная фиксация мыслей, впечатлений, воспоминаний *письмо* у Руссо получает оправдание в самом себе.

«Мечтания» интересны с точки зрения проблемы авторского самовыражения, точнее – запечатления сознания говорящего в *письме*. «Мечтания» задают беспрецедентную дискурсивную ситуацию, которая определяется своеобразием осмысления и передачи экзистенциального опыта. Делается попытка передать в языке личностное существование, которое открывается непосредственно «здесь» и «сейчас». При этом пишущий оказывается перед проблемой движения времени, ускользания жизни. Обнаруживается конечность, необратимость, неповторимость существования в его длительности. Пишущий отдаётся *проживанию*, учится ценить бытие как интуитивно постигаемую данность. Близость смерти помогает ему прозреть онтологический смысл переживания, постичь связь человеческой жизни с трансценденцией, укоренённость «я» в вечном и неизменном абсолюте. Руссо отвергает всё социально-исторически заданное, его интересует только то, что имеет прямое отношение к его чувству жизни как единственно значимому событию, характер которого он постигает только для себя, и без опоры на чьи бы то ни было авторитеты он формирует своё знание, надличная ценность которого закрепляется в *письме*. Слово схватывает ситуацию, в которой сошлись искание,

ожидание, напряжение. Руссо передаёт переход, становление, поэтому в «Мечтаниях» нет ничего до конца определённого, завершённого, всё – только *становящееся*. Положение пишущего слишком неустойчиво – он скользит между бытием и небытием, присутствием и отсутствием. Эта «вненаходимость», которая определяет мерцание смыслов, а также их наложение, задаётся самим *письмом*. *Письмо* становится испытанием бытия – утверждением «я» в возможности овладения собой и миром и вместе с этим признанием неполноты человека, его обречённости на неизвестность. В «Мечтаниях» сам процесс *письма* становится структурно-семантическим модусом. «Мечтания» позволяют проследить взаимосвязь, взаимообусловленность двух феноменов – сознания как присвоения экзистенциального опыта и *письма* как фиксации его в слове.

Если говорить об *автобиографическом письме*, необходимо вспомнить Монтеня (его имя Руссо не раз упоминает в своих сочинениях)⁶⁵¹. Однако в «Опытах» обнаруживается в первую очередь рациональная установка, Монтень относится к *письму* как к послушному инструменту мысли, тому, что полностью подчинено логике. Руссо, шокирующий современников неожиданностью, парадоксальностью, противоречивостью высказываний, рассчитывал на не всегда ясные ему самому потенции словесного материала, давал свободу языку, в смелом эксперименте обнаруживая его новые возможности. У Руссо *письмо* – то, что «сказалось», часто независимо от желания говорящего и рациональной установки. Если язык Вольтера и Монтескье – прежде всего язык философов, он как бы безличен (отсюда лаконизм, логичность, точность, сухость), то язык Руссо при всей его идеологичности кричаще индивидуален – эмоционален, чувствен (отсюда его сбивчивость, нелогичность, неровность, многосмысленность, «неправильность», стилистическая пестрота⁶⁵²). В «Мечтаниях» Руссо ставит перед собой предельно сложную задачу – пережить и зафиксировать в слове переход от бытия к небытию. В напряжённом усилии Руссо актуализирует весь эмпирически, рационально и интуитивно постижимый опыт, не пренебрегая при этом ни социально-культурными, ни религиозно-мистическими смыслами. Вместе с этим, все составляющие земной жизни утрачивают для него полновесное значение, девальвируются. Это обесценивание, утрата смыслов объясняется тем, что Руссо заглядывает за грань возможного, допустимого. Не только окружающий мир, но и его личность лишается самоочевидного единства. *Письмо* ста-

⁶⁵¹ К. Флёре, чья работа «Руссо и Монтень» посвящена сравнительному исследованию творчества двух писателей, приходит к выводу, что форма «Мечтаний», представляющая собой «серию произвольных размышлений, начинающихся с какого-либо зрелища или случая», близка форме «Опытов» (Fleuret C. Rousseau et Montaigne. P., 1980. P. 179).

⁶⁵² Стиль Руссо принято определять как «эстетика пестроты».

новится последней телеологической, аксиологической, экзистенциальной опорой, способом проверки себя в бытии («я ещё есть»), утверждением значимости «я» для себя самого. Кроме того, *письмо* служит средством проверки совпадения автора с самим собой, подтверждением самодовлеющей личностной истинности. Руссо озабочен тем, чтобы его жизнь не ускользала от него и он оставался полноправным владельцем правды о самом себе. Для этого он должен совпадать с самим собой, постоянно прибегая в *письме* к самоидентификации. Руссо обозначает границы возможностей *письма*, стремясь выразить то, что не имеет претендента словесного выражения. Как высказать то, что находится за пределами человеческого опыта? Ускользание доступной познанию данности, достоверной правды о мире и самом себе Руссо компенсирует самим *письмом*. Само мыслящее *письмо* заменяет человеку вселенную, смыслы которой остаются для него скрыты. Поэтому для Руссо важен факт *письма* как таковой.

Поздние произведения Руссо – это «экзистенциальное *письмо*»: обращённое к автору, оно не сводимо к событиям личной жизни, в качестве факта литературы оно не может быть объяснено как культурный феномен. Пишущее слово как свидетельство становящегося в нём духовного опыта обретает трансцендентальную сущность. Руссо испытывает возможности *письма* для выражения личного знания, открывает истину «я», обретающего экзистенциальную полноту в *письме* и посредством *письма*. Руссо был готов к такому эксперименту: стать медиатором, участвующим в передаче той правды, которую он знал лишь отчасти. В «Мечтаниях» Руссо «забалтывается», «выговаривает» много такого, о чём до него не говорил никто. П.-П. Клеман в труде «Жан-Жак Руссо: от эроса виновного к эросу торжествующему» указывает на «правдивость», «установленную в тексте, соответствующую акту письма, которая не обязательно восходит к предшествующим событиям»⁶⁵³. Здесь, как и во многих других исследованиях, речь идёт о правдивости как сущностном основании *письма* Руссо. Но что значит правдивость, «установленная в тексте» и «соответствующая акту письма»? На наш взгляд, это правда слова, сказанного в присутствии Бога, правда слова как последнего основания истинности, к которой сходится вся жизнь пишущего, свидетельствующего о себе в предчувствии высшего суда. *Письмо* становится бытием «я», открытым Богу.

Важно, что Бог является главным адресатом (или Читателем) всех автобиографических сочинений Руссо. Ф. Ширпаз объясняет присутствие Бога в мировидении Руссо тем, что человек становится самим собой только в при-

⁶⁵³ Clément P.-P. Jean-Jacques Rousseau de l'éros coupable à l'éros glorieux. Neuchâtel, 1976. P. 356.

существовании «другого» («...существовать – значит жить под взглядом другого или других...»⁶⁵⁴). Отказываясь жить под взглядом людей, то есть, согласно Руссо, изменять самому себе, становясь «человеком человека» (выражение самого писателя), он живёт под взглядом Высшего Судии, который служит гарантом непротиворечивости человека его природе. Ф. Ширпаз правомерно утверждает, что согласно убеждению Руссо «человек становится человеком, только открывая в глубине себя важный голос: голос природы, голос разума, голос Бога», «человек – существо обязательно религиозное, потому что... живёт в связи с Творцом всех вещей»⁶⁵⁵. Взгляд Бога, направленный на человека, обеспечивает единство существования последнего. В «Мечтаниях» и совершается возврат пишущего к самому себе, своей сути посредством обращённого к Богу слова. Схожей точки зрения придерживается и М. Айгелдингер, по мнению которого автобиографические произведения Руссо основаны на «видении единой судьбы, открытой взгляду Бога»⁶⁵⁶. Руссо стремится «к овладению подлинностью своего "я", становясь над индивидуальными противоречиями и преградами реальности», старается «углубить и высветить духовную сущность своего существа»⁶⁵⁷. В этом стремлении и можно увидеть усилие преодолеть противоречия мира, чтобы «в конечном итоге воззвать к высшему суду Бога, который есть модель Читателя...»⁶⁵⁸. Бог как Читатель становится гарантом искренности пишущего.

При этом нужно иметь в виду, что Руссо не перестаёт моделировать свою жизнь (или интерпретировать её). Прошрое и настоящее Руссо связывает длительностью аффективной памяти, его цель – воссоздать непрерывность своего существования. Это и является одной из главных задач *личного письма*. Руссо пишет свою судьбу, с помощью языка «нащупывает» основу своего существа. *Личное письмо* требует от пишущего постоянного усилия, непре-

⁶⁵⁴ Chirpaz F. L'homme dans son histoire. Essai sur Jean-Jaques Rousseau. Genève, 1984. P. 21.

⁶⁵⁵ Ibid., p. 106.

⁶⁵⁶ Eigeldinger M. Jean-Jaques Pousseau. Univers mythique et cohérence. Neuchâtel, 1978. P. 67.

⁶⁵⁷ Ibid., p. 73.

⁶⁵⁸ Ibid., p. 71.

Несколько иначе трактует письмо Руссо Ф. Баргийе в своей работе «Руссо или страстная иллюзия. «Прогулки одинокого мечтателя». В частности, в *письме* он видит фиксацию обрётённого автором единства с самим собой с целью лучше наслаждаться им в одиночестве: «...письмо отныне позволяет ему наслаждаться своей автономией, одиночеством и счастьем...» (Barguillet F. Rousseau ou l'illusion passionnée. Les reveries du promeneur solitaire. P., 1991. P. 167). По мнению Ф. Баргийе, посредством *письма* Руссо устанавливает приятное общение с самим собой (автор есть наблюдатель и одновременно – объект наблюдений, пишущий – читающий), именно поэтому *письмо* превращается в источник удовольствия, позволяющий преодолевать страдания и устремляться к счастью («"фиксируя" события, оно (письмо – С.Л.) располагает их в устойчивом положении на странице, которая предлагает себя повторному прочтению, так он (Руссо – С.Л.) растягивает своё собственное отражение и своё счастье, чтобы лучше ими насладиться, спасая их от движения времени» (Ibid., 168)). Следуя логике Ф. Баргийе, *письмо*, снимая противоречия, доказывает, что можно быть счастливым совсем одному.

рывного поиска идентичности «я». Автор намечает главные линии судьбы, определяет смысл существования, преодолевая угрозу распада личностного бытия.

Руссо осознаёт ограниченность предложенных эпохой методов познания⁶⁵⁹, кроме того, остро чувствует насилие над человеком культуры. По представлению Руссо, человек «разорван» между природой и цивилизацией, до конца не принадлежит самому себе, не может обрести в себе единства. Отсюда кризис самотождественности, не совпадения с самим собой. Поиск себя приобретает у Руссо характер неразрешимой проблемы, что приводит его к сомнению в собственной бытийности, в возможностях самопознания и самовыражения (в отличие от того же Монтеня, который никогда не сомневается в своей бытийности, как и в адекватно её передающем языке). У Руссо человек опирается только на свою слабую человечность. Всякий опыт – эмпирический, рациональный, религиозный – остаётся проблемным, недостаточным. Его *письмо* – это величайшая провокация. Руссо как бы находится в абсолютной пустоте, в состоянии «прыжка» над бездной, у него нет никакой опоры, кроме *письма* как овладения бытием.

«Мечтания» представляют собой беспрецедентный эксперимент в слове: Руссо закрепляет в *письме* опыт своего умирания, переход от бытия к небытию. Он решает умереть ещё до своей действительной смерти, пережить и зафиксировать свой уход из жизни, осуществить контролируемый переход из земного мира в мир иной. «Мечтания» становятся отражением непосредственного переживания смерти.

Ситуация смерти задана биографическим фактом: во время одной из своих прогулок в окрестностях Парижа Руссо был сбит с ног большой собакой, падение привело к сильным ушибам и сопровождалось потерей сознания. Этот случай вызвал слухи о смерти писателя, об этом сообщалось даже в газете. Для других автор «Мечтаний» уже мёртв (по свидетельству Руссо, слухи о его смерти распространились по всему городу, в его скоропостижном уходе никто не сомневался). Руссо говорит о себе как о погребённом заживо (все «будут веселиться в общем согласии, хороня меня заживо» (36), «я навсегда оставил мысль вновь убедить общество в том, что я жив» (38)).

⁶⁵⁹ По достаточно распространённому среди литературоведов мнению, Руссо, в отличие от многих просветителей, «прекрасно знал – его философия всего не объясняет» (Gresson A. Jean-Jacques Rousseau. Sa vie, son œuvre. P., 1962. P. 44). Согласно позиции Руссо, всякое знание рождается из непосредственного опыта человека, всегда незавершённого и проблемного. М. Айгельдингер, критикуя попытки рационализировать взгляды Руссо, свести их к логической схеме, утверждает, что, в отличие от многих писателей своего времени, Жан-Жак отрицал понятийно-логические способы мышления и дискурса (Eigeldinger M. Jean-Jacques Rousseau. Univers mythique et coherence. Neuchâtel, 1978).

Осталось умереть для самого себя, пережить уход из мира. Социальная смерть становится для Руссо предвестием и подготовкой смерти экзистенциальной, которую и должно запечатлеть *письмо* (в *Первой прогулке*, задающей смысловое движение всему произведению, слово «смерть» и производные от него употребляются семь раз).

Автор сам ставит себя в ситуацию социальной смерти: он исключает себя из человеческого общества, противопоставляет себя другим людям, воспринимая всех без исключения как потенциальных гонителей и преследователей. Руссо говорит о принципиальной невозможности диалога: «Отныне я ничто среди людей, у меня нет с ними никаких конкретных связей, настоящего общения» (44). Он находится в положении над миром и не слышит никаких людских голосов, не хочет их слышать, общение его тяготит («...общение неинтересно, в тягость...» (38)). Пишущий настаивает на полном разрыве с людьми: «добро и зло (со стороны людей – С.Л.) – всё мне безразлично» (39), «современники никогда ничего не будут для меня значить» (39). Он порывает все земные привязанности, оказывается в состоянии абсолютного отчуждения: «И вот я один на земле, у меня больше нет ни брата, ни родственника, ни друга, ни общества, кроме меня самого» (35). Только в одиночестве для пишущего возможно обретение блаженства («...в сто раз более счастливым в одиночестве...» (39)). Разрыв с обществом становится отправной точкой в движении к разрыву со всем миром и с самой жизнью. Об обществе говорится как о мире живых, который автор навсегда покидает, оказываясь в ситуации безвозвратного ухода: «возврат не нужен», «люди могли бы возвратиться ко мне, но они бы меня уже не нашли» (38). Автор говорит о том, что он чужой на земле: «то, что вне меня, отныне мне чуждо», «я на земле, как на чужой планете» (39). Интеграция в общее целое невозможна, единство с земным миром навсегда утрачено⁶⁶⁰.

Что было первопричиной этих необратимых изменений, повлёкших за собой умирание? На первый взгляд, – другие. Общество презирало автора «Мечтаний», издевалось над ним, изгоняло его, обвиняя во всех возможных грехах. Однако уход, шаг в небытие получает более сложное осмысление. С одной стороны, автор осознаёт свои действия как необходимость, у него нет выбора: «Я пошёл по единственному пути, который мне оставался – подчиниться моей судьбе, не сопротивляясь более необходимости» (36). Но автор не просто следует обстоятельствам, в конечном итоге он сам принимает ре-

⁶⁶⁰ Эта мысль будет звучать и в более ранних сочинениях Руссо: «В то мгновение, когда врата вечности откроются передо мной, всё, что было здесь, исчезнет навсегда и, если я вспомню тогда о существовании человеческого рода, он будет для меня с этого мгновения уже больше не существующим» (Rousseau J.-J. *Histoire du precedent écrit* // Rousseau J.-J. *Œuvres complètes*. Т. 1. Р., 1959. Р. 986).

шение, его выбор становится осознанным шагом, как потом окажется, единственно верным, поскольку будет движением к свободе. Гарантом же сохранения обретаемой свободы станет *письмо*.

Руссо ставит своей целью сохранить душу от пагубных влияний, преодолеть общество как грех, соблазн: «беседовать с моей душой, потому что она – единственное, что люди не могут у меня отнять» (41). Автор ведёт разговор с самим собой. Это вопрошание об истине – и ответ на это вопрошание. Руссо предстоит решить, что есть душа, что удалось сохранить, спасти от людей, что осталось незапятнанным, утаённым, что принадлежит не людскому миру, но только ему самому, являясь глубоко личным, неотчуждаемым.

Переживаемая смерть определяется автором и как духовное перерождение, которое заключается в изменении характера, нравственного и эмоционального облика. Изменение внутреннего состояния показано с помощью антитез: автор был «самым общительным», «самым любящим», «с чувствительной душой», «беспокойным», активным, деятельным, легко поддающимся страхам, волнениям, изменчивым страстям, теперь он – одинокий, замкнутый, спокойный, не способный ни на какие действия, праздный, ко всему равнодушный и безучастный. Обратим внимание, что в большей степени Руссо характеризует себя с точки зрения требований, предъявляемых к человеку обществом: он оценивает свою коммуникативность, социальную полезность, своё публичное поведение, реже говорит о затаённых эмоциональных состояниях – страхах, волнениях и т.д.). Всё своё поведение Руссо оценивает отрицательно: все без исключения его действия служат причиной его страданий, поэтому полный покой видится им избавлением от горестей, он будет стараться выработать привычку ничего не чувствовать и никак себя не проявлять. Он спешит приблизиться к состоянию смерти, с чем связывается бесчувствие, отсутствие всякого внутреннего движения, любых эмоций («...полный покой установился в моей душе...» (38)). Положение неприсутствия требует абсолютной отрешённости, полной удовлетворённости своим состоянием. Согласно Руссо, последнее чувство, которое привязывает к жизни и питает другие чувства, пробуждает страсти, – надежда. Надежда – это человеческий удел, жизнь невозможна без надежды, отобрав у себя надежду, человек лишает себя самой жизни. Психологически обосновывая христианское понимание надежды, Руссо приходит к выводу, что надежда возвращает к жизни, восстанавливает связь человека с окружающими. Автор же «Мечтаний», стремясь к уходу, устранению, отсутствию, придерживается мысли о необходимости порвать связь с земным бытием, для чего нужно отобрать у себя всякую надежду, научиться ничего не чувствовать.

Переход от бытия к небытию осмысляется как разрыв всех связей. Движение совершается неожиданно быстро и называется «прыжком» («...прыжок от бодрствования ко сну или, скорее, от жизни к смерти...» (35-36)). Мир и сама жизнь утрачивают смысл, перестают восприниматься как нечто единое, упорядоченное, ценностно значимое. Пишущий оказывается в ситуации абсолютной чуждости всему окружающему: «сам не зная как, вырванный из порядка вещей, я увидел себя в непонятном хаосе» (36). Для него непонятны как причины и характер движения, так и особенность его теперешнего положения. Однако этот скачок приводит пишущего к новому знанию о себе («...новое знание о моей природе и моём истинном характере...» (40)).

Как же Руссо определяет своё отсутствие? Завершён его жизненный путь, для него всё закончено, всё в прошлом, ничто больше невозможно: «всё кончено для меня на земле» (36). Ничто больше не может повлиять на его состояние, никакие обстоятельства, заданные случаем или обществом, не имеют над ним власти. Все ценностные ориентиры, которыми автор руководствовался ранее, отвергнуты. Пишущий озадачен, смущён перед открывшейся пустотой, он не знает, что предпринять в этом «странном состоянии» (39), его мысли беспорядочны, в голову приходят «странные идеи», он «больше не знает, что сказать» (40). Неожиданное, непостижимое положение, в котором оказался пишущий, приводит его в полную растерянность, что выражается, в том числе, и в затруднении *письма*. Руссо не всегда может определить в слове своё состояние, мысль как бы пробуксовывает, возвращается к одному и тому же – унижениям и гонениям, которым подвергло его общество. На протяжении всего текста Руссо не перестаёт указывать на необычность своего положения, в котором легко потерять ориентиры, трудно выбрать точку отсчёта, что требует опоры на несомненную данность, помогающую точно определить бытийный феномен. Пишущий учитывает многие возможные оценки своего состояния, отсюда и нестыковки смысла, нелогичности, противоречия. Трудность задачи не останавливает Руссо: он принимает решение описывать то, что с ним происходит («...приняв решение описывать обычное состояние моей души в самом странном положении, в каком когда-либо оказывался смертный...» (44)). Обращает на себя внимание противоречивость этой фразы: положение «странное», в нём ещё никогда не оказывался ни один смертный, однако состояние души «обычное». Как возможно «обычное», когда всё привычное, повседневное, заранее заданное опрокинуто, упразднено? Как объяснить эту явную несогласованность? Говоря о «странном положении», Руссо напоминает об уникальности ситуации. Вместе с этим ему важно подчеркнуть оправданность поставленной им задачи – «опи-

сывать»: нельзя адекватно воспринять и передать то, что не поддаётся объяснению, пугает непознаваемостью, поэтому и появляется указание на «обычное состояние» как подтверждение обоснованности и выполнимости цели, то есть возникшая ситуация доступна наблюдению, осмыслению, определению.

Итак, пишущий хочет пережить смерть ещё до смерти, здесь, на земле, совершить переход в небытие, стремясь достичь рая: «ещё до последнего часа обрести состояние полной тишины и абсолютного покоя» (39). Этот переход мыслится и как утрата материальной оболочки – тела. Тела теперь нет, осталась одна душа: в первых *прогулках* Руссо почти не говорит о своей телесности. «Здесь» и «сейчас» должны стать преддверием вечности: ситуация, близкая сюжету «Божественной комедии», где Данте живым входит в рай, до срока познаёт небесное блаженство. Однако Руссо не может повторить опыт средневековой мистики. Переход от бытия к небытию для него начинается с *письма*, именно в *письме* одновременно совершается и фиксируется. В *письме* осуществляется движение от жизни к смерти, происходит прощание с этим миром и обнаруживается, познаётся мир иной: «Это состояние началось в то время, в которое я говорю, и я верю, что оно не будет прервано» (39) (то есть возврата к людям, на землю не будет). Здесь время говорения – это время *письма*, которое и является самым переходом в вечность.

Для передачи перехода от бытия к небытию Руссо использует христианскую образность. Земная жизнь, жизнь среди людей, описывается как ад: автор прошёл через величайшие муки, испытал все страдания. Здесь на земле, в аду, личность задавлена коллективом, индивидуальное угнетаемо общественным. Руссо приписывает обществу «горячую ненависть», «бессмертную, как демон, который её вдохновляет» (40). Общество агрессивно, оно всегда угрожает личностному бытию, подавляет индивидуальное сознание, разрушает его целостность, насилует природную сущность человека. Поэтому смерть мыслится как защита личностного начала, высвобожденного из «театра толпы». Автор хочет быть абсолютно недоступным для любого внешнего влияния, расцениваемого как насилие⁶⁶¹.

⁶⁶¹ Это связано с общим комплексом философских идей Руссо, в котором последовательно оформляется противопоставление концептов «природа», «естественный человек», с одной стороны, и «общество», «цивилизация» – с другой. Словами Б. Гротюизана, в «Мечтаниях» находит отражение «оппозиция между человеком природы и существом искусственным, продуктом социальной жизни», герой произведения – «человек, возвратившийся к своим истокам и нашедший себя таким, каким он изначально был и каким должен был бы всегда быть» (Groethuysen B. Préface // Rousseau J.-J. Les rêveries du promeneur solitaire. P., 1946. P. 8-9). Схожую мысль высказывает Ж. Гранье, говоря о том, что «Мечтания» имеют «два истока: преследования общества и утешение природой» (Grenier J. Introduction // Rousseau J.-J. Les rêveries du promeneur solitaire. P., 1972. P. 10).

В этом противостоянии личной истины коллективным ценностям, закреплённым традиционным мышлением, зависимым от механически переносимых с одного явления на другое застывших формул, у Руссо участвует *письмо*. *Письмо* становится правдой преследуемого, но обретающего духовную свободу человека. *Письмо* – прорыв к истинному «я», к существу, независимому от всего искусственного, ложного – того, что уводит человека от его настоящей сути. Согласно Руссо, человек сам часто является своим мучителем. Это объясняется действием живущих в человеке демонов – беспокойств и страхов, порождённых приобретённой в социальном пространстве привычкой переживать свою постоянную зависимость от действий и мнений окружающих, непрерывно осознавать свою заинтересованность во внешних обстоятельствах, складывающихся помимо индивидуальной воли. Поскольку *письмо* фиксирует желаемое, оно помогает пишущему преодолеть власть живущих в нём демонов. Иная жизнь, свободная от фетишизма социума, искусственности общепринятых поведенческих моделей, жизнь обретающего независимость от навязываемых стереотипов мышления индивида, обращённого к самому себе, своему самоценному естеству, описывается как рай. Это состояние неподвижности, абсолютного покоя, отсутствие всяких изменений («период полной тишины и абсолютного покоя» (38-39), «моя судьба установлена» (38), «я обрёл мир» (38)). Об этом состоянии Руссо говорит то как о только желаемом, то как об уже достигнутом.

Переход от бытия к небытию предполагает усилие: необходимо отрешиться от всего окружающего, перестать чувствовать, эмоционально откликаться на события, забыть печальный опыт, преодолев таким образом зависимость от заданных судьбой обстоятельств: «Устраним из моего сознания все горестные объекты» (40). Это активность сознания, стирающего память о страданиях, предполагает помощь *письма*. *Письмо* должно помочь Руссо остаться наедине с самим собой, устранить из сознания все волнующие, неприятные воспоминания. *Письмо* здесь – и обуздание пагубных страстей, чувственно-эмоциональная аскеза. *Письмо* – спасительное избавление от суетности мира, от царящих в обществе пороков, это покаяние отшельника, в положение которого ставит себя Руссо.

Определяя положение пишущего, можно сказать, что он находится между адом и раем – в чистилище. *Письмо* как движение к свободе соответствует чистилищу как переходному состоянию, точнее говоря, оно и есть само «чистилище», предшествующее обретениюрая: «Я буду забывать мои несчастья, моих преследователей, мои унижения, мечтая о воздаянии, которое заслужило моё сердце» (41). С помощью *письма* человек освобождается от фетишизма толпы, авторитета чужого слова. *Письмо* возвращает человека

ему самому, очищает его природу от пагубных наслоений, *письмо* как чистилище есть искупление грехов («...моё сердце очистилось в горниле несчастья...» (39)). Порывая с окружающим миром, отказываясь от всех устойчивых представлений о земной жизни, пишущий вынужден снова искать истину. *Письмо* становится погружением в себя, последним, самым важным самоотчётом, а также способом контроля над эмоциональным состоянием. «Если в усилиях размышлять над моими внутренними движениями мне удастся расположить их в лучшем порядке и исправить зло, которое может там остаться, мои размышления не будут совсем бесполезны, и хотя я больше не принадлежу земле, я не совсем напрасно проведу последние дни» (41). Ситуация разрыва с окружающими становится отправной точкой в непрерывном процессе самопознания, усиленном поиске самоопределения: «Но я, отделённый от всех и всего, что есть я сам?» (35).

И здесь Руссо как пишущий сталкивается с противоречием. Будучи в состоянии перехода от бытия к небытию, пишущий «испытывает на прочность» человеческое сознание, оказавшееся перед смысловой пустотой, лишившееся устойчивых критериев определения – социальных, моральных, религиозных. Пишущий находится наедине с собой, вопрошает себя самого о себе самом. Он пытается определить себя в слове, не опираясь ни на какие образцы и авторитеты, отвергая все традиционные представления и все чужие суждения⁶⁶². При этом пишущий старается преодолеть заданность самого слова – знака, опосредующего бытийную сущность знака, воспринимаемого через культуру, социальную среду, а значит, в какой-то степени препятствующего обретению самотождественности. Слово несёт смыслы, заданные условием коммуникации, которую как раз и хочет упразднить Руссо. Что есть человек для самого себя, осознающий себя как уникальную данность, отрицающий всякий контакт с другими людьми («Но я, отделённый от всех и всего, что есть я сам?» (35))? При осуществлении авторской установки за этим вопросом должна последовать тишина, поскольку само слово есть признание бытия в мире и связи с культурным сознанием человечества. Поэтому *письмо* не может быть абсолютным отказом, разрывом, уходом. Через *письмо* происходит восстановление связи с земным бытием. Получается, что *письмо* явля-

⁶⁶² Это также отличает Руссо от Монтеня, который признавал авторитет чужого слова. Руссо же, хотя и использует в «Мечтаниях» чужие изречения, отказывает им в истинности. Руссо использует цитату исключительно в качестве исходного пункта, чтобы оттолкнуться от неё в собственных рассуждениях. В результате, прилагаемая к конкретным жизненным ситуациям пишущего, обрастающая всякого рода поправками, добавлениями, цитата получает совсем иной смысл. Чужое слово оказывается дискредитированным, отвергнутым как ложное с позиции безапелляционно верного авторского суждения.

ется двунаправленным движением – к небытию и жизни, отсутствию и присутствию.

Сами фразы ставят под вопрос программу разрыва, язык исподволь разрушает её, сопротивляясь небытию. В одной фразе сталкиваются взаимоисключающие смыслы: «...и вот я спокоен здесь, на самом дне пропасти, бедный несчастный смертный, но невозмутимый, как сам Бог» (40). Из этого высказывания нельзя понять местонахождения автора. С одной стороны, это объяснимо непознаваемостью и неопределимостью небытия. Однако пишущий не перестаёт мыслить своё положение в пространственных категориях, при этом ориентиры оказываются спутаны: слова «на самом дне пропасти» предполагают абсолютный низ, сравнение с Богом предполагает абсолютный верх. Пишущий настаивает на своей бесстрастности («спокоен», «невозмутимый»), но выражение «бедный несчастный смертный» не только обнаруживает тяжело переносимые страдания, но предполагает сочувственный, сострадательный взгляд «другого». Парадоксально, но этим «другим» является сам пишущий, он смотрит на себя со стороны, из контекста очевидно, что он пытается встать на место Бога, который сочувственно смотрит на него – умершего страдальца Жан-Жака Руссо. Так или иначе, описанное состояние далеко не нейтральное.

Цель, которую ставит перед собой автор, – отрешиться от всего окружающего, но сам текст свидетельствует о том, что эта цель не достигнута. «Если я что-то узнавал вокруг себя, это были вещи, приносящие в мой сердце печаль и беспокойство, и я не могу бросить взгляда на то, что меня трогает и меня окружает без того, чтобы не найти там чего-то презренного, что меня волнует, или чего-то горестного, что меня печалит» (40). Это предложение насыщено оценочной семантикой, которая обнаруживает чувствительность наблюдателя, которого буквально переполняют эмоции. Человек не может полностью отрешиться от окружающего, не может упразднить в себе мысль и чувство, направленный на что-либо внутренний взгляд обязательно рождает эмоции.

Переход от других к себе не может быть завершён, это процесс длительный, требующий от пишущего постоянного духовного напряжения. Постепенно Руссо утверждает своё присутствие через волевое усилие, направленное на самоосознание: «Обязательно нужно, чтобы я двигался, для того чтобы прийти от них к самому себе» (35). Здесь Руссо использует два глагола движения: «Il faut nécessairement que je passe pour arriver d'eux à moi» (35). *Письмо* и становится способом самоидентификации – тем, благодаря чему пишущий обретает себя как личность и одновременно с этим утверждает своё присутствие на земле. Парадоксально, но, настаивая на абсолютном по-

кое, неподвижности, Руссо отказывается от апатии, бездействия⁶⁶³. Он ставит себе определённую цель и идёт к ней, утверждая тем самым, что жизнь – это всегда усилие, действие, движение.

«Мечтания» – это разговор Руссо с самим собой, череда непринуждённых размышлений и вместе с тем напряжённейший поиск личностного бытия, непрерывное стремление к полному и окончательному самоопределению. Руссо один из первых почувствовал ограниченность возможностей языка. Как определить в слове непосредственную эмоционально-чувственного данность, ту немую природу, которая суть принадлежность человека вселенной. Почувствовав опасность невыразимого, несовпадение опыта и языка, Руссо всё же не отказывается от эксперимента со словом, находя в нём единственную экзистенциальную опору.

Письмо и есть способ обретения действительности «я», призванный остановить, зафиксировать ускользающее время жизни, сделать его доступным человеческому сознанию – активной силе, преображающей мир: «Один до конца моей жизни, так как я ни в чём, кроме себя самого, не нахожу утешения, надежды и покоя, я не должен, да и не хочу больше заниматься ничем, кроме себя» (40). Всё заключено в самом человеке, который заменяет себе самому весь мир, является для себя самого целым миром. В самом «я» заключены начало и конец вселенной, правда о жизни и смерти. Поэтому автор «Мечтаний» и убеждён во всемогуществе языка, в котором человек тво-

⁶⁶³ Р. Рикатт видит в этом принцип маятникового колебания: «От природы неустойчивый, живущий с постоянной угрозой распада, он должен каждый раз возвращаться к нулю, стремиться к событию реальному или воображаемому, благоприятному или губительному, чтобы снова приводить в порядок "я" и устанавливать связь между моральным требованием и инстинктом самосохранения» (Ricatte R. *Réflexions sur les Rêveries*. P., 1960. P. 123). О колебании между двумя пределами говорит и Ж. Старобинский (Starobinski J. *L'œil vivant*. P., 1961. P. 164), для которого, однако, важно, что Руссо не останавливается на противопоставлении, но обращается поочерёдно к «риторике контраста» и «диалектике преодоления», в первом случае предлагая систему оппозиций, во втором – снимая противоречие, преодолевая оппозиционность на более высоком уровне, в чём критик видит гибкое, прогрессивное развитие мысли (этот же принцип Старобинский усматривает и в «Мыслях» Монтеня, чему посвящено его исследование «Монтень в движении»). Ф. Баргийё целиком выстраивает своё исследование «Мечтаний» исходя из идеи принципа маятника у Руссо. В своём труде Ф. Баргийё, опираясь на приведённую концепцию Ж. Старобинского, показывает, как Руссо выстраивает антитетические пары («они / я, внешний мир / я, оцепеневший от одиночества; мои ненавистные преследователи / я, невинный, жертва, изгнанник»), а затем снимает противоречие, настойчиво ища и утверждая в гонениях, одиночестве – путь к счастью (например, одиночество воспринимается сначала как несчастливое положение, исключение, изоляция, но затем оказывается возможностью «утверждать свободу быть самим собой», «лучше знать свою истинную природу» (Barguillet F. *Rousseau ou l'illusion passionnée. Les rêveries du promeneur solitaire*. P., 1991. P. 108)). Ж. Вуазин также считает, что в основе структурно-семантического построения «Мечтаний» лежит принцип колебательного движения. По словам исследователя, в «Мечтаниях» развивается «мысленная оппозиция, наиболее соответствующая системе ценностей Руссо», который «совсем не любит нюансов и думает свободно посредством антитетических пар понятий: относительное и абсолютное, кажущееся и действительное, правда и ложь» (Voisine J. *Préface // Rousseau J.-J. Les rêveries du promeneur solitaire*. P., 1964. P. 23).

рит для себя мир. Кроме него самого, для пишущего ничто не имеет ценности (в этом просматривается утрата просветительских установок): «Я посвящаю мои последние дни изучению себя самого...» (40). При этом большое значение имеет код религиозного дискурса. Бог творит мир в слове, и Руссо, ощущая себя на пороге смерти, удерживает для себя мир в слове, спасает его для себя от окончательного распада.

«Досуг моих ежедневных прогулок часто заполнен очаровательными созерцаниями, о которых я сожалел, утрачивая память о них» (41). Значит, невозможно не чувствовать, не быть взволнованным, перестать испытывать эмоции. В этом утверждении присутствия участвует *письмо*. *Письмо* удерживает состояния, не даёт человеческому «я» распасться, утратить память о себе самом, *письмо* обеспечивает непрерывность памяти, а следовательно, и жизни. В *письме* Руссо осознаёт неотчуждаемость своего прошлого, становится его хозяином, актуализируя его в настоящем: «Каждый раз, когда я буду их перечитывать, я снова буду испытывать удовольствие» (41). Руссо важно фиксировать не только мысли, но и чувства, *письмо* закрепляет чувственные движения, служит аффективной памятью. Выполняя функцию памяти, удерживая воспоминания, обнаруживая прошлое в настоящем, *письмо* останавливает время, препятствует небытию: «я закреплю в письме то, что сможет ещё ко мне вернуться» (41), «я существую только благодаря моим воспоминаниям» (44). *Письмо* становится фактом присутствия человека в этом мире, его связью с земным бытием. *Письмо* служит для самого автора подтверждением его присутствия в этом мире, его бытийности. «Чтение их (мечтаний – С.Л.) напомнит мне об удовольствии, которое я испытываю, когда их пишу⁶⁶⁴, и, заставляя таким образом возродиться для меня прошлое, так сказать, повторит моё существование» (43). *Письмо* удерживает, запечатлевает жизнь, оно есть её отпечаток, повторение, воспроизведение. *Письмо* даёт возможность пишущему владеть своим бытием.

Письмо есть преодоление смерти, распада, разрушения, оно противостоит времени. *Письмо* «возрождает прошлое» («faisant renaître» – «заставляет вновь родиться» (43)). Вместе с этим оно является напоминанием об отсутствии этого прошлого. Руссо не раз задаётся вопросом, зачем он пишет

⁶⁶⁴ Для П.-П. Клемана «Мечтания» – это, в первую очередь, взаимообратимые процессы письма-чтения, позволяющие бесконечно длить счастливое состояние. Руссо снова переживает «исключительные восторги» в тот момент, когда они воплощаются в слове, и это счастье, «вскормленное далёкими или близкими воспоминаниями», явится «источником удовольствия», когда он станет читателем своего произведения (Clément P.-P. Jean-Jacques Rousseau de l'éros coupable à l'éros glorieux. Neuchâtel, 1976. P. 352, 372).

«Мечтания». Один из ответов – он будет перечитывать их перед смертью («aux approches du depart» (43)). Это удержание прошлого значимо как для земной жизни, так и для жизни вечной. Выполняя функцию памяти, *письмо* обеспечивает неоспоримое для Руссо единство «я» после смерти, так как, согласно его убеждению, в мире ином человек помнит о своём земном бытии. Следовательно, то, что он пишет, будет с ним в вечности.

Руссо ставит своей целью фиксировать («tenir un register fidèle» (44)), описывать («decrier» (44)) душевные состояния, мысли и эмоции. Однако он сам указывает на неосуществимость замысла в его последовательности и полноте. Точная фиксация, описание чувств, рождённых фантазией образов требуют активного их сотворения, реагируя на созерцаемые предметы, человек сам становится творцом. *Письмо* запечатлевает этот творческий процесс, отражает метаморфозы человеческого сознания в его активном присвоении мира. Когда креативная способность утрачивается, её заменяет память. В том случае, если мысль направлена на прошлое, *письмо* отражает «припоминание»: далёкие, неясные образы, утратившие чёткость очертаний, полузабытые чувства, эмоциональные состояния. Таким образом, *письмо* может приобретать смутность, неясность припоминаний, становиться зыбким, неустойчивым, теряя опору в отчётливости непосредственных переживаний, утрачивая непосредственную связь с работой творческой фантазии («...теперь она (мечтательность – С.Л.) выражает себя больше в припоминаниях, чем в творчестве...» (44)). Сам стиль лишается энергичности, делается вялым, неопределённым, бессвязным.

Задача выразить себя в слове осложняется утратой цельности личности. Потеря ценностных ориентиров становится причиной расхождения человека мыслящего и человека действующего. Просветительская идеология предполагала, что мысль должна иметь прочную связь с действием, должна быть направлена на достижение конкретных результатов, иметь воплощение в жизненной практике. Автор «Мечтаний» разочаровался во всякой деятельности (поскольку она определяет человека в его общественной роли), утратил ясное представление о добре и зле, чёткие моральные ориентиры. Руссо близок к тому, чтобы признать несостоятельность любых устремлений, всякой человеческой активности. Он полагает, что всё может обернуться своей противоположностью, поэтому нужно воздерживаться от всяких действий: «Не имея больше возможности делать добро, которое не привело бы ко злу, не имея больше возможности действовать, не нанося вреда другому или самому себе, воздержание от всего стало моим единственным долгом...» (42) Мыслящий человек продолжает жить в нём за счёт действующего: «Но в этом бездействии тела моя душа ещё деятельна, она ещё производит чувства, мыс-

ли, и её внутренняя и нравственная жизнь ещё более расширяется со смертью всех земных и временных интересов» (42). Поэтому Руссо держится за *письмо* как за последнюю надежду на самоосуществление. *Письмо* – последнее, в чём он может выразить себя, оно есть единственно возможное для него действие, которое исподволь (через язык) связывает его с другими людьми и одновременно предохраняет его от контакта с ними, в разговоре с самим собой пишущий восполняет недостаток общения.

Действительно, *письмо* в «Мечтаниях» становится гарантом общения. Но с кем может общаться абсолютно одинокий автор? С самим же собой: «Вопреки людям я смог бы испытать очарование общества, и уже дряхлым я жил бы с самим собой, но и в ином возрасте, как я жил бы с другом моложе себя» (43). Парадоксальность такого заключения только кажущаяся. *Письмо* обращено к самому автору, письмо создаёт «я» пишущего, в которого, читая «Мечтания», Руссо всматривается как в себя «другого».

Письмо связано для Руссо и с чувственным удовольствием. Автор «испытывает удовольствие» от *письма* (44). Писать для Руссо – значит чувствовать, испытывать эмоции, приближаясь к своей природной сути. Удовольствие стареющий автор способен испытывать только от чувства природы и от писательства. И вместе с тем, *письмо* есть преодоления границ, поставленных самим бытием. «Моё тело для меня не более чем затруднение, препятствие, и я освобождаюсь от него, как только могу» (42). *Письмо* помогает преодолеть телесность, человеческую немощь, ограниченность возможностей. С его помощью человек возвышается над жизнью.

Если в *Первой прогулке* пишется ситуация ухода, разрыва с земной данностью, то во *Второй прогулке* по принципу маятника мысль Руссо обращается к проблеме связи мыслящего и чувствующего «я» с материальным, видимым и осязаемым, миром. Что обеспечивает целостность единичного «я», служит гарантией его уникальной природы? Задаваясь этим вопросом, Руссо не перестаёт настаивать на отказе от любого контакта с людьми. Тема одиночества получает новое решение: только оставшись наедине с самим собой, человек может обрести своё подлинное лицо, познать глубины своего «я». В одном из писем Руссо признаётся: «На земле можно быть счастливым настолько, насколько ты удаляешься от всех вещей и приближаешься к самому себе»⁶⁶⁵. Сосредоточенность внимания на самом себе, пристальное всматривание в самого себя позволяет проникнуть в великие тайны сознания. Гарантацией истинности открывающегося знания служит то, что, находясь наедине с самим собой, пишущий отвергает всё искусственное и ложное, что

⁶⁶⁵ Rousseau J.-J. Correspondance. P., 1839. P. 113.

воспитывается обществом и уводит человека от его подлинности, первичного, незамутнённого природного естества. Пишущееся слово берёт начало только в авторском «я» и соотносимо только с ним. Всё исходит от «я», с ним связано, им ограничивается, к нему возвращается: созерцать себя, изучать себя, описывать себя. Подобное внимание к себе Руссо оправдывает тем, что счастье человека, а значит, и смысл его существования – в нём самом («источник истинного счастья – в нас самих» (45), «сокровища, которые я ношу в самом себе» (45)).

Стремление обнаружить непознанные тайники «я» связано с опасностью. Для Руссо это равнозначно всматриванию в небытие, так как утрачивается связь с мыслящим началом, которое в представлении XVIII века составляет основу человеческого существа. Руссо переходит границу, погружаясь в те области, которые не поддаются рациональному объяснению. Руссо открывает те глубины, в которые просветительский век предпочитал не заглядывать, интересуясь человеком, в первую очередь, как существом общественным и разумным. Для Руссо область бессознательного также неочевидна, однако он проникает туда с помощью *письма*: «утратив в этой жизни всякую надежду и не находя больше на земле пищи для моего сердца, я мало-помалу привык к пище из своей собственной субстанции, научился искать всю свою пищу внутри себя» (45). «Собственная субстанция» состоит не только из разумного, но и из скрытого, неявленного, не поддающегося осмыслению и определению. Область бессознательного – это для Руссо и есть небытие, которое одновременно притягивает и пугает. Он указывает на головокружительные бездны внутреннего человека. Внутреннее «я» беспредельно, и Руссо первым во французской литературе говорит об этом с такой отчётливостью: «Этот источник, который я разглядел слишком поздно, становился настолько обильным, что вскоре его стало достаточным, чтобы возместить мне всё» (45). Неисчерпаемое, безграничное внутреннее «я» становится единственным источником *письма*. «Питаться собственной субстанцией», «искать пищу» «внутри себя» – Руссо чувствует необычность поставленной перед собой задачи. Для Руссо открытие себя возможно только в *письме* и только благодаря *письму*.

Осознание смысла бытия и своего места в мире для автора «Мечтаний» возможно только при осознании конечности человеческой жизни. Во второй прогулке тема смерти получает новое развитие. Автор продолжает мысленно готовить себя к смерти, боясь неожиданности, непредвиденности конца земной жизни. Смерть может застать врасплох, не дать подготовиться к переходу в мир иной, тогда «я» грозит стирание, уничтожение. Нужно успеть «рассмотреть себя перед закатом» (46), чтобы убедиться в собственной целостно-

сти, полновесности. Руссо живёт с ощущением хода времени, которое подтачивает, разрушает «я»: «Я говорил себе, вздыхая: "Что я делал здесь, на земле? Я был создан, чтобы жить, и я умираю, не будучи живым"» (47). Руссо называет закат своей жизни «долгой отставкой» (47), подразумевая вынужденное бездействие, приводящее к чувству собственной неполноценности. Движимый страхом окончательно потерять своё «я», он ведёт борьбу со всё уничтожающим временем. *Письмо* оказывается гарантом жизнеспособности «я», спасением пишущего от постепенной утраты себя.

Пишущий сталкивается с проблемой постепенного ослабления своих способностей, в частности, он признаётся в том, что его сознание утрачивает свою активность. Сердце («*cœur*»), воображение («*imagination*»), ум («*esprit*») находятся в разладе: «...моё истощённое воображение не населяло больше моё одиночество существами, которых требовало моё сердце» (47). Жизнь, словно, ускользает от него, автор как бы не в полной мере присутствует в этом мире, ослабляется его связь с окружающим, способность живо реагировать на контакт с привлекающими внимание вещами. В конце концов, попадающие в поле его зрения явления и предметы лишаются обаяния и перестают быть источником вдохновения. Притупление чувств грозит преждевременной смертью души, почти истощившей свои творческие способности, исчерпавшей жизненную энергию: «Моё воображение, уже менее живое, не воспламеняется, как раньше, при созерцании предметов, которые его волнуют, я менее упиваюсь восторгом мечтания...» (44). Автор говорит, что его воображение чаще припоминает прошлое, чем создаёт что-то новое: «теперь она (мечтательность – С.Л.) способствует больше памяти, нежели творчеству...» (44). *Письмо* несёт печать этой инерции сознания, не оживляется часто фантазией: пишущий обращается к каждодневному времяпрепровождению, скрашенному воспоминаниями о прошлом.

Однако в тексте Руссо нет ничего однозначного, определённого, ничего, что было бы лишено явного или скрытого противоречия. Жизнь не может остановиться, как не может остановиться размышление автора о самом себе, в процессе чего раскрываются всё новые грани «я», подверженного бесконечным метаморфозам. Руссо не стремится устранить возникающие в тексте смысловые противоречия. В данном случае автор говорит об угасании способности чувствовать и одновременно с этим об избытке чувств. Одно не отменяет другого, всё чревато изменчивостью. Эта фиксация неровного, то убыстряющегося, то замедляющегося ритма жизни определяет неоднородность, пестроту, «непригнанность» стиля «Мечтаний». Для слова нет твёрдой опоры. Слово может быть точным выражением мысли, но может утрачивать свою чёткость, ясность, становясь беспомощным, слабым из-за избытка

чувств: «внутренние наслаждения», «эти восхищения, эти восторги», «наслаждения». И далее: «В таком богатстве как вести верную фиксацию?» (45) Автор не может описывать то, что целиком владеет его вниманием, покоряет его чувства: «Желая вспоминать приятные события прошлого, вместо того, чтобы их описывать, я в них погружался» (45). *Письмо* не может целиком «схватить», в полной мере передать избыток жизни. Когда жизнь с её восторгами, радостями, наслаждениями переполняет Руссо, *письмо* не может осуществляться, как бы отсрочивается. Интенсивность эмоций, сила непосредственных переживаний мешают *письму*. Необходима некоторая задержка, остановка. *Письму* вредит как отсутствие чувств, так и их избыток. И всё же чувства для *письма* необходимы: первостепенное значение для Руссо имеет не человек думающий, но человек чувствующий (человек не может достоверно о чём-то знать, перестав это «что-то» чувствовать).

При этом чувства нелегко передать, нужно всегда учитывать их неопределённость. Руссо интересно состояние перехода, трудноуловимого и трудноопределимого в слове. Примечательно, что это касается не только чувств, но и природы. Природа часто схватывается в её движении, автором подмечается еле уловимая динамика пейзажа. Вот как в одном общем виде деревни проявляются переходные явления природы: «Сельская местность, ещё зелёная и оживлённая, но кое-где без листвы и уже почти пустынная, являла повсюду картину одиночества и приближения зимы» (46). В одном предложении Руссо объединяет сразу три времени года – лето, осень и зиму. Признаки лета дополняются признаками осени и, наконец, упоминается о близости зимы. Создаётся ощущение неточности, неопределённости впечатления, как будто в памяти смешались разные состояния сельского пейзажа. Зачем же Руссо допускает такую условность в описании? Следующее предложение раскрывает авторский замысел: показать неопределённое, неопределимое, слишком противоречивое состояние души. Пейзаж превращается здесь в развёрнутую аллегорию внутреннего состояния автора: «Она (картина – С.Л.) пробуждала смесь нежного и грустного впечатления, соответствующего моему возрасту и моей участи...» (46) Это полутона, приглушённые эмоции («un mélange d'impression douce et triste»). Пейзаж у Руссо выполняет двойную функцию: природа служит источником чувственных волнений, вызывает непосредственные эмоциональные реакции и вместе с тем природа – аллегорическое воплощение судьбы и душевного состояния пишущего: «Я себя видел на закате простой и несчастливой жизни, душу, ещё полную живых чувств, и ум, ещё украшенный некоторыми цветами, но уже увядший от грусти и высохший от скуки» (46). Здесь имеется в виду всё то же состояние пе-

рехода от жизни к смерти: ещё «живые чувства», но уже «увядшие цветы» (46).

Подводя итог своей жизни, Руссо сетует на неосуществлённость своих потенций. Слово должно быть возможностью развития, пресуществляться в намерение и, наконец, становиться делом. Но намерения не реализовались, из-за чего осталось чувство неудовлетворённости, пустоты. Автор «Мечтаний» страдает из-за неосуществлённости жизни: он не исполнил замысел о нём Бога. Создатель пишет книгу бытия, но в ней нет совершенного человека. Автор не может предъявить Всевышнему «хорошие творения», но лишь «хорошие, но неосуществлённые намерения», «святые чувства, оставшиеся без применения» (47). Книга жизни должна быть завершена, замысел должен быть воплощён. Но сейчас Руссо лишён креативной способности, не может осуществить себя в действии. *Письмо о себе* также отличается незавершённостью, неокончателностью. Однако, по замыслу Руссо, *письмо* должно восполнить отсутствие действия, исправить этот недостаток, заполнить пробел. Автор обращается к «движениям своего сердца», «привязанностям», «мыслям несколько грустным, но утешительным» (47). Но зачем? Всё равно он не сможет их воплотить. Ответ даёт сам Руссо: «Я готовился их вспоминать, чтобы их описать с удовольствием, почти равным тому, которое я получил бы от их осуществления» (47). *Письмо* в данном случае есть замена действия, поступка. Слово у Руссо и есть главный отчёт о прожитой жизни, доказательство его человеческой состоятельности, а значит, и воплощение высшего замысла о нём. Пишущий осуществляет себя в слове, слово есть его бытийное осуществление.

Но для этого необходимо испытать возможности слова. Можно ли в слове выразить как присутствие, так и отсутствие? С этой целью Руссо и обращается к произошедшему с ним инциденту, вследствие которого он потерял сознание, как можно предполагать, не забывая аналогичный случай, описанный Монтенем в «Опытах». Так же, как и в «Опытах» Монтеня, в «Мечтаниях» Руссо потеря сознания становится равнозначной смерти, отсутствию, так как проявляется в бесчувствии, утрате осознания присутствия своего «я», выделенного из окружающего (противопоставление «я» — «не я»): «Мне казалось, что я наполняю моим лёгким существом все предметы, которые я наблюдал» (48). Главное у Руссо — отсутствие самоосознания, когда человек отсутствует для самого себя, теряет самого себя: «В этот момент я ничего не помнил, у меня не было никакого чёткого представления о себе самом, ни малейшей мысли о том, что со мной произошло; я не знал ни того, кто я, ни того, где я; я не чувствовал ни боли, ни страха, ни волнения» (48). Смерть — абсолютное бесчувствие, когда существование перестаёт быть самоочевид-

ностью. Руссо говорит о потере им своего «я»: у него нет никаких ощущений, он не чувствует своего тела (на льющуюся из раны кровь он смотрит, как на ручей). Руссо также обращает внимание на отсутствие всяких эмоциональных волнений («восхитительное спокойствие» (49)). У Монтеня преобладает рефлексия, описание очень подробно. Монтень размышляет над вопросом, что есть смерть, ведёт точный учёт того, что доступно человеку в её постижении. Для Руссо наиболее значимо само состояние отсутствия, ему важно, что он **не** чувствовал себя в данный момент. Для Руссо главным является вопрос о том, как его чувства, ощущения свидетельствуют для него о его присутствии на земле⁶⁶⁶. Если Монтень после падения с лошади оказывается среди близких, то Руссо – среди чужих людей, о реакции которых он не говорит, его интересует только он сам, взгляд со стороны ему не нужен. Руссо не может определить своего местоположения, того, где он находится, кстати, ему это и не обязательно, его внимание сосредоточенно только на его ощущениях.

«Мечтания» – это, как уже отмечалось выше, есть переход Руссо из одного мира в другой, это подготовка к вечности, к встрече с Богом. Эта подготовка осуществляется пишущим в слове. Слово, согласно представлению Руссо, обладает большей значимостью, большей истинностью, чем сама жизнь. Вспомним «Исповедь», в Предисловии к первой книге которой Руссо говорит, что предстанет перед Небесным Судией с этой книгой в руках. Книга – написанное человеком о самом себе слово – более значимо, обладает большей истинностью, чем вся непосредственно явленная Богу правда о человеческом бытии. В «Мечтаниях» Руссо стремится к абсолютному обладанию словом. Это целиком и полностью его слово. Он не признаёт над собой никакого суда, не допускает возможности диалога с кем бы то ни было. Вторая часть *Второй прогулки* – текст наиболее показательный с точки зрения проблемы отношения Руссо к слову. Это рассказ об уже упоминаемом нами происшествии, случившемся с Руссо во время одной из его прогулок: писатель был сбит с ног большой собакой, что привело к увечьям, а также послужило причиной распространения слухов о его скоропостижной смерти. Ин-

⁶⁶⁶ Иная точка зрения высказана К. Флере, согласно которой для Монтеня опыт потери сознания сближается со смертью, тогда как у Руссо – с рождением (Fleuret C. Rousseau et Montaigne. P., 1980. P. 152). Для М. Айгельдингера описываемый Руссо случай – это иллюстрация отсутствия «чувства существования», когда автор «участвует в жизни космоса и его "я" делается тождественным окружающим вещам при помощи чувственных восприятий» (Eigeldinger M. Jean-Jacques Rousseau. Univers mythique et cohérence. Neuchâtel, 1978. P. 199-200). Для Ж.-А. Гольдшмида, напротив, рассматриваемый эпизод представляет собой доказательство неустранимости «я», испытывающего «чувство существования», освобождённого от всякого отчуждающего воздействия мира, в том числе памяти, волнения (Goldschmidt G.-A. Jean-Jacques Rousseau ou l'esprit de solitude. P., 1978. P. 41).

терес представляют не сами обстоятельства, но то, как они переданы. Авторское свидетельство о происшествии (а в данном случае его рассказ наиболее точный, так как он является главным действующим лицом случившегося) сопровождается передачей иных мнений об инциденте, искажающих истину. Важно проследить, как своё слово о себе Руссо противопоставляет слову о себе «других». Пишущий настаивает на том, что только он, выражающий в слове свой экзистенциальный опыт, обладает истинным знанием. Передача случившегося автором предельно точная, последовательная, детальная, Руссо не отвлекается от фактов, не допускает никаких разрывов в повествовании. Автор представляет документальное свидетельство, подкреплённое подробным перечислением физических увечий (без каких-либо сентиментальных комментариев). Фактографически ясный, предельно лаконичный, рассказ автора о случившемся можно определить как «прямота и откровенность» («la droiture et la franchise» – так пишущий характеризует свою личность (52)). Своё слово о себе автор противопоставляет слову о себе «других»: его правда оказывается окружена ложью. Передавая высказывания о себе «других», пишущий запутывается в обмане, клевете, которые выражены в метафорических образах непроницаемой темноты, мрака, недоступной разгадке тайны, в которых безнадежно теряется человек («les ténèbres», «les mystères», «les noires ténèbres», «les énigmes» (50-53)). Автор блуждает в тёмном лабиринте, строит «бесконечные и огорчительные догадки» (50).

Примечательно, что чужое слово представлено Руссо в нескольких «жанрах», которые он обвиняет в искусственности, лживости, сокрытии правды о человеке. В первую очередь, к ним относятся слухи: нечто неопределённое, неоформленное, это намеренное замалчивание фактов, затемнение смысла происходящего, сокрытие реальных обстоятельств за вымышленными. Далее следует роман⁶⁶⁷, который характеризуется как бездарная выдумка, тем более что автором упоминаемого произведения является женщина – чуждый своей инаковостью пол. «Я уже говорил ей, что думаю о женщинах-писательницах» (51), – такое высказывание, если учитывать философские взгляды Руссо, выраженные им в других произведениях (например, в «Эмилии»), заставляет предполагать резко отрицательное отношение писателя к литературному творчеству женщин, который, как ему представляется, пытаясь писать, бесполезно насилуют свою природу. Авторскому слову-откровению противопоставлено и предисловие. Руссо говорит о Предисловии к роману мадам д'Ормуа, написанном с чисто коммерческой целью: его автор надеется воспользоваться известностью имени Руссо для привлечения интереса ауди-

⁶⁶⁷ Речь идёт о романе мадам д'Ормуа «Несчастья молодой Эмилии для наставления добродетельных и чувствительных душ» (1777).

тории к собственному сочинению. Написанное слово становится ложью, грубым надругательством над доверием читателя, который по причине своей неосведомлённости может поверить в его правдивость. Автор же «Мечтаний» видит «грубую лесть», «грубые похвалы», «сложенные так нелепо и с таким притворством» (51-52). Следующий жанр, который резко критикует Руссо, – эпистолярный. Речь идёт об официальной светской переписке. Руссо разоблачает лицемерие, неестественное преувеличение чувств, позёрство, искусственность признаний в чистосердечии и искренности, словом, ту ложь, о которой прекрасно знают и сочинитель письма, и его адресат. В светском обществе к переписке относятся как к игре, в которой адресант искусно прячет своё истинное лицо и маскирует свои намерения за клишированными фразами учтивости. Так, мадам д'Ормуа упрекала Руссо в том, что своим отказом принимать её визиты он «вонзил кинжал в её чувствительное сердце» (52), жаловалась на причинённые им страдания. Ещё один жанр, критически осмысляемый Руссо, – надгробная речь, которая представляет собой официально принятый вид сочинения, за похвальными фразами которого кроется равнодушие и даже враждебность по отношению к тому, в честь кого она произносится. Всё, о чём говорится и пишется в обществе, является «плодом людской злобы» (54). Таким образом, всё, что сказано не о себе, а о «другом», то есть не подкреплено экзистенциальным опытом, всё, что имеет отношение к художественному вымыслу, всё, что написано с сугубо прагматической целью, всё, на чём лежит отпечаток официального стиля, всё, что содержит клишированные элементы, – одним словом, всё, что имеет хождение в обществе, рассматривается Руссо как десакрализованное, неистинное слово. Более того, общество в его агрессивностью, желанием уничтожить правду, угрожает слову автора (Руссо намекает на возможное насилие над рукописями после его смерти). Руссо доходит до явного преувеличения, говоря о господстве в мире ложного слова (лжеучения): даже Божественное слово может быть неистинным, обращённое против него, оно характеризуется как слово официальное, то есть отрицающее человеческую правду («полный успех написан в высших постановлениях» (54)).

Единственно истинным является слово самого автора – подкреплённое экзистенциальным опытом, лишённое всего официального, не преследующее никакой утилитарной цели, свободное от жанрово-стилистических клише, стёртых штампов, его слово живое, которое питают страдания, его правдивость обеспечена искренностью и глубиной чувств. Вместе с этим важно, что слово Руссо не звучит в пустоте. Оно обращено к Богу как обладающему абсолютным знанием, гаранту верности человека самому себе. Человек может быть предельно откровенен только в том случае, когда допускает, что есть

Тот, Кто знает о нём всю правду, знает всю его душу. «Бог справедлив, он хочет, чтобы я страдал, он знает, что я невинен. Вот причина моей доверчивости...» (55). Руссо уверен, что каждое его слово соотнесено с небесной правдой. «Оставим же их дела людям и судьбе... всё должно в конечном итоге обрести порядок, и моя очередь придёт рано или поздно» (55). То есть себя автор мыслит неотчуждаемой частью истины мира.

Если во *Второй прогулке* Руссо размышляет об истинности слова, то в *Третьей прогулке* речь идёт об истинности знания. Основной вопрос, на который ищет ответ автор, – возможность верификации знания, аутентичность представлений человека о самом себе и сущности миропорядка. Мысль Руссо движется скачками, он идёт от отрицания к утверждению – и обратно. Критерием истинности выступает времена человеческого бытия – длящееся и конечное, речь снова заходит о жизни и смерти. Смерть подводит итог жизни, помогая определить провиденциальные смыслы, правильность выбора на пути духовного восхождения, предполагающего постижение своей первоизданной природы и верность её сути. Если в первых двух прогулках смерть постигается на интуитивном, религиозно-мистическом уровне, то теперь автор из своего опыта хочет вывести некое практическое знание, которое может иметь непосредственное применение. Новый эксперимент, на который решается пишущий, – приготовиться к смерти, «научиться умирать» («Учение старика... заключается только в том, чтобы научиться умирать» (57)). То есть пишущий ставит своей целью прийти к такому знанию, которое выдержало бы проверку вечностью. Это нахождение того, что приближает человека к высшей истине, словами Руссо, это то, что он может взять с собой в мир иной. Задача слишком сложная, от её выполнения зависит пребывание души в вечности, обретение Божественного милосердия. Исполнение задуманного требует от пишущего отказа от любых готовых формул, любых привычных, устойчивых, непротиворечивых представлений. *Мысль-письмо* должно быть подвижным, способным устремляться вперёд («s'élancer»), настойчиво искать, не удовлетворяясь достигнутым. Поэтому Руссо сразу же прибегает к антиномиям, обнаруживающим взаимообратимость понятий в проблемном поиске истины: знание – незнание (знание всегда может обернуться незнанием, и наоборот), утрата – обретение («...нужно дорого платить за уроки, и часто опыт, который из них извлекают, не стоит цены, которую за него платят...» (56)), уверенность – ошибка (когда автор был уверен в верности своих друзей, они его предавали), вечность – мгновение («обогащать и украсить мою душу знанием, которое она может унести с собой» (72), и тут же: «теперь в моём состоянии весь опыт моих лет мне бесполезен и не может принести пользы в будущем» (57)), прошлое – будущее (автор противопоставляет

себя тем старикам, которые думают о том, что уже позади, тогда как нужно думать о том, что ждёт впереди, после смерти), наконец, жизнь – смерть («я учусь оставлять эту жизнь, не лучшим, так как это невозможно, но более добродетельным, чем я в неё пришёл» (72)).

Автор не может рассеять мрака загадочности смерти. Он признаёт недостаточность человеческого знания о иной жизни. Однако это не отменяет попыток заглянуть в небытие, угадать исход земного существования и тайну вечности. По признанию состарившегося Руссо, он не был создан, чтобы жить среди людей, ещё в юности его «пылкое воображение устремлялось над пространством» его жизни (58). Так, собираясь говорить о смерти, Руссо начинает размышлять о жизни. Стоит обратиться к одной из фраз, помещённой в начало *Третьей прогулки* и представляющей собой парадоксальное заявление, в котором обнаруживается сложная диалектика авторской мысли: «Опыт обучает всегда, я это признаю, но он используется только в конкретный момент. Разве время учиться жить, когда нужно умирать?» (56). Но в том-то и дело, что в данный момент пишущий продолжает жить, и потому, учась умирать, он учится жить: всё его внимание обращено на земное существование, к тому же Руссо настаивает на том, что истинно только то знание, которое проверяется опытом, для него знание (*la science*) и опыт (*l'expérience*) неразрывно связаны. При этом опыт для Руссо – это проверка истинности знания о самом себе. Всякое знание, на котором настаивает человек, должно быть обращено к нему самому, подкреплено прожитым опытом, иметь конечной целью самопознание и быть жизненно необходимым, поскольку самоопределение предполагает возможность сознательного жизнестроительства: «Я видел среди людей много тех, кто философствовал, но их философия оставалась им чужой. Желая быть более знающими, чем другие, они изучали вселенную, чтобы знать, как она устроена, как если бы они изучали из чистой любознательности случайно встреченный ими механизм. Они изучали человеческую природу, чтобы уметь о ней говорить по-учёному, но не для того, чтобы знать самих себя, они трудились, чтобы учить других, но не для того, чтобы прояснить то, что в них самих» (58). Всякое знание должно иметь непосредственное применение, участвовать в самосовершенствовании человека: «Наши убеждения – правила для наших действий» (59). Для полноты самоосуществления человек должен «стремиться в течение всей жизни познавать природу и предназначение своего существа» (58). Таким образом, Руссо один из первых поднимает проблему экзистенциального опыта. Он отвергает всякое отвлечённое знание, всякое абстрактное теоретизирование, то, что не выводится непосредственно из наблюдения и размышления над самим собой, над своими чувствами, эмоциональным и интеллекту-

альным состоянием, переживанием тех или иных событий. Как неистинный он отвергает всякий опыт, заданный социально-культурной средой и не связанный с конкретным переживанием: «Все мои знания, которые я старался извлечь из моей жизни среди людей, не заключают в себе больше того, что я мог бы извлечь один на пустынном острове, куда бы был заточён до конца моих дней» (59). Взгляд человека должен быть направлен только на него самого: «перед тем, как учить других, нужно узнать самого себя» (58).

Для того чтобы доказать, что мера истинности заключается в самом человеке, Руссо упоминает о своих идейных оппонентах, с которыми он ведёт постоянный спор. Мёртвой схоластике, абстрактным идеям («лабиринт препятствий, трудностей, противоречий, извилистостей, мрака» (63)) Руссо противопоставляет ясность личностной правды. Нужно следовать своей природе: чувство подсказывает правильность идейной и моральной позиции («...моё сердце им (философам – С.Л.) отвечало лучше, чем разум» (62); «...в каждом вопросе я привлекал чувство, которое казалось мне лучшим точным основанием, наиболее вероятным в нём самом, не останавливаясь на противоречиях, которые я не мог разрешить...» (65); «...догматический тон в этих вещах подходит только шарлатанам, но важно иметь чувство для себя...» (65)). Руссо утверждает, что истинность любого знания проверяется личным опытом. Знание истинно только в том случае, если оно проживается человеком, отвечает характеру его мироощущения, не нарушает его душевное согласие, подтверждается равновесием чувственно-биологического и рационального. Как представитель просветительского сентиментализма Руссо не противопоставляет разум и чувство, доказывая идею гармонической взаимосвязи мысли и эмоции: «С того времени, оставаясь спокойным в принципах, которые я обрёл после долгого и напряжённого размышления, я сделал из этого незыблемое правило моего поведения и моей веры, больше не беспокоясь ни о тех противоречиях, которые не мог разрешить, ни о тех, которые не мог предвидеть... Я всегда говорил себе: "Всё это всего лишь метафизические уловки и мелочи, которые не имеют никакого значения по сравнению с главным принципом, принятым моим разумом, подтверждённым моим сердцем, которые носят печать внутреннего согласия в тишине страстей"» (65). Обратим внимание на то, что знание должно быть подкреплено верой. Именно признание знания как факта веры сближает позицию Руссо с христианской апологетикой. Под знанием Руссо подразумевает и нравственно-этические принципы, соответствующие характеру самой человеческой природы. Знание должно быть присвоено человеком, стать его неотъемлемой частью, должно согласовываться с его естественными склонностями, соответствовать его нравственному и интеллектуальному опыту, не противоречить избранным им

ценностным ориентирам. Критерием истинности знания является человеческая природа в гармоничной взаимообусловленности рационального и чувственного начал. Вот, как Руссо определяет знание, ставшее убеждением, то есть частью неотчуждаемого, неотменимого опыта: «убеждение, настолько весомое, настолько хорошо связанное и устроенное в старательном размышлении, так хорошо подходящее к моему уму, моему сердцу, ко всему моему существу и укреплённое внутренним согласием» (68).

Автор «Мечтаний» ставит проблему верности представлений человека о вселенной: насколько наши знания о мире соответствуют этому миру. Руссо убеждён в том, что человек – неотъемлемая часть вселенского бытия, в человеке отражается всё мироздание. При этом ключом к пониманию вселенского порядка выступает природа человека: «Нет, никакие напрасные аргументы никогда не поставят под сомнение соответствия, которые я замечаю между моей бессмертной природой, организацией мира и физическим порядком, который там установлен» (66). Поэтому, желая познать мироустройство, человек должен обратить взгляд на себя самого, познать свою собственную природу как целостное единство (по выражению Руссо, «возвратиться в себя самого» (67)).

Руссо ставит перед собой задачу вывести из своей жизни некое общее знание. Однако сам текст свидетельствует о невозможности это сделать. Обращаясь к своему прошлому, пишущий обнаруживает целый ряд противоречий. Руссо лишь намечает это бесконечно сложное, разнонаправленное движение – развитие его личности. Взгляд в самого себя предполагает и взгляд вовне: установление связей с окружающим миром, поиск своего места во вселенной, представление о себе как о части мирового бытия, законы которого необходимо прозреть: «Размышление во время досуга, изучение природы, созерцание вселенной укрепили одинокого в привычке постоянно устремляться к Творцу вещей и с приятным беспокойством искать конца всего, что он видит, и причину всего, что он чувствует» (60). Человек не всегда может полностью контролировать свои поступки, действовать так, как хочет и в согласии со своим характером. Пишущий приходит к проблеме несоответствия между внутренним и внешним человеком: «много порочных привычек без всякой плохой наклонности в сердце» (60), «природное расположение к ласковым чувствам» (59) – и недоверие к людям. Руссо не может не признать, что в юности он был не таким, каким является сейчас: тогда он часто заблуждался. Почему же человек, чья природа совершенна, может поддаться порочным страстям и приобрести пагубные привычки? В отличие от других сочинений Руссо, где в утрате человеком доброго естества, гармоничного согласия чувств и мыслей прямо обвиняется общество, в «Мечтаниях» не даётся

однозначного ответа на этот вопрос. В данном случае автор избегает безапелляционных утверждений, принимая во внимание сложность человеческой личности, не всегда поддающейся объяснению. Однако прямо заявить о невозможности обрести конечное знание о сущности человеческого характера Руссо не решается. Для него это значило бы признать относительность представлений человека о самом себе, а значит – беспомощность разума, оказавшегося перед постоянным ускользанием истины. Руссо отшатывается от открывшейся ему бездны – правды об изменчивости, противоречивости, непостоянстве человеческой жизни, изменяющейся в каждый конкретный момент времени, предполагающей мерцание смысла (об этом заявит уже романтизм). Руссо убеждён, что в человеке должна быть некая неизменная, неискажённая основа.

Поразительно, с какой настойчивостью пишущий ищет некую «опору», тот самый временной период, когда в нём произошёл значимый внутренний переворот, благодаря которому была обретена мудрость, которой он пользуется в настоящем. Наличие этого судьбоносного момента и доказывает непротиворечивость авторской личности, её верность самой себе. Непостоянство, изменчивость Руссо приписывает человеческому обществу, в котором царит «бессмысленность». Человек должен принадлежать самому себе в жизни так же, как и в смерти. Отправной точкой в движении к самому себе, поиске верного представления о самом себе – момент отказа от общества, уход в одиночество, когда пишущий открывает «другой духовный мир» (62). Руссо не перестаёт возвращаться к этому моменту, указывая на него как на начало истинного пути. Проверкой же правильности выбора служит осознание своей смертности: имеет смысл только то, что не утрачивает свою значимость в вечности. Именно эта мысль скрепляет разновременные планы – прошлое и настоящее (момент *письма*). Тогда, в юности, отказавшись от ложных ориентиров, предлагаемых светом, автор обрёл себя теперешнего. И тогда, и теперь он увидел смерть как главное испытание, проверяющее истинность знания человека в своей жизни: «...я часто и подолгу устремлялся к познанию смерти, чтобы научиться управлять моей жизнью <...> Я живо чувствовал, что покой остатка моих дней и моя общая судьба зависят от этого» (61-63). Это связывает того юношу, каким автор был в прошлом, и автора в момент *письма*. Смерть имеет жизнеопределяющее значение («...ещё есть время найти, наконец, устойчивое правило поведения для конца моих дней...» (63)). Таким образом, из своей жизни Руссо выводит некий смысл,

делает из неё произведение, где всё объединено одной линией, всё подчинено единому замыслу и исполнению⁶⁶⁸.

Здесь нелишним будет сказать о взгляде Руссо на создание книг. Писатель настаивает на том, что в основе каждого сочинения должен лежать личный опыт автора. В «Мечтаниях» Руссо противопоставляет себя авторам, которые пишут об отвлечённых предметах, далёких от жизненной практики, что делает их сочинения лживыми и бесполезными. Словами Руссо, такие авторы хотели «только создать книгу, не важно какую, включающую всё, что было встречено. Когда она была написана и издана, они интересовались её содержанием только в том случае, если нужно было предложить её другим и защитить её, если на неё будут нападать, и никогда, чтобы взять из неё что-нибудь для собственной надобности, их не занимало даже то, является ли её содержание ложным или истинным, заключаая то, что нельзя опровергнуть» (58). Как видно из этого высказывания, Руссо критикует тех, кто пишет свои книги о том, что не относится к ним самим, и не задумывается над тем, является ли её содержание истинным или ложным. Только истинное знание, то есть знание, выведенное из личного опыта автора, заслуживает того, чтобы стать книгой. В качестве примера Руссо приводит собственное произведение «Символ веры савойского викария», которое стало результатом его духовных поисков. Руссо признаётся в том, что в течение многих лет часто обращался к этому сочинению, находя там ответы на встававшие перед ним вопросы, таким образом извлекая пользу из давно написанного. Для него значимо, что книга продолжает жить, оставаясь фактом его сознания. Время изменяет его, и каждый раз он как читатель открывает в своей книге новые смыслы. Таким образом, Руссо находится в постоянных диалогических отношениях со своими произведениями.

⁶⁶⁸ В этом К. Стефан видит основу автобиографического проекта: «за изменчивыми формами личности показать скрытую непрерывность, которую они только переводят или провоцируют», при этом «метаморфозы выступают как преграды, которые писателю необходимо преодолеть, чтобы те совсем не раздробили его собственную природу» (Stéphane Kh. *Métamorphose et continuité // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confession". L'écriture de soi.* P., 1996. P. 110). Поэтому, по мнению исследователя, автор и не показывает себя во всей сложной правде, «литературный проект упорядочивает несогласия, собирает то, что было разрозненным» (Ibid., p. 114). Рассматривая связь между автобиографическими произведениями Руссо, С. Фрико приходит к выводу, что у него было «предчувствие единства своей личности с ясного осознания призвания писателя», что повлекло за собой «осознание связи в плане письма», что во многом проявляется в близости «Исповеди», «Диалогов» и «Мечтаний» – один текст разворачивается в другой без разрывов. Все эти тексты представляют собой единый автобиографический проект, который предполагает «идею общего взгляда на жизнь или часть жизни» (Fricaud S. *Les Confession et les autres œuvres autobiographiques de Rousseau // Analyses et réflexions sur Rousseau Les Confession. L'écriture de soi.* P., 1996. P. 115-116).

Однако неверным было бы считать, что на этом мысль Руссо останавливается, утверждая безграничные возможности человеческого познания в его непротиворечивом совпадении с миром и самим собой. Как предромантик Руссо везде наталкивается на неразрешимые противоречия. Непроницаемые тайны бытия метафорически выражаются в образе темноты, мрака. Руссо не решается отнести все вопрошания о заведомо непознаваемом к отвлечённой метафизике, бесполезным в своей абстрактности умствованиям. Он указывает на ограниченность возможностей познания, пугаясь непостижимой таинственности мироздания: упоминаются «материи, о которых человеческий ум имеет мало представлений, находясь в окружении непроницаемых тайн и неразрешимых противоречий» (65), «материи, превосходящие человеческие ожидания» (66). Руссо отрицает возможность непротиворечивого, адекватного знания о мире и о самом себе. Окружающий человека мир не может быть очевидной, устойчивой, познаваемой, объяснимой данностью. Все усилия человеческого разума познать мир, установив закон своей сопричастности общему, остаются безрезультатными. Уверенность человека в собственных знаниях всегда может обернуться иллюзией, самообманом («...что меня убеждёт от отчаяния, если, ужаснувшись своему положению, я увижу только химеры в утешениях, которые питали мой разум?» (67)). Согласно Руссо, опасность заключена в самом человеке, который с его непомерными претензиями на знания, бесконечными вопрошаниями, постоянной неудовлетворённостью разрушает свою органическую связь с тварным бытием, обрекает себя на страдания, лишая себя непротиворечивости веры в очевидность вселенской гармонии («...если, разрушив своё собственное творение, он (разум) опрокинет опору надежды и веры...» (68)). Наконец, противореча своим предшествующим утверждениям, Руссо заявляет, что знание нельзя проверить его соответствием человеческой природе: «Чтобы понять, что вещи именно такие, будет ли достаточным того, что они мне соответствуют? Может ли у меня быть ясная уверенность в очевидных вещах... которые мне самому казались бы обманчивыми, если бы моё сердце не поддерживало мой разум?» (68) Наконец, сомнения приводят к признанию трагического бессилия: «я думал, что я мудрый, но я только лишь глупец, жертва и мученик напрасного страха» (68). Как согласовать вечное с временным, абсолютность мировой истины с относительностью человеческих знаний, вселенную с её неприсваемыми разумом законами с конкретностью проживаемого человеком опыта? Доказательством несовершенства человека, ограниченности его возможностей является зависимость от времени, что в тексте выражается, в частности, в мотиве старения («все мои способности, ослабленные старостью и тревогой, потеряли свою силу» (69), «погружённый в вялость и тяжесть

ума, я забыл основания, на которых строились моя вера и мои убеждения» (69), «мои интеллектуальные способности уже потеряли свою активность» (63), «я уже коснулся заката» (63)). Однако сомнения в возможности познания человеком истины не отменяют наличие самой истины. В конечном итоге, Руссо отшатывается от той пропасти, куда толкают его сомнения. Есть некое априорное знание, недоступное человеку, но заданное ему как творению, словами Руссо это «высшие истины, принятые во все времена всеми мудрецами, узнаваемые всеми народами и неизгладимо начертанные в человеческом сердце», хотя «человеческая мысль, ограниченная чувствами, смыслами, не может охватить их во всей целостности» (69).

Руссо приходит к выводу о том, что нужно отказаться от бесполезных усилий разума, от «опасной гордыни желания знать» (72), от «новых идей как от пагубных заблуждений, которые являются только обманчивыми видимостями» (71). Нужно иметь решительность и силу признать неосуществимость наших усилий приблизиться к разгадке высших истин («...я не более мудрый, не более сведущий, не более уверенный, чем тогда, когда задался этими великими вопросами...» (69)). Эти истины откроются человеку только после смерти: душа, «освобождённая от тела, которое мешает ей видеть и ослепляет её», увидит «истину без покровов» (72). Для утверждения этой великой правды, а также своего превосходства пророка, прозревающего вечность, и нужны Руссо оппоненты, которые распространяют лжеучение, беспомощны в их блужданиях в лабиринтах мысли. В конце *Третьей прогулки* Руссо возвращается в начальную точку размышлений – пункт, из которого вышел: человек не может здесь, на земле, до конца познать высшие истины, поэтому не может научиться умирать, он включён в земное бытие с его временностью, требующей от него постоянных усилий, работы чувств и мысли, каждая минута становится новым опытом и новым знанием, ставит человека перед неразрешимыми проблемами («...я не более мудрый, не более сведущий, не более уверенный...» (69)). Человек продолжает определяться опытом, проживаемым в каждый конкретный момент («...мы вступаем в борьбу в момент нашего рождения, мы выходим из этой борьбы в момент смерти...» (70)). Поэтому наука умирать превращается в науку жить, доказательство чему – всё тот же акт *письма*, запечатлевающий рождающуюся в здесь и сейчас мысль.

Четвёртая прогулка, где Руссо, продолжая преследовать цель познать самого себя, обращается к нравственно-этическим проблемам, ярко обнаруживает диалогичность его мышления, которая проявляется в готовности в интеллектуальном поиске отталкиваться от чужого слова. Необходимо уточнить, что «другой» почти всегда воспринимается Руссо как возможный оппо-

нент, чью позицию необходимо подвергнуть критике, обнаружив в ней неточности, слабые стороны или грубое искажение правды. «Как извлекать пользу из своих противников?» – с этого вопроса начинаются размышления Руссо. Чужое слово позволяет автору проверить истинность собственных убеждений («*m'examiner sur le mensonge*» (74)). Слово Руссо всегда авторитарно, к чужому слову он относится с недоверием и старается его упразднить. Руссо убеждён, что является носителем истины, он не готов учитывать точку зрения «другого». Руссо оправдывает свою позицию уникальностью своего опыта: «я не знал иного примера среди людей» (74). В конечном итоге, предполагаемый собеседник становится ему не нужен: «Оставим же эти авторитеты, которые сами себе противоречат, и постараемся, опираясь на собственные убеждения, разрешить для себя эти вопросы» (76). Это соответствует убеждению Руссо в том, что истинно только то знание, которое выводится из личного опыта и может иметь конкретное применение. Руссо ополчается против отвлечённого морализаторства сочинений своего времени.

От размышлений на этические вопросы Руссо переходит к рассуждениям о художественном творчестве, а именно, о правде и вымысле в литературе. Постановка такого вопроса объясняется тем, что, как уже было сказано, для Руссо как автора автобиографических сочинений художественное слово было способом верификации, проверкой самоидентичности, гарантом истинности. С помощью *письма* Руссо обретает уверенность в своей подлинности и правдивости перед другими⁶⁶⁹. Поэтому все проблемы – психологические, нравственные, этические, онтологические – сводятся для него к литературному творчеству как выражению себя в слове. Все сочинения Руссо делит на серьёзные и развлекательные, однако и к тем, и к другим он применяет общее требование – моральная оправданность авторской интенции.

Если в «Опыте о происхождении языков» Руссо отдаёт предпочтение устной речи перед письменной (на чём выстраивает свои концептуальные положения Ж. Деррида в книге «О грамматологии»), то «Прогулки одинокого мечтателя» можно считать руссоистской апологией *письма*, доказательством чему служит как замысел произведения, в котором определяющее значение имеет сам факт «автописьма», так и многочисленные размышления Руссо о преимуществах *письма* над звучащим словом. В *Четвёртой прогулке* Руссо и размышляет о *преимуществах письма*. Согласно Руссо, устная речь

⁶⁶⁹ На верифицирующую функцию *письма* автобиографических сочинений Руссо указывает и Р. Рико: «Письмо, поскольку оно берёт начало в отсутствии, лучше "воспроизводит" аутентичное "я", чем непосредственное "присутствие". Устный язык затемняет сознание истинного существа, которое только с помощью посредничества письма может быть обнаружено» (Ricot R. Rousseau en representation // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confession". L'écriture de soi. P., 1996. P. 28).

соответствует далеко не каждому: для успешности речи необходим определённый склад ума и особый характер. Разговор требует от человека быстроты мышления, сосредоточенности, привычки к оригинальности высказывания и острологии, навыка в импровизации и умения украшать речь словесными оборотами. Руссо признаётся в недостатке своих природных данных: его ум медлителен («медлительность мыслей» (84)), ему необходимо время, чтобы сосредоточиться на предмете, ему сложно разнообразить свою речь, не удаётся придать ей красочность и остроту, отсюда – «сухость выражений» (84). Разговор требует живости, блеска – самые серьёзные вещи должны преподноситься в увлекательной форме. Не умея на всякую тему говорить ярко, оригинально, Руссо каждый раз вынужден действовать по негативному сценарию: чтобы не молчать, он придумывает небылицы, однако не забывая о моральном уроке («Когда необходимо говорить и увлекательные истины не приходят достаточно быстро мне на ум, я рассказываю басни, чтобы не молчать...» (85)). Руссо признаётся в том, что, не следуя строго «правде фактов», он всё же стремится к «правде моральной», то есть говорит о «естественных движениях человеческого сердца» и извлекает из рассказа «некоторое полезное наставление», следуя примерам «моральных сказок» или «притч» (84-85). Однако Руссо часто не удовлетворён своей речью: «Но нужно обладать большей находчивостью, чем у меня, и большей лёгкостью выражения, чтобы использовать для наставления болтовню беседы» (85). Для Руссо устная речь не обладает ожидаемой им от высказывания серьёзностью, стройностью, доказательностью, убедительностью, она слишком произвольна и развлекательна (отсюда выражения «des vérités amusantes», «le babil de la conversation» (84-85)). Согласно установке Руссо, слово должно быть обращено к исключительно важным предметам – тому, от чего непосредственно зависит человеческая жизнь. В соответствии с серьёзностью задачи слово должно избегать суеты, рождаясь в сосредоточенности мысли.

«Её (беседы – С.Л.) ход, более быстрый, чем ход моих мыслей, почти всегда вынуждает меня говорить ещё до того, как я подумаю, часто подсказывая мне глупости и нелепости, которые, как только они вылетают из моих уст, осуждает мой разум и от которых отказывается моё сердце. Однако, предшествуя моему собственному суду, они не могут быть больше подвергнуты цензуре» (85). То есть, по мнению Руссо, *письмо* имеет неоспоримое преимущество перед речью: оно даёт возможность обдумать высказывание. К тому же *письмо* позволяет подвергнуть высказывание цензуре, то есть сообразовать его с моральной пользой, проверить его соответствие идейной установке, а также согласовать его с контекстом, так чтобы не нарушить смыслового и стилистического единства. Кроме того, в *письме* не нужно

гнаться за остроловием, словесными украшениями, эффектными, но «пустыми» оборотами. *Письмо* позволяет критически выверить текст, который становится точным выражением замысла.

Высказанная в разговоре мысль часто импульсивна, эмоциональна, произвольна («...это первыми и несдержанными порывами темперамента в непредвиденные и быстрые моменты стыд и застенчивость часто вырывают у меня ложь, в которой не участвует моя воля...» (85)). Человек в какой-то степени теряет контроль над собой, предаёт своё должностное. *Письмо* для Руссо есть всегда морально и этически ответственный акт, когда человек преодолевает (или искусно скрывает) свои природные слабости или несовершенства характера, освобождается от всего сиюминутного, случайного, встаёт на определённую дистанцию по отношению к обстоятельствам и, сосредоточив усилия на дискурсивном процессе, выражает суть своего мыслящего существа, сообразуясь с нравственными ориентирами и требованиями общественной пользы, помня о своей ответственности за сказанное перед культурной памятью человечества. *Письмо* – это и пристальная до болезненности самооценка (в чём, согласно Руссо, может таиться и тщеславие, и самолюбование) и одновременно утверждение своей индивидуальности, никем не превзойдённой и никому не подсудной в своём личностном достоинстве (что граничит с гордыней и в некоторой степени даже подразумевает богоборчество).

Примечательно, что в «Мечтаниях» Руссо встречается мысль, противоречащая той, которая была высказана им в «Исповеди», где он настаивает на том, что *автобиографическое письмо* есть предельная откровенность, обнажённость перед взглядом «другого». В «Мечтаниях» Руссо проговаривается, что в *письме* можно скрывать себя, утаивать свои унижительные слабости. Так, Руссо видит свою слабость в излишней стыдливости и застенчивости (он вспоминает загородную прогулку, во время которой одна из дам намекнула на оставленных им в приюте детей, что привело его в замешательство, заставило лгать). Эти качества обнаруживаются только в разговоре, непосредственном общении с собеседником, *письмо* же помогает скрыть эти недостатки, пишущий предстаёт перед адресатом в том виде, в котором хочет предстать. В *письме* Руссо преодолевает свои слабости, получается, что *письмо* корректирует природу, компенсирует изъяны. Мало того, *письмо* требует твёрдости, ответственности за взятое слово, а значит, компрометирующие свойства автора (не как человека, как человек он может иметь множество недостатков, – но как пишущего) устраняются. Так, Руссо никогда не мог бы сказать, что его стыдливость и застенчивость не позволили ему в «Исповеди» признаться в какой-либо мысли или в каком-либо поступке, то

есть нарушили замысел всего произведения. В *Четвёртой прогулке* Руссо указывает на необходимость твёрдо следовать в высказывании избранной позиции: говорящим должны руководить самостоятельное мнение («mon jugement» (87)), независимая воля («ma volonté» (87)).

Кроме того, *письмо* помогает Руссо преодолеть страх перед собеседником, реплики которого трудно предвидеть и который может предумышленно привести его в замешательство, поставить в неловкое положение, вынудить лгать, то есть играть смешную, унижительную роль шута (Руссо помнит и о другой, навязанной ему обществом роли, – преследуемого изгоя). В *письме* Руссо оказывается перед смоделированным им адресатом, неким «читателем», реакцию которого он может предвидеть и объяснить. Этот предполагаемый собеседник всегда беспомощен в своей агрессии: его словесная атака предупреждается автором, который умело оспаривает все обвинения, доказательно опровергает аргументы оппозиционера. Последнее слово в этом выстраиваемом споре всегда оказывается за пишущим. Письменное слово Руссо обладает авторитарностью, имеет своей целью самозащиту, которая может перерасти в обличительную речь. Таким образом, *письмо* является для Руссо способом самоутверждения, обретением независимости от общества, доказательством собственного морального и интеллектуального превосходства, позиционированием себя как носителя истинного знания. В *письме* Руссо утверждает свою неподсудность, что находит подкрепление в его уверенности в обладании последней правдой о себе. Это ярко прослеживается во фразах, относящихся к «Исповеди»: «Далеко от того, чтобы о чём-то умалчивать или что-то скрывать, но по складу ума, который я с трудом могу себе объяснить и который, возможно, стремится избежать всяких подражаний, я чувствовал, что скорее могу солгать в обратном смысле, обвиняя себя слишком строго, чем отнестись к себе слишком снисходительно, и моя совесть убеждает меня, что однажды я буду судим с меньшей строгостью, чем судил себя сам» (87). Эти слова во многом объясняют «патологическую» откровенность «Исповеди», в которой автор предельно критичен, вплоть до самобичевания. В этом одновременно и самоуничижение, и гордыня: никто (в конечном итоге, даже Бог!) не может меня осудить, если я с предельной строгостью осудил себя сам.

Согласно Руссо, *письмо* участвует в становлении личности, поскольку оно есть моральное усилие, им движет стремление пишущего соответствовать избранным этическим образцам: «нужно иметь смелость и силу быть правдивым» (92). Отваживаясь на *исповедальное письмо*, автор вступает на путь самосовершенствования. *Личное письмо* есть размышление об индивидуальном значимом («...по крайней мере, не слишком поздно, чтобы испра-

вить моё заблуждение и привести мою волю в соответствие с правилом...» (92)).

Далее можно наблюдать, как «Мечтания» смыкаются с «Исповедью». В «Мечтаниях» Руссо уделяет большое внимание особенностям автобиографического жанра. «Исповедь» – это, как и «Мечтания», поиск пишущим самоопределения. С помощью индивидуальной стилистической манеры *письма* утверждается неординарность личности автора, «склад ума» пишущего, «далёкий от всяких подражаний» (87). Руссо уверен в уникальности его интенциональной установки, что должно доказывать его превосходство: «Да, я это говорю и чувствую это с гордым душевным благородством: я привнёс в это писание настолько же больше искренности, достоверности, прямоты, насколько меньше я об этом думал, этого никогда не делал ни один из людей...» (87) И далее: «Я писал мою "Исповедь" уже старым, пресыщенным бесполезными удовольствиями, которых я всех слегка коснулся и которые моё сердце нашло пустыми» (88). То есть, чтобы писать о себе, нужно взглянуть на свою жизнь со стороны, необходима временная дистанция для трезвого и объективного суждения, нужно научиться быть не деятелем, а созерцателем.

Личное письмо есть также обретение пишущим своего законченного, непротиворечивого, целостного образа, но для Руссо как для человека XVIII века важно, что это моральный образ («...думая, что добро превосходило зло, у меня был интерес сказать всё, и я всё сказал...» (87)). Однако Руссо также знает, что выраженный в слове образ человека не может во всём совпадать с реальным человеком. Согласно Руссо, *исповедальное письмо* неизбежно предполагает допущение лжи: попытки раскрыть все, даже самые низкие, склонности, строго за них себя осудив, приводят к их преувеличению, которое часто выражается в стилистическом шаржировании некоторых свойств характера. Предельная откровенность может обернуться позёрством, самоуничтожение – гордыней. «Я никогда не говорил меньше, но иногда высказывал даже больше – не в том, что касается фактов, но относительно обстоятельств, и эта манера лжи есть, скорее, следствие горячки воображения, чем результат целенаправленной воли» (88). Примечательно, что расхождение, которое Руссо видит между жизненной реальностью и его художественным выражением, он объясняет не феноменом слова, как это будут делать романтики, но особенностью воображения, которое приукрашивает, преувеличивает факты реальной действительности. Вместе с этим Руссо останавливается на проблеме связи памяти и воображения: «Я их (события – С.Л.) описывал по памяти, память часто мне изменяла или предоставляла неполные воспоминания, и я заполнял в них лакуны деталями, которые придумывал в добав-

ление к этим воспоминаниям, но которые им никогда не противоречили» (88). То есть в автобиографической прозе Руссо допускает домысливание как восполнение пропусков памяти, как необходимое условие полного и законченного восстановления прошлого.

«Я люблю подробно остановиться на счастливых моментах моей жизни, и иногда я расцвечиваю их украшениями, которые рождаются из моих нежных сожалений» (88). Таким образом, Руссо говорит не только о дистанции по отношению к прошлому, но и о потребности снова эмоционально переживать события давно прошедшего. Именно способность памяти воскрешать прошлое, вызывая определённые чувства, и позволяет с возможной полнотой воспроизвести в *письме* эмоционально-чувственные состояния. При этом допускаются стилистические украшения, использование тропов (возможно, это имел в виду Руссо, говоря о «des ornements»). Примечательно, что в приведённой цитате Руссо использует наречие «иногда», боясь упрека в отказе от жизненной правды, надуманности. В другом фрагменте Руссо высказывается на эту же тему: он допускает стилистические украшения, если они не противоречат идейному замыслу сочинения и точности моральной характеристики образа: «Я приписывал иногда правде посторонние прелести, но я никогда не ставил на её место лжи, чтобы скрыть свои грехи или чтобы присвоить себе добродетели» (88). Таким образом, вопрос о моральных категориях связан у Руссо с эстетическими вопросами, что в целом составляет проблему правдивости художественного изображения.

«Я описывал вещи, которые забыл, такими, какими, мне казалось, они должны были быть, такими они, может быть, были на самом деле, не противореча тому, что я помнил» (88). Здесь Руссо указывает на значимость замысла автобиографии: уверенность в том, какими должны были быть обстоятельства, предполагает видение автором его жизни как единого процесса, все события которого связаны общей направленностью, обладают некой значимостью в причинно-следственной связи с другими событиями, в конечном итоге указывая на провиденциальный смысл всего случившегося. Всё должно отвечать идее непротиворечивой духовной сущности «я» – тому, что обеспечивает единство индивидуального облика, не даёт портрету распасться на отдельные детали. При этом важны не частности, отдельные штрихи, а образ в целом: если допущена «неточность» в описании, или выпущена какая-то деталь, это будет компенсировано в другом, так что общее изображение не страдает: «Если иногда, не думая об этом, я неосознанно спрятал уродливую черту, изобразив себя в профиль, эти умолчания будут уравновешены другими умолчаниями: я часто заставлял себя быть более сдержанным касательно доброго, чем злого» (88).

Рассуждая об автобиографическом жанре, Руссо касается вопроса о правдивости в литературе: «Я следую всем этим размышлениям о том, что ремесло правдивости, которое я себе избрал, основывается в большей степени на чувстве прямоты и справедливости, чем на реальности вещей, и что на практике я следовал больше моральным устремлениям моей совести, чем абстрактным понятиям правды и лжи» (91). Руссо ставит проблему правдивости изображения в литературе. Согласно его высказываниям, правдивость проверяется не «реалистичностью», точностью изображения, но авторской установкой на искренность (имеется в виду нравственное чувство), то есть эстетическая проблема прочно связана с морально-этической. Говоря словами Руссо, «произведение правдиво, потому что я, создавая его, руководствовался установкой на правдивое изображение, что отвечает чистосердечию и искренности моего характера» (91).

Жанру исповеди Руссо противопоставляет похвальное слово (жанр, широко распространённый в XVIII веке), указывая на разные художественные установки: исповедь подразумевает покаяние, саморазоблачение, тогда как «l'éloge» преследует обратную цель. Автор исповеди должен стараться не преувеличивать хороших качеств. Например, чтобы сказать о положительных чертах характера, таких как чувствительность, способность к состраданию, сочувствие, не нужно описывать все события, раскрывающие эти особенности, достаточно показать только несколько. О недостатках и пороках, напротив, следует говорить с большей подробностью (что не может ни привести к некоторому преувеличению): «Это свойство моей натуры... во многом невероятной, но от этого не менее реальной: я часто говорил о дурном во всей его мерзости, и я редко говорил о добром во всём, что есть в нём привлекательного, часто совсем о нём умалчивая, потому что оно слишком превозносило бы меня и, создавая мою "Исповедь", я походил бы на того, кто задумал написать похвальное слово самому себе» (88-89). Важно, что Руссо не допускает морального релятивизма, у него всё делится на доброе и злое. Чтобы предъявлять к себе строгие моральные требования, нужно иметь критерий истины в Боге. И вместе с тем, Руссо настаивает на доброй природе человека, которому от рождения присуще естественное чувство нравственности.

На характер замысла автобиографических сочинений Руссо проливает свет и небольшой набросок, озаглавленный «Мой портрет» и, по мнению исследователей, являющийся подходом к созданию автобиографии. Обратимся к первой фразе: «Читатель, я свободно размышляю о самом себе, и я говорю так, как думаю» (187). Эта фраза служит своеобразным ключом к автобиографическим сочинениям Руссо. Писателю важен сам факт *письма* (или говорения – «je parle»). Здесь говорение можно считать синонимичным *письму*,

так как высказывается автор в *письме*, обращаясь не к слушателю, а к читателю: глагол «говорить» соответствует ситуации непринуждённого разговора, включает читателя в качестве предполагаемого собеседника в интимную атмосферу дружеской беседы. При этом Руссо хочет сузить круг читателей (о чём говорит следующая фраза: он просит воздержаться от чтения людей, которые не любят, когда кто-нибудь говорит о самом себе, и далее – парадоксально – утверждает, что был бы рад равнодушию окружающих к его сочинению).

Личное письмо приобретает у Руссо экзистенциальное значение: оно становится способом утверждения свободного сознания в усилении преодолеть все навязываемые обществом, налагаемые временем формы самовыражения. Каков я для самого себя. Для Руссо его слово должно быть лишённым всякой искусственности, максимально приближённым к той сути, в которой мыслитель видел изначальную, незамутнённую природную данность. *Письмо* для Руссо – это способ самозащиты от пагубного влияния преследующего его общества и одновременно способ самоидентификации: проверка своей истинности, верности своему подлинному «я». Отсюда, озабоченность Руссо верностью создаваемого им автопортрета (создать «верную картину» (187)). И здесь, в первую очередь, не стремление быть правдивым и искренним с другими, но желание испытания языка: насколько человек может выразить свой жизненный опыт, всего себя – в языке, и насколько язык может вернуть человеку его истинную суть, утвердить его верность своей изначальной данности.

Эпоха задавала Руссо прагматическое целеполагание: произведение должно обладать воспитательной целью. Безусловно, дидактический момент присутствует в сочинениях Руссо, однако это превращается в риторическую условность. «Я наблюдатель, а не моралист» (187), – заявляет Руссо в «Моём портрете». И дело здесь не только в желании расположить к себе читательскую аудиторию, убрав предполагаемый барьер, всякий намёк на разницу в положении: автор – сведущий учитель, читатель – неразумный ученик, готовый воспринимать внушения, скрашенные развлекательностью истории. Взять на себя роль моралиста для Руссо – это значит ограничить себя той самой риторической условностью, которую Руссо всегда стремится преодолеть, сделать необходимым отбор материала, на что Руссо был никогда не готов. К тому же роль моралиста слишком тяжела для Руссо, который при всей авторитарности, настойчивой бескомпромиссности идейной позиции не всегда был уверен в том, что владеет истиной. Именно в автобиографических произведениях Руссо появляются «лакуны смысла», создаётся ощущение, что «нащупано» непознаваемое, невыразимое, невысказываемое. При этом в

письме автор и отчуждает от себя опыт и допускает совпадение жизни и книги. Для Руссо жизнь и *письмо* взаимообусловлены, взаимозаменяемы, они дополняют друг друга, но, однако, не тождественны друг другу. Руссо был заинтересован в том, чтобы о нём судили по его книгам – в них больше истинности, достоверности, нежели в нём самом. Кроме того, Руссо уверен, что этим достоинством обладает только автобиографический текст – правдиво можно написать только о самом себе.

Включаясь в споры эпохи о правдивом в литературе, Руссо говорит о том, что правдоподобное не есть истинное, правдивое: «Большинство характеров и портретов, которые мы находим у историков, есть только химеры, которым автор придаёт правдоподобие и которые он соотносит с главными поступками человека» (188). Другими словами, желая убедить читателя в правдивости, автор отсылает его к известным поступкам реального исторического лица, заставляя верить, что всё происходило на самом деле (не случайно, речь идёт об историках, берущих материал из реальной жизни). Но для Руссо действие, поступок – это только внешнее, а значит, не в полной мере подлинное, действительное, правдивое. Говоря о себе, он отдаёт предпочтение тому, что остаётся незримым, недоступным для других, так как не имеет внешнего проявления, – мыслям, чувствам.

Однако внутреннее «я» во многом изменчиво, противоречиво. Руссо объясняет это влиянием общества: человек, вращаясь в обществе, вступает в противоречие с самим собой («*se contrefasse... un peu avec lui-même*» (188)). Человек не просто отдаляется от своей природной сути, он вступает в противоречие с самим собой, что можно определить как самоотчуждение. И – как следствие – невозможность себя познать, определить. Руссо видит только один способ – довериться слову. Слово, сказанное человеком о себе, уже включает в себе целостное знание. Каждое высказанное слово о себе, если автор свободен от какой-либо предвзятой установки, непротиворечиво и довлеет самому себе: «Черты лица производят впечатление только тогда, когда они собраны воедино, если какая-то черта отсутствует, лицо оказывается искажённым. Когда я пишу, я не думаю об этом единстве, я думаю только о том, чтобы сказать то, что я знаю, и это отсюда происходит единство и сходство всего со своим оригиналом» (189). Таким образом, верность автопортрета уже предзадана словом.

Но почему это слово носит публичный характер? Автор должен противопоставить своё слово о себе самом, истинное и правдивое, слову о нём других, неистинному, ложному. Своё право возвысить свой голос над другими голосами Руссо оправдывает тем, что он в своей человеческой природе равен другим: говоря о себе самом, он косвенно говорит и о других. При этом, по

мнению Руссо, другие должны быть уверены в абсолютной искренности автора, для убедительной откровенности он и прибегает к усиленному педалированию своих недостатков. В этом можно увидеть и оппозицию Руссо по отношению к тому же обществу: что общество скрывает, утаивает, то он – раскрывает, обнажает. К тому же своё слово он противопоставляет сухой риторике рационализма («...подробно спорить о "за" и "против" и устанавливать моральный скептицизм, который делает людей безразличными к выбору между добром и злом...» (190)).

Руссо явно антиполитичен и антиидеологичен. Он подвергает сомнению все просветительские постулаты: «общество, долг, человечность» с точки зрения этических принципов частного человека, самой природы человеческого характера. Громкие лозунги времени, по Руссо, ни что иное как сокрытие действительных мотивов, продиктованных честолюбием: поиск возможностей быть на виду у всех (*être vu*). Руссо живёт вдали от общества, однако пишет. Нельзя ли в этом по аналогии видеть завуалированное честолюбие: Руссо находится вдали от общества, независим, свободен от идеологического давления, насилия над индивидуальностью, которого он боится, но и на виду у всех, в центре внимания. Таким образом, письмо в каком-то роде есть сокрытие тайных мотивов, скрывание пороков, в которых Руссо обвиняет других, но сам остаётся неуязвим.

Общество ценит кажимость, больше значения придаёт видимости, а не сути, тогда как автор, оставшись один, «старается быть самим собой» (192). Чтобы подкрепить авторитетность своего слова, Руссо обращается к другим текстам. Искать расположение других – значит изменять самому себе, утрачивать над собой контроль, приобретать несвойственные от природы пороки. Таким образом, *письмо* – это есть ещё способ владения самим собой, предохранение от вторжения других. Далее Руссо утверждает, что нужно судить людей по поступкам, не доверять их словам. *Письмо* для Руссо есть поступок, действие, активность самоутверждения.

Письмо – это и замена памяти, которая несовершенна, может изменить («огорчительная временная память» (193)). *Письмо* – способ получать удовольствие от прошедшего счастья («*je jouis encore*» (193)). *Письмо* продлевает радость, останавливает время или пресуществляет мимолётное в вечное, изменчивое делает постоянным («...я ещё наслаждаюсь удовольствием, которого больше нет...» (193)). Это подтверждается расположенностью к эмоционально-чувственным метаморфозам («...я не мог бы вспомнить ни одного из этих состояний, не почувствовав в то же время, как изменяется моё воображение в то же состояние, в котором были мои чувства и моё существо, когда я это испытывал...» (193)).

Таким образом, *письмо* служит гарантом духовной свободы, неприкосновенности, защищает от вмешательства других, насилия социального мира. *Письмо* даёт ощущение полноты жизни: порывая связь с людьми, автор ничего не теряет, но, напротив, приобретает. *Письмо* заменяет ему мир, оно есть единственная опора, гарантия самосохранения в ситуации исключения из общества себе подобных. Вместе с этим, *письмо* у Руссо есть средство эксперимента – умирание и рождение, оно неотчуждаемо от экзистенциального переживания. *Письмо* у Руссо становится скольжением на грани присутствия и отсутствия, бытия и небытия.

У Руссо человек опирается только на свою слабую человечность. Всякий опыт – эмпирический, рациональный, религиозный – остаётся проблемным, недостаточным. Провокативность *письма* Руссо в том, что он как бы находится в абсолютной пустоте, в состоянии «прыжка» над бездной, и у него нет никакой внеличной опоры, кроме *письма* как попытки овладения бытием. Творчество Руссо можно рассматривать и как вновь поставленную проблему онтологической значимости личностного бытия, и как проблему утверждения личности посредством литературы, когда личность становится текстом, а текст – личностью.

ГЛАВА III

«Оберман» Э. П. де Сенанкура: дневник автора и эпистолярная исповедь героя

Э. П. де Сенанкур с его романом стоит на пороге новой литературы. Несмотря на непосредственное влияние «Обермана» на «Сладострастие» Сент-Бёва, «Лелию» Ж. Санд, «Лилию в долине» Бальзака – произведения, в которых будут повторяться, варьироваться найденные старшим современником образы и мотивы, – роман Сенанкура во многом остался загадкой с его идейно-философской и художественно-стилистической неоднородностью. «Оберман» (1804) есть испытание возможностей романного жанра в выражении авторского сознания. Новой оказалась сама повествовательная стратегия – авторский дневник, переданный другому. Литературный герой выступает подставным лицом, за которым стоит автор. Оберман есть выражение авторского «я», его проекция в тексте. Из разрозненных высказываний сложилось произведение, объединённое образом *пишущего «я»*. Сенанкур не ставит целью показать характер героя, но ищущее сознание, вопрошающее слово о последних смыслах бытия.

Ф. Берсеголь так высказывается о нашедшем отражение в «Обермане» эксперименте с повествованием: «...роман интересен своим положением вне закона всяких поэтик, своей гибкостью, которая позволяет ему пренебрегать всеми нормами и включать, рискуя себя потерять, другие жанры <...> Это воля разрыва с нарративными стратегиями романистов»⁶⁷⁰. На жанровый эклектизм «Обермана», в частности, на ярко выраженные черты дневника, указывали многие исследователи, однако подробно на этом вопросе не останавливались⁶⁷¹. В специальном исследовании, посвящённом жанру дневника, Б. Дидье, обращаясь к «Оберману», указывает на нерешённую проблему: «Где заканчивается дневник и начинается роман? На этот вопрос иногда сложно

⁶⁷⁰ Bercegol F. *Oberman* de Senancour, ou « l'amour senti d'une manière qui peut-être n'avait pas été dite » // *Oberman* ou le sublime negatif. P., 2006. P. 23.

⁶⁷¹ Ле Галл усматривает в романе Сенанкура приметы эпистолярного романа, романа путешествия, философского и личного дневника (Le Gall B. *L'imaginaire chez Senancour*. T. 1. P., 1966). Ф. Ван Тьежем утверждает что «Оберман» – не роман, объясняя это тем, что в нём «нет почти никакого действия, герой ведёт нечто вроде дневника своих душевных состояний и пристально наблюдает за самим собой... Его размышления о себе переходят в долгие размышления о человеке, природе, идеале, судьбе» (Van Tieghem Ph. *Histoire de la littérature française*. P., 1953. P. 317). Проблеме жанра «Обермана» уделяется особо пристальное внимание в трудах Б. Дидье, так, во вступительной статье к изданию «Обермана» роман Сенанкура определяется ей как монодический эпистолярный роман (учитывается формальный признак – присутствие адресата). Литературовед указывает на фрагментарность повествования и присутствие датировки, однако эти особенности связываются не с дневником, но с путевыми записками, часто имевшими в XVIII веке эпистолярную форму (Didier B. *Introduction* // *Senancour. Obermann. Dernier version*. P., 2003. P. 7 – 48).

ответить <...> Личный роман связан с формой вымышленного дневника»⁶⁷². М. Монтандон, определяя жанровые особенности дневника, свидетельствует, по существу, о его близости роману: «"Я" составлено из разных лиц, масок, поз, социальных ролей, это палимпсест, обнаруживающийся через диалог с самим собой в *письме*, которое есть признание, так сказать, создание другого «я», двойника, «я» как другого»⁶⁷³. Тогда правомерно допустить, что «Оберман» есть пример того, как дневник при максимальном разворачивании автором заложенных в нём жанровых свойств развился в роман. При более последовательном рассмотрении можно убедиться, что каждый дневник есть потенциальный роман.

Обращение Сенанкура к жанру дневника было не случайным. Широкое развитие этого жанра, подготовленного распространёнными в предшествующую эпоху мемуарами, путевым дневником, любовной перепиской и пришедшего на смену эпистолярной культуре, принято связывать с рубежом XVIII-XIX веков, что совпадает с развитием романтических тенденций. По словам М. Жило, «само существование дневника может свидетельствовать о разрыве между двумя эпохами: две разные манеры видеть мир, пользоваться жизнью и письмом», «начинать дневник – это вновь изобретать литературу»⁶⁷⁴. Сосредоточенность на самом себе, признание самоценности «я», отстаивающего свою автономность по отношению к общественной и политической практике и вместе с тем глубоко переживающего свою отчуждённость, которая, в частности, проявляется в невозможности установления прочной коммуникации с другим, желании доверять свою «правду» только тексту, который приобретает большую значимость, чем сама жизнь, – все эти особенности, питающие дневниковую литературу, соответствуют романтическому мировосприятию. Это подчёркивает в своих трудах и Б. Дидье, по мнению которой, «дневник рождается из романтического индивидуализма, основывается целиком на вере в личность, в "я"»⁶⁷⁵. Ко всему прочему, дневник есть форма, свободная от всяких норм повествования и стиля. «Оберман» Сенанкура, вырастающий из дневника, становится знаковым явлением в литературе, не только обозначающим закат риторической традиции, но шире – смену эпистем. «Оберман» демонстрирует проникновение в большую литературу (попутно заметим, в литературу эпохи Империи, когда личный интерес заслонялся государственным, провозглашалось и закреплялось в мифостроительстве превосходство системы) сугубо интимного *письма*. Если при

⁶⁷² Didier B. Le journal intime. P., 1976. P. 44.

⁶⁷³ Monglond A. Le journal intime d'Oberman. Grenoble, Arthaud, 1947. P. 56.

⁶⁷⁴ Gilot M. Quelques pas vers le Journal intime // Le Journal intime et ses formes littéraires. Actes du Colloque de septembre 1975. Genève – Paris, 1978. P. 1, 2.

⁶⁷⁵ Didier B. Le journal intime. P., 1976. P. 65.

анализе «Обермана» учитывать его дневниковую природу – не только формальные признаки, но дискурсивную стратегию, обнаруживающую присутствие автора в тексте, – можно проследить, как авторское «я» начинает трансформироваться, подчиняясь законам романического повествования, и одновременно изменяет эти самые законы.

Такой ход, как передача дневника другому лицу, открывает перед Сенанкуром сразу несколько возможностей. У него появляется надежда на преодоление раздвоенности, на которую обречён автор дневника, являясь одновременно и субъектом, и объектом *письма*. Сенанкур не перестаёт наблюдать за самим собой, но при этом наблюдает за собой как за другим, отчуждает свой опыт, оставляя за собой роль Судии, то есть Автора, который обретает единство в своей креативной функции и в противопоставлении своего творческого «я» персонажам. Однако сразу заметим, что в случае с Сенанкуром этот процесс дистанцирования автора и героя до конца не завершён, он практически не состоялся. Ещё одна открывающаяся перед Сенанкуром возможность заключается в том, что, прячась за другим, он получает большую свободу в раскрытии своих слабостей, пороков, вообще, всего, глубоко затаённого, невысказанного, того, что, выведенное на свет, могло бы в глазах других выглядеть чем-то предосудительным, более того – вызвать осуждение. Передавая то, что есть в нём самом неопределённого, подозрительного, – другому, пишущий избавляется от комплекса неполноценности. Кроме того, передача дневника другому лицу позволяет Сенанкуру его опубликовать – выйти к читателям, сделать слово о себе фактом человеческой истории и культуры, избавившись от бремени слова-свидетельства, слова, связанного с человеческим существованием в его зависимости от времени. Выпустить в свет свой собственный дневник Сенанкур не мог: в начале XIX века такой поступок не знал ещё прецедентов, время «обнажённой интимности» ещё не настало (первый дневник выйдет из печати только в 1888 году⁶⁷⁶, хотя использованный Сенанкуром приём, когда публикуемый автором дневник приписывается вымышленному персонажу, будет использован уже Сент-Бёвом – автором «Тетрадей Жозефа Делорма», 1829).

Во французском литературоведении не раз указывалось на близость Обермана своему создателю. Так, Ле Галл утверждает, что «Сенанкур создаёт всегда только одного персонажа, который есть никто иной, как он сам»⁶⁷⁷. При этом исследователь имеет в виду целый ряд произведений писателя, та-

⁶⁷⁶ Им будет дневник Стендаля, что, по мнению П. Паше, открывает новую эпоху, которая делает из дневника «установленный литературный жанр»: писатель не может с этого времени оставаться наедине с самим собой, дневник «перестаёт быть частным, тайным, интимным, каким был» (Pachet P. Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime. P., 1990. P. 19).

⁶⁷⁷ Le Gall B. L'imaginaire chez Senancour. T. 1. P., 1966. P. 249.

кие как «Мечтания о природе человека» (1799), «Оберман» (1804), «О любви» (1806), «Свободные размышления» (1819), «Изабелла» (1833), в которых во множестве присутствуют автобиографические элементы и в которых можно увидеть определённый склад ума и характера, присущий самому Сенанкуру. Кстати говоря, из всех перечисленных произведений «Оберман» был выделяем самим автором: Сенанкур до конца жизни вносил в его текст изменения, уточняя мысль, правя стиль, включая новые эпизоды, связанные с пережитыми им событиями. А. Монглон настаивает на автобиографическом характере романа, подчёркивая близость между Оберманом и реальным автором, чем и объясняется его утверждение, что «Оберман» – дневник Сенанкура⁶⁷⁸. Б. Дидье в книге «Сенанкур романист. Оберман, Альдоман, Изабелла» пытается уйти от биографической установки, от необходимости видеть в «Обермане» отражение жизни и характера самого Сенанкура (что долгое время было достаточно распространённым во французском литературоведении подходом к творчеству этого писателя). Однако, в конечном итоге, Б. Дидье сближает Обермана и реального автора, что находит отражение в именовании «Оберман-Сенанкур». По мысли литературоведа, в романе прослеживается «движение своеобразного познания "я" Обермана-Сенанкура», «"я" Обермана никогда до конца не вымыслено, никогда до конца не автобиографично»⁶⁷⁹.

Вопрос, предполагающий разграничение «правды» и «вымысла», поиск удельного веса автобиографического материала в художественном произведении представляется неактуальным. Важнее оказывается то, что находится в пределах самого текста романа. Значимо то, *как личный дневник автора становится эпистолярной исповедью героя*. Автор затевает с читателем своеобразную игру: выдаёт дневник за письма, скрывается за героем⁶⁸⁰, издателем⁶⁸¹, а также за персонажами-двойниками⁶⁸², как бы превращая жизнь в ли-

⁶⁷⁸ Monglond A. Le journal intime d'Oberman. Grenoble, Arthaud, 1947.

⁶⁷⁹ Didier B. Senancour romancier. Oberman, Aldomen, Isabelle. P., 1985. P. 331.

⁶⁸⁰ Иногда Оберман старается увидеть себя другим («если бы я был другим» (28)). Желание героя быть другим равнозначно авторскому желанию быть другим, таким «другим» для автора и является Оберман. Автор передаёт ему свои мысли и чувства и одновременно в роли издателя писем получает возможность судить о них со стороны с некоторой долей критики и иронии.

⁶⁸¹ Примечания издателя писем звучат как комментарии, пояснения к мыслям Обермана. Издатель претендует на глубокое знание героя, он анализирует его чувства, говорит о его взглядах, иногда вносит коррективы в его размышления. Слово издателя отличается от слова героя: его стиль более сдержан, его взгляд на вещи более объективен, лишён той надрывности, драматической напряжённости, которая проявляется в письмах героя. Издатель слишком уважает Обермана как пишущего, отсюда и его стремление сделать вмешательство в текст писем минимальным. Он признаётся, что не совершил никакого насилия над текстом, оставил слишком много «случайного и ненужного» (293). Роль комментариев издателя отчасти заключается в том, чтобы сгладить, смягчить слишком резкие, неожиданные, непримиримо критичные суждения героя (например, о суициде): автор хочет, чтобы читатели приняли благосклонно его исповедь.

тературу. Имея формальные приметы романа в письмах (главной из которых является присутствие адресата, которое носит у Сенанкура чисто условный характер и никак не определяет повествование), «Оберман» содержит многочисленные жанровые признаки дневника. Правда же заключается в том, что голос издателя писем и голос героя принадлежат автору, в романе обнаруживается тождественность автора, автора-издателя и героя. Принимая во внимание саму постановку проблемы – отношение автора и героя, избрём принципиально иной подход к её решению. В данном случае не будет учитываться стоящее за текстом лицо, собственно Сенанкур, но автор, каковым становится Сенанкур, беря в руки перо и обнаруживая в принципах разворачивания художественного дискурса свои креативные интенции как создатель текста, отражающего мыслящее само себя сознание. Другими словами, речь идёт о потенциальном и осуществляющемся самовыражении пишущего «я» в слове.

На характер авторского замысла «Обермана» указывает один из эпизодов произведения, где герой рассказывает о чтении им одного из романов, сюжет которого строится вокруг любовных отношений. Обермана поражает драматизм событий и напряжённость чувств («...я не знал развязки более красивой, смерти более жалостливой...» (83)). Герой упоминаемого Оберманом романа, всецело захваченный страстями, непротиворечив и героичен в противостоянии несчастьям, к тому же его жизнь имеет завершение в смерти. В существовании Обермана нет ничего, что походило бы на события прочитанного романа, сам он несколько не похож на его главного героя. Авантюристичность сюжета романа контрастирует с бессобытийностью, пустотой существования Обермана. Трагическая судьба героев романа, преодолевающих всевозможные испытания, воспринимается Оберманом как факт литературы, но не жизни, такое повествование несёт печать «книжности», то есть вымышленности, искусственности, тогда как сам Оберман переживает самую «реальную» драму сомневающегося в истинности бытия, обречённого на уничтожение сознания. Все знания героя Сенанкура о самом себе относительны, он не может сказать, что скрывают глубины его внутреннего «я». Заметим, что главное состоит не в наблюдении за самим собой, но в *вопроша-*

⁶⁸² Автор выстраивает целую систему двойников. Оберман упоминает о каком-то молодом человеке, безвременно ушедшем из жизни, много страдавшем и грустившем. По существу, Оберман даёт характеристику самому себе, говорит о себе в третьем лице. Он представляет, что его жизненный путь завершён. В романе фигурирует также некий Фонсальб, говорится о его неудавшейся женитьбе. Рассказывая о его истории, Оберман проигрывает свою собственную женитьбу: «а что, если...» Такая система двойников заставляет видеть за всеми ними автора, который, множа персонажей, каждый из которых воплощает его возможности, делает из дневника роман. Двойники – это предположение автора о своей судьбе.

нии о самом себе. Новый герой, герой романтической литературы, может только вопрошать, вопрошать себя о самом себе и о мире, часто не надеясь получить ответ.

Казалось бы, в подобного рода повествованиях, когда герой пишет письма, запечатлевающие жизнь его души, Сенанкур имел целый ряд предшественников в лице писателей XVIII века: Гёте с его «Страданиями юного Вертера», Руссо с его «Исповедью» и «Новой Элоизой», Стерна с его «Тристрамом Шенди». Однако Сенанкур (в отличие от своих ранних современников – первых читателей «Обермана») прекрасно осознавал, что его роман есть не столько продолжение традиции эпистолярного романа, сколько разрыв с ней. Для того чтобы предупредить и отвести от себя возможные упрёки, Сенанкур пишет *Предисловие*, которое выполняет апологетическую функцию: это тот случай, когда защита рождается раньше обвинения и служит необходимой саморефлексией литературы, отражающей эпистемологический скачок. В *Предисловии* Сенанкур обращает внимание на формальные особенности повествования, которые были уже у его предшественников. Однако разрыв с традицией обнаруживается в самой ткани повествования, задаётся стратегией текста. Обвинительный голос заключён в авторском сознании, провоцируемый комплексом вины, личностной несостоятельности, моральной ущербности – общего в данном случае для автора и героя (автор ещё находится в зависимости от положительной просветительской этики, утверждающей ценность действия, поступка, социально активного проявления и меряющей человека категориями разумной полезности и деятельной добродетели). Автор старается избавиться от комплекса несостоятельности, передавая его своему герою, от которого настойчиво отмежёвывается. Во многом именно этим объясняется то, что свой личный дневник, свою тайную исповедь автор выдаёт за письма романного героя. Герой (а не автор) должен в полной мере нести бремя мучительных подозрений в собственной духовной неполноценности. И это закрепляется уже в *Предисловии*, где автор отводит себе роль наблюдателя, сочувствующего, понимающего, разделяющего многие переживания и взгляды героя, однако смотрящего на ситуацию со стороны. Для автора принципиально важно увеличить дистанцию между самим собой и героем, поэтому он говорит о себе как об издателе попавших в его руки писем (заметим, что при этом никак не поясняется, как письма оказались у него), позволившего себе лишь короткие, сдержанные комментарии и совсем редкие купюры.

Как же нужно судить о герое, который принципиально *негероичен* (что, в соответствии с позицией Сенанкура, следует понимать в нескольких значениях, так, Оберман не может претендовать на роль героя романа, поскольку

не совершает никаких активных поступков)? Перед нами *тот, кто пишет*. *Письмо* оказывается главным жизнеопределяющим *действием* Обермана. Значит, о герое нужно судить исключительно по тому, *что* и *как* он пишет. Поступок есть активное самовыражение, самоутверждение героя, в нём проявляются его характер, склонности, волевое желание, целевая установка и т.д. Но как понять человека, который только пишет? Героям Плутарха, например, достаточно одного поступка, чтобы достичь славы и утвердить состоятельность своей жизни, придав ей монументальную цельность (о чём размышляет Монтень в «Опытах»). У героя, свидетельствующего о себе, что одним из первых и сумел отразить Сенанкур, есть только *слово*, которое и должно стать его *оправданием*, его *поступком*. Герой должен состояться в слове. И «слово» в данном случае – это бесконечная попытка самовыражения длиною в жизнь. Сенанкур предупреждает, что Обермана нельзя судить по отдельно взятому высказыванию. *Личное письмо* всегда разомкнуто во времени, оно становится *длительностью*, предполагает метаморфозы мыслящего себя сознания и сложный поиск определения духовного опыта в слове, становящемся самим этим *опытом*, который никогда не даётся вдруг и до конца: «О нём (Обермане – С.Л.) нужно судить по всей его жизни, а не только по его первым годам; по всем его письмам, а не по какому-нибудь случайному или, может быть, романическому отрывку» (15). Здесь «случайное» и «романическое» можно понимать как синонимы «обманчивого», «искусственного» – того, что может озадачить, удивить, обмануть, увести от правды жизни. Но нужно ли это сбрасывать со счетов? Можно ли провести чёткую границу между случайным и закономерным, романическим и правдивым? Сенанкур нас убеждает в том, что нельзя. Всё становится фактом личностного взгляда на мир, свидетельством мыслящего сознания. Пестрота всего, о чём говорится, сам неустойчивый, разнородный стиль есть отражение подвижности, неустойчивости внутреннего «я» героя.

В *Предисловии* Сенанкур указывает на отличие публикуемых писем не только от романа (из контекста понятно, что под жанром романа понимается повествование с занимательным, драматически напряжённым сюжетом, цепью невероятных происшествий, удерживающих читательский интерес), но и от *литературы в целом*. И здесь можно увидеть, как меняется понятие «литературы» и «литературного». Письма Обермана – это не литература, настаивает Сенанкур: «это не произведение» («ce n'est pas un ouvrage» (16)). И далее Сенанкур нащупывает определение той формы *письма*, которая рождается и закрепляется во французской литературе в начале XIX века. Письма Обермана – это свидетельство личной жизни, глубоко интимных интересов, они как бы случайно оказались доступны широкой публике. В *Предисловии* Сенанкур

предупреждает, что в письмах героя будет не литература, но будничная правда о человеке, не приукрашенная, без всякого налёта искусственности, без заранее определённого плана и каких бы то ни было выводов («письма без искусства и интриги» (15)). По замыслу Сенанкура «Обермана» нужно воспринимать не как эпистолярный роман, но как *собственно письма или дневник*. Получается, что Сенанкур в *Предисловии* сам приоткрывает секрет своей повествовательной стратегии, то, что хотел бы от читателей скрыть: это не герой, но он сам — автор — от начала до конца присутствует в своём тексте.

Автор и герой у Сенанкура *тождественны в самом акте письма*. Не случайно разговор о художественном дискурсе непосредственно смыкается с проблемой *письма* (или пишущего о самом себе человеке). Если предшествующая литература (та «серьёзная», «научная» литература, претендующая на знание человеческого рода, с которой исподволь спорит автор) оперировала категориями бытийных сущностей, была стремлением постичь и раскрыть глобальные истины, то теперь это лишь «описания», причём — описания вещей и явлений, не складывающихся в единую цепь мироздания, но распавшихся на отдельные фрагменты, частности, детали, тем более что в тексте во множестве присутствуют предметы и явления неодушевлённого мира. Герой Сенанкура оказывается перед распавшимся на части мирозданием, в полной беспомощности перед его загадочностью, переживающим невозможность познать его законы. Более того, утверждать свою связь с миром форм исчезнувших сущностей он может теперь только опосредованно — с помощью *письма*. Таким образом, *письмо* для Обермана выступает посредником общения с миром.

Письма Обермана лишены любовной истории — этой неотъемлемой составляющей эпистолярного жанра. Если исключить любовное чувство, что становится определяющим в его судьбе и организующим романное повествование? — Само слово. Автор в роли издателя писем говорит об этом так: «Оберман только и делает, что сомневается, предполагает, мечтает, он размышляет и не делает заключений, он изучает, но не приходит к решению, не утверждает. То, что он *говорит*, — ничто, но может к чему-то привести. Если, в своей независимой манере и без системы, он следует всё же некоему принципу, это главным образом принцип *искать возможность говорить* только истины в пользу самих истин...» (курсив мой — С.Л.) (170). Суть романа и всей жизни героя (как и автора) — в самих высказываниях. Письмо становится для Обермана самопознанием, утверждением подлинности себя самого, движением к своему истинному «я». Оберман предельно внимательно изучает себя, фиксируя в *письме* не только наблюдения, размышления, но и то, что

ускользает от контроля разума – прихотливость движения воображения, неосознанные страхи, неясность и загадочность снов и галлюцинаций. Как пишущий герой Оберман ищет и находит себя в слове. Всё, что написано Оберманом, есть отражение его поиска совпадения с самим собой. Жизнь приобретает для него значение только тогда, когда она становится *письмом*.

В *Предисловии* издателем указывается на то, что особенность публикуемых им писем заключена в «длиннотах», «повторениях», «многословии», «беспорядке». И это с точки зрения автора абсолютно оправдано, так как речь идёт о человеке. Подчеркнём, что о человеке, не опирающемся ни на какие постулаты, идейно-философские догматы, моральные принципы, ни на какие внеположные ценности и ориентиры, – ни на что, кроме самого себя. Оберман говорит не о любви, не об истинах, идеалах или вере, он говорит всегда и во всём только о самом себе. Оберман говорит «я», становясь сюжетом высказывания. Весь окружающий мир определяется только относительно пишущего «я». «...я буду продолжать рассказывать о том, что я испытываю...» (265), – читаем в одном из писем. «Я» – единственный объект, казалось бы, беспрепятственно доступный изучению и выражению («...человек открыт своему взгляду...» (265)). Однако словами издателя, «сердце редко когда определённо» (17). И здесь «сердце» не синоним чувства, эмоции, способности глубоко переживать какие-либо события, здесь «сердце» есть внутренний человек, который не поддаётся точному, ясному определению, который, напротив, никогда до конца не определим, его нельзя охарактеризовать, понять, назвать, в конце концов, он неуловим, загадочен, и неуловим и загадочен потому, что лишён сути, внутренней цельности, единства с самим собой («Это в особенности во внутреннем мире людей мы встречаем везде пределы наших понятий. В предмете, который нам хорошо знаком, мы чувствуем, что неизвестное связано с известным, мы видим, что мы близки к тому, чтобы познать всё до конца, и, однако, этого никогда не познаём» (329)). Герой Сенанкура безнадежно утратил самотождественность, он потерял веру в бытие духа, лишился возможности познать мир и самого себя. Отсюда и повторения, и избыточность выражений, и противоречия. Но зачем ему, вообще, столько говорить? Оберман не может существовать без слова, он держится за него как за единственную бытийную опору. *Письмо* должно оправдать его жизнь и придать ей смысл. Слово должно заполнить призрачность и пустоту существования, спасти хрупкое, беспомощное сознание от отчаяния и безумия. Человек, оказавшийся перед зияющей пропастью, должен обрести устойчивость в *слове*.

Самой большой загадкой романа Сенанкура является сам главный герой – Оберман. Французский роман до XIX века – это в основном роман характе-

ров. Оберман лишён характера, его образ слишком неясен, размыт, неопределён⁶⁸³. Оберман – это «фиктивный» герой, за которым скрывается автор. Иногда у героя проскальзывают слова сожаления об утраченных годах молодости, наивной беспечности. Однако этот сентименталистский мотив утраты чистоты и наивности, рокового столкновения с горькой правдой жизни не получает развития, в тексте нет никаких конкретных указаний на то, что же разделяет прошлое и настоящее, прежде и теперь. Напротив, герой часто говорит о том, что уже в детстве его преследовали грусть, неуверенность и беспокойство, чувство разочарованности и тоскливого одиночества. Оберман никогда не был молод, его прошлое ничем не отличается от настоящего (другими словами, он весь в настоящем, как автор дневника). В романе много раз повторяется ситуация разрыва с окружающим миром, возобновляются тоскливые сетования на бесполезность жизни, безрадостной и одинокой. Герой как будто и не живёт, в его внешнем положении и внутреннем состоянии кардинальным образом ничего не меняется. «Я осуждён всегда ждать жизни» (76), – скажет про себя Оберман. И это «ожидание», цели которого ни автор, ни герой не знают, продлится до конца романа. У героя Сенанкура нет истории, нет прошлого, его образ лишён развития. Герой предпринимает попытки определить себя и каждый раз сталкивается с невозможностью схватить в слове собственную сущность, что провоцирует его снова и снова возобновлять самоанализ. Такая ситуация, при которой *письмо* становится бесконечным поиском самотождественности, подлинности своего «я» задаётся дневниковой формой. Автор дневника всегда оказывается перед необходимостью размышлять о себе, при этом новое высказывание накладывается на предыдущее по принципу палимпсеста, то есть, заслоняя его, но не отменяя. Образ автора дневника складывается из множественности его высказываний о себе, допускающих неувязки и противоречия. Значимость же заключается не в единстве образа, но в самом *усилии говорящего запечатлеть свой бытийный опыт в слове*, желании разобраться в своём «я», восполнить нехватку знаний о себе.

Письмо в романе Сенанкура отражает бесконечный поиск героя, оно есть запечатление изменчивости, оно не закрепляет какое-либо знание, а до-

⁶⁸³ На это указала ещё Жорж Санд в предисловии к изданию «Обермана» 1840 года. Писательнице удаётся уловить принципиальное отличие художественной природы образа Обермана от других литературных героев современной эпохи. Своеобразие Обермана Санд видит в том, что он не имеет никаких ярко выраженных свойств, в нём нет ничего определённого («слишком специфическое страдание, слабо проявленное, слишком трудно наблюдаемое») (курсив мой – С.Л.). Эта особенность образа Обермана объясняется Санд близостью героя автору, который создаёт «грустную и бесконечную песню о себе самом». Как литературный герой Оберман с трудом поддаётся определению, он слишком «противоречивый тип», индивидуальность, «схваченные черты которой не имеют никакой модели и никакой копии».

казывает его отсутствие. Оберман ничего не принимает на веру, для него нет никаких заранее установленных принципов, понятий, правил этики и морали. Он всё ставит под вопрос, сомневается во всём. Все утверждения, претендующие на истину, он всегда готов проверить своей личностной правдой. Оберман обладает независимостью мышления; не опираясь ни на какие авторитеты, он полагается только на свой опыт и на свои знания. Герой не приходит ни к каким окончательным заключениям⁶⁸⁴. Для автора важна подвижность мысли Обермана, об этом он говорит как о преимуществе, так как нет и не может быть ничего устойчивого, определённого, раз и навсегда данного. Не может быть непротиворечивого факта, все убеждения сомнительны, часто ошибочны. В эпоху романтизма человеку остаётся только блуждать в поисках истинного «я». Это отрицание любой системы, любого принципа, любой внеположной человеку данности. И именно эта культурно-мировоззренческая особенность времени удивительно соответствует повествовательной стратегии Сенанкура, который пишет свой дневник, заносая в него самые разные наблюдения, при этом оказывается вовлечённым в изменчивость жизни, убеждаясь в невозможности окончательно определить самого себя, сказать о себе последнее слово.

Единственной константой, которая от начала до конца определяет образ героя, является его беспокойное, ищущее сознание. «Кто же я?» – спрашивает себя герой. Ему открывается внутренняя противоречивость его личности, никогда не удовлетворённой, вопрошающей и не находящей ответа. В художественном мире Сенанкура нет ничего устойчивого, что соответствует неустойчивости экзистенциального положения человека, получающей выражение через метафору маятникового колебания. Среди неустойчивости мира герой Сенанкура старается найти постоянство, устойчивость в себе самом. Однако изменчивость, непостоянство есть не только особенность внешнего мира, но и внутреннего. Автор «Обермана» всегда обнаруживает постоянную текучесть, подвижность, ускользание, неуловимость внутренней сути (попутно отметим, что такая противоречивость суждений героя отвечает характеру дневниковых записей, которые предполагают изменение взглядов на какой-либо предмет с оглядкой на новые обстоятельства: жизнь вносит свои коррективы).

По мнению романиста, Оберман настолько противоречит сам себе, что его высказывания, разнородные и нередко взаимоисключающие, могли бы

⁶⁸⁴ На эту особенность «Обермана» обратил внимание ещё Сент-Бёв, по мнению которого Сенанкур пришёл к изображению «универсального сомнения... свободной инициативы, которая устанавливает в нас самих главную причину счастья и несчастья» (Sainte-Beuve Ch. Senancour // Sainte-Beuve Ch. Les grands écrivains français. P., 1927. P. 18).

принадлежать разным людям. Но в том то и дело, что по замыслу Сенанкура эти высказывания принадлежат одному человеку. Сенанкур убеждён – понять суть личности Обермана нельзя, у героя вообще нет определённого характера, тех устойчивых качеств, которые позволили бы создать его моральный портрет. Это и объясняет мнение Сенанкура, согласно которому внимание читателя должно быть направлено на сами *высказывания*. Книга Сенанкура, которая представляет собой фиксацию самых разнообразных мыслей героя об окружающем мире и самом себе, связанных между собой лишь *пишущим «я»*. В романе Сенанкура царит абсолютная подвижность, всякая мысль или чувство чреватые неожиданными метаморфозами⁶⁸⁵.

Мысль Обермана никогда ни на чём не останавливается, она принадлежит *сегодняшнему дню*, зависит от *конкретного момента*, прихотливости настроения и эмоции, настоящего положения и своеобразия всегда поразному преломляющихся воспоминаний. Не случайно Сенанкур часто даёт указание на дату, Оберман меряет свою жизнь днями. Эта временная дискретность опять-таки сближает роман Сенанкура с дневниковой формой. В повествовании Сенанкура нет никакой системности, это записки по случаю («Я не изучаю, не веду систематических наблюдений: я меньше всего на это способен. Я *размышляю по случаю*, я вспоминаю то, что прочувствовал» (233)). Пожалуй, нет ни одной высказанной Оберманом мысли, которая в его же устах не получила бы в дальнейшем опровержения. Несмотря на разнообразность высказываний, их непоследовательность и противоречивость, дневнику не даёт распасться единство интонации. *Письмо* у Сенанкура связано с определённым эмоциональным состоянием (чаще грустью): «Мне грустно и я пишу» (302). Оберман нуждается в собеседнике в дни печали, тяжёлых раздумий: «Когда у меня более радостное настроение, я избегаю вас, но в тёмные моменты я ищу вашего общества» (242). То же можно сказать о дневнике: человек чаще всего нуждается в дневнике в моменты неизвестности, тоски, гнетущих вопросов⁶⁸⁶.

⁶⁸⁵ З. Леви определяет «Обермана» как «историю интеллектуального становления» (Levy Z. Senancour, dernier disciple de Rousseau. P., 1979. P. 163). Можно согласиться с таким выделением философского характера текста, однако вряд ли «Обермана» можно определить как «историю», что предполагает процессуальный характер описываемых явлений, то есть подразумевает развитие, что у Сенанкура как раз отсутствует. Тем более спорным представляется утверждение З. Леви о том, что в «Обермане» писатель «приходит... к динамичной личности, которая описана в её эволюции» (Ibid., p. 176).

⁶⁸⁶ Однако привычка к рефлексии может быть и лекарством, и болезнью. Имея в виду длинноты, произвольное течение мысли, допускающее свободный переход от одной темы к другой, Оберман называет свои письма «утомительной болтовнёй» (140). Сама настойчивая потребность записывать свои размышления иногда воспринимается им как отклонение, болезненное состояние, мания, усугубляемая чувством разочарованности и разлада, отсюда *письмо* для героя – это «мрачная причуда». Но эта «странность», «болезнь» спасает его от горшей участи – помешательства. Писать

Письмо должно начаться с определённого момента, который становится поворотным, судьбоносным как для героя, так и для автора. Первые строки *Предисловия* утверждают Сенанкура как автора публикуемого дневника. Оберман принимает роковое решение порвать всякую зависимость от семьи и карьеры, отказаться от привычного образа жизни и отправиться в свободное странствие. Противостоя власти над ним других, преодолевая пагубное влияние общества, он настаивает на собственном выборе, соответствующем его характеру: «Хотели, чтобы я делал то, что я не мог делать хорошо, чтобы я занимал положение для их выгоды, что глубоко потрясает меня. Должен ли я был поддаться минутной снисходительности, обмануть отца, убеждая его в том, что для будущего я примусь за дело, которое начал бы только с желанием его прекратить? Должен ли я был жить в насильственном состоянии, в постоянном отвращении?» (22) Оберман решительно отказывается от какой-либо общественной деятельности, воспринимая любые возлагаемые на него обязанности как насилие над его индивидуальностью. Оберман боится любой зависимости, которая может исказить его характер, воспрепятствовать его естественным наклонностям и, таким образом, заставить существовать в противоречии с самим собой. Именно этот поступок (как окажется – единственный) и делает из Обермана героя, *пишущего героя*, который обретает свободу действия как свободу *письма*. Писать можно, только преодолевая зависимость от внешних обстоятельств: «...только в независимости от вещей и в тишине страстей можно себя изучать» (27). *Письмо* для Обермана, таким образом, оборачивается свободой от обстоятельств, способом защиты от внешнего влияния, изменяющего человека. Лениость, апатия, инертность, зависимость от привычки, присущие герою, преодолеваются им опять же только в *письме*. В *письме* как способе выражения духовных возможностей человек как бы поднимается над самим собой, преодолевает заданность своего будничного существования, инертность своей телесной, чувственной приро-

– значит забываться, не помнить о бессмысленности жизни: «я говорю, чтобы больше не думать...» (213) Кроме того, *письмо* является для Обермана сублимацией, способом выражения «чувствительности», нигде не находящей выхода, применения – «бесполезной». Герой находится в схожем положении с автором, для которого дневник выполняет терапевтическую функцию, избавляя от навязчивых мыслей, комплексов, бессознательных страхов. «С жадной душой я не могу пребывать в этой мёртвой тишине» (137): заложенная природой энергия требует выхода, жизнь не может уподобиться смерти. Пылкий темперамент ждёт своего применения, но вновь и вновь расходуется на рефлексию, пресуществляющуюся в долгий словесный поток. (По мысли Дель Литто, дневник «представляет собой повседневную исповедь, являясь средством освобождения от подавленных стремлений и преодоления навязчивого состояния тревоги» (Del Litto. Prologue // *Le Journal intime et ses formes littéraires. Actes du Colloque de septembre 1975. Genève – Paris, 1978. P. IX*). По утверждению Безансона, «личный дневник есть в каком-то роде перевод бессознательного своего автора», обнаруживает «осознанные или неосознанные беспокойства автора» и имеет психотерапевтическую, а также катарсическую функцию (Besançon G. *L'écriture de soi. P., 2002. P. 140*).

ды. Письма должны были позволить герою Сенанкура посмотреть на себя со стороны, отстраниться от того состояния, в котором он находится, преодолеть тягостные для него тоску и беспомощность, однако при этом Оберман не должен был оставаться самим собой, он должен был превзойти самого себя. В самом акте *письма*, как и в написанном им, Оберман пытается найти то, в чём он нуждается, что ему не хватает, и вместе с тем он сам не знает, что ему нужно, не может это определить: «Я не могу искать чего-то в себе, не находя призрака того, что никогда не будет мне дано» (414). *Письмо* есть устранение нехватки, сознательное житнетворчество. Именно с *письмом* у Сенанкура связывается надежда. Надежда разобраться в самом себе, преодолеть неопределённость, неясность, растерянность перед загадками бытия, выйти из сумеречного состояния. Жизнь призрачна, и только в *письме* Оберман (как и сам автор) надеется обрести истину.

Оберман – герой, выражающий обретение автором экзистенциальной свободы. Оберман может «вычислить» свою судьбу, если она будет связана с обществом. Получается, что жизнь человека в обществе «запрограммирована», развивается по заранее установленному сценарию. Поэтому Оберман выбирает пугающую неизвестность, которая одна может обеспечить ему свободу быть собой в своём единичном человеческом существовании. Он отстаивает своё право обладать самим собой. Оберман стремится осуществить свою *жизнь* (*la vie*), тогда как другие стремятся обеспечить себе *положение* (*un état*), он хочет остаться *человеком* (*l'homme*), тогда как другие видят себя в роли *делового человека* (*l'homme d'affaires*). Освобождение Обермана начинается с отъезда из Франции в Женеву, дорога в романе становится символическим образом свободы: ничем не сдерживаемого передвижения в пространстве, которое совпадает с прихотливостью, раскованностью движения мысли.

Идея свободы *письма* связывается в романе с интимностью самовыражения Обермана. Письма героя имеют исключительно частный характер, его слово ничем и никем не сдерживаемо. Это есть бесконечный *разговор героя с самим собой*. От лица издателя писем автор заявляет: «...я совсем не намеревался обогатить публику тщательно отделанным трудом, но показать немногим рассеянными в Европе людям переживания, суждения, свободные и причудливые мечты одного человека, часто оказывающегося в одиночестве и пишущего в интимной обстановке, и не для книгопродавца» (19). Для Сенанкура важна установка пишущего: то, что пишется для печати – это публичный акт, отрицающий искренность, правдивость, допускающий фальшь, позёрство, искусственность, ограничивающий свободу *письма*, исключаящий непринуждённость стиля («тщательно отделанный труд» (19)). *Письмо*

должно замыкаться на самом пишущем, что соответствует жанровой природе дневника.

Путь освобождения Обермана и автора от насилия внешнего мира над сознанием задан самим *письмом*. Сам по себе дневник есть признание неспособности общения, утверждение разрыва с социальной средой и отказа от общепризнанной дискурсивной практики. Оберман противостоит идеологическому давлению, формируя свою личность в независимости самовыражения. *Письмо* у Сенанкура есть способ бегства от мира, поиск надёжного убежища от агрессии окружающего, добровольное отшельничество, открывающее путь возвышающей дух аскезе. Дневник закрепляет право на личное высказывание, отстаивает его значимость и истинность⁶⁸⁷. Оберман знает, что его высказывания о социальных институтах, о самоубийстве, о церкви не были бы приняты обществом или даже осуждены им. Герой не мог бы никогда открыто высказать то, о чём говорит в письмах. Это слово «человека из подполья»: Оберман судит мир и это есть его ответ окружающей его стене глухоты, он знает, что мир не стал бы его слушать. Поэтому он находит удовольствие в том, что втайне может судить и отрицать тех, кто осудил бы его самого. Автор дневника находит удовлетворение в том, что в слове восстанавливает истину, поправленную обществом, возвращая явлениям их неискажённый образ. Кроме того, дистанцирование героя от конкретных политических событий позволяет ему смотреть на историю со стороны, судить её с вневременной позиции.

Обермана страшит реальность, аморфность и инертность, которой он не в силах преодолеть. В конечном итоге он будет стремиться перестать играть страдательную роль, возвыситься над навязанным ему жизненным порядком. Герой Сенанкура достигает экзистенциальной свободы именно в *письме* и через *письмо*. Для Обермана свобода есть свобода писать – и писать свободно. Не случайно, Сенанкур настаивает на «свободном стиле», в котором находит выражение мысль Обермана. И эта свободная фиксация в *письме* мысли есть «истинная и естественная» свобода, неотъемлемое право человека. Поэтому повествователь и говорит о невозможности что-либо изменить в письмах героя или что-либо опустить, даже те выражения, которые «могут показаться слишком смелыми» (19). Письма Обермана характеризуются в *Предисловии* как «неровные, беспорядочные в их стиле» (19) (неупорядоченность изложения, сбивчивость ритма, пестрота стиля, а также разговорная

⁶⁸⁷ По выражению М. Брода, дневник есть «пространство мысли, отстранённой от мира, от его принуждений и высказываний. Это секретное пространство, где автор чувствует, что обретает себя таким, каким он является на самом деле...» (Braud M. La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel. P., 2006. P. 30).

интонация являются признаками дневника). Автор настаивает на праве Обермана быть непоследовательным и противоречивым. «...я вам пишу как одинокий человек, который говорит со своим другом так, как он мечтает, оставшись наедине с самим собой. Я вас предупреждаю, что хочу в них (письмах – С.Л.) *сохранить всю эпистолярную свободу*» (курсив мой.-С.Л.) (238), – признаётся Оберман своему адресату. Сенанкур противопоставляет свободное, непринуждённое, ничем не скованное высказывание научному дискурсу, строгому, упорядоченному, логически последовательному и претендующему на ясность и чёткость аргументированного изложения некой идеи.

Свои письма, свободные как в содержании (он может касаться в них любого предмета), так в композиции (он может переходить от одной темы к другой) и стиле (философские размышления соседствуют с сентиментальными пассажами, серьёзные утверждения с ироническими замечаниями) герой противопоставляет письмам некоего Р., в которых «много ума», но «никакой непринуждённости» (35). Оберман критически относится к любой морализаторской установке, претензии на учёность, чёткой выверенности плана, которые отчуждают личный опыт и придают сочинению искусственность, сухую сдержанность. Так, каждое письмо Р. «содержит что-нибудь особенное и обращено к частной теме, каждый абзац содержит свой предмет и свою мысль. Всё это рассчитано на то, чтобы произвести впечатление, устроено как главы дидактической книги» (36). Писать непринуждённо, следуя произвольности мысли и настроения, – для Обермана есть доказательство свободы сознания. Пишущий должен преодолеть иго логики и риторики, *письмо* не должно быть подчинено никаким заранее предпосланным законам, но стать непосредственным выражением чувства и мысли. В письмах Обермана много отступлений, он с лёгкостью переходит от одной темы к другой («...я не упущу случая прервать свой рассказ»; «...у меня есть прекрасная привычка плохо рассуждать по поводу» (249)). Интеллектуальная работа не должна заслонять произвольную данность жизненной ситуации, стирая чёткость чувственно-эмоционального следа. Само *письмо* есть не только способ мыслить, но и возможность продлить силу первоначального впечатления от какого-либо события или вещи. *Письмо* есть схватывание и удержание моментов, которые и организуют картину жизни: «Каждый случай, каждая мысль, которая сохраняется, малейшие детали, уместные или неуместные, некоторые воспоминания, лёгкие страхи, все эти быстротечные эмоции могут изменить в наших глазах аспект мира, оценку наших способностей и цену наших дней» (422). Каждую высказанную им идею Оберман стремится буквально «оживить» конкретным примером из своей жизни, каждую максиму выводит из глубоко

личного, животрепещущего опыта. Письма Обермана никогда не сосредоточены на какой-нибудь одной теме: заставлять себя размышлять на какой-нибудь один предмет (по принципу школьного сочинения) – значит неоправданно ограничивать себя, ставить своей мысли пределы, препятствовать свободному течению высказывания. Оберман, напротив, довольно непринуждённо, порой слишком неожиданно переходит от одной темы к другой, от воспоминаний – к настоящему моменту, от одного эмоционального состояния – к другому. Письма Обермана создают впечатление совершенно произвольного экспромта без какого-либо предварительно заданного плана, без строгого отбора словесного материала, так и остающегося до конца не обработанным, «сырым». При этом одно письмо как бы перетекает в другое, разливаясь в ничем не сдерживаемое многословие.

Для Обермана важность имеет не только содержание писем, важна сама возможность говорить, он придаёт большое значение тому, что письма длинные: «Важно ли мне содержание моих писем? Чем они длиннее или чем больше они заняли у меня времени, тем большую ценность для меня имеют» (141). Оберман оправдывает многословие своих писем одиночеством, склонностью к мечтательности. *Письмо* для Обермана – бесконечное блуждание в лабиринте собственного сознания. Как правило, он избегает подробного разговора о внешних событиях своей жизни, пишет о том, что в данный момент занимает его мысли. Может создаться впечатление, что Оберману не так важно, о чём и что он пишет, важно писать, проявлять себя в слове, оправдывать бесцельную жизнь, доказывая, что ещё существуешь: «Мне *нечего сказать*, и от этого мои *письма такие длинные*» (курсив мой – С.Л.) (141). *Письмо* превращается для Обермана в экзистенциальную необходимость: «это потребность для меня» (141). В его письмах практически невозможно отличить главное от случайного, хотя Оберман и разграничивает то существенное, в котором отражаются его мысли и чувства, от мелочей, которые во множестве приходят в голову во время дружеской болтовни. Для Обермана *письмо* есть оправдание его существования, для него жить – значит писать. Он чувствует и мыслит – значит пишет, и наоборот: он пишет – значит чувствует и мыслит. Сам Оберман говорит в одном из писем о том, что, если он перестанет писать, он перестанет что-либо чувствовать, его духовная жизнь замрёт и на смену ей придёт тупое, животное существование, подчинённое удовлетворению первичных инстинктов («Когда я перестану писать, можете сказать, что я ничего больше не чувствую, моя душа угасла, я стал спокойным и разумным и, наконец, посвящаю свои дни еде, сну, игре в карты» (141)).

Оберман всецело отдаётся высказываемому, он *живёт им*: не будет слова, в котором он себя выражает, – не будет его самого. Когда Оберман не пишет, его преследует безверие, отчаяние, жизнь для него тягостна и бессмысленна: «Я не боялся скуки кареты; я был слишком занят моим положением: неясные надежды, неопределённое будущее, бесполезное настоящее, невыносимая пустота, которую я повсюду нахожу» (36). Здесь задаётся ситуация безвременья: настоящее неопределимо, оно ускользает, почти бесследно исчезает, его как бы уже нет, тогда как будущее ещё не наступило. Единственное, что может придать вес времени, дать Оберману уверенность в его собственном существовании, – *письмо*. Поэтому Оберман пишет везде, пользуясь любым подходящим случаем («...я посылаю вам несколько слов, написанных в разных местах моего переезда...» (36)). Как только словесный поток останавливается, проявляется пустота. Жить для Обермана, как и для автора, значит писать, писать изо дня в день. Важно, что герой сравнивает свою жизнь с книгой («...страницы моей судьбы...» (24)), что в некоторой степени и объясняет возможность подмены – пустоту жизни можно заполнить *письмом*, сделав произведением.

Пустота бытия получает у Сенанкура образное воплощение в пространственной пустоте («бесконечная пустота» (304)). Оберман часто говорит о необходимости заполнить пустоту жизни (*remplir la vie*). Примечательно, что пространственная категория настолько важна для Сенанкура, что пустота становится метафорой, проходящей через всё произведение: «...всегда беспокойство без желания и движение без цели, всегда пустые часы, разговоры, которые ведут, чтобы *расставлять слова*, и в которых избегают о чём-либо говорить...» (курсив мой – С.Л.) (423). Здесь о словах говорится, как о вещах, занимающих определённое место в пространстве. «Я вам пишу длинно. Я говорю много слов о том, что я мог бы вам сообщить в трёх строчках; но это моя манера, и к тому же у меня есть свободное время. Ничего меня не занимает, ничего не привлекает, я чувствую себя подвешенным в пустоте» (423). Здесь опять возникает образ пустоты как знак потерянности героя, переживающего бессмысленность и бесполезность жизни. Примечательно, что рассказчик не просто чувствует себя находящимся в пустоте, он чувствует себя «подвешенным» в пустоте. *Письмо* – единственное спасение, так как только оно может заполнить пустоту. В этом случае *письмо* становится экзистенциальной опорой, единственной абсолютной ценностью, не вызывающей сомнения данностью, свидетельствующей об очевидности бытия в его устойчивости и длительности. «Я знаю, что многие находят достаточно устойчивости в благе момента» (87), – признаётся герой в одном из писем. Сам Оберман лишён этой сущностной устойчивости, поэтому ищет её в каждый конкрет-

ный момент времени в *письме*. «Я продолжаю моё письмо, чтобы опереться на вас» (414). На самом же деле герой опирается не на адресата, а на само высказывание о самом себе, выговаривание себя.

Роман Сенанкура (как и личный дневник) принципиально незавершим, на что указывает сам герой, говоря о своих письмах: «Я вовсе не скрываю, насколько это произведение должно будет, без сомнения, остаться незавершённым и насколько я буду стеснён обстоятельствами, но, по крайней мере, я сделаю то, что в моей власти» (27). *Письмо* продолжается вместе с течением жизни изо дня в день. Роман Сенанкура имеет открытый финал и не предполагает развязки. Автор мог продолжить «Обермана» бесконечным числом писем (что и подтверждает редакция 1833 года, в которой появились новые письма Обермана). Однако примечательно, что о своих письмах Оберман говорит как о «произведении» («*cet ouvrage*») (132). Приступая к письмам, Оберман видит в них отражение своей жизни, а потому подспудно прозревает в них единство замысла. И здесь Сенанкур словами героя раскрывает свою художественную установку: герой видит в отдельных письмах целостное произведение, что соответствует авторской интенции превратить разрозненную фактографичность дневника в роман.

И совсем не случайно в заключении романа (имеется в виду первая редакция) Оберман приходит к решению посвятить себя писательству: «Я серьёзно думаю писать» (415) (отметим, что здесь Сенанкур задаёт новую ситуацию в литературе: во время написания «Обермана» романы о писателях не были распространены). Таким образом, автор открыто обнаруживает себя в герое. У Обермана появляется надежда обрести смысл жизни, наконец, состояться: «Кажется, есть сила, которая меня удерживает и готовит втайне к тому, что моё земное существование имеет конец ещё неизвестный и что жизнь моя будет сохранена для чего-то, о чём я не могу даже подозревать» (314). Оберман начинает верить в то, что он был рождён для какой-то цели: будущее должно всё оправдать. И это будущее оказывается связано с *письмом*. «...И так как нужно было бы, чтобы я писал, потому что мне нечего больше делать, я сказал бы, может быть, что-нибудь менее бесполезное» (327). *Письмо* – единственное, что остаётся герою, жизненно необходимое для него занятие. Оберман утверждает себя как будущего писателя: «Я решил писать». Оберман идёт от писем к роману, так же как и Сенанкур идёт от дневника к роману. Герой, выражая точку зрения автора, настаивает на том, что *письмо* станет действительным выражением его самого: оно должно отражать его мирозерцание, его бесконечные духовные поиски.

Почти все положения, выдвинутые автором от лица издателя писем в *Предисловии*, повторяются в конце романа размышляющим о литературе

Оберманом (тем самым появляется намёк на возможную завершённость романа, что соответствует авторскому решению опубликовать дневник, сделав из него литературное произведение). Так автор передаёт герою собственные полномочия, ещё раз обнаруживая своё совпадение с ним и раскрывая особенности художественного замысла своего романа. Оберман утверждает, что всё, выходящее из-под пера, должно отвечать правде, совпадать с мировоззренческими принципами автора. Сенанкур пишет дневник, опираясь на свой жизненный опыт. Оберман говорит, что философские идеи должны сопровождаться увлекательным чтением: «Может быть, нужно, чтобы философским сочинениям предшествовала хорошая книга приятного жанра, которая хорошо бы расходилась, хорошо читалась, хорошо ценилась» (357). Действительно, «Оберман» перегружен философскими размышлениями, однако сама судьба героя, сам его нравственный облик по замыслу Сенанкура должны были сделать для читателя интересными разрозненные высказывания, так как они принадлежат «я» героя, свидетельствуют о его личности и этим обеспечивают «подлинность». «...они (сочинения – С.Л.) определяются импульсом, часто чуждым нашим планам и нашим замыслам» (357), – утверждает Оберман. И действительно, за каждым «письмом» героя чувствуется «импульс», которым был руководим автор, возвращаясь к своим дневниковым записям, поддаваясь непосредственному, сиюминутному ходу мысли, не задумываясь об их соответствии уже написанному и мало заботясь о согласованности общему плану. Наконец, автор от лица своего героя решается на важное признание: он утверждает, что никогда не мог бы написать произведение (*l'ouvrage*), так как никогда бы его не закончил! У него нет (и не может быть) единства замысла, той общей идеи, которая обеспечивала бы целостность книги! Эпистолярный жанр как нельзя лучше отвечает складу характера и мышлению героя, раздробленности и хаотичности идей и стиля (для автора же таким «свободным жанром» является дневник). Однако авторство становится фактом личного бытия («я»-автор), экзистенциальной опорой («я становлюсь автором, чтобы иметь мужество продолжать существование» (357)) для Сенанкура и Обермана только при условии *обращённости текста к читателю*. Именно поэтому Сенанкур и Оберман становятся авторами *романов*.

Превращая разрозненные высказывания дневника в роман, Оберман противостоит роковой зависимости своего человеческого бытия от времени. Время расчленяет жизнь человека на до и после, сначала и потом, проводя внутреннюю границу, разделяя человека с самим собой. К тому же время обманчиво, оно дано человеку как обещание, надежда, но оказывается пустым даром, тщетой: «бесполезная череда долгих и мимолётных часов» (24). Не

случайно, Оберман называет часы «долгими» и одновременно «быстротечными». *Письмо* даёт надежду Оберману преодолеть дискретность времени. Именно благодаря *письму* для Обермана открывается путь в будущее, а значит – появляется надежда обрести вечность: «В нашей жизни, постоянном переходе, только одно будущее важно» (416). Конец романа доказывает, что для автора, как и для героя, *письмо* становится более реальным, более значимым, чем сама жизненная действительность, *письмо* становится заменой и одновременно оправданием личностного бытия.

Найденная Сенанкуром художественная форма, передающая движение авторского сознания, оказалась востребованной временем. Роман, в основе которого лежит авторский дневник, обнаружил возможные пути трансформации романного жанра нового времени. Автор и герой у Сенанкура едины в акте *письма*. Они – писатели своей собственной жизни, которая в тексте разворачивается как история. Они мыслят своё существование как рассказ в процессе *письма*, процессе принципиально незавершимом, как разомкнут и незавершён всякий дневник. «Оберман» становится делом всей жизни Сенанкура, о чём ярко свидетельствует дополнение ко второму изданию 1833 года, а также многочисленные правки и добавления, которые не переставал делать Сенанкур вплоть до своего ухода.

Можно сказать, что Сенанкур на протяжении всей своей жизни размышлял посредством *письма*, создавая одну единственную книгу, которая должна была стать воплощением его бытия-в-слове. «Оберман» – часть этой книги. Роман, с которым связана посмертная известность писателя, не завершён, история героя слишком близка длящейся жизни автора. «Оберман» Сенанкура становится провалом романа. Это авторский дневник, так и не «развившийся» до романа, герой которого так и не смог стать самостоятельным, отделиться от автора, быть обладателем своего собственного слова.

«Оберман» Сенанкура обнаруживает, насколько личный роман близок другому жанру *личного письма* – дневнику. Дневник же, становящийся в XIX веке полем художественных экспериментов, обозначает границы литературы. В дневнике как жанре изначально заложены возможности как его трансформации, так и его разрушения: дневник предан произволу пишущего. Публикация же дневника, переводящая его из факта личного бытия в факт литературно-исторического процесса, закрепляет за ним статус жанра и одновременно снова ставит проблему отношения «жизни» и «искусства». В публикации «Обермана» можно видеть первое проявление романтического выступления против всякой «литературности», и наоборот, – требовательную власть литературы, закономерно организующей *письмо* (не случайно «Оберман» Сенанкура отражает одновременно и процесс становления жанра

дневника, и его превращения в роман). Таким образом, кризис литературы оборачивается её обновлением, так сказать, её новым рождением. О чём же, в конечном итоге, «Оберман» – роман, в котором герой рождается для писательства, а Сенанкур закрепляет свой статус романиста? О том, как *письмо* становится судьбой того, кто пишет, и одновременно – сама судьба пресуществляется в литературный текст.

ГЛАВА IV

Личный миф в творчестве Ф.-Р. де Шатобриана: трактат – мемуары – роман

Роман «Рене» является важной вехой в истории французской литературы. Влияние «Рене» на всю последующую французскую романтическую литературу бесспорно, в частности, на творчество А. де Виньи, В. Гюго, Т. Готье, Ш. Сент-Бёва, Ж. Санд, А. де Мюссе, О. де Бальзака, Стендаля, Г. Флобера. Немаловажен факт упоминания Рене Бальзаком в предисловии к «Человеческой комедии», где герой Шатобриана поставлен в один ряд с другими наиболее известными персонажами мировой литературы – Роландом, Амадисом, Панургом, Дон Кихотом, Манон Леско, Клариссой, Ловеласом, Робинзоном Крузо, Жиль Бласом, Оссианом, Вертером, Коринной, Адольфом, Полем и Виргинией, Манфредом. По мнению Бальзака, такие персонажи переживают своё время потому, что в них запечатлена «история человеческого сердца», к тому же они «погружены в свою эпоху», являются «великим отображением своего времени»⁶⁸⁸. Адекватность литературного героя историческому времени является одним из важных эстетических требований эпохи. Наиболее значимыми становятся те образы, в которых современный человек узнаёт себя. К «Рене» критика XIX века относилась как к произведению, выразившему настроение послереволюционного поколения. Ш. Сент-Бёв, в частности, писал: «В действительности, «Рене» – это поэма поколения руин, написанная сразу же после революции, когда к чувству жизни примешивалось отчаяние и ощущение распада вещей». Многие писатели XIX века отождествляли себя с героем Шатобриана, например, Ж. Санд, которая в «Истории моей жизни» призналась: «Рене – это была я сама»⁶⁸⁹. Примечательно, что «Рене» получает общеевропейское признание и широкий культурный резонанс гораздо позднее своих первых изданий, ещё в 1805 году по своей популярности он значительно уступал «Атале». Однако важным является не только то, что Шатобриан сумел выразить трагическое мироощущение человека нового времени, но и то, что ему удаётся наметить ориентиры новой литературы, а также установить прочные связи между культурным сознанием эпохи и языком литературы.

Одна из основных точек отправления при характеристике личного романа – проблема соотношения автора и героя, которая подразумевает как во-

⁶⁸⁸ Balzac H. de. Avant-Propos pour la Comédie humaine // Balzac H. de. Œuvres complètes. V. 1. P., 1957. P. 72.

⁶⁸⁹ Sand G. Histoire de ma vie // Sand G. Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 352.

прос о связи героя с жизнью и мировоззренческой позицией писателя, так и вопрос об авторском присутствии в тексте, о совпадении и расхождении голоса автора и голоса героя. В какой степени история Рене близка судьбе и взглядам самого Шатобриана? В рассказе героя принято усматривать несколько завуалированные факты личной биографии писателя. На близости Шатобриана и персонажа настаивает, например, Ф. Летессье, указывая на использование романистом автобиографических фактов, которые позднее получают отражение в «Замогильных мемуарах», а также на сходство Амели с сестрой писателя – Люсиль Шатобриан⁶⁹⁰. По мнению Р. Буржуа, «Рене» есть способ преодоления писателем мучительных переживаний: история героя является для Шатобриана «идеальным материалом, позволяющим выразить внутренний разлад, навязчивое чувство времени и смерти»⁶⁹¹. Ж.-М. Рулен считает, что Шатобриан в «Рене» творит миф о себе как о «меланхолическом изгнаннике»⁶⁹². П. Барбери видит в «Рене» «автобиографию "я"», однако «с важными чертами дистанцирования»⁶⁹³. К. Пюзен определяет «Рене» как роман о «я» (*roman du moi*), имея в виду «гибридное повествование, где персонаж, это вымышленное, бумажное существо есть, в действительности, реальное лицо, сам автор или, по крайней мере, его двойник, отражение»⁶⁹⁴. Исследователь поясняет: там, где традиционный романист придумывает персонажа, «романист "я" использует «я», но маскирует его в вымышленную или фиктивную личность так хорошо, что произведение имеет автобиографическое измерение, не будучи автобиографией»⁶⁹⁵.

Представляется целесообразным рассматривать «Рене» как сотворение Шатобрианом мифа о себе по законам найденного им нового художественного языка. О сознательном мифотворчестве позволяет говорить то, что имеющие место в «Рене» события, мотивы, образы будут повторены, закреплены

⁶⁹⁰ Letessier F. Introduction // Chateaubriand F.-R. de. Atala. René. Les Aventures du Dernier Abencerage. P., 1962. P. LXXVII.

⁶⁹¹ Bourgeois R. Chateaubriand et la littérature Empire. P., 1972. P. 28.

⁶⁹² «В «Рене» и «Атала» автор старается примирить две противоречащие друг другу позиции, которые соотносятся с двумя этапами выработки его идентичности: меланхолического изгнанника и защитника христианства» (Roulin J.-M. L'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand. Lausanne, 1992. P. 138).

⁶⁹³ Barbéris P. René de Chateaubriand. Un nouveau roman. P., 1972. P. 101. Вообще, роман Шатобриана критик исследует как зашифрованное писателем с помощью поэтического языка сообщение о своей общественной жизни. Главным смыслом «Рене» для Барбери становится смысл политический (исторический опыт Шатобриана), заключающий правду о дворянине-изгое, лишённом прав Революцией и обречённого на скитальческую жизнь без возможности интеграции в социальное пространство.

⁶⁹⁴ Puzin Cl. René. Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand. P., 2002. P. 61.

⁶⁹⁵ Ibid., p. 61.

Шатобрианом в его автобиографии⁶⁹⁶. «Рене», «Замогильные мемуары» – произведения, «отражающиеся» друг в друге, разрабатывающие одни и те же мотивы, указывающие на одни и те же автобиографические факты и, в конечном итоге, создающие миф о судьбе страдальца, обременённого скорбной тоской и как личное несчастье переживающего горестный удел всего человечества.

Сам романист подразумевал своё родство с героем романа, дав ему вторую часть своего двойного имени – Франсуа-Рене. Однако Шатобриан был не заинтересован в том, чтобы современники непосредственно ассоциировали с ним его героя, в персонаже видели его творца. Доказательством чему служит тот факт, что на титуле своих книг Шатобриан значился как Франсуа-Огюст, в качестве второй части имени используя имя своего отца. Трезвый, скептический ум Шатобриана никогда не позволял ему чрезмерно увлекаться литературой, подчиняя ей, подстраивая под неё свою жизнь. Писатель ясно видел непреодолимую границу между действительностью и «литературностью». Творя о себе литературный миф, Шатобриан творил вторую *подлинность*, собственную жизнь сделав гарантом правдивости своих текстов. Однако допускать обратного эффекта, при котором жизнь воспринимается в свете вымысла, чего-то искусственного он не хотел. В одном из эпизодов романа Шатобриан проговаривается о своём комплексе актёрства: «всегда принимаемый за романический ум, стыдящийся роли, которую играю» (45). В данном случае можно считать, что сказанное относится именно к автору, а не к герою, – настолько это неожиданное замечание выбивается из контекста и не соответствует характеру Рене, никогда не оценивающим себя и не проверяющим свою истинность с точки зрения других. В приведённой фразе обнаруживается страх самого Шатобриана, который боится того, что в его поведении могут увидеть неестественную позу, писатель не хочет быть увиденным публикой в романическом образе. Только гораздо позднее Шатобриан открыто обнаружит перед читателями связь со своим героем: в «Замогильных мемуарах», которые должны были завершить его жизнь и, соответственно, миф, он называет себя Франсуа-Рене. Вообще, «Замогильные мемуары» служат ярким примером того, как *подлинность* литературы замещает, заслоняет, вытесняет «правду» жизни. В предисловии к собранию сочинений (1826-1831), а также в Завещательном предисловии (март 1834, *Revue des Deux mondes*) Шатобриан настаивает на единстве всех своих текстов, а также

⁶⁹⁶ Безусловно, «Рене» генетически связан не только с «Замогильными мемуарами», но и с другими сочинениями Шатобриана. Связь романа с ранними произведениями писателя стала предметом подробного исследования в книге Ж. Балькона «"Рене" Шатобриана» (Balcon J. René. Chateaubriand. P., 2006).

на том, что они служат доказательством истинности его мемуаров⁶⁹⁷. Шатобриан старается в литературе завершить свою собственную судьбу, написать о своём «я» как о законченном целом, чему соответствует замысел «Замогильных мемуаров»: автор рассказывает о своей смерти, пишет с того света.

С «Рене» «Замогильные мемуары» роднит сама специфика создания «я» рассказчика: образ «я» в обоих текстах имеет символическую, аллегорическую природу. «Замогильные мемуары» – произведение, которое сочетает в себе черты мемуарного жанра и автобиографии. Многие литературоведы размышляют над тем, как Шатобриану удалось синтезировать признаки разных жанров, при этом они выходят к проблеме изображения личности героя-рассказчика. Например, Д. Занон говорит о том, что в «Замогильных мемуарах» Шатобриан «создаёт себе героический вид, делая себя эмблемой своей эпохи», добиваясь тем самым того, что «я» и мир, история становятся одним целым⁶⁹⁸. По представлению Ж. Оффанберга, в романтической концепции истории, которую выдвигает Шатобриан, герой есть великий человек, который является носителем сознания времени и служит направляющим ориентиром для современников, учит их понимать эпоху через свою личную судьбу, таким образом «я и мир не противопоставлены в дискурсе, они образуют одно целое»⁶⁹⁹. Словами Б. Диаз, «соединяя своё интимное «я» и своего публичного персонажа на сцене Истории, Шатобриан хотел не только объяснить своё необъяснимое сердце, но также помыслить своё место на историческом и политическом поле»⁷⁰⁰. Задаваясь вопросом о главном художественном принципе, организующем «Мемуары», А. Виаль видит его в стремлении Шатобриана утвердить своё «я» в длительности, представить единство своего бытия в прошлом и настоящем⁷⁰¹. Исследователь называет «Замогильные мемуары» «романом длительности, которая носила имя Шатобриана», при

⁶⁹⁷ Литературоведами указывается на единство всего творчества Шатобриана, которое скрепляется пишущим о себе «я» автора. В этом отношении примечательна мысль Ж. Лекарма, утверждающего, что трактаты Шатобриана не исключают личного звучания, автобиографического голоса. Этот вывод исследователь делает на основе анализа «Эссе о революциях», замечая, что это сочинение «остаётся книгой политической, исторической, энциклопедической, но в любой момент она может стать полиграфической и оправдывать главы сугубо автобиографические или длинные примечания сугубо личного характера» (Lecarme J. Pour lecture autobiographique de l'Essai sur les Révolutions // Chateaubriand. La Fabrique du texte. Rennes, 1999. P. 159).

⁶⁹⁸ Zanon D. Le monde ou moi: les embarras poétiques des Mémoires historiques // Le moi, l'histoire. 1789 – 1848. Grenoble, 2005. P. 38.

⁶⁹⁹ Hoffenberg J. L'enchanteur malgré lui. Poétique de Chateaubriand. P., 1998.

⁷⁰⁰ Diaz B. L'Histoire en personne. Mémoires et autobiographie dans la première partie du XIX siècle // Se raconter, témoigner. P., 2001. P. 139.

⁷⁰¹ Vial A. Chateaubriand et le Temps Perdu. Devenir et Conscience individuelle dans les Mémoires d'outre-tombe. P., 1963. P. 51.

этом «внеличное становится элементом живущего сознания», что и обеспечивает единство текста⁷⁰². Д. Мортье обращает внимание на религиозно-мистический подтекст «Замогильных мемуаров», благодаря которому, по его мнению, и осуществляется единство героя и истории: «сам герой является носителем этой самой Истории, в которой всегда повторяется драма прихода и ухода, появления на свет и гибели». Сотворение мифа Истории становится для Шатобриана сотворением своего собственного мифа⁷⁰³.

Следует подробнее остановиться на идеях Ж.-К. Берше, высказанных им в программной статье «"Замогильные мемуары": "символическая автобиография"». Литературовед утверждает, что, заявляя о желании писать о большой истории, Шатобриан не отказывается от того, чтобы характеризовать личную авантюру. В замысле «Замогильных мемуаров» исследователь видит стремление писателя открыть новую правду: «"я" интимное создаёт в себе одну вселенную, не сводимую ни к какой другой, которая состоит из воспоминаний и которая имеет свою собственную связность»⁷⁰⁴. Согласно Ж.-К. Берше, в «Замогильных мемуарах» Шатобриан «постарался исследовать глубину своего "необъяснимого сердца" и воспроизвести человека-историю», ему удалось «скрестить двойную перспективу»: «перспективу ретроспективного изучения себя, которая имеет целью субъект с его внутренним миром, что опирается на память», и «перспективу познания себя во времени, которая утверждает включённость в коллективную историю как внешнюю по отношению к "я"»⁷⁰⁵. Шатобриан расширяет перспективу, «чтобы сделать себя глашатаем всего своего поколения, придумать новое письмо, способное воспроизвести тотальность исторического поля в его бесконечном разнообразии»⁷⁰⁶. Осуществление такого рода художественного замысла приводит Шатобриана к новому характеру изображения «я», когда, словами Ж.-К. Берше, протагонист драмы функционировал как «репрезентативная инстанция первого плана, то есть как персонаж», который представлял собой «человека своего времени и человека всех времён»⁷⁰⁷. Таким образом, развивается принцип «аллегорической репрезентации "я"», пишется «символическая автобиография». Шатобриан создаёт «"я" "проницаемое", напитанное всеми историями и всеми книгами, которое говорит для этой истории и для этой культуры; которое ищет в них своё самое глубокое основание и интим-

⁷⁰² Ibid., p. 65, 71.

⁷⁰³ Les grands genres littéraires. Études recueillies et présentées par D. Mortier. P., 2001. P. 76.

⁷⁰⁴ Berchet J.-Cl. Les Mémoires d'outre-tombe: une "autobiographie symbolique" // Le moi, l'histoire. 1789 – 1848. Grenoble, 2005. P. 51.

⁷⁰⁵ Ibid., p. 44–45.

⁷⁰⁶ Ibid., p. 60.

⁷⁰⁷ Ibid., p. 61.

ное значение своего существования»⁷⁰⁸. Творится образ «я», имеющий мифологическую природу, что, однако, не приглушает индивидуального звучания. По ёмкому определению Ж.-К. Берше, «это самопознание как абсолютизм, интeриорность, прожитая как бесконечность страдания или радости, одним словом, эта трансцендентальная область субъекта не испытывается только как правда, но также как горячая этическая необходимость. <...> Для Шатобриана есть, таким образом, закон сердца, который существует бесконечным в литературе»⁷⁰⁹. Можно согласиться с Ж.-К. Берше в том, что Шатобриан создаёт символическую структуру повествования, использует принцип мифологизации, с помощью которого превращает себя в исторического персонажа. Писатель открывает в своём собственном опыте базовую структуру, а затем склоняет её под разные формы через серию аллегорических фигур (Ной, Моисей, Христофор Колумб, Эней), приходя к эпическому построению своей индивидуальной судьбы. Шатобриан создаёт мелодическую «эпопею времени», одновременно рассказ и поэму. По мнению Ж.-К. Берше, Шатобриану удалось осуществить главную амбицию романтиков – «собрать отныне фрагментарный универсум в тотальное произведение», «воспроизвести мир как органический синтез противоположностей: личность и общество, природа и история, действие и мечта, дух и материя, гротесковое и возвышенное»⁷¹⁰. С идеями Ж.-К. Берше трудно не согласиться, однако заметим, что проявившийся в «Замогильных мемуарах» и позволивший совместить интимное и историческое символизм художественного мышления писателя, о котором говорит исследователь, обнаруживает себя уже в «Рене». Именно в личном романе будет разработан тот принцип идентичности пишущего, найден тот характер тождества автора и героя, которые сделают из Шатобриана мемуариста и будут использоваться им в «Замогильных мемуарах». Единство личного и исторического закрепляется, в частности, в мифе о новом Адаме. В «Гении христианства» есть толкование мифа об Адаме, в котором Шатобриан видит отражение судьбы всего человечества, которое утратило рай и лишилось возможности прямого общения с Богом. И он сам, изгнанник, живущий вдали от родины, оказывается в ситуации изгнанного из рая Адама. Получается, что он – Рене / Шатобриан следует драматическим путём всего человечества, история которого вечно повторяется: революционные катаклизмы по своей сути есть всё то же потрясение, постигшее первого человека.

⁷⁰⁸ Ibid., p. 61.

⁷⁰⁹ Ibid., p. 62.

⁷¹⁰ Ibid., p. 68.

С «Рене» напрямую соотносятся первые и последние главы «Замогильных мемуаров». На этом стоит остановиться подробнее, чтобы проследить, как фактический автобиографический материал переплавляется в художественное, приобретая новое качество и порождая образы-символы, которые зададут лейтмотивы романтической литературе. «Замогильные мемуары» станут творческим аккордом Шатобриана, в них повторятся основные темы, разработанные в ранних романах. Первые главы «Замогильных мемуаров» посвящены воспоминаниям рассказчика о детстве, отношениям с семьёй. Эстетической значимостью наделяются именно воспоминания как воспроизведение чреды несколько произвольно выстраиваемых впечатлений, удержанных памятью, прошедших испытание временем и скреплённых минорной тональностью, отвечающей внутреннему состоянию автора в настоящем («...Есть, может быть, трогательная реальность в этой непрерывности воспоминаний, которым можно предаться»⁷¹¹). Определённость факта уступает место призрачности, что объясняется неточностью припоминания, подчинённого эмоции. Определяющим оказывается состояние гнетущей печали, разочарования, выраженное через метафору отсутствия, утраты, потери, ухода, разрыва. Проблема личной судьбы встраивается в философскую проблему жизни и смерти, решаемую в духе паскалевских размышлений о непостижимости истины о мире, бесцельности существования, обречённости на страдания и вечную борьбу с сомнениями. Закон жизни вызывает человеческую душу из небытия, принуждает её к существованию на земле («мать обрекла меня на жизнь»⁷¹²). Герой Шатобриана не может противиться силе, привязавшей его к жизни, он волен лишь предотвратить ещё одно величайшее несчастье – рождение детей⁷¹³: «Самое большое несчастье после нашего собственного появления на свет – это дать жизнь другому человеку» (41). Однако влечение к смерти, обусловленное эсхатологичностью авторского мышления, отчасти преодолевается избранной автором ролью смиренномученика, соглашающегося с необходимостью переживания бытия, без чего были бы невозможны ни сам отказ от жизни, ни обращённый к Богу ропот, ни исподволь пробуждающаяся мятежность.

⁷¹¹ Chateaubriand F.-R. de. *Mémoires d'outre-tombe*. P., 1889. P. 291.

А. Люнд также отмечает общую тональность, в которой написаны «Замогильные мемуары», которые определяются им как «автопортрет человека, который скучает и сомневается, всегда находясь в разладе с самим собой» (Lund H.-P. François-René. de Chateaubriand. *Mémoires d'outre-tombe*. P., 1986. P. 62).

⁷¹² Шатобриан Ф.-Р. де. *Замогильные записки*. М., 1995. С. 30. Далее текст цитируется по данному изданию, в скобках указывается страница.

⁷¹³ Волею судьбы брак самого писателя оказался бездетным.

Рассказчик мемуаров испытывает ностальгию при воспоминании об обжитом пространстве, хрупкая идиллия которого будет нарушена законом времени, требовательно «выталкивающего» из родового гнезда в большой мир. С особой нежностью говорится о природе – свидетеле тихого взросления вдали от жизненных бурь и немом проводнике таинства тварного мира. Деревья, растущие в окрестностях Комбура (замка, в котором прошло детство писателя), рассказчик называет своей семьёй, возле них он хочет осуществить высший акт своего существования – умереть. Жизнь понимается как потеря и смерть как обретение. После смерти автора читатели должны обрести его законченный образ⁷¹⁴, поддавшись обаянию сотворённой им легенды и связав её с реальной личностью видного писателя и политика (по замыслу Шатобриана «Замогильные мемуары» должны были появиться после его смерти). После смерти⁷¹⁵ герой мемуаров должен обрести своих родителей: в одной из последних глав «Мемуаров» говорится о желании упокоиться возле могилы отца, соединиться с родной землёй как вечной хранительницей, при этом чрево земли может рассматриваться как архетипический образ материнского чрева. Так, герой «Замогильных мемуаров» ищет своего земного (и небесного) пристанища, пытаясь в пугающей бескрайности вселенной обрести свой дом. Весь жизненный путь героя может прочитываться как поиск своей связи с семьёй, родиной и шире – миром⁷¹⁶.

Помимо символично-мифологического плана в «Замогильных мемуарах» прослеживается композиционно оформленная событийность семейных отношений. Повествование начинается с воспроизведения родословной. Акцент сделан не на древности и знатности рода, а на его постепенном разорении: каждое следующее поколение наследует всё меньшую часть имущества.

⁷¹⁴ «В тот момент, когда человек культуры умирает, он в полной мере рождается как текст культуры, начинается его подлинная ахронная жизнь, которая начинает читаться с самого начала как нечто телеологическое» (*Руднёв В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М., 2000. С. 23*).

⁷¹⁵ «Для Шатобриана нет видения мира, если реальность не пронизана смертью» (Monod-Cassidy H. *Amour sauvages, Amours chrétiennes: Quelques prédécesseurs peu connus d'Atala // Chateaubriand. Actes du Congrès de Wiscontin pour le 200 – em anniversaire de la naissance de Chateaubriand. Genève, 1970. P. 266*).

⁷¹⁶ Ж.-М. Рулен, сближая психологический опыт общения автора «Замогильных мемуаров» с родными с ситуацией антропологического мифа, прослеживает переход от индивидуального «я» к личности в её социальной роли. Исследователь рассматривает «Замогильные записки» как «семейный роман» (по классификации Марты Робер: Robert M. *Roman des origines et origines du roman. P., 1972*), который «показывает не только авторское видение себя в семье, но и позволяет в воображаемом увидеть связь, идеальную или мрачную, между индивидуумом и обществом в проекции исторического развития». Интерес представляет отношение Шатобриана к Руссо, который, по мнению исследователя, выполнял по отношению к автору «Рене» роль духовного отца (Roulin J.-M. *L'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand. Lausanne, 1992*).

При этом самая большая часть наследства принадлежит по закону старшему сыну как продолжателю рода. Отец героя получил совсем небольшое состояние и вынужден был его приумножать, занимаясь торговлей – делом, неподобающим дворянину. Деятельность, бросающая тень на благородное происхождение, сделала характер отца суровым, а отношение детей к семейной чести – двойственным. Кроме того, герой испытывал комплекс младшего ребёнка, так как вся родительская любовь и забота принадлежала старшему сыну, с которым связывались надежды на будущее рода и которому должно было отойти поместье. В «Замогильных мемуарах» подчёркивается крайняя разобщённость всех членов семейства. Родители, чьи характеры были совсем несхожи, тяготились обществом друг друга. Говоря о матери, рассказчик отмечает, что «невозможно назвать ни одного её пристрастия, которое не расходилось бы со склонностями супруга» (29). Отца, который «внушал домашним ужас» (32), герой мемуаров боялся и избегал. К матери же он испытывал двойственное отношение: вслед за хвалой её достоинствам следует указание на то, что в поведении добрые наклонности никогда не проявлялись, напротив, все поступки женщины противоречили её врождённым качествам. Была ли она, вообще, наделена этими качествами, или они существовали лишь в воображении ребёнка? Образ матери двоится, пугает своими контрастами. Рассказчик, словно, пытается за внешней посредственностью разглядеть идеальную, не явленную неискущённому наблюдателю природу женщины, которая для него воплотится в Сильфиде – образе, созданном пылкой юношеской фантазией⁷¹⁷ и на всю жизнь сохранившем свою притягательность. Мир воображения, заслоняющий лица ближних, становится единственным, что обладает ценностью, приносит удовлетворение в самоосуществлении. И даже Люсиль – сестра, разделявшая одиночество героя, остаётся для него загадкой, привлекающей лишь созвучным его меланхолическому состоянию обликом мечтательности и страдания.

В «Замогильных мемуарах» нет ни одного описания семейного замка, в котором живёт семья, ни одной бытовой детали. Комбур с его мрачной тишиной, устрашающими привидениями, завораживающей темнотой напоминает замки готических романов. Дом теряет значение обжитого пространства, желанного пристанища. Эта особенность пространственного образа проявилась уже в романе «Рене», герой которого всегда находится вне дома, за стенами замка, что является знаком изгнанничества. Отечественный дом «обозначает не интеграцию, но исключение из него»⁷¹⁸. Идиллия семейных отношений, а

⁷¹⁷ А.Моруа назвал Шатобриана писателем, который лучше, чем кто-либо другой, выразил «смутные страсти юношеских лет» (Моруа А. Литературные портреты. М., 1970. С. 105).

⁷¹⁸ Barbéris P. René de Chateaubriand. Un nouveau roman. P., 1973. P. 120.

вместе с этим и мечта об обретении своего места в мире становится в творчестве Шатобриана недостижимой, навсегда утраченной. Таким образом, даже в «Замогильных мемуарах» – мемуарном жанре, который предполагает установку на изображение реальных событий, а также на совпадение автора и героя, судьба и характер рассказчика задаются посредством нескольких лейтмотивных линий, среди которых – трагическая неустроенность человеческой жизни, одиночество, обречённость на небытие. Экзистенциальный опыт слишком сложен, его обнаружение не сближает, но, напротив, отчуждает людей. Единственной надеждой на обретение своего лица, явленного другим, становится литература. Поэтому Шатобриан в чисто «литературном», «поэтическом» ключе задаёт характер и самосознание человека, творя миф новой, романтической эпохи.

Разговор о романе (не повести, а именно романе: правомочность такого определения объясняется его типологической общностью с романтическими исповедями, которые появятся вслед за ним) необходимо начать с истории его публикации, поскольку именно она выявляет тот качественный скачок, который произошёл во французской литературе в самом начале XIX века в творчестве Шатобриана.

Первоначально «Рене» был включён в трактат «Гений христианства», опубликованный в апреле 1802 года⁷¹⁹. На первый взгляд, «Рене» представляется чем-то обособленным, инородным в «Гении христианства»: слишком разнятся дискурсивные установки романтической исповеди и религиозно-философского трактата с его морально-дидактической заданностью. На этом делает акцент П. Барбери, по словам которого, Шатобриан «идёт от письма-порядка к письму-бунту»: «вставляет "Рене" (роман исключения) в "Гений" (произведение апологетического толка и социоморальной интеграции)». «"Рене" с его эротическими безумствами и призывами смерти, с его дикими истинами подтачивает изнутри огромную согласную конструкцию», таким образом, «письмо романтическое и поэтическое завладевает письмом дидактическим, его отвергает и разрушает»⁷²⁰. Однако при более внимательном рассмотрении очевидным становится совсем иное: «Гений христианства» является своеобразным ключом к пониманию замысла «Рене». В трактате намечены мировоззренческие опоры нового сознания, формирующегося во время кризиса традиционной религиозности. В «Гении христианства» обо-

⁷¹⁹ Подробно история публикаций «Рене» и читательского восприятия романа, изменение смыслового наполнения текста в зависимости от изменения исторического и биографического контекста, а также работа Шатобриана над языком произведения, отразившаяся в разных редакциях, прослежена П. Барбери в книге «"Рене" Шатобриана. Новый роман» (Barbéris P. *René de Chateaubriand. Un nouveau roman*. P., 1973).

⁷²⁰ Barbéris P. *René de Chateaubriand. Un nouveau roman*. P., 1973. P. 43.

значаются поэтологические принципы романтической литературы, которые и будут продемонстрированы в «Рене» – романе, который является первым во французской литературе экспериментальным повествованием. Однако нужно помнить, что роман Шатобриана (как и его художественно-эстетические взгляды) рождается не на пустом месте, он наследует традиции сентиментализма. Сам автор видит своих предшественников в Руссо и Гёте (предисловие к «Рене» 1805 года). Необходимо указать также и на влияние элегического жанра, который получил особое распространение в английской и французской литературах на рубеже XVIII-XIX веков и в котором закрепились близкая Шатобриану меланхолическая тональность⁷²¹.

«Я нахожусь между двумя веками, как будто в месте слияния двух рек» (137), – напишет Шатобриан в «Замогильных мемуарах»⁷²². Эта двойственность отразится как в идейно-философских установках писателя, так и в художественно-стилистических особенностях его произведений. Шатобриан ещё будет опираться на привычные для него категории просветительской эпохи, апеллирующей к разумно постигаемой упорядоченности мира, будет утверждать вневременные ценностные ориентиры, нашедшие выражение в литературе французского классицизма. Однако мысль писателя обнаружит истощенность культурно-исторического опыта предшествующих веков, его несоответствие современности. Поэтому все произведения Шатобриана внутренне противоречивы, обнаруживают разрыв с традицией. Обладая консервативными убеждениями, с глубокой ностальгией вспоминая дореволюционную эпоху, он пишет трактат «Гений христианства». По первоначальному замыслу Шатобриана, сочинение должно было стать апологией христианской религии, основы которой подорваны революционной стихией и сторонники которой подвергнуты гонениям (на эту цель указывается в авторском предисловии). К тому же трактат писался в изгнании, и автору важно было подчеркнуть свою приверженность прошлому.

При знакомстве с «Гением христианства» закономерно рождается вопрос о том, как религиозная тема соответствует убеждениям писателя. В «Замогильных мемуарах» Шатобриан признаётся в своём возвращении к христианской религиозности, что связывается писателем с пережитым им

⁷²¹ По наблюдению Ф. Летессье, «поэмы Оссиана, Грея, Томсона, Беати отвечали на элегический и чувствительный манер» «беспокойной душе и неудовлетворённости неопределённых желаний» героев Шатобриана (Letessier F. Introduction // Chateaubriand F.-R. de. Atala. René. Les Aventures du Dernier Abencerrage. P., 1962. P. XXXIV).

⁷²² Р. Барт говорит о том, что в «Замогильных мемуарах» Шатобриана «тотальное я» обладает всей историей, которую оно прожило. Осуществление такого проекта письма, по его мнению, стало возможно только потому, что писатель знал два мира – старый и новый, до и после Революции – и сыграл две роли – политика (актёра и свидетеля) и писателя (Barthes R. La préparation du roman. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). P., 2003. P. 255).

глубоким потрясением, вызванным смертью матери. Это даёт основание биографам говорить о духовном кризисе Шатобриана, который повлёк обращение в веру. Более обоснованной представляется позиция Б. Дидье, которая в книге, посвящённой творчеству Шатобриана, замечает, что мать и сестра писателя (Жюли де Фарси) умирают тогда, когда работа над «Гением христианства» была уже начата, а значит, написание трактата не связано с обращением писателя в веру, которое к тому же не было столь внезапным, как он об этом говорит⁷²³. Не нужно забывать, что признания такого рода объясняются художественным замыслом мемуаров: создать образ изгнанника, который верен своим корням, сохраняет внутреннюю связь со своей родиной, в трудное время хранит заветы католической церкви. В «Замогильных мемуарах» Шатобриан говорит о том, что выполнял великую миссию, неся людям свет веры, в которой они особенно нуждались после исторических потрясений: «Верующие считали себя спасёнными: они теперь нуждались в вере, жаждали религиозных утешений, поскольку были лишены этих утешений уже долгие годы»⁷²⁴. Аллюзивно ситуация изгнания, опалы дворян, которые сохраняют верность церкви в годы тяжёлых испытаний, связана в тексте мемуаров с подвигами первых христиан, подвергающихся гонениям и несмотря на опасности исповедующими учение Христа («Я опубликовал "Гений христианства" посреди развалин наших монастырей»⁷²⁵). Шатобриан настаивает на контрасте: хаос вышедшего из колеи времени и предлагаемая церковью твёрдая мировоззренческая опора, освящённая многовековой традицией: «...одна религия привлекала к себе устойчивостью и размышлениями о высшем законе, который она мне внушала»⁷²⁶. В «Замогильных мемуарах» Шатобриан представляет себя апостолом воскресшей веры, которая видится неколебимой истиной, как с позиции времени, так и с позиции вечности (из которой и обращается автор к читателям): «Смиренный христианин, не забывай меня в своих молитвах, когда я уйду из жизни...»⁷²⁷

Примечательно, что главенствующую роль в «Замогильных мемуарах» Шатобриан отводит не идейному, но эстетическому воздействию «Гения христианства». Он считает, что трактат задал новый эстетический вкус и во многом определил направление литературной критики: «Литература окрасилась в цвета моих религиозных полотен»⁷²⁸. Шатобриан понимал, что резонанс, произведённый «Гением христианства» на уже следующее поколение

⁷²³ Didié B. Chateaubriand. P., 1999. P. 14.

⁷²⁴ Chateaubriand F.-R. de. Mémoires d'outre-tombe. P., 1889. P. 211.

⁷²⁵ Ibid., p. 211.

⁷²⁶ Ibid., p. 291.

⁷²⁷ Ibid., p. 221.

⁷²⁸ Ibid., p. 212.

объясняется не проповедуемой доктриной, но главным образом стилем повествования, найденной формой, сделавшей материал привлекательным. Само исполнение, то есть литература, а не учение как таковое, по его мнению, обеспечивают его произведению долговечность: «...действие "Гения христианства" на общественное мнение не ограничилось мгновенным воскрешением религии, которую намеревались разрушить; происходит более длительное изменение. Если в произведении есть новаторство стилистическое, будет также и изменение доктрины, сущность будет изменена так же, как форма...»⁷²⁹. По мнению Шатобриана, с «Гения христианства» начинается новая словесность.

Основным источником христианского учения для автора «Гения христианства» остаётся Библия, в которой Шатобриан находит объяснение истории человечества и современного человека. Библейский миф приобретает актуальное звучание. Шатобриан подробно останавливается на библейском сюжете о грехопадении первых людей. Создав человека по своему образу и подобию и вдохнув в него жизнь, Всевышний непосредственно общался с Адамом. После падения человека связь была нарушена: «Высшее Бытие не могло сообщаться со Смертью, Дух – с Материей» (23). Сообщение с Богом было восстановлено только Спасителем, однако связь «не могла больше быть непосредственной, как когда-то в земном раю: во-первых, потому что наше происхождение было осквернено, во-вторых, потому что наше тело, теперь добыча могилы, осталось слишком слабым, чтобы напрямую общаться с Богом до смерти» (24). Таким образом, по Шатобриану, приход Христа не смог восстановить прямое сообщение людей с Богом, поэтому современный человек находится в положении Адама. Рене, утративший связь с Богом и безрезультатно вопрошающий о высшей истине, есть Адам после грехопадения. «...здесь, на земле, существует разделение между Богом и человеком, так как здесь не может быть единства между чистотой и преступлением, высшей реальностью и сном нашей жизни» (24). Это выражение Шатобриана отсылает к учению Платона о совершенном мире идей и мире вещей, являющемся лишь тенью, призраком, несовершенной копией мира идей. Однако, в отличие от Платона, Шатобриан говорит о безнадежной утрате человеком связи с этой высшей реальностью, что свидетельствует о кризисе познания, в ситуации которого оказался человек. Как утверждает Шатобриан, в религии – родина человека, однако современный человек утратил эту родину. Отсюда, роман «Рене» допускает ещё одну интерпретацию: в скитаниях героя можно увидеть аллегория утраты веры. Особая роль в общении человека и Бога от-

⁷²⁹ Ibid., p. 214.

водится природе (здесь снова аллюзия на библейский текст – Бог творит для Адама целый мир). Через природу Бог открывает себя человеку: «при виде великих сцен природы это неизвестное Бытие себя выражает человеческому сердцу» (89). Однако связь нарушена, поэтому до конца понять язык природы человек сейчас не может, он переживает свою ничтожность и затерянность в этом мире («сознание нашего ничтожества при виде бесконечного» (101)). Это во многом объясняет особенность восприятия Рене природы, которая для героя нема, заключённая в ней тайна для него непроницаема.

Язык христианской теологии с его иносказательностью и символизмом становится для Шатобриана способом выражения трагического состояния современного человека: «По какой непостижимой причине человек один исключён из этого закона, так необходимого для порядка, для мира, для счастья людей? Насколько гармония качеств и явлений очевидна во всей остальной природе, настолько же их разлад разителен в человеке. Непрерывное столкновение происходит между рассудком и желанием, между умом и сердцем. Когда человек достигает наивысшего развития цивилизации, он оказывается на последней ступени морали: если он свободен, то груб; смягчая нравы, он выковывает себе цепи. Сгорает он от наук – гаснет его воображение, становится он поэтом – истощается его мысль: сердце живёт за счёт головы, а голова за счёт сердца. Он становится настолько же беднее идеями, насколько богаче чувствами, он настолько суживается в чувствах, насколько расширяется в мыслях. Сила делает его сухим и грубым, слабость приносит ему изящество. Добродетель всегда ведёт его ко греху, а грех, отступая, всегда открывает ему добродетель...» (52). Для Шатобриана принципиально важна идея о внутреннем разладе человека, эта мысль повторяется в трактате несколько раз: «Он (современный человек) противоречит природе: он находится в постоянном несогласии, когда всё кругом полно согласия, двойствен, когда всё едино, загадочен, изменчив, необъясним. Он, со всей очевидностью, в состоянии вещи, которая была случайно повреждена, это дворец, разрушенный и вновь собранный из развалин: здесь видны части прекрасные и части уродливые, великолепные колоннады, которые ничем не увенчаны, высокие портики и низкие своды, сильное освещение и глубокие сумерки, одним словом, путаница, беспорядок всех частей, особенно в алтаре» (52). Заметим, что этот «беспорядок», разлад и несёт в себе Рене⁷³⁰.

⁷³⁰ На то, что включение «Рене» в «Гений христианства» отвечало художественной задаче Шатобриана обоснованно указывает Ф. Муттапа. По мнению исследователя, публикация «Рене» и «Аталы» в тексте трактата служит стремлению Шатобриана «объединить состояние души персонажей с теологическими понятиями», и обратно – «квазиеретические духовные блуждания становятся инструментом ортодоксального размышления» (Mouttapa F. Atala. René. Les Aventures du dernier Abencerrage de Chateaubriand. P., 2009. P. 101).

Примечательно, что падение первого человека Шатобриан объясняет непомерностью желаний («Адам захотел всё знать сразу...» (52)). Он видит два возможных способа нарушения гармонии: «...человек мог разрушить гармонию своего существа двумя способами: либо желая слишком *любить*, либо желая слишком *знать*» (52). В этом знак романтического человека с его стремлением к абсолюту: «Человеческое сердце хочет больше, чем может, оно хочет особенно восхищаться, оно в себе самом имеет стремление к неизвестной красоте, для которой оно было создано в начале творения» (138). Одна из причин беспокойства человека – его постоянное вопрошание истины: «Наша душа вечно вопрошает, едва она достигает предмета своего вожделения, как вопрошает вновь: окружающий мир нисколько её не удовлетворяет. Бесконечность – единственная область, которая ей соответствует, она любит затеряться в бесчисленном множестве, постигать как самые большие, так и самые малые величины. Наконец, наполненная, но не насыщенная тем, что поглотила, она спешит к груди Бога, где идеи бесконечного объединяются в совершенстве, во времени и пространстве, но она не распространяется в Божественном, так как это Божественное полно теней» (97). Этот, как и многие другие примеры, свидетельствуют о том, что Шатобриан отходит от ортодоксального представления о Боге как об абсолютной, совершенной, высшей сущности. Человек становится мерилем Божественного. Человеческое сообщает Божественному своё несовершенство, Бог утрачивает свою абсолютность.

Подтверждение этому принципиально новому взгляду на христианскую религию Шатобриан находит в самом вероучении. Христианство обращено к человеку, отвечает его природе: «всегда согласно с сердцем, совсем не внушает отвлечённые и разрозненные добродетели, но добродетели, происходящие из наших потребностей и необходимых всем» (48). Действительно, на этой обращённости Бога к человеку в его тварной сути строится вся экзегетика. Однако Шатобриан идёт дальше – он видит в этой диалогичности двойственность, внутреннюю противоречивость христианского вероучения: «Христианство – это религия, так сказать, двойственная: если оно занимается природой интеллектуального существа, оно занимается также нашей собственной природой, оно заставляет идти навстречу друг другу таинства Божественного и таинства человеческого сердца: раскрывая истинного Бога, оно раскрывает истинного человека» (127). В двойственности, по Шатобриану, таится причина противоречивости, ущербности христианской религии, которая несёт печать несовершенства. Сам Христос, который выступил посредником между человеком и Богом «остался на земле в примитивной сути» (67), то есть в человеческой. Получается, в двойственности христианства его

превосходство и его несостоятельность: «Христианство, которое раскрывает нашу двойную природу и показывает противоречия нашего существа, заставляет видеть высоту и низость нашего сердца, оно само, как и мы, полно контрастов, так оно являет нам Человека-Бога...» (155). В этом можно усмотреть новое отношение к религии в романтизме. Христианство перестаёт восприниматься как абсолютное знание, высшая истина, Божественное слово становится проблемным, непреодолимо противоречивым (этим можно объяснить широкое распространение мистических учений в XIX веке).

Не переставая настаивать на двойственности человеческого характера, как и на двойственности христианства, Шатобриан защищает христианство именно как религию, несущую печать человеческой ущербности, несовершенства. В этой сложности, противоречивости, непостоянстве, неопределённости, подвижности и есть залог правдивости, истинности, измеряемой человечностью с её принципиальной незавершённой и неопределимостью. «Добродетели до конца моральные – холодные по существу, это не добавляет что-либо душе, это что-то несвойственное природе, это, скорее, отсутствие греха, чем присутствие добродетели. Религиозные добродетели имеют крылья, они *чувственны*» (выделено мной – Л. С.) (152).

Согласно Шатобриану, образцом для литературы должно стать «Священное Писание» с его обманчивой простотой, скрывающей величайшую сложность смысла: «То, что есть поистине невыразимого в «Священном Писании», это неразрывное единство самых глубоких тайн и самой предельной ясности – свойств, из которых появляется трогательное и возвышенное» (17). Шатобриан, конечно же, учитывает опыт христианской экзегетики, открывающей несколько смыслов сакрального текста. Язык Библии символичен, за внешним фактом, конкретной деталью – скрытое, до конца непостижимое значение: «Каждый факт двойствен и содержит в нём самом *историческую правду и тайну...*» (12). Язык «Рене», сам принцип романического письма Шатобриана ориентирован на мифопоэтику Библии. Использование теологического слова придаёт произведениям Шатобриана неисчерпаемую глубину, многосмысленность, делает текст до конца необъяснимым. Рождение нового слова у Шатобриана есть усилие присвоения человеком вселенского бытия. Именно в этом заключается «поэтичность» романа «Рене», где почти каждый предмет, каждое явление становится метафорой, аллегорией, символом. Наиболее точное определение этой «поэтичности» «Рене», адекватное художественному тексту Шатобриана образно-стилистической выразительностью даёт в своём литературоведческом труде один из современников писателя, известный теолог-протестант и критик А. Вине: «Это душа (имеется в виду Рене), которая спрашивает всё у вселенной, у других людей и ничего у

себя самой; которой надоели все ограничения и для которой сама мысль есть ограничение; которая живёт впечатлениями и воспринимает жизнь как некую неопределённую и таинственную музыку; вся внутренняя активность которой ни что иное как мелодическая, очаровательная и грустная мечта; несчастье которой, обставленное с артистическим талантом (хотя и непредумышленно), принадлежит чистой поэзии; существо, которое резонирует от каждого дуновения, как арфа, но от этого не страдает меньше...»⁷³¹. Текст Шатобриана имеет мистическую основу, наделён поэтической сакральностью, «обаянием слов мистические нити связывают все небесные вещи с землёй и душой»⁷³².

Определив «Рене» как «*récit*» («рассказ», «повествование»), Шатобриан помещает его в качестве иллюстрации к главе «Гения христианства» *Le vague des passions* («Неопределённость (смутность, зыбкость) страстей») (обращает на себя внимание то, что писатель использует субстантивное прилагательное, тем самым делая акцент на трудно определимом характере противоположенных страстей). Указанную главу можно считать предисловием к роману, текстом, в котором открыто обнаруживает себя авторское слово. Для романа о новом герое Шатобриан избирает форму исповеди, всё действие перенося во внутренний мир Рене. По существу, Шатобриан делает выбор в пользу поэзии⁷³³. До него роман представлял собой историю, которая развивалась как цепь событий с хорошо прослеживаемой причинно-следственной связью. «Рене» по форме исполнения напоминает лирический этюд⁷³⁴. Художествен-

⁷³¹ Vinet A. *Études sur la littérature française au XIX siècle*. P., 1848. P. 301–302.

⁷³² Moreau P. *Chateaubriand. Connaissance des Lettres*. P., 1967. P. 193, 204, 209.

⁷³³ Примечательно, что повествовательная манера Шатобриана настолько отличается от предшествующей романной традиции, что некоторые литературоведы XX отказываются определять его как романиста, а «Рене» относить к романному жанру. Такой точки зрения придерживается, например, Р. Буржуа, который, анализируя «Рене», соотносит его с литературой XVIII века и явно не учитывает эволюцию романа в XIX веке: «"Рене" – вряд ли роман: нет занимательной истории, чтобы рассказывать, но только разные реакции героя на незначительные и крупные события его молодости; его преступная любовь к сестре Амели, её уход в монастырь и её смерть... изображаются всегда сдержанно, в полутонах». Или: «Шатобриан не романист, по крайней мере, в традиционном значении слова, но он использует с необычной гибкостью своего гения все возможные формы повествования» (Bourgeois R. *Chateaubriand et la littérature Empire*. P., 1972. P. 180, 32). С «нероманичностью» произведений Шатобриана, в особенности «Рене», согласиться нельзя, тем более что лиризация прозы была знаковым явлением романтической литературы, которую и открывал своим творчеством писатель. Именно это нужно понимать в первую очередь под «поэтическим характером» прозы Шатобриана (на что указывают П. Барбери, Е. Табе, П. Моро, М. Диегез, М. Леваян, Ж. Леметр (Barbéri P. *Réne de Chateaubriand. Un nouveau roman*. P., 1972; Tabet E. *Chateaubriand et le XVII-e siècle. Mémoire et création littéraire*. P., 2002; Moreau P. *Chateaubriand. Connaissance des Lettres*. P., 1967; Diéguez M. *Chateaubriand ou Le poète face à l'histoire*. P., 1963. P. 41; Levaillant M. *Chateaubriand. Prince des songes*. P., 1960; Lemaitre J. *Chateaubriand*. P., 1912).

⁷³⁴ Схожую мысль высказывает Ф. Муттапа: «"Рене" – первый из антироманов в том смысле, что каждая авантюра ни к чему не приводит. Область разочарования – главная в композиции романа» (Mouttapa F. *Atala. René. Les Aventures du dernier Abencerage de Chateaubriand*. P., 2009. P. 61).

ная манера Шатобриана, по верному замечанию И. Ваде, есть «первое большое постреволюционное письмо, которое формирует современную концепцию письма»⁷³⁵. События, о которых говорится в романе, не имеют особого значения как таковые. Всё держится на самой манере рассказывания, поскольку речь идёт о состоянии – состоянии томления по бесконечности. И это состояние выражено через связь образов-символов, которые указывают на этот мерцающий, неуловимый смысл. Собственно говоря, всё письмо Шатобриана держится на слове, которое лишено конкретного наполнения, смысловой плотности. Это смысл, который, как это ни парадоксально покажется на первый взгляд, обнаруживает незнание, отсутствие смысла. Это лишь намёк на Нечто, безвозвратно утраченное. Это слово литературы, которое силится стать новым знанием и заключить в себя всего человека и всю вселенную.

В главе «Неопределённость страстей» говорится о необходимости нового подхода к человеку. Шатобриан размышляет об отличии публичного, общественного человека, который находит применение своим силам в политической сфере, от современного человека, который лишён возможности проявить себя на социальном поприще, остаётся наедине с собой и обращает взгляд вглубь себя самого. В этом Шатобриан видит как недостаток, так и превосходство современного человека. По существу, в этой главе-предисловии задаётся тема века, целого поколения, которая, нужно заметить, несколько завуалирована в самом романе. Шатобриан сознательно усложняет образ молодого поколения. Так, он настаивает на фемининности современной ему эпохи. Мужчины утрачивают волевые качества – решительность, силу, активность, что отражается на всём характере, теряющем цельность, что грозит обернуться личностной несостоятельностью: «Женщины, независимо от прямых страстей, которые они рожают у современных народов, влияют также на другие чувства. У женщин есть некоторая беспомощность, которую они переносят на наше состояние, они делают мужской характер менее решительным, и наши страсти, размягчённые смешением с их страстями, принимают одновременно нечто неустойчивое и слабое» (175). Медитация, мечтания, чувствительность – знак времени. Любопытно, что Шатобриан очень часто повторяет слово «медитации», которое станет культовым для французского романтизма после выхода в свет «Медитаций» (1820) Ламартина (где это слово тоже сохранит религиозно-мистический смысл). В целом же, по замыслу Шатобриана всё в «Рене» должно свидетельствовать о сложности, бесконечной глубине, потенциальной неисчерпаемости внутреннего челове-

⁷³⁵ Vadé I. L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbeau. P., 1990. P. 99.

ка, о чём красноречиво говорят следующие метафоры: «ум человека вдруг наполняет пространства природы, и все одиночества земли менее широки, чем одна мысль его души», «величие нашей души – в той широте, которая рождает в нас неопределённое желание оставить жизнь, чтобы заключить в себя всю природу и соединиться с её Творцом» (178).

Это поколение, вынужденное признать несовершенство мира, скудость бытийного смысла, устремлено к чему-то несбыточному, невозможному, неопределённому. Автор не может дать точный портрет героя времени. В характере нового поколения нет ничего конкретного, он ускользает от определения, слишком противоречив. Укажем, например, на следующее противоречие. Автор говорит о том, что современное поколение лишено иллюзий и тут же указывает на его «богатое, безграничное и чудесное» воображение. «Они выведены из заблуждения, не имея возможности наслаждаться, у них есть ещё желания, но нет иллюзий. Воображение богатое, безграничное и чудесное, существование бедное, скупое, однообразное. <...> Горечь, которую это состояние души распространяет на жизнь, невероятна; сердце углубляется в себя и меняется на сотни ладов» (174-175). Но что это за изменчивые состояния – не уточняется. Современный человек «склонен к преувеличениям, надеждам, страхам без причины, к подвижности мыслей и чувств, к бесконечному непостоянству, которое есть не что иное, как постоянная неудовлетворённость», он «живёт с полным сердцем в пустом мире, ни к чему не привязываясь, разочарованный во всём» (175). Наконец, всё усложняется привнесением мотива инобытия, вечности, недостижимого абсолюта: современный герой устремляет свой взгляд «над жизнью», подозревает «о наслаждениях более возвышенных, чем те, которые есть в этом мире», имеет перед глазами «двойную картину горестей земли и небесных радостей», что «питает в сердце настоящие горести и далёкие надежды, откуда проистекают неисчерпаемые мечтания»; «всегда смотрит на себя как на путешественника, который следует здесь, на земле, долиной слёз и который найдёт покой только в могиле», «мир совсем не является объектом его желаний, так как он знает, что человек живёт недолго» (175). Эти «пылающие души» «чувствуют себя чужими в кругу людей. Отвергаемые их веком, напуганные их религией, они остаются в миру, не соединяясь с этим миром, и тогда они становятся добычей тысяч химер, тогда можно увидеть, как рождается эта виновная меланхолия, которая окружает себя страстями, и эти ни на что не обращённые страсти сами себя истощают в одиноком сердце» (175). Именно в этой неопределённости, размытости, смутности главная особенность письма Шатобриана, что объясняет смысловую неисчерпаемость текста «Рене». Болезненное со-

стояние души главного героя принципиально не имеет никакого конкретного объяснения.

Итак, Шатобриан открывает в своём творчестве новый принцип художественного письма. Целесообразно задаться вопросом, как сам Шатобриан оценивал своё новаторство. Есть все основания говорить о том, что его литературные открытия привели к знанию, которое на определённом этапе оказалось в противоречии с его идейной позицией. Шатобриан как писатель и творец личного мифа не совпадает с Шатобрианом как политическим деятелем, человеком консервативных взглядов, сторонником традиционной морали и традиционного общества. Здесь, действительно, имеет место противоречие, поскольку те моральные принципы, о которых писатель заявляет, например, в предисловии к отдельному изданию «Аталы» и «Рене» 1805 года, не находят подтверждения в художественных текстах, мало того, утверждают совершенно обратное. Так, Шатобриан видит опасность в чувствах, которые не подчиняются контролю разума, разрушают цельность человеческой личности, лишая её прочной связи с окружающим миром. В предисловии к изданию 1805 года «Аталы» и «Рене» Шатобриан пытается объяснить нравоучительное значение книги, которого, заметим, в сущности нет. По словам автора, несчастье Рене должно стать предупреждением для молодых людей, «предающихся бесполезным мечтаниям» и «преступно уклоняющихся от обязанностей, накладываемых обществом», а также доказательством «необходимости поиска приюта в монастыре в некоторых жизненных бедствиях, при которых не остаётся ничего, кроме отчаяния и смерти, если нет связи с религией», которая «одна только может излечить раны, против которых бессильны все другие бальзамы»⁷³⁶. Шатобриан настаивает, что содержание «Рене» отвечает замыслу всего трактата «Гений христианства», цель которого «научить любить религию», показать, как христианство «изменяет искусства, мораль, сознание и даже *страсти* современных народов»⁷³⁷ (кстати сказать, уже здесь усматривается противоречие: речь идёт о современности, когда религиозные догматы, как и вообще основы ортодоксального вероучения, оказались дискредитированы). Указывая на разницу повествования в «Атале» и «Рене» (в первом произведении преобладает действие, во втором – описания мыслей и чувств героя), Шатобриан, признавая новаторский характер «Рене», в котором отсутствуют какие-либо приключения, объясняет это прикладным назначением этого сочинения как примера, иллюстрации «неопре-

⁷³⁶ Chateaubriand F.-R. de. Préface d'Atala (1805) // Chateaubriand F.-R. de. Atala. René. P., 1964. P. 64–65.

⁷³⁷ Ibid., p. 64.

делённости страстей»⁷³⁸. Подчеркнём, что «Рене» в его художественной самостоятельности, однозначности, завершённости (это и позволило Шатобриану опубликовать его отдельным изданием, вырвав из контекста «Гения христианства») не сводится к дидактической задаче, мало того, прямо противоречит ей. Показывая мир глазами Рене, автор настаивает на личной правде рассказчика, который выступает носителем истины в её человечности, кроме того, он оправдан уже своими страданиями. С этим связана ещё одна проблема: является ли «действительное» несчастье Рене тем наказанием, которое служит объявленной автором в предисловии 1805 года дидактической цели («настоящий виновник наказан»⁷³⁹)? Скорее всего, страдания Рене, связанные с несчастьем Амели, служат доказательством присутствия в мире зла независимо от воли человека, герой без вины виноват (не случайно, в самом предисловии возникает параллель с античным роком). И в этом принципиальное отличие от просветительской литературы: не обвинение, но оправдание, не назидание, но признание коренящихся в человеческой душе неразрешимых противоречий.

В том же предисловии Шатобриан говорит о «мечтаниях», «видениях», «несбыточных фантазиях», привычке к «размышлениям» как о чём-то опасном, чреватым сумасшествием, суицидом. Доверяясь исключительно своему внутреннему «я», человек теряет опору в оправданной разумом системе традиционных ценностей, отсюда и возникает экзистенциальная пустота, являющаяся причиной неизбывных страданий (Шатобриан говорит о «пустоте, которую они (души) чувствуют в них самих»⁷⁴⁰). Однако Шатобриан не может не признать, что потребность погружаться в мир воображения – это не только произвольное желание, но и знак времени, а также природная склонность человека (есть «созерцательные души, которые природа настойчиво зовёт к размышлениям»⁷⁴¹). Таким образом, даже в предисловии, написанном с явно дидактической целью и призванном обвинить Рене, Шатобриан косвенно оправдывает героя, указывая на его страдательную роль. Забегая вперёд, отметим, что такая противоречивость отчасти находит отражение в самом романе. Так, словами своего героя Шатобриан провозглашает три незыблемые ценности: религия, семья и родина («Всё находит место в очаровательных мечтаниях, куда нас погружает звук колокола родных мест: рели-

⁷³⁸ Преобладание в «Рене» лирического начала, главенство «я» не позволяют объединять этот роман в трилогию с «Аталой» и «Начезами», в которых ярко выражено эпическое начало (на таком подходе настаивает, например, Ш. Базен: Bazin Ch. Chateaubriand en Amérique. P., 1969. P. 185–186).

⁷³⁹ Chateaubriand F.-R. de. Préface d'Atala (1805) // Chateaubriand F.-R. de. Atala. René. P., 1964. P. 66.

⁷⁴⁰ Ibid., p. 65.

⁷⁴¹ Ibid., p. 65.

гия, семья, родина...»⁷⁴²). Однако это утверждение звучит пустой риторикой, в нём обнаруживается лишь указание на идейно-политическую позицию самого писателя, а именно, на его приверженность консервативным взглядам. Само содержание романа все эти основы общественной жизни человека ставит под сомнение, бесповоротно отвергает.

Необходимо сказать, что предисловие к изданию 1805 года есть также акт самооправдания Шатобриана. Писатель прекрасно осознавал антирелигиозную подоплёку «Рене»: «смутные страсти», облечённые в художественно-поэтическую форму, становились непреодолимым искушением нового времени. В ортодоксальном смысле богоотступнический характер романа «Рене», подрывающего основы христианского вероучения, имеет в виду А. де Кюстин, в письме от 26 мая 1817 года так определивший эпохальную значимость творчества Шатобриана: «Если месье де Шатобриан и сделал что-то хорошее, он принёс ещё больше зла Франции... К мечтательности и меланхолии он примешал гордыню и суетность, в храм добродетели привнёс земные страсти, благодаря ему честолюбивое устремление беспокойных душ часто принимает вид религиозной созерцательности»⁷⁴³. По наблюдению А. де Кюстина, одно не столько подменяется другим, сколько смешивается с ним до неузнавания. В том то и дело, что неразличение истины и лжи, действительности и иллюзии, добродетели и порока, правды небесной и правды земной, стремление к обретению веры и одновременно искус безверия – становятся в творчестве Шатобриана и всей последующей литературе французского романтизма экзистенциальной проблемой, переживаемой человеческой личностью. В романах Шатобриана и других французских романтиков ярко прослеживается утрата христианской религией её онтологического и аксиологического статуса. Что означает этот перелом в сознании и мировосприятии, произошедший в романтическую эпоху, и можно ли объяснять его только эготизмом, абсолютным доверием человека собственному духовному опыту? Скорее всего, речь должна идти о диалогической противоречивости романтизма, открытого любому (в том числе и религиозному) знанию, однако изначально воспринимающего всякое знание как неполное, ограниченное, проблемное, нуждающееся в переосмыслении в зависимости от многих интенций личностного поиска, также всегда незаконченного, до конца несостоявшегося, проблемного.

⁷⁴² Chateaubriand F.-R. de. René. Constant B. Adolphe. Musset A. de. La confession d'un enfant du siècle. M., 1973. P. 37. Далее текст романа «Рене» цитируется в переводе автора по данному изданию, в скобках указывается страница.

⁷⁴³ Цит. по: Reboul P. Introduction // Chateaubriand F.-R. de. Atala. René. P., 1964. P. 9.

Шатобриан осознавал сделанный им вклад в развитие литературы. Так, «Замогильных мемуарах» он говорит о том, что «Рене» определил одну из особенностей современной литературы. Образ героя был созвучен эпохе, многие угадывали себя в Рене, примеряли на себя его загадочную и разочарованную позу. Не без гордости говоря в автобиографии о том, что следующее поколение романтиков ориентируется на его творчество, Шатобриан критично отзываясь о подражательности, усматривая в этом отсутствие настоящего переживания, пустое позёрство. По его мнению, слишком много молодых людей играют Рене, драпируясь в одежды скорби и отверженного гения. Такое копирование не может нравиться Шатобриану: «Если бы «Рене» не существовало, сейчас я бы его не писал, если бы я мог его уничтожить, я бы его уничтожил. Семья Рене в лице поэтов и прозаиков быстро умножилась: теперь слышны только жалобные и бессвязные фразы; больше нет тем, чем ветры и бури, чем неизвестные слова, обращённые к облакам и ночи»⁷⁴⁴. Шатобриан обращает внимание на то, что созданный им образ, интонация, мотивы были растиражированы. «В «Рене» я вывел недуг своего века, но совсем иное – безумие романистов сделать скорби универсальными, к тому же безотносительно к чему бы то ни было. <...> Болезнь души не является постоянным и естественным состоянием: не нужно её воспроизводить, делать из неё литературу, извлекать из неё пользу, как из главной страсти...»⁷⁴⁵ Этот спор с подражателями, которые, как представляется Шатобриану, перенимают лишь форму, ярко свидетельствует о том, что писатель не снимает духовно-нравственной проблемы. Для него принципиально важен вопрос, относительно чего существует форма и что ей даёт право на существование. Для Шатобриана универсальные образы, символический язык не существуют отдельно от авторской этики, то есть не перестают носить сугубо личный характер. Все высказывания должны сходиться к «я» пишущего, поскольку в основе литературы стоит именно личность автора.

Роман Шатобриана строится как рассказ героя о своём прошлом (рассказчик в «Рене» тождествен герою, между ними нет никакой дистанции)⁷⁴⁶. При этом вся образная система, по принципу музыкального произведения, задаётся минорной (элегической) тональностью, соответствующей состоянию печали, тоски, разочарованности (в самом тексте часто встречаются эпитеты «грустный», «печальный»). Структурообразующими в романе выступают такие антитетические мотивы, как обретение-потеря, сближение-

⁷⁴⁴ Chateaubriand F.-R. de. Mémoires d'outre-tombe. P., 1889. P. 211–213.

⁷⁴⁵ Ibid., p. 212.

⁷⁴⁶ Автор (имплицитный) до самого конца исповеди совпадает с героем-рассказчиком: сторонней оценки автора в повествовании от первого лица нет, он никак себя не обнаруживает.

отдаление, соединение-отчуждение, близость-одиночество, семья-сиротство, жизнь-смерть, время-вечность. Композиционно произведение распадается на две части: описательную, представляющую собой историю души героя, и событийную, связанную с драматической судьбой его сестры Амели.

История героя вставлена в композиционную рамку – повествовательный приём, имеющий идейно-философское значение. Финал возвращает к началу романа – к моменту исповеди: уже ничего не может измениться, для Рене время остановилось, настоящее ничего не меняет в его сознании. Создаётся впечатление полной исчерпанности, завершённости его опыта. Внутренний взгляд Рене всегда устремлён в прошлое, он живёт прошлым (например, чтобы лишать себя всякой радости жизни, он сохранил письмо сестры, свидетельствующее о её страданиях). Рене старается забыть прошлое, преодолеть его власть над собой, но постоянно возвращается к нему в памяти, что оборачивается полной зависимостью от пережитого, неспособностью обратиться к новому. Уже в самом начале романа обозначена трагическая обречённость героя на лишённое смысла существование, оставляющее надежду лишь на единственный выход – смерть. Постигание и осознание живой стихийности бытия, попытки вчувствования в него остались позади. Герой как бы пережил самого себя, и предельно скупая констатация факта его убийства во время Семилетней войны, когда французы были вытеснены из Луизианы англичанами и испанцами, является лишним тому доказательством. Рене силится предать вечному забвению, «похоронить» своё прошлое и вместе с ним «хоронит» самого себя: «Я должен предать его (прошлое) вечному забвению» (*je le dois ensevelir dans un éternel oubli*). «Un éternel oubli» – «вечное забвение» есть «*repos éternel*» – «вечный покой». Лишь Шактас – вождь племени начезов, где поселился герой, и отец Суэль – католический священник-миссионер заставляют Рене говорить, извлекают из небытия, но это выглядит как насилие (у Шатобриана жизнь всегда связана с насилием, зависимостью, тогда как смерть подразумевает освобождение). Шактас и отец Суэль горячо убеждают героя раскрыть тайну своего прошлого, настаивают на исповеди, поэтому рассказ Рене – не добровольное желание, но вынужденное подчинение чужой воле: он был вынужден удовлетворить настойчивые желания Суэля и Шактаса. Жизнь для героя возможна только в слове, слово есть его воскрешение, безмолвие же – смерть. Пока герой рассказывает – он продолжает жить. Но рассказывает он так же, как и живёт, – вопреки своей воле. К тому же Рене предвидит реакцию слушателей, осознаёт, что будет не понят теми, кому рассказывает свою историю. Такое признание невозможности установления диалогического контакта является исключительным случаем в личном романе, где рассказчик всегда рассчитывает на понимание адресата. Рене же

заранее знает, что его рассказ вызовет в слушателях только жалость. В глазах Шактаса и Суэля, как определяет сам герой, он – «слабовольный» и «лишённый добродетели» (35) (как окажется впоследствии, Рене будет прав в своих ожиданиях, он лишь переоценит отца Суэля, у которого не будет даже жалости).

Сам момент исповеди страшен герою, он тяготится тайной и одновременно боится рассказывать о пережитом: «история была навсегда предана тишине» (53). Воспоминания тягостны для Рене, они приносят ему не утешение, но страдание. Рассказывая о своём прошлом, герой нарушает данное самому себе обещание не разглашать тайну, переступает через внутренний запрет. Но, исповедуясь, герой освобождается от бремени, отчасти снимает с себя груз вины, поскольку противоестественные, греховные чувства Амели делают косвенным виновником его самого, к тому же до конца неясно, нет ли в «смутных страстях» самого героя склонности к инцесту: любое чувство неопределённо, загадочно, обманчиво, в любом чувстве могут быть скрыты порочные желания. Согласимся с мнением П. Барбери, согласно которому Шатобриан привлекает внимание к двойственности, подозрительной неоднозначности самого чувства между братом и сестрой⁷⁴⁷. Не нужно забывать, что задача Шатобриана-художника не раскрывать, прояснять, но скрывать, всё от начала до конца должно оставаться тайной. На неопределённости и держится всё повествование, во многом благодаря чему образ Рене и приобретает символическое значение. Исповедь не проясняет ни слушателям, ни самому Рене степень его вины, герой не может с полным основанием ни оправдать себя, ни обвинить, хотя и очевидно, что он не может отрицать своей причастности к страданиям сестры. Таким образом, у Шатобриана возникает ситуация, которая будет повторяться в последующих личных романах: переживание героем своей вины. При этом Рене переживает не столько личную вину, сколько вину всеобщую, поэтому в тексте и возникают многочисленные аллюзии на библейские сюжеты о грехах человеческого рода. Забегая вперёд, отметим, что мир Шатобриана – это мир, где царит смерть, это мир до пришествия Христа, не знающий о воскрешении Спасителя. Поэтому вся семантическая структура текста, вся образная система романа ориентирована на Ветхий Завет (исключение составляет описание церковно-христианских обрядов, которые воспринимаются героем лишь с эстетической точки зрения).

Примечательно, что Шатобриан готовит читателей к восприятию нового типа повествования, словно, желая предупредить упреки в отсутствии аван-

⁷⁴⁷ *Barbéris P. René de Chateaubriand. Un nouveau roman. P., 1973. P. 53.*

тюнности. Герой-рассказчик в начале своей исповеди оговаривается: речь пойдёт не о «приключениях», но о «тайных движениях души» (34), «истории ... сердца» (44). Отметим важность эпитета «тайные» – мотив тайны является в романе структурообразующим (наряду с мотивом смерти). Исповедь Рене представляет собой постепенное раскрытие причин его нравственных мучений, главная из которых – невозможность близкого общения с сестрой. Шатобриан использует приём умолчания, намекает на что-то важное, но не раскрывает всей правды, успешно интригует читателя, до самого последнего момента скрывая роковую тайну, открытие которой стало для героя глубоким потрясением. В тексте это объясняется нежеланием Рене до сообщения о кульминационном событии, ставшем для него настоящим откровением, прояснять постыдную, мучительную для него истину. Для читателя открытие правды должно было стать столь же неожиданным, как и для самого героя (рассказчик использует слова «таинственный», «тайна слов» (55-56)). К тому же момент откровения, сопряжённый со сценой ритуальной смерти, усиливает драматический эффект, увеличивая эмоциональное воздействие на читателя. Тайна связана с неоднократно возникающим в романе мотивом рока (например, когда Рене случайно угадывает часть секрета Амели – она влюблена, у неё есть возлюбленный). «Я испробовал всё, и всё было для меня роковым» (50), – говорит рассказчик о невозможности найти своё место в мире, посвятить жизнь какому-либо делу. Уход Амели в монастырь и её смерть определяются рассказчиком как гнев Божий, но этот гнев не имеет объяснения, а значит, несправедлив. Мотив божественного провидения замещается у Шатобриана мотивом античного рока: непредвиденность, необъяснимость, неожиданность поворота событий, смысл которых остаётся для героя до конца неясным.

Таинственностью отличается сам образ Рене. Шатобриан окружает своего героя ореолом загадочности. Герой, словно, скрывает что-то, не желая предельно обнажать свои чувства, или, скорее всего, не может найти точное словесное определение своей внутренней жизни. Недостаточная самохарактеристика («мой нрав был страстным, мой характер – неровным», 36), непоследовательность в поведении (живость и весёлость неожиданно сменяются задумчивостью и грустью) заставляют предполагать неисчерпаемую и до конца не выразимую в слове сложность душевных движений, неизмеримую глубину внутреннего «я». Нет точной, ясной характеристики, есть намёки, недосказанность. Это портрет, написанный полутонами, нечёткими, размытыми мазками. Как было уже сказано, на этой неопределённости и строится художественный образ у Шатобриана. Важно подчеркнуть, какая дистанция отделяет Шатобриана от сентиментализма. Автору «Рене» не важны чувства,

эмоции сами по себе, важность для него представляет, в первую очередь, мировосприятие героя, переживание им самого бытия как такового, иным словом, экзистенциальная ситуация. Меланхолия, задумчивость, тоска – это неизменное состояние героя, его реакция на присутствие в этом мире.

В отличие от просветительно-сентименталистской литературы, где все чувства разумно постижимы, все внутренние движения вынесены в область сознания, Шатобриан настаивает на непостижимости «я», заключённой в каждом человеке бездне, очертания которой невозможно ясно рассмотреть. Такого эффекта автор достигает благодаря размытости, неполноте, неясности описаний. Вот, например, как в романе говорится о «смутности страстей», которыми томится жаждущий любви герой: «Звуки, которые пробуждали страсти в пустоте одинокого сердца, напоминали шёпот, который рождается от движения ветра и воды в тишине пустыни, – им наслаждаются, но его нельзя описать» (48). Объяснение характера чувств через природную метафору ничего не проясняет, но, напротив, делает их ещё более неопределёнными, загадочными. Неопределённость, необъяснимость, таинственность присущи как самой природе, так и человеческой душе. Кроме того, природа человека ущербна, неполноценна: «Наше сердце – это несовершенный инструмент, лира, на которой недостаёт струн, и поэтому мы стараемся извлечь звуки радости из тонов, посвящённых вздохам» (48-49).

Героя Шатобриана отличает непостоянство. «Я люблю однообразие чувств, и если у меня ещё хватит безрассудства поверить в счастье, я буду искать его в привычке» (47), – говорит утомлённый скитаниями по свету Рене и тут же опровергает это утверждение: он не смог бы жить привычкой. Герой увлекается мечтой о сельском уединении, затерянной в лесу хижине, но очень быстро отказывается от этого замысла. Создаётся впечатление, что Рене не знает самого себя, не знает своих желаний. Здесь находит проявление романтический идеал, который у Шатобриана, словами Ж. Оффанберга, «мыслится как образ бесконечного», «устремление души, которую реальность не может заполнить»⁷⁴⁸. Рене стремится к неизведанному, непознанному, недоступному, не зная, что это такое и где надо его искать: «Меня обрекли на непостоянство склонностей, я не могу долгое время наслаждаться одной несбыточной мечтой, становлюсь жертвой воображения, которое спешит достичь предела наслаждений, как если бы оно было обременено их продолжительностью; меня обрекли всегда проходить мимо цели, которой я мог бы достичь. Увы, я ищу только неизвестного, к которому влечёт меня мой инстинкт. Разве моя вина, если везде я нахожу пределы, если то, что закончено,

⁷⁴⁸ Hoffenberg J. L'enchanteur malgré lui. Poétique de Chateaubriand. P., 1998. P. 27.

не имеет для меня никакой ценности?» (47)⁷⁴⁹ Непостоянство, стремление к неизвестному, неиспытанному, недостижимому, в конечном итоге, Рене ищет то, что лежит за пределами земного опыта и принадлежит небытию. Здесь, на земле, человек оказывается заложником обманчивых видимостей, преодолеть эту зависимость, обрести утраченную полноту, постигнув величайшую тайну, возможно только в смерти. Так же, как и жизнь, человеку навязано сознание, от которого он не может освободиться. Герой живёт с ощущением зависимости от неких роковых сил, объяснить которые он не может. Примечательна грамматическая конструкция: «меня обрекли». Но кто, кроме Бога, владеет судьбами людей? Рене прямо говорит, что его характер – от Бога. Герой Шатобриана указывая на неблагополучие мира, драматизм человеческого бытия, ещё не решается бросить обвинение Творцу, хотя Его вина и подразумевается (постичь Божий замысел человек не может, писатель делает акцент на оторванности человека от Бога).

«Я был полон религиозной веры, и я рассуждал, как безбожник; моё сердце любило Бога, а мой разум от него отрекался; моё поведение, мои высказывания, чувства, мысли были лишь противоречиями, мрачными, лживыми» (50). Насколько это высказывание соответствует созданной Шатобрианом художественной картине мира? Оправданно ли считать, что Рене был исполнен религиозной веры? Скорее всего, именно этот пассаж можно считать той поэтической риторикой, на которую не раз обращали внимание исследователи⁷⁵⁰. В этом высказывании Шатобриан следует логике классицистического конфликта разума и чувства, однако такое ясное противопоставление разумного и чувствующего начала чуждо писателю. Художественное мышление Шатобриана отрицает рационалистический подход, позволяющий расчленение человеческого «я» на разные составляющие. У него чувство питает мысль («вскоре моя душа перестала доставлять пищу моей мысли», 50), и, наоборот, мысль – чувства (например, мысль о смертности человека и его одиночестве, затерянности в этом мире питает «глубокое чувство печали», 50). Здесь можно вести речь о расколе сознания героя, словами Шатобри-

⁷⁴⁹ Вот как об этом говорит П. Барбери, определяя характер повествования: «Рассказывание строится, скорее, как движение маятника: повествование следует колебаниям, двигаясь туда и обратно, показывая картину, которая ни к чему не приводит... Нет среднего пути, но движение сумасшедшего балансирования. Герой идёт от одной крайности – к другой и не находит ничего ни в одной, ни в другой. Обнаруживается эта разрушительная биполярность в искушении – город/ природа или – воин/пастырь. Кажется, именно в этом проявляет себя новый тип героя, разорванного не столько на уровне психологического анализа, сколько на уровне романического поведения, но не диалектично – он неспособен преодолеть свои противоречия и обречён на блуждание, без надежды когда-нибудь остановиться» (Barbéris P. *René de Chateaubriand. Un nouveau roman*. P., 1972. P.145–147).

⁷⁵⁰ Например, П. Моро (Moreau P. *Chateaubriand. Connaissance des Lettres*. P., 1967).

ана, «смутности страстей». В конечном итоге, и поведение, и высказывания, и чувства, и мысли – все в целом определены как «мрачные» и «лживые» «противоречия».

«Рене» – роман о новом сознании. Исповедь героя предполагает как самооправдание⁷⁵¹, так и самообвинение, что есть суть проблемное отношение его с миром. В самооправдании героя можно видеть бросаемый им вызов миропорядку, доходящий до богоборчества, самообвинение Рене есть попытка оправдать Бога и Его замысел о мире и человеке. Как романтический писатель Шатобриан приходит к идее, что признание истины в Боге есть упразднение истины человеческой, и наоборот.

Переноса своего героя в Северную Америку, долину далёкой Миссисипи, Шатобриан как отдаёт дань экзотизму, ставшему одним из излюбленных романических приёмов, получивших распространение в литературе XVIII (например, в творчестве Монтескьё, Бернардена де Сен-Пьера), так и указывает на крайнюю степень удалённости героя от родины. Северная Америка наделяется аллегорическим значением предела земной жизни, это тот «край земли», дальше которого идти некуда (остаётся только один выход – в смерть⁷⁵²). С другой стороны, дикие североамериканские прерии будут идеальным естественным пространством, в котором цивилизованный герой вдали от привычной культурной среды получит возможность остаться наедине с самим собой, глубже заглянуть в самого себя. Словами П. Ребуля, «нетронутые просторы природы становятся театральными кулисами, где сбрасывает одежды новый человек»⁷⁵³. Северная Америка – это ещё и неподвижность, которая контрастно оттеняет исторические потрясения, происходящие в Европе⁷⁵⁴.

Мудрые законы индейского племени предписывают чужаку взять жену для того, чтобы он, связанный прочностью брачных уз, мог органично включиться в жизнь другого народа (тем более что жизнь у дикарей не предполагает освоение их культурного опыта: у дикого племени нет истории, нет прошлого, для них всё – в настоящем). Однако такое положение не отвечает интересам Рене, он указывает на него как на насильственное, навязанное ему, то, с чем он внутренне не согласен («il été obligé» – «он был вынужден» (33)). Это и предполагает невозможность для Рене «приспособиться к нравам

⁷⁵¹ Ж. Леметр видит в исповеди Рене, прежде всего, проявление гордыни героя, который, говоря о своём страдании, доказывает своё превосходство (Lemaitre J. Chateaubriand. P., 1912. P. 124).

⁷⁵² Сходная ситуация повторится в «Сладострастии» Сент-Бёва, где Северная Америка будет аллегорией временного пристанища героя, подготовки к переходу в вечность.

⁷⁵³ Reboul P. Introduction // Chateaubriand F.-R. de. Atala. René. P., 1964. P. 18.

⁷⁵⁴ «Америка – это рамка истории» (Bazin Ch. Chateaubriand en Amérique. P., 1969. P. 244).

индейцев» (33), как, впрочем, и к нравам любого другого народа. Рене разрывает связи со всем живым, он уже больше не хочет жить с людьми, бежит от них, оставляя себе возможность единственного движения — движения к небытию. Шатобриан с самого начала повествования подчёркивает крайнюю степень отчуждения Рене: все дни он проводит в одиночестве в лесной чаще, он «казался дикарём среди дикарей», «отказывался общаться с людьми» (33). Разрыв с людьми, отказ от общепринятых, традиционных норм поведения и предвещает близость смерти. Весь роман можно определить как разросшуюся метафору умирания. Не случайно уже в первом абзаце, хотя и в фигуральном выражении, говорится о смерти, похоронах («какое несчастье привело европейца к странному решению похоронить себя в пустынных местах Луизианы» (33)). Пустынна, необита Луизиана именно для героя.

На героя Шатобриана лежит печать отверженности. В первых фразах исповеди Рене есть намёк на архетипический сюжет проклятия, воплощённый в библейских образах Каина и Вечного Жида и осмысляемый литературой романтизма как противопоставление человека вселенной, когда персонаж обречён на вечное скитание, изгнан отовсюду. Этим проклятием у Шатобриана является *сознание* героя, обременённое мыслями об ущербности, бренности человека. Рене сам выступает своим обвинителем, и обвиняет он себя ни больше ни меньше, как в несовершенстве законов мироздания. То, что может стать основанием оправдания — «се есть человек» (человек и мир сотворены Богом, а значит, их идеальная суть совершенна), становится основанием обвинения: роковым образом в человеке заключены истоки мирового зла. Страдания за себя как за отторгнутую часть вселенной, сила самобичевания делают героя Шатобриана равновеликим миру и даже Богу. Рене утверждает свою исключительность: его страдания порождены не внешними обстоятельствами, источник их заключён в нём самом. Рассказчик характеризует себя как молодого человека, который «в себе самом находит своё мучение» (35), «сам приносит себе несчастья» (35).

Повторимся: проклятие Рене — в нём самом, бремя бытия — в его сознании. Пытливый, ищущий ум героя не получает удовлетворения, что усиливает беспокойство, чувство опустошённости («изучение мира ничего мне не принесло, однако у меня больше не было радости незнания» (44)). Рене говорит о наивной беспечности дикарей, которые думают только о насущном и удовлетворены своей непритязательной жизнью. Органичность их естественного существования, гармоническая связь с окружающим миром объясняется их бессознательностью, у дикарей нет внутренних противоречий, они строят свою жизнь на чувственно-эмоциональном вживании в обстоятельства. Им свойственна непосредственность детей, «мудрых» в своей открытости и до-

верии миру (они – как дети «между играми и сном» (43)). Примечательно, что если в раннем английском романтизме возникает культ ребёнка, мудрого в его безыскусной простоте и бездумной наивности, открытого миру, сопричастного его гармонии, а поэт оказывается как бы в роли ученика, с трепетно благоговейным уважением преклоняющегося перед своим учителем, то Рене, хотя и восхищается гармоничной естественностью жизни дикарей, не принимает их позиции, говорит о том, что дикари, может быть, могут лучше, чем он, постичь мудрость, однако для него их опыт ограничен и неприемлем (не случайно Рене всегда оказывается в положении над людьми). К тому же герой Шатобриана может включить в своё сознание позицию дикарей, они же, замкнутые в своём непосредственном переживании, его никогда понять не смогут. В этом – не только знак культурного, но и личностного превосходства Рене. На это преимущество Рене указывает старейшина начезов «слепой пророк» Шактас, по словам которого, «великая душа должна вмещать больше страданий, чем маленькая» (44). Для себя Рене отрицает путь опрощения. «Ваш устремлённый к небесам взгляд с умилением искал, не знаю точно, чего-то неизвестного», – говорит Рене о диких народах (41). Для него же самого Бог далеко, в своём непознанном величии Он не поверяется человеческим и непричастен к людским делам. Помимо дикарей, чуждых своим опытом герою, в романе возникает образ вдохновенных бардов, которым небо даровало «неоспоримый талант» (41). Они мудры: их жизнь «одновременно наивная и возвышенная», «они говорят как бессмертные и как малые дети; они объясняют законы вселенной и не могут понять самые простые житейские дела, у них есть чудесные представления о смерти, и они умирают, не замечая этого, как новорождённые» (41). Герой может восхищаться очарованием древней старины, певцами диких народов, но отчётливо осознаёт, что не принадлежит к ним, поскольку ему чуждо их бесконфликтное состояние. Рене понимает, что его несчастье заключено в слишком тяжёлом грузе опыта, в преждевременной старости души («я был обременён избытком жизни», 47). В одном из эпизодов Рене молит Бога «облегчить тяжесть существования», говорит, что жаждет «обрести новые силы души в живой воде» (45). Здесь, скорее, опять-таки пример поэтической риторики, поскольку причина болезни (и Шатобриан не перестаёт на этом настаивать) заключена в самом герое, который в принципе неизлечим, для него жизнь «невыносима» (47), он обречён на бесцельное, бесполезное существование, не способен ни на какое действие: «подавленный тяжестью своей собственной развращённости и неспособный совершить ничего великого, славного, справедливого» (46). Однако вся суть в том, что нет и не может быть ничего «великого, слав-

ного, справедливого», так как для героя Шатобриана не имеет смысла то, что внеположно его экзистенциальному опыту.

Характер мироощущения Рене часто передаётся опосредованно – через пейзаж. Заметим, что у Шатобриана пейзаж не служит для прояснения эмоций Рене, но передаёт его мирочувствование. Природа загадочна в своей немоте, непонятна герою, он – лишь созерцатель, в сознании которого запечатлевается образ наблюдаемого («я располагался в стороне (от играющих детей – Л.С.), чтобы рассмотреть пробегающее по небу облако или послушать, как дождь стучит по листьям» (36)). В рассматривании облаков и вслушивании в дождь прочитывается не столько склонность героя к задумчивости или созерцательности, сколько его безрезультатное вопрошание о тайне мироздания. У Рене особое отношение к пейзажу: он не переживает его, но наблюдает, для него природа есть «зрелище» («le spectacle de la nature» (35)). Герой Шатобриана непричастен гармонии природного мира, чужд его красоте, ему недоступна божественная благодать. Природа полна великолепия и тишины, но это не трогает героя, не излечивает его души. Царящий вокруг покой контрастно оттеняет взволнованность, беспокойство Рене («волнение моей души», «мои жестокие беспокойства», (35)), избыток живительной силы девственных лесов разительно не соответствует предельной истощенности его жизненных сил (герой сравнивает своё душевное состояние с мёртвой землёй – пустыней, которую «время и несчастья опустошили» (40)). На лоне природы Рене чувствует себя ещё более одиноким. Часто упоминаются осенние пейзажи, что усиливает мотив бренности бытия.

Пейзажные зарисовки Шатобриана отличаются своеобразным космизмом. В романе часто возникает образ неба как напоминание о бесконечности вселенной, это нежилое пространство, немая бездна, завораживающее, леденящее небытие. Широта пространства отражает затерянность героя, его одиночество, отсутствие связи с окружающим. Космос – это также знак вечности, от которой отстранён человек в земной жизни. По сравнению с небесными телами существование человека – лишь мгновение. Солнце представляется Рене «маятником часов, отсчитывающих века» (46). Так, в романе смыкаются вечность и бесконечность, образуя особый хронотоп Шатобриана.

Особым значением в романе наделяются ночные пейзажи. Ночью предметы утрачивают чёткость очертаний, всё сливается во мрак. Герой Шатобриана как бы заглядывает за пределы бытия, наблюдая за проявлениями первобытного хаоса. Часто в тексте встречаются отражение неба в воде и воды – в небе, небо становится землёй, земля – небом. Например, луна – это «бледный корабль, который прорезает волны» (49). Происходит подмена, нет верха и низа, нет привычной пространственной вертикали, что свидетель-

ствуется об апокалипсичности видения Шатобриана. Кроме того, всё взаимно отражается, удваивается, напоминает одно другое. Так, звук сосновых вершин напоминает звук моря, и наоборот, звук моря напоминает звук сосновых вершин. Таким образом у Шатобриана реализуется античный миф о первобытном хаосе, из которого затем выделились стихии. Образ моря (например, в письме Амели) – безбрежной стихии – становится знаком вечности, переходом в инобытие.

Примечателен эпизод, в котором герой, забравшись на вершину Этны, оказывается в положении «над миром», выше людей, выше облаков и восходящего солнца, он как бы дышит разряженным воздухом небытия. Здесь широта пространства – «необъятность горизонта», «море, раскинувшееся во всю ширь просторов» (42) – есть знак затерянности героя, его отчуждённости и одиночества. Рене не связан с каким-либо обжитым, ограниченным, защищённым, привычным пространством, обречён на вечное скитание. Герой может взглянуть свысока на земную жизнь: всё кажется ему ничтожным и мелким (уменьшенная до точки Сицилия, реки, напоминающие прочерченные на географической карте линии, крошечные дома людей). В этом эпизоде много света, огня: восходящее солнце, горящий вулкан с его «пылающими недрами» (42). Это грандиозное зрелище, однако оно никак не воспринимается героем и ничего не объясняет ему. Природа остаётся непричастной человеку, который отказывается видеть через близость с ней свою включённость во вселенское бытие и не угадывает в её великолепии мудрости миропорядка. Картина существует отдельно от наблюдателя, а потому лишается смысла. Кипящий кратер вулкана не становится чувственным опытом Рене, не пробуждает в нём никаких эмоций: герой остаётся равнодушным созерцателем, погружённым в свои размышления. Мир видится герою в его контрастности, взаимоисключающих явлениях: величие вселенной – и кратковременность человеческой жизни. Огромный вулкан представляется частью величественной, но чуждой человеку природы. Такое переживание пустоты, затерянности в необозримых просторах, абсолютная обособленность, чуждость всему окружающему присущи, пожалуй, только лермонтовскому Демону⁷⁵⁵. Эта

⁷⁵⁵ Иной точки зрения придерживается Е. Табе, которая в своей монографии «Шатобриан и XVII век. Память и литературное творчество» рассматривает художественно-эстетическую и мировоззренческую близость Шатобриана культуре и литературе XVII века с её прочной опорой на христианские идеи. По мнению учёного, Шатобриан стремится к «гуманизации» пейзажа, ориентируясь на «идею пейзажистов классического века, которые стараются привнести в их картины память человеческих поступков», к тому же писатель любит красоту мира, «делает из природы явление вселенную, спектакль, который наполняет человека больше восхищением, чем ужасом», воспекает «совершенства вселенной, расцененной как полнота и законченность», тем самым демонстрируя «существование Бога, основанного на вневременном превосходстве», в противовес эстетике разрушения, соответствующей «сознанию течения времени и чувству потери». В конеч-

картина, по выражению Рене, «суть его характера и его существования» (42). В чём же эта суть? В «сознании одновременно бесконечном и неуловимом» и ощущение «открытой пропасти» (43). Здесь пропасть – абсолютная обособленность героя, переживающего чуждость миру и устремлённого к небытию. Таким образом, в раннем французском романтизме задаётся тема трагической неудовлетворённости человека, непостижимости божественного замысла. Рене оказывается перед немотой мира, его непроницаемой загадочностью, глубоко переживает свою чуждость окружающему.

Герой Шатобриана не увлечён предчувствием совершенства. Действительность, отражаясь в сознании Рене, удваивается, рассказчик не преобразует воспринимаемый им мир в своём воображении, но как бы копирует его, творит вселенную по образу и подобию уже сотворённой: «Мне казалось, что жизнь повторялась в глубине моей души, как будто бы у меня была сила сотворять миры» (49). Рене повторяет действие Бога, выполняет Его роль, как бы замещая Его (здесь звучат богоборческие ноты). Мир, сотворённый героем Шатобриана, есть мир уже существующий, несовершенный, мир, где человеку нет места, где царят разрушение и смерть. В этом можно увидеть знак абсолютного безверия, предельных безнадёжности и отчаяния. Мир видимый и конечный есть предел экзистенциального опыта Рене.

Шатобриан мыслит парадоксами, что неизбежно приводит к идее противоречивости и даже абсурдности бытия. Один из основных постулатов размышлений – жизнь чревата смертью, жизнь несёт в себе смерть. С самого начала Рене оказывается без вины виноват. Его рождение стоило жизни его матери, он – матереубийца, сам не желая того. Он не причастен к своему появлению на свет, его заставили жить, силой вытолкнули в мир (по выражению героя-рассказчика, мать родила его, «выталкивая в мир» (57). Примечательно, что рождение героя становится двойным насилием над ним: его «извлекли» из чрева матери с помощью акушерских щипцов. Таким образом, герою Шатобриана (и сам Рене осознаёт это) принадлежит страдательная роль, он лишён функции активного деятеля, поставлен в роковую зависимость от обстоятельств (однако это не отрицает его вину, в чём можно видеть намёк на первородный грех). Жизнь воспринимается героем как невыносимое бремя, как необъяснимое и неоправданное наказание. Человек не участвует в своём рождении, но только в смерти, тем более что небытие в своей онтологической значимости имеет неоспоримое преимущество над земным существованием. Смерть становится высшим актом самоосуществления. Только в

ном итоге, гиперболизация «старости мира», по убеждению Е. Табе, контрастно усиливает тему вечности Бога (Tabet E. Chateaubriand et le XVII-e siècle. Mémoire et création littéraire. P., 2002. P. 322, 309).

смерти человек примиряется с законами миропорядка, становясь частью все-ленского целого и преодолевая навязанную жизнью ограниченность и обособленность личностного «я».

Бренность всего живого – вот преследующая героя, гнетущая его мысль. Человеческая жизнь в её обречённости на небытие не имеет смысла, тем более что человек лишён возможности творить свою судьбу, становясь заложником обстоятельств. Рене глубоко чувствует бессмысленную суетность, тщету земного существования, смерть для него становится желаемым исходом. На земле человек обречён на страдания, на вечный разлад с самим собой и миром и только в смерти может обрести утраченную им в земной жизни связь с мирозданием, освящённым присутствием Бога, ожидаемую, но недо-стижимую в материальном бытии гармонию. Поэтому смерть понимается как избавление, величайшее благо, герой жаждет небытия. Рене прямо говорит о своём отвращении к жизни, томлении по смерти: «Поднимайтесь быстрее, желанные бури, которые должны перенести Рене в просторы иной жизни» (49). Смерть воспринимается им как освобождение: «освободиться от бремени жизни», «сбросить груз жизни» (51). Для того чтобы усилить пророчески-мистическое звучание текста, Шатобриан прибегает к религиозно-христианским аллегориям. Например, странствие становится аллегорией пе-рехода в мир иной. Провожая взглядом летящих на юг ласточек, герой задумы-вается о своём предназначении («Я почувствовал, что я только стран-ник...» (49)) и о предстоящем умирании («Человек, время твоего перелёта ещё не пришло, подожди, когда поднимется ветер смерти, тогда ты напра-вишь твой полёт к неизвестным землям, о которых вопрошает твоё сердце...» (49)). Таким образом, земная жизнь воспринимается Рене как подготовка к смерти.

Однако в осмыслении смерти Шатобриан не опирается на христианское учение, он не знает о том, что ждёт человека за гробом. Любопытно обра-титься к эпизоду, в котором упоминается о смерти отца Рене. Герой-рассказчик ничего не говорит о душе покойного, он указывает лишь на факт его отсутствия в этом мире. Рене доступны лишь наблюдения материального порядка, его память удержала черты отцовского лица, которые приобрели в гробу «нечто возвышенное» (37). Есть мнение о том, что этот пассаж, выби-ваясь из всего текста традиционной риторикой, представляет собой отрывок из апологетической литературы⁷⁵⁶. На наш взгляд, этот эпизод обнаруживает ограниченность, неполноту человеческого знания о смерти, которая сохраня-

⁷⁵⁶ Barbéris P. René de Chateaubriand. Un nouveau roman. P., 1973. P. 134. Имея в виду данный эпи-зод, Ж. Леметр говорит об искусственности, «рисовке», «эстетизме» Шатобриана (Lemaître J. Chateaubriand. P., 1912).

ет в романе таинственность, непроницаемость, остаётся величайшей загадкой, сродни тому сакральному характеру, каким она наделяется в древних мифах. Вопрошания героя о последних тайнах бытия остаются без ответа.

Это безрезультатное, безнадёжное вопрошание передаётся и через немоту окружающего героя мира. Часто в природе царит тишина. Единственный звук, с которым у героя связаны сложные чувства, – звон церковного колокола. Звук колокола становится в романе знаком вечности. Важно, что звук колокола связан с родными местами, которые у Шатобриана наделяются символической значимостью постольку, поскольку именно туда человек приходит в мир и оттуда уходит в вечность, там начало и конец земной жизни, «колыбель и могила, прошлое и будущее» (37). Семантическое значение колокольного звона неоднозначно – возвешение о рождении и погребении, однако, если принять логику Шатобриана, утверждающего, что рождение обрекает на смерть, – то колокольный звон есть только напоминание о смерти.

Вопросы, обращённые Рене к миру, не получают ответа. Однако без поисков ответа на последние вопросы бытия, без попытки познать запредельность для Шатобриана невозможно само постижение мира и человека, невозможно само высказывание о них. Именно слово мыслится писателем как преодоление разрыва между земным и небесным, бытием и небытием. Можно согласиться с исследователями, указывающими на эпистемологическую значимость для Шатобриана категории небытия. Например, С. Голупо обоснованно считает, что смерть в художественном мире писателя, «как Небытие мистиков, не есть Ничто», поэтому она «не театральная декорация для эстетизации ветхости, но причина и орфическая основа поэтической трансцендентности», «в центре литературного универсума Шатобриана бьётся живое Отсутствие»⁷⁵⁷.

«Вечность» в онтологическом значении есть «бесконечность», но для человека, переживающего на земле временность существования, имеющего начало и конец, «вечность» есть синоним «отсутствия», «утраты», «забвения», ибо для Бога времени нет, а для человека есть. Человек Августина и Фомы Аквинского причастен вечности через связь с Богом, человек Шатобриана утратил эту связь, которая перестала им осознаваться как экзистенциальная необходимость. Рене как глубоко личную трагедию переживает сомнение в христианском постулате об обретении царствия небесного, именно

⁷⁵⁷ Gaulupeau S. Raisons d'une fascination: Les instances du cœur chez Chateaubriand // Chateaubriand. Actes du Congrès de Wiscontin pour le 200-em anniversaire de la naissance de Chateaubriand. Genève, 1970. P. 266.

этим и объясняется сквозной мотив романа – мотив бренности человеческого бытия.

Единственной надеждой на преодоление человеком смерти становится утверждение его творческих возможностей. Герой Шатобриана делает попытку найти доказательства богоподобия человека в нетленности создаваемого его творческим духом искусства. Именно так можно объяснить путешествие Рене по Италии и Греции – истокам европейской культуры, принадлежность к которой он глубоко ощущает⁷⁵⁸. Мысль человеческая, запечатлённая в искусстве, должна быть прозрением высшей истины и одновременно всеобщим движением к спасению – явление, которому сопричастен каждый. Однако Рене теряет эту точку опоры, современность утратила связь с предшествующими веками, мудрость которых потеряла аксиологическую значимость для настоящего. Своё вопрошание о бытии герой не может обратиться ни к античности, ни к средневековью, вынужден искать ответы лишь в себе самом. Прошлое народов немо. Италия и Греция с их полуразрушенными памятниками древности в восприятии героя являются знаками бренности земного бытия, неизбежности, всевластия смерти, ничтожности и тщеты человеческой жизни. При этом пространство расширяется до вселенских масштабов: земля, хранящая память о многовековом прошлом, уже мертва, и небо, безразличное, вечно неизменное, таит холод небытия. Герой Шатобриана живёт с признанием вечности и собственной к ней непричастности. Везде герой замечает следы разрушения, разложения, тления, его окружает пустота. Греция и Италия – это *могила* древней цивилизации. Герой Шатобриана нигде не находит совершенства, гармоничной целостности, которая могла бы стать доказательством человеческого спасения. Произведения искусства для Рене являются лишь мёртвыми экспонатами в музее человечества и несколько не объясняют ему мироздания, ничего не говорят его мыслям и чувствам. У Шатобриана в «Рене» нет ни одного артефакта, используемого в роли символа или культурного кода, т.е. несущего какую-либо смысловую информацию, что также демонстрирует разрыв с культурной традицией. Размышления об искусстве, его эстетической ценности и бытийной содержательности приводит героя-рассказчика к убеждению в том, что эпоха, которой он принадлежит, – это эпоха безвременья: «Прошлое и настоящее – это две ущербных статуи: одна, вся изуродованная, была поглощена временем, другая не обрела ещё совершенства будущего» (42). Однако для Шатобриана в принципе невозможно какое-либо историческое движение, он не верит в цивили-

⁷⁵⁸ «Рассказ о путешествиях героя, соответствуя традиции «философской литературы» XVIII века, недвусмысленно подводит итог человеческому существованию» (Augeau B. Chateaubriand. P., 1998. P. 38).

зационный прогресс, само будущее кажется проблемным, неосуществимым, так как автор на всё смотрит с точки зрения личностной экзистенции, которая обнаруживает себя здесь и сейчас. Своим романом Шатобриан выразил сомнение в качественном развитии человеческой истории. История есть череда необъяснимых, непоследовательных, хаотичных потрясений, в целом же — это неотвратимый процесс умирания, противостоять которому человек бессилен. Всё, что происходит, вновь и вновь обнаруживает пустоту, «ничто»⁷⁵⁹. Из осознания этого небытия, временности человеческой жизни и самого мира, и стремления противостоять им, когда утрачены религиозные способы, рождается новое слово, романтическая литература.

Экзистенциальная проблематика, символизм повествования сочетаются у Шатобриана с пунктирно обозначенной картиной исторического времени. У Шатобриана заявлена тема века, исторического слома, исторического сдвига, который переживает герой. «Рене» — это «история человека... и вместе с этим история эпохи», когда «установленный порядок вещей поставлен под вопрос»⁷⁶⁰. История своей стихийностью разрушила прежние опоры государства, посеяв хаос в сознании людей, поколебав веру в освящённые традицией ценности, самой важной из которых была религия: «Никогда не происходило ни с одним из народов более удивительного и неожиданного изменения. С высот духа, уважения к религии, устойчивости нравов всё было неожиданно низвергнуто в скудомыслие, безверие, развращённость» (44). Рене оказывается перед распавшимися связями, в ситуации «вывихнутого времени». Законов истории, как и законов мироздания, Рене понять не может. И эта стихийность истории, смена порядка не имеющим объяснения хаосом усугубляет отчуждение Рене. У Шатобриана коллективный опыт заслонён экзистенциальным, важны сами основы личностного исторического бытия (сугубо гамлетовская ситуация). Этой точки зрения придерживается и П. Ребуль, делая акцент на драматизме личной судьбы Рене: «Несчастье человека заключается в том, что его предназначение не соответствует его положению, в том, что он стремится к тому, что не есть он сам, в том, что его желания превосходят его возможности, в том, что в нём слишком много благородства и чести, чтобы признать это. Нарушения порядка в истории и жизни сводятся к горькому диалогу конечного и бесконечного»⁷⁶¹.

⁷⁵⁹ Письмо Шатобриана «черпает свой авторитет и свою магию из сознания времени, из его необратимости, из неизгладимого следа событий и поглощения эпох» (Vadé I. L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbeau. P., 1990. P. 99).

⁷⁶⁰ Doumic R., Levrault L. Études littéraires. P., 1906. P. 327.

⁷⁶¹ Reboul P. Introduction // Chateaubriand F.-R. de. Atala. René. P., 1964. P. 22. Схожую мысль высказывает и К. Пюзен: «Духовная болезнь «Рене» обязана, в особенности, историческому контексту, кризису цивилизации или европейского сознания, и персонаж получает своё мифологическое

Одна из главных причин трагического мировидения – утрата религиозного сознания, христианской веры. Религия перестаёт восприниматься как объективно заданный закон, не нуждающийся в оправдании и объяснении. Человек сам творит религию, пытается найти собственную истину. Как и в «Гении христианства», в «Рене» закрепляется эстетическое отношение к религии. Рассказчик говорит об «очаровании религии», органично сочетающейся с «простотой сельских нравов» (37), которые могут удовлетворить только наивную душу ребёнка. Церковь для героя – это не путь к спасению души (как для его сестры Амели), а способ избежать бесполезной суеты, обрести покой («однажды у меня даже появилось желание там (в монастыре – Л. С.) спрятать мою жизнь», 38). Монастырская жизнь ассоциируется у героя с тишиной и бессобытийностью, воспринимается как последнее земное пристанище, подготовка к переходу в небытие («от тишины жизни к тишине смерти», 39). При этом монастырь лишён значения религиозной аскезы, христианского послушания (североамериканская прерия, где Рене «похоронит» себя, станет эквивалентом монастыря).

Отношение Рене к религии ярко прослеживается в описании им обряда посвящения в духовный сан. Для героя-рассказчика характерно сугубо эстетическое восприятие церковного обряда. Он описывает красоту богослужения, которая воздействует на все органы чувства: зрение, обоняние, осязание, слух. Подробно характеризуются цвета, запахи, голоса. Особое место отводится описанию красоты Амели при посвящении её в монахини: женщина как бы несёт отблеск неземного мира, вызывая у героя чувство просветлённого умиротворения («побеждённый блаженной скорбью святой, подавленный величием религии... я почувствовал, что меня сдерживает всемогущая рука, и вместо богохульства и угроз я находил в своём сердце только глубокое преклонения и смирение», 60). Однако такое состояние несвойственно герою, неорганично ему, оно навязано ему извне, подавляет его волю, такое влияние религии описано как насилие: Рене чувствовал себя «побеждённым», «подавленным» (60). Сразу после экстатического состояния он пытается негодовать, возмущаться, протестовать.

Лишённый веры, Рене не находит истины ни в себе, ни в мире: он называет себя «несчастливым, которого небо лишило разума» (61). Душевным метаниям Рене соответствует разгул природных стихий – знак вселенского хаоса, демонизм Рене («одержимый демоном моей души», 49) есть отражение неблагополучия мира: «Я вышел из монастыря, как из места искупления, где пламя свечи нас готовит к жизни небесной, где всё теряют, как в аду, кроме

измерение несчастья поколения, потерявшегося между двумя веками» (Puzin Cl. René. *Mémoires d'outre-tombe*. Chateaubriand. P., 2002. P. 67).

надежды» (62). Из святого места – монастыря – Рене выходит как из ада! Герою Шатобриана нигде нет пристанища, он нигде не находит то, что ищет, обречён на бесконечное блуждание в потёмках, не имея возможности обрести утраченный смысл. В этом прочитывается актуализация Шатобрианом востребованного романтиками мифа о Вечном Жиде. И здесь явное отличие героя от автора, который в полной мере владеет словом, а потому верит, что с его помощью обретёт искомое знание, в котором будет заключаться его спасение. Поэтому главным образом об авторе (а не о герое, как считает Э. Табе⁷⁶²) можно сказать, что его ожидание аналогично томлению Августина.

Итак, Шатобриан делает оценку характера и судьбы главного героя диалогически спорной, показывая разную реакцию Шактаса и отца Суэля на рассказ Рене. Шактас и отец Суэль – люди разной культуры, разного жизненного опыта, разных взглядов. Шактас расчувствовался, заплакал, в некоторой степени это объясняется тем, что он сам пережил драматическую историю любви⁷⁶³. У отца Суэля был «суровый вид», он имел «сочувствующее сердце, но внешне сохранял непоколебимое спокойствие» (64). Отец Суэль снижает образ героя, говоря о нём, как о находящемся в плену химер заурядном молодом человеке, которого ничто не увлекает, который пренебрегает долгом, уклоняется «от груза общественных обязанностей, чтобы предаваться бесполезным фантазиям» (65). По его мнению, мировосприятие Рене не свидетельствует о его превосходстве, но, напротив, об ограниченности, узости взгляда на окружающий мир. По мнению Суэля, Рене не вынес никакого опыта из истории Амели, её искупление греха не послужило ему примером. Суэль утверждает, что Рене не делает никаких духовных усилий, чтобы заглушить свои страсти и приблизиться к Богу. Он – «самоуверенный молодой человек, который поверил в то, что человеку может быть достаточно только его самого» (65). По мнению отца Суэля, «одиночество вредно тому, кто не живёт в нём с Богом» (65). Суэль важен как носитель иного сознания. Такой плюрализм (о чём свидетельствует наличие второго слушателя – Шактаса) – яркая примета романтического повествования. В предисловии к роману Шатобриан указывает на функциональную роль отца Суэля: «высказывание отца Суэля не оставляет никакого сомнения в цели и в религиозных наставлениях истории Рене» (65). За отцом Суэлем, как и за Шактасом, стоит автор, который как оправдывает героя, так и судит его (нельзя не допускать и дидактической установки Шатобриана). В конечном итоге, суд над героем, попытка вынести

⁷⁶² Tabet E. Chateaubriand et le XVII^e siècle. Mémoire et création littéraire. P., 2002. P. 271.

⁷⁶³ Шактас, как и Рене, доверяет личностному опыту. По наблюдению П. Брюнеля, для Шактаса и Рене «действие Провидения менее очевидно, «тайный замысел» менее нагляден» (Brunel P. Le chemin de mon âme. Roman et récit au XIX^e siècle, de Chateaubriand à Proust. P., 2004. P. 37).

ему окончательный приговор, как и определить его духовную болезнь, несостоятельны. Можно согласиться с Н. Т. Пахсарьян, по мысли которой недосказанность в романтизме диктуется «самой неисчерпаемостью предмета художественного осмысления: досказать историю романтической души невозможно, такой замысел оказывается всегда глобальнее любого воплощения, загадка «мировой скорби» Рене остаётся»⁷⁶⁴.

По убеждению отца Суэля, все его душевные силы должны быть направлены на служение людям. В этом отношении Шактас поддерживает отца Суэля: «Счастье есть только в общих путях» (66). Отец Суэль с христианской позиции, Шактас – с язычески наивной позиции естественного человека говорят о законах общежития как высшей мудрости. Но Рене – человек иного сознания, не опирающийся ни на какие традиционные представления, отвергающий любые авторитеты с позиции личной правды. Ему чужда как позиция священника с его знанием христианской церкви, так и позиция Шактаса с его убеждённой в мудрости природно-бытового, порядка. Адресаты исповеди не приняли правду Рене, который остался одинок в своей непонятости и в своём страдании. Между рассказчиком и адресатами нет взаимопонимания. Исповедь Рене оставляет больше вопросов, чем ответов, после неё каждый из действующих лиц погружается в свои размышления, остаётся наедине с самим собой. На это указывает и символическое расположение героев, расходящихся после беседы: «Рене шёл в тишине между миссионером, который возносил молитвы Богу, и слепым сахемом, который искал дорогу» (65). Всё закончилось насилием над героем, вынужденным подчиниться, но внутренне не принявшим чужого закона: «вытесненный двумя стариками, он повернул к жене, но не нашёл с ней счастья» (65). Это вынуждаемое положение Рене указывает на завершённость развития героя. Смерть Рене, о которой упоминается в конце, становится логическим завершением романа, его история оказалась в прошлом.

Автор в романе совпадает с героем-рассказчиком. Однако он потенциально больше героя, в конце романа он перерастает Рене как один из своих опытов. Это проявляется в том, что автор говорит устами слушателей Рене – Шактаса и Суэля. О том, что за этими героями стоит автор, даёт основание говорить совпадение их высказываний с другими текстами Шатобриана. Позиция Шактаса находит подтверждение в «Атале», тогда как позиция Суэля будет обозначена писателем в предисловии к изданию романа 1805 года и соответствует его претензии на просветительский дидактизм. В суде Шактаса и Суэля автор впервые в повествовании дистанцируется от своего героя. Вы-

⁷⁶⁴ Пахсарьян Н. Т. Поэтика фрагментарности в рококо и романтизме: Прево и Шатобриан // Пахсарьян Н. Т. Избранные статьи о французской литературе. Днепропетровск, 2010. С. 114.

сказывания этих персонажей усложняют образ героя и вместе с этим собственное литературное «я» Шатобриана.

Таким образом, в «Рене» Шатобриан создаёт новое романическое повествование, основу которого составляет не фабульный рассказ, но само слово, образ-символ с его мерцающим, неуловимым смыслом, получающим семантическую плотность через включение в знаковую систему, каковой является литературный миф о новом человеке. Шатобриану удалось породить в её новой природе мифологему «я», придав ей убедительность, поскольку гарантом её истинности писатель сделал собственную личность, завязав на своей судьбе все произведения, смысловое сближение которых и образует личный миф.

ГЛАВА V

«Я» автобиографической прозы Констан: дневники – автобиография – роман

В одном из писем Бенжамена Констан читаем следующее: «...Это не я создаю мою книгу, но книга – меня... По сравнению с другими писателями у меня есть одно превосходство – бесконечная искренность: я собираю все мысли, все поступки и позволяю образовать им взаимосвязь, которая преобразует меня»⁷⁶⁵. «Амели и Жермен» (1803), «Дневники» (1803-1805), «Адольф» (1806), «Моя жизнь» (1811), «Сесиль» (1812) – всё это написано Константином о себе и главным образом для себя (к печати предназначался только «Адольф»). Каждое из этих произведений – неоконченный слепок с ещё не стёршихся из памяти событий. Взятые вместе, эти прозаические опыты прочитываются как напряжённое усилие разгадать причину трагической неосуществимости мечты о счастье. Независимо от избранного предмета повествования, перед нами – неотступное повторение всё тех же мучительно-неразрешимых вопросов. Сам процесс *письма* становится для Констан переживанием, осмыслением и попыткой завершения собственной судьбы. Жизнь творится воплощённым в слове сознанием, обретая форму неоконченного романа. Торопливо набросанные в случайных тетрадах, часто неожиданно обрывающиеся сочинения должны были удержать изменчивую, неопределённую в своей беспорядочности действительность, придать связь, а следовательно, символическую значимость множеству фактов. Написанное

⁷⁶⁵ Цит. по: Gouhier H. Benjamin Constant. Les écrivains devant Dieux. P., 1967. P. 15.

должно объяснить непостоянство характера⁷⁶⁶ с его способностью испытывать массу впечатлений, противоречивых чувств, неясных волнений, подчинить неуловимую быстротечность жизни постоянству словесных образов и форм. Получается нечто вроде книги, к которой можно обратиться для того, чтобы ещё раз увидеть себя, убедиться в истинности своего существования. Констан так объясняет необходимость вести дневник: «Этот дневник служит не для того, чтобы вновь вселить в меня прошлые чувства, но для того, чтобы напомнить, что я испытывал эти чувства... Таким образом, этот дневник – своего рода история, я нуждаюсь в моей истории, как в истории кого-то другого, чтобы знать и без конца не забывать самого себя»⁷⁶⁷. Это высказывание можно отнести ко всей автобиографической прозе Констана, усматривая в ней единую «историю», в которой автор ищет самого себя, являя свой духовный образ. Все автобиографические тексты Констана, которые скрепляются «я» пишущего, должны быть рассматриваемы в их единстве.

В названных произведениях невозможно выявить степень фикциональности и референциальности. Известны многочисленные попытки литературоведов уточнить жанр констановской прозы: «Адольфа» и «Сесиль» называют «автобиографическим вымыслом» (*fiction autobiographique*), «Мою жизнь» – «автобиографией в романической манере» (*autobiographie aux allures romanesques*)⁷⁶⁸. А. Бутен говорит об «Амели и Жермен» как о колебании между фактическим повествованием и повествованием вымышленным, а в «Сесили» видит произведение, которое занимает промежуточное положение между романом и автобиографией⁷⁶⁹. По мнению А. Пиззоруссо, дневни-

⁷⁶⁶ На противоречивость характера Констана обращала внимание хорошо его знавшая Жюли де Тальма, писавшая в одном из писем к нему следующее: «Я нашла в вашем письме то, что есть в вашем характере... То, что обещают ваши первые фразы, всегда разрушается фразами последующими».

⁷⁶⁷ Constant B. *Journaux intimes* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 395. Здесь и далее текст автобиографической прозы Констана (за исключением «Адольфа») даётся по указанному изданию в переводе автора.

Говоря о проблеме идентичности, которая мучила Констана, о его тревогах, связанных с отсутствием у него уверенности в устойчивом «я», А. Оливер указывает на важную роль, которую выполняли для писателя дневники: «Констан знает, кем он является, только в связи с тем, кем он был; он настолько изменчив, что без его «истории» рискует забыть то, кем он был, и потерять таким образом всякое представление о собственной идентичности. Проблема для Констана, в сущности, не в том, чтобы знать, существует ли он, но в том, чтобы убеждать себя, что его существование длится, что прошлое связано с настоящим и настоящее – с будущим. Ему нужно завладеть своим «я», приспособиваясь к условиям момента, и для Констана такая задача трудна. Его дневник является средством себя найти, установить во времени единое «я», которое за несколько часов и даже за несколько секунд должно измениться. < > Когда он начинает сомневаться в своём существовании и его подвижность заставляет его поверить в то, что нет никакого постоянства, он может бросить свой взгляд в прошлое, сохранённое дневниками, и быть, таким образом, уверенным в своей идентичности» (Oliver A. *Benjamin Constant : écriture et conquête du moi*. P., 1970. P. 16, 76).

⁷⁶⁸ Vitale F. *L'Expression de la culpabilité dans l'œuvre de Benjamin Constant*. Genève, 2000.

⁷⁶⁹ Boutin A. *Parole, personnage et sujet dans les récits littéraires de Benjamin Constant*. Genève, 2008.

ки Констана принадлежат к художественному дискурсу, поскольку в них писатель делает из собственного «я» объект изучения и объяснения, смотрит на себя со стороны, что делает из него персонажа. Согласно А. Пиззоруссо, дневники Констана могут быть прочитаны как роман⁷⁷⁰. При этом слово становится инструментом, который помогает пишущему жить и открывает ему сущностное значение жизни». Ф. Виталь говорит о том, что для Констана письмо становится доказательством его существования: «он доверяет письменным словам задачу укоренить себя в реальности»⁷⁷¹. Отметим, что в трудах названных литературоведов все автобиографические тексты Констана – дневники, переписка, тетради, автобиография, личный роман – рассматриваются как генетически близкие тексты, в которых автор решает задачу владеть собой, устанавливать единство своего «я».

Констану всегда страшила мысль о несостоятельности своей личности, неосуществимости многих планов, виною чему, по его мнению, была слабость характера, делавшая его зависимым от чужой воли. Поэтому творчество для него – это ещё и возможность оправдания собственных поступков, желание скрыть растерянность перед лицом мучительных вопросов и разочарований. В автобиографической прозе Констана устанавливается удивительная близость жизни и творчества, при этом последнее осуществляет то, что не может сбыться в реальности. «В моём положении мне не достаёт только постоянства, чтобы быть счастливым»⁷⁷², – встречаем в одном из писем Констана признание, которое многократно будет повторяться в его переписке и дневниках. Постоянство или, скорее, непротиворечивость, должна быть найдена (и Констан надеется на это) в композиционной стройности литературного произведения. Он стремится придать повествованию о своей жизни законченность художественного текста. Констан преодолевает фрагментарность, незавершённость текстов так же, как преодолевает неустроенность своей жизни. Текст «Амели и Жермен» разбит на датированные параграфы, что сближает его с дневниковой формой, однако фрагментарность преодолевается общим заголовком, единством фабулы и заданностью темы – размышление о двух женских характерах. В «Сесили» Констан не может избежать описания роковых препятствий, своей нерешительности, бесконечных метаний между двумя женщинами – всего, что отдаляет его воссоединение с избранницей, но зато может с первых строк предвосхитить желанную развязку. «Теперь моя жена», – говорит он в самом начале повествования о Сесили, за

⁷⁷⁰ Pizzorusso A. Quelques remarques sur les Journaux intimes // Benjamin Constant. Actes du congrès de Lausanne. Genève, 1968. P. 182.

⁷⁷¹ Vitale F. Benjamin Constant. Écriture et culpabilité. Genève, 2000. P. 58.

⁷⁷² Constant B. Cent lettres. Lausanne, 1974. P. 34.

которой скрывается Шарлотта д' Арденберг. Отношения между героями строятся как столкновение с роковыми препятствиями, череда непродолжительных встреч и бесконечных вынужденных расставаний. Однако всё повествование устремлено к воссоединению любящих, долгожданному постоянству, которое должно положить конец неустроенности жизни, внутренней раздвоенности рассказчика, его мучительной саморефлексии. Однако заданного финала так и не наступает⁷⁷³. Сочинение остаётся незаконченным. Казалось бы, замышленное по законам романа должно осуществиться, мало того – войти в самую жизнь, придав ей упорядоченность, смысловую завершённость, надёжность навсегда обретённого покоя. Но человек не может завершить своей истории, как не может завершить своё «я», написав свою судьбу.

Единственное законченное произведение автобиографического характера – «Адольф», хотя в соответствии с первоначальным замыслом его содержание должно было составлять лишь эпизод большого романа. Можно предположить, что именно завершённость «Адольфа» сделала его неинтересным в глазах Констан, для которого изданное произведение лишилось значительности непосредственно переживаемой, никогда до конца не определимой истины. В предисловии к третьему изданию Констан прямо говорит об этом: «То, что составляет «Адольфа», стало мне абсолютно безразличным; я не придаю никакой ценности роману...»⁷⁷⁴. То, что прежде было непосредственным опытом, становится предметом насмешливо-критической оценки. Это подтверждается и постепенным охлаждением Констан к чтению своего романа. Писатель, любивший читать «Адольфа» в обществе знакомых, вынужден был вскоре отказаться от этой затеи, тем более что его слёзы во время патетической декларации всё чаще стали сменяться приступами смеха. Так, завершённость текста не становится для Констан прибежищем от непостоянства, слово выражает то, чего уже нет, а он вновь оказывается перед пугающей неизвестностью, что вынуждает его снова и снова начинать писать.

Сложная амбивалентность природы автобиографической прозы Констан отвечает бесконечному поиску автором самого себя. Трудность заключается в постоянном скольжении на границе двух состояний: подвижности и неподвижности, беспорядка и покоя. Беспорядочность, неустроенность задана самой манерой повествования в незаконченной автобиографии «Моя жизнь», которая строится по принципу авантюрного или плутовского романа. В «Моей жизни» описываются маршруты постоянных перемещений из одного города в другой, перечисляются неудачные попытки получить серьёзное

⁷⁷³ В действительности Констан женился на Шарлотте д' Арденберг, но отношения супругов сложатся не просто, вслед за восторженностью придёт разочарование и скука.

⁷⁷⁴ Constant B. Adolphe. Préface de la troisième édition // Constant B. Œuvres. P., 1957. P.10.

образование, чередующиеся с безрассудными поступками с целью освободиться из-под опеки отца. Констан делает акцент на беспорядочности жизни, пестроте впечатлений, усиливающих природную живость характера героя автобиографии, его неуравновешенность, склонность к аффективным действиям. Те же колебания, то же непостоянство характерны для героя романа. «Адольф» синтезирует, включая в единство романической системы, все ключевые элементы автобиографических текстов.

В одном из писем, отвечая на упрёки своей тётки в дурных наклонностях, Констан объясняет своё поведение полученным в детстве воспитанием: «Вспомните моё воспитание, эту скитальческую, беспорядочную жизнь, эту суету, которая меня окружала, этот иронический тон, который царит в нашей семье, эту привычку осмеивать чувство, ценить только ум и славу»⁷⁷⁵. Констан, как и его герой, чувствителен к насмешке, слову непонимающему, отрицающему истинное чувство. Слово имеет над человеком безграничную власть, оно искажает или, напротив, проясняет его личность, отчётливее обозначает индивидуальность. Главный вопрос, которым задаётся автор «Адольфа», заключается в том, насколько сказанное человеком о себе и других слово, близко той неуловимой сути, которая составляет его «я»⁷⁷⁶.

В «Адольфе» главным действующим лицом, двигателем сюжетного действия является слово. Искусством вести беседу Адольф привлекает внимание Элленоры; одна из ссор любовников приводит к продолжительному обмороку героини, и только лживые уверения Адольфа в его привязанности приносят Элленоре спасительное исцеление; страшись услышать от любимого неотвратимую правду об угасании его чувства, Элленора подсылает к нему подругу для того, чтобы та в доверительном разговоре узнала причину отдаления Адольфа, который, в свою очередь, разгадав план любовницы, обращает своё «признание» сразу к двум собеседникам, подыгрывая обеим женщинам и преследуя собственную цель, что приводит к ещё большему непониманию и отчуждению любовников; Адольф хочет преодолеть своё безразличие к Элленоре, не признаваясь самому себе в чувстве пугающей пусто-

⁷⁷⁵ Constant B. Cent lettres. Lausanne, 1974. P. 34.

⁷⁷⁶ По мысли А. Бутена, слово у Констана есть исток противоречий с «другим» и с самим собой. Исследователь считает, что «Сесиль», «Амели и Жермен», «Моя жизнь», «Адольф» образуют одну историю – «историю личности, оказывающейся в ситуации кризиса, которая хочет говорить, но у которой это не получается». С другой стороны, на что обращает внимание А. Бутен, тексты Констана «предстают в некотором роде символами веры в способности слова преодолевать случайности, трудности, препятствия, неточности» (Boutin A. Parole, personnage et sujet dans les récits littéraires de Benjamin Constant. Genève, 2008. P. 11). А. Ферли считает, что, стремясь к адекватному выражению «я», в своих текстах Констан обнаруживает недостаточность слов для выражения сложности человеческих чувств (Fairlie A. Constant romancier: le problème de l'expression // Benjamin Constant. Actes du congrès de Lausanne. Genève, 1968. P. 161–169).

ты и скуки и тем самым отдаляя момент разрыва, Эленора же, догадываясь о состоянии возлюбленного, высказывает его тайные мысли и уже этим делает ранее не осознанную, не облечённую в слово, а значит ещё как бы не существующую и не опасную в своей призрачности реальность – свершившимся фактом, роковым образом тяготеющим над человеческим сознанием; наконец, Эленора трагически погибает из-за сильного потрясения, случившегося после того, как ей становится известно содержание письма, в котором Адольф обещает отцу порвать тяготившую его связь – то, на что герой из жалости к преданной ему женщине вряд ли бы отважился. В «Адольфе» нет единства восприятия героем действительности, есть отдельно брошенная и пойманная фраза, которая приводит в движение рефлексию, губительную для естественного чувства⁷⁷⁷. С самого начала герой оказывается в поле ложных утверждений, лишаящих его собственного слова и провоцирующих выбор неверного решения.

По мысли Н.С. Зенкина, в творчестве Констан «исследуется этическое сознание человека, утратившего непосредственность принципов и переживаний, живущего в кругу «промежуточных», вторичных и ненадёжных ориентиров»⁷⁷⁸. Такие «вторичные и ненадёжные ориентиры» предлагаются семьёй. Опыт родителей, определяющий будущее ребёнка, редуцируется до банальных острот, которые неокрепшей душой принимаются за «подлинную тайну жизни»⁷⁷⁹. До встречи с Эленорой Адольф живёт в поле влияния отца⁷⁸⁰, с которым ведёт постоянный спор за право самому искать истину. В лице отца герой встречает противника, который властью старшего навязывает своё авторитарное слово, выраженное в грубой шутке, назидательной речи или же в молчании как форме скептического, насмешливого, осуждающего несогласия.

Любовь, которую переживает Адольф, – это попытка вырваться из замкнутого круга ложных правил, безуспешно скрывающих пустоту существования. Ещё до встречи с Эленорой Адольф угадывает, что только глубокое чувство в его напряжении всех эмоционально-духовных сил позволит обрести самого себя, возвыситься над суетой в равноправном диалоге двух сознаний, невозможным в собственной семье, но возможным в тайном, мисически-экзистенциальном браке. Однако такое провиденциальное осуществление

⁷⁷⁷ Подробнее об этом см.: Todorov Tzv. La parole selon Constant // Todorov Tzv. Poétique de la parole. P., 1971. P.98–116.

⁷⁷⁸ Зенкин Н. С. Кружок Коппе. Госпожа де Сталь. Бенжамен Констан // История швейцарской литературы. Том II. М., 2002. С. 62.

⁷⁷⁹ Констан Б. Адольф М., 1959. С. 25.

⁷⁸⁰ Ж. Луазо говорит о «пространстве отца» и «пространстве Эленоры» (Loiseaux G. L'espace et le temps dans Adolphe // Le réel et le texte. P., 1974. P. 123).

брака для героя Констан оказывается невозможным. Человек потерял связь с Богом, утратил свою истинную сущность. Своё лицо герой Констан прячет под маской, соответствующей ожиданиям окружающего общества. Маска не только скрывает настоящий облик, но и искажает его, вместе с новой внешностью приходят новые убеждения («мы превосходно себя чувствуем в нашей новой личине»⁷⁸¹). Эту проблему внутреннего и внешнего Констан ставит и в дневнике. «Никогда нельзя быть полностью независимым!»⁷⁸² — констатирует он, имея в виду зависимость сознания от восприятия окружающих, каждый человек высказывается и действует, чувствуя на себе взгляд «другого», учитывая его восприятие своего «я». Человек не может быть перед другими таким, каким он является на самом деле, то есть самим для себя. Представ перед другими таким, каким он является на самом деле, человек не совпал бы с их ожиданиями, разрушил бы понятный им образ его «я», заставив увидеть в нём сумасшедшего: «Конечно, если бы я показал им (другим) себя таким, каков я есть, они приняли бы меня за сумасшедшего»⁷⁸³. Отсюда вывод: человек в обществе всегда притворяется, играет самого себя, носит маску, скрывая свою истинную суть: «Характер надевают так же, как надевают одежду, чтобы принять гостей»⁷⁸⁴.

Во многом поэтому любовь профанируется, становясь не высоким слиянием душ и восторженным поклонением, а эгоистической страстью. Любовь значима для Адольфа только тогда, когда к ней примешивается тщеславие, гордость, честолюбие — всё то, что утверждает её как внешний атрибут успешности. Поэтому герою не удаётся определить любовь, как не удаётся определить самого себя: всё ускользает в призрачности, смутности, неподлинности. Слова, сказанные о себе, не приближают, а отдаляют от истины. Адольф признаётся, что «в человеке нет полного единства, и он почти никогда не бывает ни совершенно искренним, ни совершенно лживым»⁷⁸⁵. Герой перестаёт быть равным самому себе, нарушается его согласие с самим собой, что толкает его на бесконечный внутренний спор. «Я» героя раздваивается, самоидентификация становится затруднительной. В противоречие вступают интимное начало в человеке и его общественная роль. В своём дневнике Констан признавался в сущностной необходимости вести уединённый образ

⁷⁸¹ Констан Б. Адольф. М., 1959. С. 21.

⁷⁸² Constant B. *Journaux intimes* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 437.

⁷⁸³ Ibid., p. 437.

⁷⁸⁴ Ibid., p. 437.

⁷⁸⁵ Там же, с. 32.

жизни, далёкий от перипетий политики, однако с настойчивостью возвращался к общественной деятельности⁷⁸⁶.

Помимо стремления замкнуться на самом себе, автору автобиографической прозы и герою романа свойственна сознательная ориентированность на восприятие другими. Насколько «я» соответствует или не соответствует ожиданиям других, насколько не отступает от им же созданного образа. Без отказа от желаний глубоко личного характера, от скрытой от посторонних и лучшей части себя самого невозможна успешная реализация общественной роли, а значит, невозможно и самоосуществление. Бальзак, абсолютизируя социальные обстоятельства, объясняет отказ Адольфа от связи с Элленорой тем, что любовь становится препятствием к карьере Адольфа: «То, что убивает этого бедного мальчика, это возможность потерять будущее в обществе ради женщины, не стать тем, кем он мог бы стать, ни послом, ни министром, ни поэтом, ни богачом... Адольф принадлежит семье, которая хочет следовать дорогой почестей и высоких должностей, увеличить своё имущество и возратить себе утраченную честь»⁷⁸⁷. В пользу такого мнения говорит тот факт, что положение Элленоры в обществе было неустойчивым: дочь опального польского дворянина, лишившегося состояния, женщина, живущая с графом П., но не состоящая с ним в браке. Уход от графа лишил Элленору с трудом завоёванной репутации. Отец Адольфа, выражая мнение света, говорит об Элленоре как о женщине, «не имеющей ни родины, ни доброго имени»⁷⁸⁸. Но можно ли только это считать объяснением отказа Адольфа связать судьбу с Элленорой? Нужно принять во внимание, что Элленора возвращается в Польшу богатой и влиятельной наследницей и это открывает ей и её спутнику путь в высший свет. И если Элленора являлась препятствием к общественной деятельности Адольфа, то почему после её смерти он так никем и не стал, о чём читатель узнаёт из помещённого в заключение романа письма издателю. Дело в том, что союз с Элленорой, как и с любой другой женщиной не образует для героя семьи. Адольф везде чужой, он не включён ни в одно пространство родственного союза. «Вы живёте у неё, Вы – посторон-

⁷⁸⁶ Политическая карьера Констан начинается с публикаций трудов по вопросам государственного устройства: «О силе современного правительства Франции и необходимости к нему примкнуть» (1796), «О политической реакции» (1797), «О последствиях террора» (1799), «Очерк о контрреволюции в Англии в 1660 году» (1798), «О характере завоевания» (1814), «Об узурпации» (1814), «Размышления о Конституциях, составе органов власти и гарантиях в конституционной монархии», «О свободе брошюр, памфлетов и газет, рассмотренных в отношении к интересам правительства» (1814), «Об ответственности министров» (1815). В 1815 году Констан был назначен Наполеоном в Государственный Совет, в 1819 году Констан избран в Палату Депутатов от Сартра, в 1824 году – от Парижа.

⁷⁸⁷ Цит. по: Guillemin H. *Éclaircissements*. P., 1961. P. 102.

⁷⁸⁸ Констан Б. Адольф. М., 1959. С. 78.

ний, которого она ввела в свою семью», – пишет отец Адольфу, когда тот живёт в поместье Элленоры⁷⁸⁹. Герой – посторонний как в семье героини, так и в своей собственной (символично его бегство из замка Элленоры и блуждание в лесу, что прочитывается как попытка преодолеть всякую несвободу).

И всё же, преодолевая замкнутость, ограниченность не добровольно избираемого, но навязываемого обстоятельствами или окружающими образа жизни, Адольф мечтает о доме, о счастливом семейном союзе. Дом можно рассматривать как нечто профанное, как знак подчинения общественным приличиям, которое пришло на смену страстям с их горней устремлённостью, отрицанием всего, что чуждо естественно-природному ритму (добившись любви Элленоры, Адольф говорит об «отрешённости от всех будничных забот», «чувстве превосходства над всем окружающим»⁷⁹⁰, устремлённости к природе с целью «возблагодарить её за... неожиданное, огромное благодеяние»⁷⁹¹; когда же чувства к Элленоре угасают, Адольф признаётся в желании, порвав связь с героиней, заключить «союз признанный и законный»⁷⁹², который позволил бы занять достойное положение в обществе и осуществить его былые надежды на блестящую карьеру). Однако супружеский союз мыслится героем как возможность обрести себя, как способ достичь состояния внутреннего покоя и безмятежности. Это отказ от изматывающей силы неудовлетворённости, от конфронтации с внешним миром. В желании создать уважаемый светом брак можно увидеть поиск диалога, когда растёт степень доверия и открытости окружающему. Такой поступок должен открыть путь к решению, пожалуй, самой сложной для романтического героя задачи – явить миру своё истинное лицо, что позволяет максимально сблизить представление о себе самом с представлением о тебе других. Вспомним лермонтовского героя, который объясняет появление у себя дурных свойств необходимостью снять внутреннее напряжение, создаваемое противоречием между истинными наклонностями себя ребёнка и их неверным толкованием взрослыми: «Все читали на моём лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали – и они родились. Я был скромен – меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен...»⁷⁹³. У Константа всё наоборот. Мечта Адольфа заключается в том, чтобы, сделав усилие, заставить поверить в благородство своего характера, открыто развить лучшие свойства своей души: «Чувствительность, которую во мне отрицают, потому

⁷⁸⁹ Там же, с. 89.

⁷⁹⁰ Там же, с. 51.

⁷⁹¹ Там же, с. 49.

⁷⁹² Там же, с. 96.

⁷⁹³ Лермонтов М. Ю. Сочинения. В 2-х т. Т.2. М., 1990. С. 542.

что она стеснена и оскорблена... как сладостно мне было бы придаваться ей с любимым существом, спутником моим в жизни упорядоченной и внушающей уважение»⁷⁹⁴. Или: «Как легко я избавился бы от желчности, которую теперь мне вменяют в тяжкую вину, потому что источник её никому не ведом! Как был бы я признателен небу и благожелателен к людям!»⁷⁹⁵. Адольф хотел соответствовать ожиданиям других, что предполагало, в соответствии с просветительскими идеалами, развитие нравственных и творческих возможностей. Мечта о счастье, которое не будет противоречить общепринятым нормам, предполагает обретение единой системы ценностных ориентиров, в рамках которой возможно самоосуществление в непротиворечивости личного и общественного.

«Покой, уважение, свобода»⁷⁹⁶ – вот тот идеал, который герой надеется обрести в брачном союзе. Мысль о супружестве сопряжена для Адольфа с образом отца, семьи, отечества. Брак с его гармоническим устройством, с его соответствием всеобщим ожиданиям служит проводником в мир органических связей, расширяющих «обжитое» пространство: дом – отечество. Образцом непротиворечивого, упорядоченного существования служит картина раннего детства Адольфа. Размышляя о желанных узах брака, герой уносится в те места, где протекли его младенческие годы, оживлённые играми с товарищами и вниманием стареющих родственников. В воспоминаниях о безмятежных годах детства присутствует идиллический пейзаж, где древний замок, в котором герой жил с отцом, соседствует с «лесами, рекой... горами, окаймляющими небосклон»⁷⁹⁷. Пространство семьи сакрализуется, становится провиденциальным знаком, указывающим герою путь самоосуществления в бесконечном доверии окружающему. Однако состояние блаженного покоя и удовлетворённости от реализации духовных сил оказывается трагически недостижимыми.

Нарушилась связь времён, разорванным оказалось само сознание романтического героя. Поэтому в «Адольфе», как и в других произведениях Констана, всегда присутствует пара персонажей-антагонистов, в которых, как в зеркале, отражается раздваивающийся образ героя-рассказчика. В «Адольфе» такими двойниками становятся Элленора и созданный воображением героя образ будущей супруги. Элленора являет мечту Адольфа о сильной страсти, возвышающей человека над окружающим, вырывающей его из

⁷⁹⁴ Констан Б. Адольф. М., 1959. С. 96.

⁷⁹⁵ Там же, с. 96.

⁷⁹⁶ Там же, с. 90. В оригинале – «le repos, la consideration, l'indépendance» (Constant B. Œuvres. P., 1957. P. 53). Здесь «l'indépendance» – это, скорее, «независимость, самостоятельность».

⁷⁹⁷ Констан Б. Адольф. М., 1959. С. 98.

будничной суеты. Она же противостоит герою своей настойчивой требовательностью соответствовать её желанию вечного единения любящих, желанию, рождённому в мгновения высшего накала чувства, что для утратившего любовь Адольфа потеряло всякую ценность. Элленора подавляет волю Адольфа, пытаясь воскресить в нём былую страсть. Совсем иной предстаёт воображаемая супруга. Эта «спутница жизни» не противоречила традиционно установленным законам долга и чести, безропотно ждала и принимала любовь и заботу мужа. Её образ в сознании Адольфа связывался с его прошлым, гармонировал с идиллической картиной семейной жизни. Элленора и «юное, невинное существо», какой виделась Адольфу будущая жена, являются спроецированными вовне образами расколотого сознания героя.

У романтиков включённость или невключённость в мир переживается как личная драма. Само существование идиллического пространства счастья может быть поставлено под вопрос изменчивостью бытия. Герой признаёт недостижимость состояния постоянства и защищённости, но всё же вынужден искать путь к нему, постоянно прилагать усилия к его обретению. Герой сталкивается с нехваткой, стремится перерастить свою заданность и достичь моделируемого собственным сознанием положения. Образ счастливого супружества часто становится отражением скрытых, иногда полуосознанных желаний, тайных надежд на духовное возрождение, обновление внутреннего «я», на его гармоническую включённость в мир через обретение утраченной связи с «другим».

В письмах к родным молодой Констан оправдывает свои безумства, тешит своё самолюбие надеждами на будущее, в резкости его суждений слышится вызов и независимость взглядов. Однако со временем, наедине с самим собой Констан всё чаще предаётся грустным размышлениям, испытывает неуверенность и беспокойство. Он приходит к неутешительным выводам о бесцельно прожитых годах, о невозможности реализовать многие планы, разумно устроить своё будущее. Всё более частыми становятся приступы меланхолии, усиливающейся признанием собственного бессилия перед обстоятельствами. В апреле 1804 года во время поездки в Лозану Констан записывает в дневнике: «Почему меня преследуют такие грустные и мрачные мысли, которым нет объяснения и от которых я не могу избавиться? Утратил ли я власть над собой? Что я хочу, и в чём причина моей грусти? Разве моя судьба уже не в моих руках? Разве не нашёл я в себе силы для работы, а вместе с этим и надежду? Одной только воли не достаёт мне для того, чтобы быть счастливым. Следуя трём решениям, я им стану. Посвятить жизнь литературному труду, держаться в стороне от всех дел, которые я оставил, следуя безупречному поведению, твёрдо обосноваться там, где найду познания, без-

опасность, независимость»⁷⁹⁸. К этому времени Констана начинает тяготить многолетняя связь с Жермен де Сталь, сопровождая которую в её вынужденных скитаниях он, казалось ему, легкомысленно растрчивает силы. Констан нуждается в душевном покое, он размышляет о пристанище неторопливого существования, далёкого от светской суеты, но не лишённого приятности общения. Его воображению предстаёт деревенский уголок, где «царят любовь и уединение» и где находит приют человек, «уставший от света, шума, суеты, жаждущий тишины, размеренности, одиночества и отдыха»⁷⁹⁹. Мечта об идиллическом пространстве часто сопряжена для Констана с мыслью о супружестве, что можно увидеть в «Адольфe», в «Амели и Жермен», а также в дневниках. Иногда картина гармонического устройства семьи лишена каких бы то ни было конкретных реалий. В одной из дневниковых записей Констан говорит о некоей «поселянке», выступающей в роли супруги и скрашивающей его уединение. Констан указывает на реальное лицо, что не мешает ему описывать счастье на лоне природы в духе пасторальной традиции. Констан видел и другую сторону брачного союза. Брак должен соответствовать ожиданиям других, что обеспечит ему уважение в свете, а значит – прочность. Супружеский союз служит проводником в мир органичных связей, расширяющих «обжитое» пространство: дом – отечество. Настаивая на заключении брака с мадам де Сталь после их многолетней связи, Констан хотел всеми признаваемого и уважаемого союза. Он видел в супружестве данный свыше закон, в котором заключается образец порядка и обустроенности. При этом удовольствие не противоречит долгу, а чувство подкрепляется уверенностью в следовании разумным правилам: «О счастье непорочного брака, когда к удовольствию не примешивается горечь, а долг соседствует со всеми наслаждениями, когда та, которая становится подругой, спутницей жизни, разделяет ваши мысли и ваши интересы!»⁸⁰⁰ Здесь примечательно употребление понятия «долг». Покой, уважение, независимость – вот тот идеал, который Констан надеется обрести в брачном союзе. Счастье, залог которого чувство, эмоциональное волнение, призрачно и недолговечно. Оно утрачивает свою привлекательность для того, кто мучительно переживает изменчивость страстей, испытывает вину перед теми, чья привязанность оказалась сильнее. Поэтому и появляется понятие «долга» (*le devoir*) как закона, преодолевающего и непостоянство чувства. Руководствуясь долгом, который может редуцироваться до системы правил, человек перестаёт непрестанно оказываться перед лицом выбора, наталкиваться на неразрешимые вопросы,

⁷⁹⁸ Constant B. *Journaux intimes* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 252.

⁷⁹⁹ Constant B. *Amélie et Germaine* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 206.

⁸⁰⁰ Constant B. *Journaux intimes* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 433.

снимает с себя непосильный груз ответственности за приятие или неприятие потенциальных возможностей. Долг всегда предстоит человеческим устремлениям, это надличностный, а потому непротиворечивый закон: «Когда преследуют только свой интерес, один лишь результат подтверждает не ошиблись ли мы, и если вдруг ошиблись, никакое чувство не облегчит страдания, которое мы будем испытывать. И только подчиняясь долгу, невозможно ошибиться, так как то, что делается, не зависит от результата»⁸⁰¹. Идиллическое пространство супружества не было бы для Констана столь притягательным, если бы не грёза об идеальной спутнице жизни. В «Амели и Жермен» образ будущей жены приобретает более конкретные очертания. Найден объект интересов – Амели Фабри, юное, живое, легкомысленное существо, не наделённое большим умом, но зато обещающее послушно следовать урокам мужа. Констан надеется воспитать эту женщину, воплотив свой идеал.

В «Сесили», «Амели и Жермен», дневниках Констан, как и в «Адольфe», с настойчивостью моделирует ситуацию выбора между двумя женщинами. Жермен де Сталь и Амели Фабри, Жермен де Сталь и Шарлотта д'Арденберг. Каждая из этих нисколько не похожих друг на друга женщин, словно, вырастает в самого Констана. В сопоставлении потенциальных соперниц высвечивается повествователь в его изменчивости, внутренней противоречивости. В каждой из женщин, с которыми Констан сводит судьба, он ищет самого себя, дорожит воспоминаниями о каждой связи, зная, что с её забвением утратит часть своей души. Констан довольно часто заявляет о своём стремлении к независимости и одиночеству («беспредельное счастье одиночества»⁸⁰²), но не может без спутницы, только в сближении с другим у него есть надежда обрести и понять собственное «я». Всё творчество Бенжамена Констана – это попытка обрести себя, примирившись с существованием другого, осмыслить свою самодостаточность и одновременно свою зависимость от того, кто противостоит своей непохожестью и вместе с тем в сближении вырастает в тебя, образуя часть тебя самого, когда уже невозможно определить, где заканчивается собственное «я» и начинается «я» другого. Несмотря на многочисленность окружавших Констана женщин, каждая из которых обладала яркой индивидуальностью, требовала к себе особого отношения (и

⁸⁰¹ Constant B. *Journaux intimes* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P.10. Долг может пониматься Константином и как привычное, закономерное в своей необходимости следование естественным нуждам. Проезжая мимо Мон-су-Водрэ, коммуны департамента Жюра, и наблюдая за поведением поголовных крестьян, которые радуются каждой найденной ими уцелевшей в развалинах вещи, он говорит о том, что эти люди «были более счастливы, имели чувство порядка и покоя более реальное и более полное, чем кто-либо из богатых, которые, не имея необходимости заботиться о своих нуждах, не знают, чем заполнить его отсутствие и двигаются в пустоте, не следуя простому пути» (Constant B. *Journaux intimes* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 387).

⁸⁰² Constant B. *Journaux intimes* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 414.

надо отдать должное Констану, который с лёгкостью принимал на себя роль внимательного, проницательного и услужливого собеседника по отношению к любой, так или иначе интересной для него особе), в сознании писателя сложилось устойчивое представление о двух женских типах.

Один из этих типов неизменно воплощался для Констана в Жермен де Сталь, которая сочетала в себе незаурядный ум с детской непосредственностью, подкупающую прямоту – с желанием повелевать, страстную преданность – с эгоизмом, привязанность к близкому человеку – с независимостью. Жермен привлекала и одновременно отталкивала Констана. Он ценил её благородство, неподкупное чистосердечие, смелость, с которой она отстаивала свои взгляды в конфликтах с властями: «Это характер такой благородный, такой смелый в гонениях, такой верный в дружбе, такой великодушный в самопожертвовании»⁸⁰³. Констана покоряло умение Жермен вести беседу, особое обаяние которой придавали прямодушие, доверительная открытость женщины, которые «покоряли сердце, мгновенно устанавливая между ней и теми, кто её слушал, полную близость, и устраняли всякую сдержанность, всякое недоверие, всякие скрытые опасения, невидимые барьеры, которые природа возвела между людьми и которые не всегда может преодолеть даже дружба»⁸⁰⁴. Однако было в Жермен то, что его настораживало и пугало: непостоянство, порывистость характера, настойчивость, с которой она требовала к себе внимания, почти мужская властность, подавлявшая волю окружающих и особенно угнетавшая слабого в своей нерешительности Констана. К тому же ему не нравилась неустроенность её жизни, необходимость покидать из-за неё Париж и скитаться по разным странам Европы.

По контрасту с Жермен Констан создал в своём воображении другой тип женщины, черты которой он находил в Амели Фабри, Анне Линдсай, Шарлотте д'Арденберг. Это было тихое, кроткое, послушное создание, которое преданной любовью, умением приспособливаться к мужчине и подчиняться его воле могло составить супружеское счастье. Супруга, по мнению Констана, должна обладать мягким характером, быть не слишком умной, зависеть от воли нежно любимого мужа, разделяя его вкусы и привычки. Такая женщина была бы идеальным дополнением тихой и уединённой, но не лишённой приятностей жизни в деревне, жизни, чья неторопливая размеренность нарушается разве что встречами с друзьями и участием в непритязательных развлечениях. Образ идеальной супруги соответствует мечте об идиллическом деревенском уголке, где «царят любовь и уединение» и где

⁸⁰³ Constant B. Préface de la seconde édition d'Adolphe // Constant B. Œuvres. P., 1957. P. 6.

⁸⁰⁴ Constant B. Cécile // Constant B. Œuvres. P., 1957. P. 150.

находит приют человек, «уставший от света, шума, суеты, жаждущий тишины, размеренности, одиночества и отдыха»⁸⁰⁵.

Этот идеал гармонического существования окажется для Констана недосягаемым. В марте 1805 года, терзаемый сожалениями, Констан запишет: «Какое странное стремление к независимости и уединению преобладало в моей жизни, и по причине какой ещё более непонятной слабости я прожил всё это время в наибольшей зависимости от других и в состоянии далеко не уединённом»⁸⁰⁶. Что же препятствовало Констану вести уединённый образ жизни? Прежде всего, это желание славы, которую Констан искал как в общественно-политической⁸⁰⁷, так и в литературной деятельности, связывая свои надежды на память потомков с историко-философским трудом «О Религии». «Возможно, я бы умер, если бы не мог ничего сделать для столь желанной славы, имея всеми признаваемые способности»⁸⁰⁸, — отмечает Констан в дневнике. Наслаждение домашним покоем и неутомимая деятельность, требующая напряжения физических и духовных сил. Для Констана оказывается невозможным примирить эти состояния. Мало того, он видит причину всех неудач в усилении людей его времени объединить разные способы жизнеустройства, один из которых предполагает следование простому домашнему порядку с его обычными обязанностями и скромными радостями, другой — всецелую поглощённость интеллектуальным трудом, одержимость поиском научной истины, призванной принести пользу человечеству. Объединяя эти способы, люди, по мысли Констана, губят свои интеллектуальные способности и одновременно с этим начинают ненавидеть ограниченность быденного существования.

Весной 1805 года Констан с тревогой наблюдал за быстрым угасанием одного из своих близких друзей — мадам де Тальма. Он сумел внимательно рассмотреть смерть — безжалостное орудие уничтожения человеческой природы. Уход мадам де Тальма стал для Констана настоящим потрясением, рубежом, у которого поверяется истинная ценность жизни. Закон разрушения не всесилен: разложению подвергается лишь тело, внешняя оболочка, сознание же, разум (*la partie intellectuelle, l'intelligence*) остаётся неизменным. По замечанию Констана, смерть не затронула в мадам де Тальма «то, что даёт возможность думать, говорить, смеяться, то, что в ней есть мыслящего, то,

⁸⁰⁵ Constant B. *Amélie et Jermin* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 206.

⁸⁰⁶ Constant B. *Journaux intimes* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 446.

⁸⁰⁷ Политическая карьера Констана начинается с публикаций статей в 1796 году. В 1815г. Констан был назначен Наполеоном в Государственный Совет и по просьбе императора работал над составлением Конституции, в 1819 году Констан избран членом Палаты Депутатов от Сартра, в 1824 году — от Парижа.

⁸⁰⁸ Constant B. *Journaux intimes* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 423.

что в ней выражено в слове»⁸⁰⁹. Все эти качества имеют смысл лишь тогда, когда обращены к другим, тем, для кого они становятся загадкой, предметом созерцания и восхищения, от того столь приятным и жизненно важным становится общение. Констан верил в мыслящее, активное начало, утверждающее присутствие человека и делающее его необходимым другим, это ещё раз объясняет его пристрастие к активной деятельности.

Стремясь к умиротворённо-счастливому состоянию, Констан, противореча самому себе, ищет возможностей устроить литературную и политическую карьеру: «Я мог бы вести тихую жизнь без литературы и славы, а они ещё не раз нарушат покой моей жизни, вынуждая меня провозглашать и защищать мои взгляды; и несмотря на эту уверенность, я предпочитаю литературную славу счастью, в то же время не питая иллюзий насчёт ценности и сущности этой славы»⁸¹⁰. Настойчиво искать славы, жертвуя счастьем, Констан заставляет страх перед небытием, угроза бесследно исчезнуть в стремительном потоке времени. Однажды, поднявшись на полуразрушенную башню близ Этампа, он испытал сильное волнение при мысли о мимолётности жизни, конец которой будет означать вечное забвение: «Кто знает, через какой краткий срок я буду более мёртвым, чем эти руины, которые, по крайней мере, стоят на земле и иногда привлекают взгляды живущих»⁸¹¹. Констан был беспокойно чуток к движению времени, над которым никогда не имел власти: оно всегда ускользало, бесследно исчезало, принося или удовлетворение от выполнения задуманного, или сожаление о напрасно прожитых днях. Последнему давало повод вынужденное бездействие, чаще всего по причине физического недомогания (у Констан было слабое зрение, что заставляло его иногда нанимать писца при работе над политическими и историческими трудами), глубокой меланхолии или мечтательно-рассеянного состояния духа и, что было особенно горько сознавать, требовательного вмешательства женщин.

В женщинах Констан видит тех, кто противостоит ему своими желаниями, нарушает покой и одиночество, вносит беспорядок, подчиняет своей воле. В дневнике Констан записывает: «Женщины, женщины! Как это верно, что необходимо им противостоять. Как пагубно их обаяние, как они эгоистичны, сами того не зная!»⁸¹². Любовная связь видится источником волнения, беспокойства, а значит — несчастья: «...никто не был более любим, более превозносим, более обласкан, чем я, и никогда мужчина не был менее счаст-

⁸⁰⁹ Ibid., p. 428.

⁸¹⁰ Ibid., p. 295.

⁸¹¹ Ibid., p. 424.

⁸¹² Constant B. *Journaux intimes* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 423.

лив»⁸¹³. Это всегда мучительный отказ от права поступать так, как хочешь, и в то же время комплекс вины из-за страха причинить боль другому. Любовь живёт иллюзией, поэтому не обязательно присутствие того, к кому её испытываешь («любовное чувство не имеет ничего общего с объектом любви»⁸¹⁴). Согласно Констану, любовь – это «чувство, которое направляют, когда бывает такая необходимость, на первый попавшийся объект. Всё его обаяние заключается в воображении того, кто его испытывает»⁸¹⁵. Поэтому Амели («Амели и Жермен») Констан может любить в её отсутствие, а не тогда, когда её видит. Если её нет рядом, его воображение «убирает то, что в ней неприятно поражает, прибавляет то, что ей не достаёт, предполагает то, что ей соответствует»⁸¹⁶. Любовь становится никогда не утолимым желанием, поскольку всегда направлена на то, чего нет. Это бесконечная погоня за призраком, созданным собственным воображением. Реальные же отношения всегда приносят разочарование и приобретают ценность только тогда, когда становятся прошлым и удерживаются памятью. Анна Линдсай, Шарлотта Дютертр... В 1805 году связь с этими женщинами кажется давно прошедшим событием. Однако Констан продолжает переписку с одной, наносит визиты другой, видя в этом «скромный отзвук любви», отвечающий его «душевной слабости», которая делает его «восприимчивым к голосу когда-то любимого существа»⁸¹⁷. В «Сесили», «Амели и Жермен», дневниках Констан с настойчивостью моделирует ситуацию выбора между двумя женщинами. Жермен де Сталь и Амели Фабри, мадам де Сталь и Шарлотта д'Арденберг. В сопоставлении потенциальных соперниц высвечивается облик повествователя в его изменчивости и внутренней противоречивости. В каждой из женщин, с которыми Констана сводит судьба, он ищет самого себя, дорожит воспоминаниями о каждой связи, зная, что с её забвением утратит часть своей души. Констан довольно часто заявляет о своём стремлении к независимости и одиночеству («беспредельное счастье одиночества»⁸¹⁸), но не может без спутницы, только в сближении с другим у него есть надежда обрести и понять собственное «я».

Человек с характером Констана обречён желать невозможного, никогда не получая удовлетворения от того, что имеет. Мечты, желания, чувства,

⁸¹³ Constant B. *Amélie et Jermaine* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 199.

⁸¹⁴ Ibid., p. 199.

⁸¹⁵ Ibid., p. 478.

⁸¹⁶ Ibid., p. 199.

По мнению Ф. Россе, Констан переживал счастье в любви только в отсутствии женщины, только в одиночестве, которое позволяло ему предаться фантазии (*Rosset F. Écrire à Coppet: nous, moi et le monde*. Genève, 2002. P. 12).

⁸¹⁷ Constant B. *Journaux intimes* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 404.

⁸¹⁸ Ibid., p. 342.

впечатления – всё с невероятной быстротой изменяется для Констана, мешая найти устойчивость истины, увидеть ясность цели («Странное я создание! Все мои чувства истинны, однако все они друг друга искажают, и в другое время каждое из них может показаться ложным»⁸¹⁹). Поэтому наряду с «историей» – выраженной и закреплённой в слове жизнью – Констану необходимо не просто любовное увлечение, но прочная связь с другим, которая своей продолжительностью не позволит сомневаться в её значимости. Тринадцать лет, несмотря на разногласие и ссоры, несходство характеров и привычек, Констан и Жермен де Сталь оставались вместе. Им было знакомо ощущение близкого присутствия другого даже тогда, когда их разделяло огромное расстояние. Об этом красноречиво свидетельствует переписка. Однажды из-за задержки почты Констан не получал писем от мадам де Сталь целых двенадцать дней, что привело его в замешательство: он не мог представить, что его Минетта (как он часто называл Сталь) может прожить такой огромный срок, не написав ему ни одного письма. Этот другой близок, но всё же противостоит своей непохожестью. Жермен привлекала и одновременно отталкивала Констана. Долголетняя связь была не просто привычкой жить вместе, но такой привязанностью, когда трудно решить, где кончается собственное «я» и начинается «я» другого: «Связь, которая нас объединяет, существует в самой глубине моего сердца»⁸²⁰. Или: «Минетта – часть меня, я не могу её вырвать из моей жизни»⁸²¹.

Констан долгое время надеялся на брак с мадам де Сталь, который должен был придать прочность их отношениям, внести в их жизнь упорядоченность. Супружеский союз представляется ему выходом из противоречий, чудесным избавлением от внутренней неудовлетворённости, толкающей на бесконечный поиск призрачного идеала. Супружество – один из данных человеку законов, которые приводят к порядку и обустроенности. Настаивая на заключении брака с Жермен, Констан говорит о том, что хочет сделать их отношения «более устойчивыми, достойными уважения»⁸²², для чего он должен иметь твёрдость руководить событиями своей жизни, добиваясь намеченной цели. Однако брак с мадам де Сталь оказывается невозможен и их отношения выходят из-под контроля, впереди – всё та же неустроенность. «Странно, что я не освобожусь от этого вихря, который несёт меня в противоположную сторону от того, что я больше всего желаю, – уверенности и по-

⁸¹⁹ Ibid., p. 436.

⁸²⁰ Constant B. *Journaux intimes* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 414.

⁸²¹ Ibid., p. 480.

⁸²² Ibid., p. 289.

коя!» – пишет Констан в марте 1805 года⁸²³. И ещё: «Роковая связь! Моё здоровье, моё счастье, моя слава – всё приносится в жертву»; «Бьондетта⁸²⁴ никогда не оставляет мне надежды на постоянство, вносит в мою жизнь вечный беспорядок»⁸²⁵. Вот в чём трагическая противоречивость: вечное переживание непостоянства, движения, потрясений, вечное желание избежать всего неустойчивого и стремление к постоянству и покою. На пути к ним оказывается слишком много непреодолимых препятствий. Жизнь, ранее представлявшаяся прямой дорогой к желанной цели, для достижения которой достаточно волевого усилия, рационально выверенного плана, становится неподвластным человеку стихийно движущимся потоком. «Движение жизни меня уносит, и мне не обязательно что-то делать, чтобы перемещаться с этим потоком. Я могу каждый раз отступать назад, не переставая двигаться вперёд, по крайней мере, я избавлен от необходимости прилагать усилия», – этим признанием Констан начинается «Амели и Жермен»⁸²⁶. Постепенно эта констатация бессилия человека перед лицом необъяснимой, но всеподчиняющей силы сменяется уверенностью в провиденциальном характере событий. Констан, обессилив от безрезультатных попыток разорвать связь с мадам де Сталь и невозможности преодолеть, казалось, роковую силу, которая всё снова и снова против воли приводила его к этой женщине, даже в то время, когда он был тайно обвенчан с другой, – начинает верить в предопределённость судьбы. Об этом свидетельствует духовный кризис 1807 года, во время которого Констан приходит к мистическому опыту, уверовав в провиденциальность событий и бессилие человека перед обстоятельствами.

Вопрос о религиозной вере Констана во французском литературоведении решается неоднозначно. Так, А. Оливер считает, что Констану не были близки христианские убеждения и вместе с тем ему не был чужд мистический опыт (сам писатель в труде «О Религии» говорит о религиозном чувстве как о присущем человеку стремлении к бесконечному и его потребности веры в своё бессмертие). Настаивая на том, что интерес, который Констан проявлял к религии, был чисто интеллектуальным, исследователь не может не принимать во внимание того, что в моменты духовных кризисов Констан прибегал к вере, которая становится для него опорой, защитой от терзающих его беспокойств и сомнений⁸²⁷. Подробно вопрос о характере веры Констана

⁸²³ Ibid., p. 391.

⁸²⁴ Одно из прозвищ, данных Констаном мадам де Сталь. Писатель часто называет мадам де Сталь именем героини «Влюблённого беса» Казотта. Себя же он сравнивает с Альваром, который никак не решается разорвать связь с чертовкой Бьондеттой.

⁸²⁵ Ibid., p. 294–295, 468.

⁸²⁶ Constant B. *Amélie et Jermaine* // Constant B. *Œuvres*. P., 1957. P. 193.

⁸²⁷ Oliver A. *Benjamin Constant : écriture et conquête du moi*. P., 1970. P. 54–73.

рассматривается в статье Ж. Пуле «Бенжамен Констан и тема самоотречения». Ж. Пуле выделяет 1808 год как время обращения Констан в веру, когда писатель пришёл к уверенности в необходимости довериться универсальной воле, прислушиваться к провиденциальной мысли. Ж. Пуле говорит об этом как о религиозном подчинении, «глубоко утешительном» и «успокаивающем» акте доверия, стремлении «согласовать своё желание с бесконечно позитивной силой»⁸²⁸. По убеждению исследователя, сомнение, которое сопутствовало вере Констан и на которое указывал он сам, не исключает религиозного чувства. Словами Ж. Пуле, Констан «устанавливает позитивный скептицизм, основанный на возможностях не отрицания, но, скорее, утверждения»⁸²⁹. Констан не может проникнуть в таинство, но желает этого, стремится к нему приблизиться, доказательством чему служат встречающиеся в письмах этого времени признания: «В характерах глубоких и чувствительных есть неопределённая потребность, которую одна религия удовлетворяет, и эта потребность настолько близка всем возвышенным и тонким чувствам, что тот, кто её не испытывает, непоправимо лишён драгоценной части чувств и идей». Или: «Религия для души всё равно, что самое высокое наслаждение чувств и тела. Разуму здесь не остаётся места. Есть глубокая связь между душой и чувствами. Это основные и естественные составляющие человека»⁸³⁰.

Нерешительность, изменчивость желаний приводят Констана к выводу о том, что угроза его благополучию — в нём самом: «Я полагал, что гроза вокруг меня, тогда как она — только во мне»⁸³¹. Безумствовать человека заставляют необузданность, противоречивость его желаний и страстей. По мнению Констана, все люди без исключения, хотя и в разной степени, подвержены этому безумию, необходимо хотя бы иметь «благоразумие сохранять серьёзность и безупречность в глазах других»⁸³². К постоянству и покою можно приблизиться, если провести границу между внешним миром и внутренним «я», неизменная самотождественность которого будет залогом его существования («Моя жизнь беспокойная, скитальческая, беспомощная в своей зависимости от всего, что её окружает. Моё сердце неподвижно, как скала посреди волн»⁸³³). Однако человек всем своим существом включён в движение жизни, причастен её волнению и беспокойству. В одной из дневниковых за-

⁸²⁸ Poulet G. Benjamin Constant et le thème de l'abnégation // Benjamin Constant. Actes du congrès de Lausanne. Genève, 1968. P. 156.

⁸²⁹ Ibid., p. 156.

⁸³⁰ Цит. по: Oliver A. Benjamin Constant : écriture et conquête du moi. P., 1970. P. 66, 73.

⁸³¹ Constant B. Journaux intimes // Constant B. Œuvres. P., 1957. P. 355.

⁸³² Ibid., p. 446.

⁸³³ Ibid., p. 386.

писей Констан, размышляя о прелестях уединённой жизни в деревне, создаёт зарисовки зимнего и летнего пейзажей. Ему важно подчеркнуть контраст между сонным спокойствием зимы и буйным цветением лета. Однако если внимательнее присмотреться к двум описаниям, граница между статикой и движением будет не столь явной. Зимнее затишье способствует творческой активности, летом же ослабление душевных сил компенсируется оживлением в природе, которая властно вовлекает человека в своё сообщество. Так или иначе человек, даже помимо своей воли, оказывается причастен изменчивости мира и сам всегда изменяется. Это, пожалуй, один из тех редких эпизодов, в которых Констану удаётся примирить антиномию постоянства и изменчивости. Главным же образом это не перестаёт быть для него мучительно неразрешимым вопросом.

Счастье остаётся недостижимым, всегда манящим, но ускользающим в своей призрачности идеалом. Об этом идеале можно только мечтать в тиши и уединении, удерживая в своём сознании образы прошлого и наделяя их очарованием. В этом возвращении, казалось, утраченного и попытке задержать, запечатлеть радостное состояние обретения и заключается «нечто вроде счастья»⁸³⁴. В будущем же искать его бессмысленно. Само желание, стремление к тому, чего нет, становится заменой счастья. Всем своим творчеством, вырастающим из усилия определить в слове и тем самым придать значимую полноту, завершённость изменчивому потоку жизни, Констан доказал, что главное осуществление человека заключается не в достижении идеального состояния, а в стремлении к этому состоянию, бесконечном движении к желанному счастью. В конечном итоге, в Констане живёт страх осуществления: если всё свершилось, умирает прелесть желания. О не сложившемся браке с Жермен де Сталь Констан говорит следующее: «Без всякого сомнения, мы жили бы лучше, но не было бы больше этой идеи тесного единения... Ни в одном, ни в другом не было бы мысли быть кем-то другим, мечты столь сладостной...»⁸³⁵. Так, ценным становится не воплощение, а желание, сама возможность быть кем-то другим. Сущность бытия открывается для Констанана именно в переживании неосуществлённости идеала, в напряжённом усилии его достичь. И автобиографическая проза для Констанана – это всё то же усилие, но усилие в беспокойстве прерванное (незавершённость произведений), что позволяет продлить желание, рождая потребность воплотить задуманное в каждом следующем произведении.

Таким образом, вся автобиографическая проза Констанана – романы, автобиография, дневники (одно переходит в другое и по существу ни одно не-

⁸³⁴ Ibid., p. 435.

⁸³⁵ Ibid., p. 477.

завершимо, сохраняя прочную связь с пишущим «я») представляют собой единую «историю», в которой автор ищет самого себя и посредством которой пытается руководить своей судьбой. Все автобиографические тексты Констана, которые скрепляются «я» пишущего, разворачиваются как единство в движении каждый раз возобновляемого поиска автором своей истинности.

ГЛАВА VI

Романическое прочтение судьбы: письма и романы Ж. де Сталь

Вряд ли можно усомниться в ярко выраженном автобиографическом характере творчества Жермены де Сталь. Ещё современники видели в ней личность «подвижную до беспокойства, совершенно правдивую и естественную, глубоко чувствующую и страстно объясняющуюся», «волнуемую воображением» и «слишком ревностную к известности и успеху»⁸³⁶, беспрепятственно сближая неординарный характер писательницы с героинями её романов (достаточно вспомнить написанный мадам Виже-Лебрэн портрет Жермены де Сталь в образе Коринны). «Я люблю тайное согласие между нами, когда вы читаете "Коринну"», – пишет Сталь в письме Педро де Суза⁸³⁷. Мадам Неккер де Соссюр – двоюродная сестра и первый биограф Сталь – видела в произведениях знаменитой родственницы «мемуары её жизни в абстрактной форме»⁸³⁸, то есть воспоминания, по законам искусства переложённые в отвлечённую фабулу. Сталь признаёт необычность, неординарность своей судьбы: «Есть ли в мире судьба, сравнимая с моей?..»⁸³⁹. Не находя в реальности судьбы и чувств, подобных тем, которые испытала сама, Сталь обнаруживает их в литературе, которая и станет для неё самой жизнью и даже более реальной, чем жизнь.

Если говорить о фактической матрице творчества Жермены де Сталь, то можно согласиться, например, с Ж. Соловьёвым, который убеждён, что в конфликтах её романов отражены ситуации, возникшие в отношениях с Нар-

⁸³⁶ Из «Воспоминаний» мадам де Ремюза. Цит. по: Hémon F. Cours de littérature. Madame de Staël. P., 1901. P. 89.

⁸³⁷ Staël Mme de. Correspondance générale. P., Gallimar, 1979. P. 33.

⁸³⁸ Цит. по: Sorel A. Madame de Staël. P., 1907. P. 5.

⁸³⁹ Из письма к Риббингу от 1 мая 1794 г. // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 84.

бонном: «конфликт между любовью и дарованием или славой; конфликт между превосходящей и сильной женщиной перед способным, но безвольным мужчиной»⁸⁴⁰. Обстоятельства расставания с Риббингом, а затем с Констаном зададут сюжетное движение «Дельфины» и «Коринны»: женщина менее достойная, не обладающая ни блеском ума, ни пылкостью темперамента, находит своё счастье в браке, тогда как та, чья жизнь посвящена чувству и чьи совершенства заслуживают преклонения, обречена на одиночество («Бог или судьба (откуда мне знать) хочет, чтобы женщины, которые не стоят меня, приклонили их голову на грудь покровителей и имели возможность соединить воспоминания юности с доверием средних лет...»⁸⁴¹). Многие сочинения, среди которых не только романы, но и этико-философские трактаты, обнаруживают след глубокого мировоззренческого кризиса, который Сталь пережила в двадцать пять лет – возраст, с которым у неё будет ассоциироваться переход от юности с её по-детски восторженной мечтательностью и идеализацией окружающего – к мудрым годам зрелости с их разочарованием и мучительными сомнениями. Это «жестокое изменение в существовании»⁸⁴² было вызвано отдалением Нарбонна, которое было воспринято Сталь как незаслуженное предательство и стало причиной утраты многих иллюзий, появления терзающего страха одиночества, который будет преследовать её всю жизнь. Драматический опыт любовных отношений накладывает отпечаток на мировосприятие Сталь, меняет направление мысли, что отражается на всём творчестве («Ваша система жизни атакована, каждый удар потрясает целое...»⁸⁴³). Сталь всегда будет переживать боль разлуки, утрату надежды на счастливый союз, обречённость на одиночество, что будут переживать героини её романов («...в глубине моей души живёт боль, которую на некоторое время могут приглушить развлечения, но которая вновь даёт о себе знать, как только я остаюсь одна. Эта боль бесповоротно утраченного счастья»⁸⁴⁴).

Вместе с тем, в творчестве Сталь почти не встречаются упоминания о конкретных фактах её биографии (за исключением «Десяти лет изгнания» – не автобиографии, но мемуаров, к тому же обрывочных и незавершённых). Исследователи, например Ф. Лоттери, отмечают устойчивую «автобиографи-

⁸⁴⁰ Solovieff G. Introduction // Staël Mme de. Lettres à Narbonne. P., 1960. P. 16.

⁸⁴¹ Из письма к Риббингу от 10 марта 1796 г // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 354. Невозможность для выдающейся личности познать счастье многие исследователи считают постоянной темой в творчестве Сталь (См.: Didier B. Madame de Staël. P., 1999).

⁸⁴² Staël Mme de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 153.

⁸⁴³ Ibid., p. 153.

⁸⁴⁴ Из письма к Констану от 8 января 1814 г. // Staël Mme de. Lettres à Benjamin Constant. P., 1960. P. 47.

ческую сдержанность» писательницы⁸⁴⁵. Причина этого проясняется в следующем её высказывании: «Было бы более занимательно рассказать факты и дать читателям то, что их больше всего развлекает, – личные имена, однако такие воспоминания публикуются не при жизни автора и я даже не знаю, есть ли какой-то период, когда чувствуют себя отжившим, чтобы касаться всех ран воспоминаний»⁸⁴⁶. Примечательно, что здесь «автор» выступает в двух качествах – по отношению к читателям и по отношению к себе самому. Реальные факты и имена есть игра с читателем, решаясь на которую, автор должен умереть для себя самого, похоронить своё прошлое. Обращение же к своему прошлому есть его оживление, повторение тяжёлого опыта. Сталь боится напряжённости, остроты вновь переживаемого страдания. Прошное и без того продолжает существовать в ней, напоминать о себе. Сталь не может без боли говорить о прошлом, она «недостаточно умерла» для самой себя, чтобы писать автобиографию.

Мадам де Сталь признаёт неоднозначность, противоречивую изменчивость чувств и намерений. Отдельно взятые поступок или мысль могут быть восприняты другим как заблуждение или даже порок. Однако Сталь убеждена, что, несмотря на вызывающие подозрения с моральной точки зрения поступки, стремящийся к нравственному совершенству и старающийся следовать путём добродетели человек заслуживает оправдания. При этом значение имеет не частный случай, но вся личность, с учётом самых затаённых чувств и устремлений. «Однажды вы удивились одному из моих чувств. Неужели вы будете считать его единственно истинным, единственно продолжительным? Нужно всё знать или не знать ничего. Нужно судить по всему»⁸⁴⁷, – находим в письме Сталь к своему мужу. Но кто же может знать о другом всё? В этом высказывании предполагается иной адресат – Бог: только Он может знать о человеке всё и «судить по всему». Сталь верит в «тайный суд, который нас судит»⁸⁴⁸. В том же письме к мужу Сталь поясняет: «Другое письмо при других обстоятельствах содержало, может быть, выражения совсем иные»⁸⁴⁹. Если учитывать общий контекст переписки Сталь, это не значит, что одно

⁸⁴⁵ «Эта сдержанность по отношению к автобиографии постоянна для Сталь» (Lotterie Fl. Préface // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 7). О «сдержанной интимности», «покрове вымысла» Сталь говорит и М.-К. Валуа, объясняя это отчасти с точки зрения психоанализа затруднением фиксации вины в языке (Valois M.-Cl. Fictions féminines. Madame de Staël et les voix de la sibylle. P., 1987. P. 10, 47).

⁸⁴⁶ Staël Mme de. De l'éducation de l'âme par la vie // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 314.

⁸⁴⁷ Из письма к месье де Сталь от 11 мая 1787 г. // Staël Mme de. Correspondance générale. T. 1. Première partie. Lettres de jeunesse. 1777 – août 1787. P., 1962. P. 165.

⁸⁴⁸ Staël Mme de. Réflexions sur le suicide // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 348.

⁸⁴⁹ Из письма к месье де Сталь от 11 мая 1787 г. // Staël Mme de. Correspondance générale. T. 1. Première partie. Lettres de jeunesse. 1777 – août 1787. P., 1962. P. 165.

письмо противоречит другому, уличая во лжи. Каждое последующее письмо усложняет образ пишущего, делает иногда «я» неотчётливым для самого автора, что требует новых уточнений.

Трактат «О Германии» содержит определение эстетических принципов, которые будут характерны как для литературы романтизма, так и для творчества самой Сталь. Одну из главных особенностей романтической литературы Сталь видит в стремлении показать человеческое существование «целиком», то есть ничего не исключая, во всей его противоречивости, что достигается глубоким проникновением во внутренний мир человека, вниманием к «бесконечным нюансам того, что происходит в душе»⁸⁵⁰. При этом разнообразие событий в произведении должно служить усложнению психологического рисунка, обнаружению многообразия эмоционально-чувственных движений. Человеческое, интимно-личностное оказывается мерой мирового порядка. Согласно размышлению Сталь, в «классической» поэзии, другими словами, в литературе языческой эпохи, господствует рок, в «романтической» поэзии, то есть литературе христианского времени, – провидение. Рок есть слепой закон, противостоящий человеку, не принимающий в расчёт индивидуальности. Провидение же, согласно Сталь, есть закон, соответствующий отдельному человеческому «я», а значит, оправдывающий то, что подсказано душевным побуждением («...рок не считается с человеческими чувствами, Провидение судит поступки только по чувствам»⁸⁵¹). По мысли Сталь, в «классической поэзии» человек оказывается перед лицом чуждого ему, глухого мира, не внемлющего человеческому слову. В «романтической поэзии», напротив, мир оживлён присутствием Бога, который слушает человека и отвечает ему. Из существа, не способного отстоять право на свой собственный, отдельный голос, человек превращается почти в равноправного собеседника Создателя, которому он адресует свои вопросы и от которого ждёт и получает ответы. Благодаря диалогу человека с Богом мировой порядок и наделяется смыслом. Словами Сталь, место «слепой и глухой судьбы» занимает «осмысленный порядок» (*ordre intelligent*)⁸⁵². Человек получает право голоса, возможность говорить от своего имени. Вместе с этим, говоря от своего «я», человек не может не признать над собой высшего закона, того, что находится вне его,

⁸⁵⁰ Staël Mme de. De l'Allemagne. P., 1882. P. 146. Ж. Панж говорит о колоссальном влиянии книги Сталь «О Германии» на французский романтизм: «Более тридцати лет книга «О Германии» будет Библией романтиков» (Pange J. De. Madame de Staël et la découverte de l'Allemagne. P., 1928. P. 146). И.А. Эннинг утверждает, что до 1827 года книга «О Германии» имела непосредственное влияние на умы во Франции (Henning I. A. *L'Allemagne de madame de Staël et la polémique romantique*. Genève, 1975. P. 5).

⁸⁵¹ Staël Mme de. De l'Allemagne. P., 1882. P. 146.

⁸⁵² Ibid., p. 146.

его превосходит. Романтическая литература во многом есть литература исповеди и суда. На связь романтического авторского самоанализа с христианской практикой покаяния Сталь прямо указывает в трактате «О Германии»: «современные авторы почерпнули в христианском покаянии привычку постоянно погружаться в самих себя»⁸⁵³. Героиня Сталь всегда чувствует обращённый на неё взгляд Судии, перед которым она, рассказывая о себе, может оправдаться, апеллируя в качестве доказательства правоты к своему человеческому естеству.

На протяжении всей своей жизни Сталь одержима желанием самооправдания. Однако быть уверенной в своей невинности можно только перед лицом того, кто знает самые сокровенные мысли, самые глубокие тайники «я» и для кого нет разрыва, несоответствия между внешним и внутренним, поступком и стремлением. Сталь не хочет быть судимой по своим действиям, которые могут заслонить, оставить скрытыми, незамеченными её истинные намерения. Если отдельный поступок может быть осуждён, то всё её существо, вся сущность её «я», даже несмотря на слабости, достойны понимания, а значит, и оправдания. В каждый момент она должна быть готова предельно обнажить свою душу перед тем, кто может стать посредником между ней и Богом, рядом с кем она может быть уверена в своём прощении. Путь к прощению лежит через оправдательное слово, нужно быть внутренне настроенным на то, чтобы рассказать (написать) о себе, в слове утвердив свою истину, рождённую из противоречий, однако не вызывающую сомнений своей человечностью («Мой отец ... был человеком ... рядом с которым я меньше всего боялась лить слёзы раскаяния, рядом с которым я была бы оправдана *не внешними проявлениями, но доверив ему мои ошибки как Божеству, посвятив его в самые интимные мысли, излив перед ним свою душу*, чтобы он вернул её лучшей и чтобы он судил меня не только по моим действиям, но по всему моему характеру»⁸⁵⁴ (выделено мной – С.Л.)). Обязательное условие исповеди – духовная близость между тем, кто говорит, и тем, кто слушает. Сама же исповедь сильнее скрепляет взаимное расположение, «нежную близость»⁸⁵⁵. Кроме того, исповедующийся должен доверять своему судье, уважать его авторитет, признавая за ним моральное превосходство. Сталь говорит, что, общаясь со своим отцом, была вдохновлена «доверием и уважением»⁸⁵⁶. В отце как исповеднике и нравственном судье она ценит способность прислушаться к естественному чувству, встать на позицию того, кто раскры-

⁸⁵³ Ibid., p. 146.

⁸⁵⁴ Staël Mme de. Du caractère de M. Necker, et de sa vie privée // Staël-Holstein Madame la baronne de. Œuvres posthumes. P., 1838. P. 284.

⁸⁵⁵ Ibid., p. 284.

⁸⁵⁶ Ibid., p. 284.

вает ему тайны внутренней жизни. Строгости, однозначности христианского закона, безапелляционности традиционной морально-этической догмы Сталь противопоставляет сентименталистско-просветительские принципы. На одной стороне оказываются уже готовые максимы, на другой – живой человеческий опыт, складывающийся из врождённого темперамента и испытаний, которые предлагает судьба. По мнению Сталь, адресат её исповедального слова, проникая в глубинную суть её характера, должен уметь принять правду её «я», согласиться с правотой её убеждений («...мой отец понимал и разделял все горести жизни, не противопоставляя какому-либо естественному чувству готовые максимы или банальные советы, но проникая в вас самих, чтобы вас утешить и встать на вашу точку зрения, чтобы судить о вашей судьбе»⁸⁵⁷).

Сталь ценит благотворное влияние понимающего, благосклонного слушателя, видя в нём поддержку, необходимую в нелёгком пути совершенствования. Этот «другой» является нравственной опорой, в нём Сталь черпает силу, помогающую преодолеть жизненные трудности («Я чувствовала его (отца – С.Л.) влияние ... я рассчитывала на него, как на того, кто исправил бы мои ошибки... Мои силы были его силами, моё сознание находило в нём опору»⁸⁵⁸). Потеря «другого» как собеседника и исповедника равнозначна утрате многогранности, многозначности личностного «я». Это «я» для Сталь устанавливается только в предельно доверительном общении, в процессе которого она может оценить свои мысли и поступки с точки зрения заинтересованного и мудрого слушателя. В посвящённом отцу эссе Сталь говорит о нём как о человеке, проявляющем постоянное внимание к жизни дочери, тем самым делая её интересной в её собственных глазах⁸⁵⁹. Особую ценность и привлекательность для неё имело всё то, о чём она может рассказать близкому ей человеку. Сама оценка людей и событий задавалась с учётом взглядов и вкусов этого «другого» («Когда я была далеко от моего отца, я мысленно ещё жила с ним, получая удовольствие собирать то, что может оживить наш разговор во время моего возвращения или сообщить ему сначала всё, что знаю»⁸⁶⁰). Навык *письма* и развивается у Сталь как возможность разделить свой жизненный опыт с «другим», сделав его интересным собеседнику, знанием на двоих («...я узнавала, наблюдала только с мыслью о том, что могу

⁸⁵⁷ Ibid., p. 284.

⁸⁵⁸ Ibid., p. 285.

⁸⁵⁹ Ibid., p. 286.

⁸⁶⁰ Ibid., p. 286.

ему об этом рассказать или написать»⁸⁶¹). Позднее место отца в качестве адресата сообщения займут любовники и читатели.

Отвлекаясь от параллелей между содержательной стороной произведений и конкретными жизненными обстоятельствами, следует вновь поставить вопрос о природе автобиографизма творчества Сталь. Если рассматривать характер присутствия авторского начала в произведениях Жермен де Сталь в аспекте проблемы *личного письма*, следует обратить особое внимание на размышление Ж. Старобинского о соотношении в её творчестве жизни и литературы, а также на сделанные им выводы об особенностях проявления в нём авторского «я». По мысли исследователя, мадам де Сталь «призывает к независимому творческому сознанию», то есть произведение должно стать «голосом самого автора, уникальным свидетельством его личности»⁸⁶², что соответствует парадоксальному требованию, предъявляемому романтизмом к произведениям, которые должны стать «словом интимнейшим и в то же время предельно отчуждённым, высказывающимся за гранью жизни», «личным и одновременно дистантным опытом»⁸⁶³. Такое положение вещей требует отказа от жизни: «уничтожить личное эмпирическое существование, в котором писатель реально переживает счастье или несчастье, в пользу вторичного существования, которое он ведёт в своём творчестве»⁸⁶⁴. В случае же мадам де Сталь (что отличает её от Бальзака или Флобера) «литературного самоубийства», «полного самоустранения ради вторичной жизни в литературе» не произошло⁸⁶⁵: она не пожертвовала собой ради своих созданий, не отреклась от своего «я». У героинь романов, согласно Старобинскому, нет полноценного литературного существования, внимание читателя привлекает именно мадам де Сталь, а не Дельфина или Коринна, которые «являются её двойниками, но не подменяют её собой»⁸⁶⁶. Схожая мысль была высказана ещё П. Готье, который назвал все без исключения сочинения Сталь «настоящими мемуарами», имея в виду, что она в них успешно создаёт образ себя самой⁸⁶⁷.

⁸⁶¹ Ibid., p. 286.

⁸⁶² Старобинский Ж. Госпожа де Сталь: страсть и литература // Старобинский Ж. Поэзия и знание. Т. 2. М., 2002, с. 336.

⁸⁶³ Там же, с. 338.

⁸⁶⁴ Там же, с. 355.

⁸⁶⁵ Там же, с. 355. Эту же мысль, однако в иных понятиях, высказывает А. Вайан, согласно которому французский романтизм, начиная с Бальзака и Флобера, несмотря на то, что постулирует «правдивую форму» романа, возвращается к вымыслу – прямому назначению литературы. Для Сталь же, по мнению исследователя, окончательный уход в область вымысла был невозможен, что определяется им как «поэтика non-fiction» (Vaillant A. *Corinne, ou la littérature // Madame de Staël. Corinne ou l'Italie. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. P., 1999. P. 37).*

⁸⁶⁶ Старобинский Ж. Госпожа де Сталь: страсть и литература // Старобинский Ж. Поэзия и знание. Т. 2, М., 2002, с. 355.

⁸⁶⁷ Gautier P. Introduction // *Staël Mme de. Dix années d'exil. P., 1904. P. VII.*

Сталь заслоняет своих героинь, которые интересуют читателей постольку, поскольку они похожи на неё, когда же она исчезает, «всё слабеет и обесцвечивается»⁸⁶⁸. П.-Л. Рэй считает, что Сталь в своём творчестве рассказывает о себе⁸⁶⁹. Б. Луишон видит в романах Сталь «векторы романической судьбы», отражающей движение литературной истории⁸⁷⁰. М. Рэд говорит о смешении в «Коринне» автора и героини, которые сближены также единством размышлений⁸⁷¹. На единство автора и персонажа в «Коринне» указывает также и И. Ансель, который подробно разбирает эту проблему с точки зрения повествовательного дискурса, приходя к выводу, что нельзя разделить высказывания Коринны от идеологических, моральных, этических высказываний повествователя. Таким образом, Коринна выступает носителем слова мадам де Сталь, у них одна точка зрения (отсюда «Коринна» – монологический роман, что также подтверждается вербальным подавлением других персонажей). Получается, что герой «не имеет реальной сути, не автономен, не «живой», у него нет собственного голоса»⁸⁷².

М.-К. Валуа в книге «Женские вымыслы. Мадам де Сталь и голоса сивиллы» выдвигает теорию романтического романа, который согласно авторскому замыслу представляет собой «единственное утешение чувствительного существа, одинокого и искажённого своими мечтами»⁸⁷³, «единственное спасение и единственное средство общения, доступное чувствительным душам»⁸⁷⁴. Это «опыт целостности, гармоничной в своей завершённости, воображаемое возмещение того, что недоступно в реальности: жизнь полная, единая, целостная, эйфорически самодостаточная»⁸⁷⁵. По убеждению Валуа, Сталь открывает этот новый тип романа, где автор выступает «одновременно субъектом истории – речь идёт о его истории, переложенной на драматический манер, – и рассказчиком истории»⁸⁷⁶. По мысли М.-К. Валуа, В «Дель-

⁸⁶⁸ Ibid., p. VIII.

⁸⁶⁹ Rey P.-L. "Écrivain, elle causait encore" // Madame de Staël. *Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. P., 1999. P.63.

⁸⁷⁰ Louichon B. Lieux et discours dans *Delphine* // Cahiers Staëliens. *Delphine*, roman dangereux ? P., 2005. №56. P. 53-63).

⁸⁷¹ Reid M. *Corinne*, vue d'un peu loin // Madame de Staël. *Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. P., 1999. P. 8. Д. Занон в статье «Между искусством и жизнью, между высказыванием и чувством» говорит о том, что «слово Коринны непринуждённо связывается со словом рассказчицы» (Zanon D. Entre l'art et la vie, entre la référence et le sentiment: Corinne et l'amour // Madame de Staël. *Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. P., 1999. P. 51-58.

⁸⁷² Ansel I. *Corinne*, ou les mésaventures du roman à thèse // Madame de Staël. *Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. P., 1999. P. 24.

⁸⁷³ Valois M.-Cl. Fictions féminines. Madame de Staël et les voix de la sibylle. P., 1987. P. 12.

⁸⁷⁴ Ibid., p. 29.

⁸⁷⁵ Ibid., p. 31.

⁸⁷⁶ Ibid., p. 71.

фине» прослеживается «преобладание женского автобиографического повествования», в котором отражается всё «несогласное и противоречивое в душе самой Сталь»⁸⁷⁷. Обращаясь к проблеме повествовательного дискурса, М.-К. Валуа указывает на близость голоса автора и героя. В этом отношении примечательным является следующее наблюдение. Если принимать во внимание автобиографический характер повествования, нельзя закончить роман о себе. Этим Валуа и объясняет присутствие в финале «Дельфины» анонимного рассказчика: «Романическая женщина, кажется, может сделать рассказ о развязке безумной страсти только с помощью отчуждённого дискурса имперсонального повествования, где ведущим является визуальная манера»⁸⁷⁸. Таким образом, автор в финале романа смотрит на себя со стороны. Вообще, для романной техники Сталь (это ярко видно в «Коринне»), по мнению Валуа, характерно напряжение и противоречие между повествованием от третьего лица и автобиографическим повествованием, своего рода оппозиция между историей и дискурсом⁸⁷⁹.

Особый интерес представляет объяснение Старобинского, согласно которому в творчестве Сталь не происходит разрыва между жизнью и *письмом*, во всём ей созданном проявляется «настойчивое присутствие жизни и нерушимая вера в возможное счастье»⁸⁸⁰. Главный постулат Сталь Старобинский видит в признании того, что «жизнь неотделима от литературы, литература черпает свои силы непосредственно из темперированной жизненной энергии, из пережитого нами счастья»⁸⁸¹. Это неумирание автора, заслоняющего собой героев своих произведений, явное присутствие его голоса, пульсация его непосредственного существования и есть признак *личного письма*, характерного для романов Сталь. Феномен *личного письма* объясняется тем, что автор мыслит свою жизнь посредством литературы и, наоборот, мыслит литературу исходя из собственной жизни. Можно говорить о том, что Сталь воспринимает свою жизнь сквозь призму романа. Это романическое прочтение происходящего определяет её сознание и формирует её *письмо*, задавая характер изображаемых коллизий и стиля. Отчасти это имел в виду Д. Ларг, отмечая, что Жермена «провоцирует кризис и преувеличивает его», именно такое преувеличение при чтении автобиографических текстов Сталь и даёт ощущение

⁸⁷⁷ Ibid., p. 71.

⁸⁷⁸ Ibid., p. 95.

⁸⁷⁹ Ibid., p. 181.

⁸⁸⁰ Старобинский Ж. Госпожа де Сталь: страсть и литература // Старобинский Ж. Поэзия и знание. Т. 2. М., 2002. С. 356.

⁸⁸¹ Там же, с. 356.

того, что перед нами роман⁸⁸². Примечательно, что Д. Ларг разделяет личные переживания автора от «общих мест чувствительности» (имея в виду стиль сентименталистской литературы), хотя и говорит о слишком яркой выраженности интимных чувств, которые настолько заполняют собой произведение, что отличить их от клишированных фраз становится невозможным. Вот как Д. Ларг поясняет это: «Юный автор восходит по ступеням лестницы своих фраз и, наконец, исповедь становится риторическим упражнением, которое в каждый момент может прерваться неожиданным обращением к реальности. Она, в действительности, не знает, чего хочет: исповедоваться, совершенствоваться или просто заниматься литературой»⁸⁸³. Разделение реальности и вымысла, интимных переживаний от риторики в размышлении Д. Ларга представляется несколько искусственным. Каждый автор мыслит в письме своё «я» в тех словах, которые заданы эпохой, культурной и литературной традицией. Нельзя отделить читательский опыт Сталь, который, в частности, диктует ей представления о должном, нравственном, во многом определяет её самовосприятие, формирует видение бытийных ситуаций, от существования как такового. Явления художественного вымысла наряду с обстоятельствами биографии составляют факт личностного сознания.

Это даёт основание рассматривать переписку, дневники и романы Сталь как единое целое, в котором отражается движение авторского сознания, которое направляется усилием определить в слове своё подвижное, непрерывно становящееся «я». Такова главная исследовательская задача, проблемы же совпадения отдельных фактов жизни и романического сюжета, а также близости стиля переписки, дневников и романов носят частный характер, хотя в некоторых исследованиях именно на этом делается особый акцент. Например, А. Сорель уделяет особое внимание стилистической близости «Дельфины» и писем Сталь⁸⁸⁴. В данном случае целесообразнее избегать вопроса стиля, который связан с проблемой языковой функциональности. На первый план выдвигается проблема сознания как авторского представления о себе в слове, сотворение своей судьбы по законам литературы.

Одно из основных требований, предъявляемых Сталь к романам, — «верность тона»⁸⁸⁵. Под «тоном» можно подразумевать голос, звучание, которые заданы авторским присутствием в тексте. Словесный материал резонирует от того, как, с какой интонацией и с какими чувствами говорит автор.

⁸⁸² Larg D. G. Madame de Staël. La vie dans l'œuvre (1766-1800). Essai de biographie morale et intellectuelle. P., 1924. P. 19.

⁸⁸³ Larg D. G. Madame de Staël. La vie dans l'œuvre (1766-1800). Essai de biographie morale et intellectuelle. P., 1924. P. 19.

⁸⁸⁴ Sorel A. Madame de Staël. P., 1907. P. 101.

⁸⁸⁵ Staël Mme de. Préface de Delphine // Staël Mme de. Delphine. Genève, 1987. P. 80.

В «Предисловии» к «Дельфине», развивая положения просветительской этики, Сталь говорит о том, что современные романы должны отличаться «правдивостью и глубиной» в изображении чувств⁸⁸⁶. Однако её мысль не перестаёт вращаться вокруг одной главной идеи: мерой «правдивости» и «глубины» должна являться авторская личность с её собственным характером, со своими переживаниями, впечатлительностью, эмоциями. Ставя в пример «Кларису», «Клементину», «Тома Джонса», «Новую Элоизу», Сталь отмечает, что современный роман должен стремиться «проникнуть в личные ощущения»⁸⁸⁷, и, следуя логике её размышления, это возможно в том случае, когда талант не отменяет, не заслоняет характера, в противном случае ум напрасно будет искать того, что «душа могла бы схватить целиком»⁸⁸⁸. Автор должен наблюдать и наблюдать прежде всего самого себя, заглядывать в собственное «я». «Будем искать все истоки таланта, всякое развитие ума в глубоком знании движений души и будем ценить *те романы, которые нам кажутся в некотором роде исповедью*»⁸⁸⁹ (выделено мной – С.Л.).

Однако здесь же встаёт следующий вопрос: кто исповедуется – автор или герой? Ответ нужно искать в оппозиции жизнь – литература, которая проявляется через оппозицию скрытое – явленное. По мысли Сталь, литература должна обнаруживать то, что в жизни далеко не ясно, спрятано за обманчивой очевидностью событий. Люди отчётливо видят лишь внешнее сцепление обстоятельств, не придавая внимание тому, что их судьба решается движениями их чувств и мыслей, стремящихся к добру или ко злу. Таким образом, тайна нашего существования заключена в сознании, подлинность «я» не всегда открыта в поступке. Литература и помогает проникнуть в судьбоносную суть человеческого бытия. Используя выражение Сталь, литература обнаруживает то сакральное «слово», которое «в уме было произнесено намного раньше, чем повторено судьбой»⁸⁹⁰. Отсюда уверенность Сталь в том, что «вымыслы должны нам объяснять через наши добродетели и чувства загадки нашей судьбы»⁸⁹¹.

Итак, вымысел есть ни что иное, как заглядывание в душу, прояснение всего неясного, неопределённого, что в ней таится, обнаружение побудительных причин человеческих действий: «...изменчивые обстоятельства жизни сообщают нам меньше твёрдых истин, чем вымыслы, основанные на

⁸⁸⁶ Ibid., p. 87.

⁸⁸⁷ Ibid., p. 81.

⁸⁸⁸ Ibid., p. 80.

⁸⁸⁹ Ibid., p. 81.

⁸⁹⁰ Ibid., p. 82.

⁸⁹¹ Ibid., p. 82.

этих истинах»⁸⁹². Раз «вымысел», рождаемый нашим сознанием, ближе к истине, к тому, что управляет судьбой, чем данный в непосредственном опыте факт, жизнь должна стремиться слиться с вымыслом, стать искусством: «...лучшие уроки деликатности и гордости могут находиться в романах...»⁸⁹³ Личность же, наделённая писательским талантом, не ориентируется на примеры чужих романов, но творит из своей жизни свой собственный роман. В том же «Предисловии» к «Дельфине» Сталь говорит, что необходимо довериться своей оригинальности, и именно в этом состоит залог правдивости письма. Талант, как предполагает Сталь, заключён в подвижности души, способной следовать самым разным чувствам, которые питает воображение⁸⁹⁴. И здесь стоит вернуться к уже отмеченной оппозиции скрытого и явленного, которые во многом объясняют противопоставление (!и сближение) жизни и литературы. В жизни люди испытывают всевозможные чувства, но не говорят о них, а значит, не замечают их, не отдают себе в них отчёта. Примечательно, что это умалчивание Сталь объясняет желанием утаить глубоко личное или скрыть недостатки: «"Кларисса", "Клементина", "Том Джонс", "Новая Элоиза", "Вертер" имеют целью обнаружить или изобразить множество чувств, которые заключены в глубине души и составляют счастье или несчастье существования. Это чувства, о которых совсем не говорят, потому что находят, что они связаны с нашими секретами и нашими слабостями, а также потому что люди проводят их жизнь с другими людьми, никогда не доверяя друг другу того, что они испытывают»⁸⁹⁵. Получается, что романист отличается от остальных людей тем, что говорит о себе то, что другие утаивают. Говорить обо всём, что переживаешь – вот к чему стремится в своём творчестве Сталь. Но как говорить? Ведь если все скрывают свои подлинные движения души, значит, в действительности отсутствует прецедент исповедальности, значит, нет в обиходном общении языкового примера абсолютно откровенного самовыражения. Словесный пример предельного обнажения внутреннего «я» есть только в литературе. Чтобы состояться как личность и одновременно как писатель, и нужно заимствовать у литературы сакральный язык, владеющий тайной человеческой судьбы и направляющий её. С помощью этого языка интимная жизнь раскрывается перед всеми. Сталь никогда не остаётся наедине с самой собой. Её дневники, письма, трактаты, романы – предельно открытое повествование о себе, правда о «я», обнаруживаемая перед «другим» – Богом, читательской аудиторией. Она говорит о себе, говорит

⁸⁹² Ibid., p. 82.

⁸⁹³ Ibid., p. 82.

⁸⁹⁴ Ibid., p. 83.

⁸⁹⁵ Ibid., p. 80.

как Кларисса, Юлия, Вертер. Истина не должна утаиваться. Она и является истиной, поскольку явлена в слове. Это литература, ставшая существованием, и существование, ставшее литературой. И сама стилистическая экспрессивность предстаёт доказательством избыточности, чрезмерности всегда неспокойного внутреннего «я», которое говорит о себе правду ценой величайшего напряжения всех духовных сил в испытании пределов осуществления человеческого бытия. Таково ещё одно объяснение загадки романтического писателя: он всегда одинок в его блужданиях в лабиринтах собственного сознания и вместе с тем предельно открыт в своей исповедальности «другому», сотворяя по закону искусства из своего «я» произведение, доступное всеобщему взгляду⁸⁹⁶.

Согласно представлениям Сталь, роман должен основываться на личном опыте автора, переложенном на язык литературы. Именно так можно понимать утверждение о том, что «роман осуществляет ... переход между жизнью реальной и жизнью воображаемой»⁸⁹⁷. *Личное письмо* в творчестве Сталь предстаёт последовательным упразднением границы между жизнью и литературой. Жизнь становится литературой, реальные события воспринимаются как роман, принимая форму художественного вымысла: «История каждого человека с некоторыми изменениями есть роман, очень похожий на те, которые печатаются, и личные воспоминания занимают в этом случае место вымысла»⁸⁹⁸. Настаивая на том, что в основе романа должен лежать личный опыт, Сталь видит перспективу этого жанра не в усилении эпического или философско-аналитического начала, но в последовательной разработке лирического начала. По её мысли, подсказанной сентименталистской традицией, романическую коллизию должны задавать не события, но чувства. Писатель должен проследивать изменения в сознании героя, который, сосредоточившись на самом себе, «ищет религию, любовь и мысль в глубине своего собственного существа»⁸⁹⁹.

Романическое, то есть необычное, экстраординарное, возможно усмотреть в самом обычном, неприметном, простых будничных ситуациях. Сталь так определяет личность Риббинга: «Это характер романический, однако с

⁸⁹⁶ В статье «Коринна, или литература», посвящённой выраженным в романе философско-эстетическим взглядам Сталь, А. Вайан говорит о том, что Сталь мечтала «об утопической форме письма, где творчество успешно накладывалось бы на коммуникативный акт, где возврат к себе, предписанный вымыслом, был бы чудесным образом превращён в движение его слова к "другому"» (Vaillant A. *Corinne, ou la littérature* // Madame de Staël. *Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. P., 1999. P. 33).

⁸⁹⁷ Staël Mme de. De l'Allemagne. P., 1882. P. 339.

⁸⁹⁸ Staël Mme de. De l'Allemagne. P., 1882. P. 339.

⁸⁹⁹ Ibid., p. 340.

лёгкостью живущий как самый обыкновенный человек»⁹⁰⁰. Что значит не быть обыкновенным? Значит быть преданным власти страстей, полагать высшую цель в славе или любви, отвергнув состояние ограниченного довольства и благополучия («Нет, мой Адольф даже в отношениях с женщинами не может быть заурядным человеком...»⁹⁰¹). Сталь необходимо восхищаться избранником сердца, она всегда ищет в мужчине то, что выделяет его из окружающих, делает особенным. Так, в Риббинге она находит «сокровища доброты, гордости, благородства»⁹⁰². Сталь избегает всего посредственного, стремится к неординарному. Подмечая в Риббинге близкие ей черты, она говорит об этом так: «...все обычные отношения жизни мне кажутся недостойными вас... Мне кажется, что вам повсюду тесно...»⁹⁰³). Иногда Сталь, словно, понимает, что живёт иллюзией, что в живых людях видит лишь образы, созданные её собственным воображением («Я бы вас увидела, чтобы понять то, о чём я мечтала, чтобы персонифицировать мою химеру...»⁹⁰⁴). (Бесчувствие и неблагодарность – вот одно из самых серьёзных обвинений, которые Сталь могла адресовать своим любовникам. «Бесчувствие» есть неспособность любить, поверхностность, «прозаичность» характера. Неблагодарность есть невозможность оценить и принять дар любви другого, отсутствие благородства и великодушия. Все её любовники в конечном итоге «не дотягивали» до того, чтобы быть идеальными героями романа).

Сталь уверена, что её любовь необычная, особенная, это «исключительное чувство»⁹⁰⁵. О любви Сталь говорит как о мечте, которая живёт в душе как ожидание прекрасного, пока не найдёт воплощения в реальном мужском образе («...я вижу вас великолепной химерой, которая в один прекрасный момент воплотилась для меня, внушив отвращение ко всему, что не она...»⁹⁰⁶). Сталь была убеждена в том, что счастье любви её партнёры переживут только с ней. Как ей представлялось, только она способна на полную самоотдачу, обладая характером, который «живёт только любовью»⁹⁰⁷. Сталь буквально вымаливает у любовников какое-то время, чтобы вложить в этот ограниченный отрезок жизни всю себя, всю пылкость своей страсти («...дайте вашей любовнице шесть месяцев быть с вами наедине...»⁹⁰⁸). Любовные отношения не могут быть банальной связью. В каждой привязанно-

⁹⁰⁰ Из письма к Риббингу от 17 апреля 1794 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 274.

⁹⁰¹ Из письма к Риббингу от 29 апреля 1794 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 80.

⁹⁰² Из письма к Риббингу от декабря 1793 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 46.

⁹⁰³ Из письма к Риббингу от 1 декабря 1793 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 47.

⁹⁰⁴ Из письма к Риббингу от 1 мая 1794 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 88.

⁹⁰⁵ Из письма к Риббингу от 5 февраля 1796 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 343.

⁹⁰⁶ Из письма к Риббингу от 23 сентября 1794 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 159.

⁹⁰⁷ Из письма к Риббингу от 27 января 1795 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 241.

⁹⁰⁸ Из письма к Риббингу от 9 февраля 1795 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 249.

сти должна сосредоточиться вся страстность характера, каждая должна стать судьбой, похожей на роман. Сталь не устраивает прозаический разрыв с любовником, с расставанием должна прерваться и её жизнь, возможно более ярко, героично: «Мы с вами стоим большего, чем эти обычные истории всех связей, и я еду во Францию с мыслью, что неосторожность и энергия меня настолько скомпрометируют, что я закончу на эшафоте жизнь, которую вы уже на него осудили»⁹⁰⁹. В письмах Сталь часто появляется мысль о насильственной смерти на плахе, за этим образом казни – всё та же тяга к суициду: кровавые события революции должны стать удачной возможностью уйти из жизни для того, кто столь несчастен, но у кого не хватает решимости самому поставить роковую точку. Близкое присутствие смерти наряду с невероятным душевным напряжением вносит в жизнь особые смыслы, способствует не снятию конфликтных ситуаций, но, напротив, их накаливанию до такого кульминационного предела, за которым незамедлительно следует трагическая развязка. Жизнь таким образом становится необычной, романической историей, а действующие лица приобретают сходство с героями романа.

Жермена де Сталь верит в сиюминутный порыв, идущее из самой глубины души движение чувства, способное перевернуть жизнь, нарушая привычный ход событий и навсегда отдавая во власть всепоглощающей страсти. Месяц, день, наконец, час – всё может определить судьбу. События продолжают идти своим чередом, Сталь упивается светским успехом, разнообразием столичных развлечений, бурлением интеллектуальной и политической жизни Парижа. Однако ей продолжает недоставать прежней любви. «Согласитесь увидеться со мной на день, на час», – умоляет она Риббинга⁹¹⁰. Этот день и час должны затмить месяцы, лишённые любви («Эта Франция, этот Париж ... целая жизнь – ничто по сравнению с единственной возможностью её остановить, увидеть вас.»⁹¹¹). Драматическая роль и сводится к моментам напряжённого действия, когда судьба решается единственным порывом чувства или нечеловеческим усилием воли. В будничной жизни можно быть не вполне собой, когда истинное «я» скрыто от посторонних глаз и не может никоим образом проявлять себя в однообразии дней. Сталь мыслит себя всегда за гранью прозаического бытия, осуществляет в своём сознании порыв в иное, она видит себя героиней ей же созданного романа.

Переписка Сталь может стать «завещанием сердца», то есть сохранить всю историю любви, которая имеет начало, но не имеет завершения. Это свидетельство, которое влюблённая женщина оставляет для вечности и для

⁹⁰⁹ Из письма к Риббингу от 27 января 1795 // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 240.

⁹¹⁰ Из письма к Риббингу от 31 июня 1795 // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 325.

⁹¹¹ Из письма к Риббингу от 13 августа 1795 // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 327.

возлюбленного, в котором хочет пробудить отзвук чувства или пробудить воспоминание о былом счастье («Мне нужно знать о том, что это завещание моего сердца в ваших руках, что дата, место вами будут иногда представлены и что слёзы, которыми я покрыла эту бумагу, растрогают вас»⁹¹²). Адресат переписки, которого она мечтает растрогать, становится первым читателем её пишущегося романа.

Романы, дневники, переписка – всё указывает на неизменное желание Сталь возвести любовные отношения на предельно возможную высоту. Сталь творит культ абсолютной любви, которая требует самоотречения в стремлении к полному единению с партнёром, неослабевающего напряжения страсти. Но что делать, если человеческих сил не хватает для того, чтобы всегда находиться в состоянии эмоционального возбуждения, сгорать от неутолимой жажды блаженных мук утраты и обретения «я» в едином чувстве, расширенном до вселенских масштабов. Если не можешь всегда *быть*, нужно играть роль. Игра должна заполнить неизбежные в жизни паузы, скрыть непредвиденные перебивки. Игра подражает самой жизни, и невозможно заметить, где кончается одно и начинается другое, границы слишком неясны. Наконец, ни в один из моментов нельзя сказать, что же всё-таки преобладает: жизнь, ставшая игрой, или игра, ставшая жизнью. Это жизнь-игра, чьи ориентиры и смыслы заданы письмом.

Сталь стремится к тому, чтобы сыграть свою роль. Всё должно быть обнаружено, показано. Страдания должны быть красноречивыми, выразительными, жизнь есть сцена, на которой разыгрываются человеческие судьбы («Я тебя увидела уходящим, садящимся в карету, уезжающим, – и не упала! Ах, какая у меня суровая жизнь! Если я не должна вновь тебя увидеть, какая счастливая судьба – умереть в этот самый момент!»⁹¹³). Создаваемые воображением картины отличаются театральной драматичностью, когда напряжённость чувства застывает в выразительно красноречивом движении («...владеете мной, как в минуты наших прощаний или оставьте меня с безнадежностью сожалеть о том, что не умерла в тот момент, когда вы в последний раз сжимали меня в своих объятьях.»⁹¹⁴). Письмо возлюбленного, как и его слова, играет роковую власть («...в тот день, когда я получу письмо, которое мне откажет, я буду мертва в своём сердце, у меня не будет больше надежды – того, из чего состоит жизнь...»⁹¹⁵). Не стоит забывать, что первыми литературными опытами мадам де Сталь были драматические произведе-

⁹¹² Из письма к Риббингу от 10 марта 1796 // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 350.

⁹¹³ Из письма к Риббингу от 8 сентября 1794 // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 135.

⁹¹⁴ Из письма к Риббингу от 15 ноября 1794 // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 197.

⁹¹⁵ Из письма к Риббингу от 27 января 1795 // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 241.

ния – буржуазная драма «София, или тайные чувства» (1790) и трагедия «Жан Грей» (1791), к тому же она сама исполняла в них роли.

Сталь выхватывает из памяти моменты наибольшего напряжения чувств, ярко запечатлевшихся в мимике и позе. Например, минуты прощания, где переполняющие душу любовников нежность и волнение находят проявление в силе объятий, слезах, нетвёрдости походки. В одном из писем к Риббину Сталь вспоминает, как во время прощания их глаза были в слезах. Этот драматичный эпизод, напоминающий сцену из сентиментального романа, становится для неё свидетельством взаимного чувства. Вся жизнь может быть заключена в жесте отчаянной мольбы: «Я обращаюсь к вам так же, как молят Бога, без цели, без мысли, просто потому, что умираю»⁹¹⁶. Выразительная поза, в которой ярко отразились эмоциональные переживания, должна стать картиной. Не случайно Сталь приходит мысль позировать в тот счастливый момент, когда она получает долгожданное письмо от своего любовника («...мысль позировать, их (письма – С.Л.) читая и прижимая к моему сердцу»⁹¹⁷).

Не следует думать, что это «позёрство», примеривание на себя трагической роли было сугубо литературным явлением. Сталь любила исполнять трагические роли, вкладывая в них напряжённость собственных переживаний. По выражению Р. де Люппе, в трагических ролях Сталь «изображала свои собственные мучения или, более точно, неразрешимые дилеммы её любовных отношений»⁹¹⁸. И наоборот, драматические роли она разыгрывала в своей собственной жизни, смотря на своё существование как на постоянно длящуюся трагедию. В этом случае примечательно наблюдение Шлегеля над сценической игрой мадам де Сталь: «После размышления над ролью и её тщательного повторения в игре она отдаётся вдохновению момента. Она сливается со своей ролью, борется, как персонаж, которого изображает, с чувствами самыми противоречивыми, приходит в ужас, падает в обморок, возвращается в чувство или в последних актах доходит до отчаяния, короче говоря, она испытывает до наваждения, как если бы речь шла о ней самой, всё, что в трагической поэзии приводит в волнение и потрясает души. В эти моменты самое глубокое вдохновение, самое сильное биение сердца, дрожь в голосе, страх, причина которого кроется в мировом неблагополучии любимого человека, даже хлынувшие слёзы – больше не вымысел, но реальность. Все струны души отзываются на это волнение; она владеет эмоцией зрителей

⁹¹⁶ Из письма к Риббину от 10 января 1796 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 338.

⁹¹⁷ Из письма к Риббину от 15 ноября 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 197.

⁹¹⁸ Luppé R. de. *Les idées littéraires de madame de Staël et l'héritage des Lumières (1795-1800)*. P., 1969. P. 108.

ценой собственного страдания»⁹¹⁹. Согласно утверждению А. Вайана, литература видится Жермене де Сталь «театром правды, одной правды, которая ... всегда избегает риска перейти в чистую условность»⁹²⁰. Такое театральное существование требует величайшего душевного напряжения, которое часто приводит к устрашающему пределу возможного. По словам Д. Занона, сказанным относительно романа «Коринна», но удивительно подходящим к судьбе самой писательницы, «такая жизнь слишком близка искусству, такое движение идеализации превышает возможности энтузиазма»⁹²¹. Жизнь на грани безумия и рассудка, отчаяния и надежды стремится стать трагедией, которая становится тяжелейшим бременем: «Я не думаю, что смогу вынести существование»⁹²². Сталь часто испытывает желание остановить жизнь в её предельной точке – счастливой (в объятиях возлюбленного) или несчастной (одинокой, оставленной), – которая станет финалом, завершающим аккордом, которым будет сказано предельно возможное всё – здесь и там, на земле и на небе. Исчерпанность существования станет апофеозом, «я» установит себя в героической целостности, и после долгих колебаний проявится, наконец, в своей абсолютной полноте.

Сталь нередко сравнивает своё поведение с драматическими эффектами, ей, вообще, свойственна литературность оценок своей личности. В одном из писем к Нарбонну⁹²³ Сталь говорит, что один вид его почерка настолько изменяет её душевное состояние, возвращая ей вместе с надеждой радость жизни, что такое преображение можно сравнить с воскрешением героинь в финале опер. Такое сравнение очень характерно для мировидения Сталь. Литература, искусство задают оценки реальных событий и, что важно, свидетельствуют не об искусственности поведения, позёрстве, но подтверждают глубину и силу испытываемых переживаний. Драматическую пафосность её любовного дискурса нельзя считать ни гиперболой, ни риторикой. В патетичности некоторых её фраз ошибочно было бы видеть лишь излишнюю искусственность, «литературность» стиля. Сталь выговаривает иступлённость своего страстного «я», находясь целиком во власти владеющего ей порыва, когда для неё самой исчезает всякая мера эмоционального проявления и неосознанно она переходит границу «допустимого» и «разумного», проживая

⁹¹⁹ Из письма А. Шлегеля к мадам Бетманн. Цит. по: Luppé R. de. *Les idées littéraires de madame de Staël et l'héritage des Lumières* (1795-1800). P., 1969. P.108.

⁹²⁰ Vaillant A. *Corinne, ou la littérature // Madame de Staël. Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. P., 1999. P. 38.

⁹²¹ Zanon D. *Entre l'art et la vie, entre la référence et le sentiment: Corinne et l'amour // Madame de Staël. Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. P., 1999. P. 57.

⁹²² Из письма к Риббингу от 13 августа 1795 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 326.

⁹²³ Письмо к Нарбонну от 12 ноября 1792 // *Staël Mme de. Lettres à Narbonne*. P., 1960.

положения трагедийного образа. В одном из писем она предостерегает Нарбонна от того, чтобы воспринимать её слова за преувеличение: «Вы принимаете всё, что я вам пишу за преувеличение. Вы ошибаетесь...»⁹²⁴. Всё, что Сталь писала о себе, понималось ей самой как абсолютно адекватное выражение владеющих ей чувств, предельно возможное обнажение её внутреннего «я».

Сталь не делает различия между «личным» и «литературным» в письме. Литература есть пульсация живого слова, свидетельство непосредственного авторского присутствия. Литература есть всегда становящийся, исключительный духовный опыт, противостоящий безжизненной статике общих фраз, прописных истин социально-исторического быта: «...обычай света, когда он не подкреплён широкой литературной образованностью, учит, не затрудняясь, лишь повторять самые обыкновенные вещи, перелагать свои суждения в формулы и свой характер – в реверансы»⁹²⁵. В эстетико-философских трудах Сталь романтизм предстаёт движением к новым художественным возможностям, которые направляются поиском правдивого слова, сказанного человеком о самом себе. Откровенно сказанное о самом себе слово, наиболее точно и полно выражающее его внутренний мир, есть высвобождение от опутавшего человека фетишизма общих фраз, нравоучительных сентенций, скрывающих от него его истинную суть и подменяющих правду фальшивой искусственностью. В частности, на эту особенность указывает Ф. Лоттери: «...она (Сталь – С.Л.), на самом деле, упрекает моральную традицию в имперсональном и бесстрастном слове свода правил, сухой максиме, которая вторит этому общему голосу условия – «нужно» и «должно»⁹²⁶. Настоящая литература противопоставляется литературности, понимаемой Сталь как заимствование уже готовых жанрово-стилистических схем, которые накладываются на живую, подвижную, изменчивую действительность. Это мешает человеку «проникнуть в глубины своего сердца»⁹²⁷. Заглянуть в «неизвестную душу», сказать то, что ещё никто никогда о человеке не говорил, писатель может тогда, когда обратиться к своему личному опыту, при том что он необходимо прочитывается через романские образцы.

Литературное творчество рассматривается Сталь как выражение личностного «я» автора. Суждение об эстетическом достоинстве произведения предполагает для неё оценку его близости нравственной позиции и эмоцио-

⁹²⁴ Из письма от 17 ноября 1793 // Staël Mme de. Lettres à Narbonne. P., 1960. P. 270.

⁹²⁵ Staël Mme de. Lettres sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 40.

⁹²⁶ Lotterie Fl. Introduction // Staël Mme de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 122.

⁹²⁷ Staël Mme de. De l'Allemagne. P., 1882. P. 498.

нальным переживаниям автора (именно близостью нравственной позиции автора и его эмоциональным переживаниям и определяется эстетическая ценность произведения). По убеждению писательницы, всё ей написанное представляет собой непосредственное выражение того, что она переживает, *письмо* организуется живым опытом чувства: «Первое условие для того, чтобы писать, есть умение живо и глубоко чувствовать»⁹²⁸. Сталь не перестаёт указывать на то, что её сочинения служат отражением её ума, характера и испытываемыми ей эмоций. Так, в «Предисловии» к трактату «О влиянии страстей» Сталь говорит о надежде на то, что, «публикуя этот плод своих размышлений», она представляет «некоторые правдивые соображения» о своей жизни и природе своего характера⁹²⁹. «Зюльму» Сталь называет произведением, принадлежащим её душе⁹³⁰. Это понимание творчества как правдивого свидетельства о жизни и личности автора определяет характер *этоса* Сталь. *Письмо* становится морально ответственным поступком, представленным на суд читателей: «Мне необходимо, чтобы меня судили по моим произведениям»⁹³¹.

Письмо для Сталь помогает организовать «сцепление» между разными событиями жизни, обеспечив смысловую связь между ними и, таким образом, создавая единую историю, в которой одни элементы цепи предваряют другие, служа нравственным уроком и подготавливая последующее совершенствование. В размышлениях *письма* каждое явление даёт толчок работе воображения и обрастает моральными выводами. В общей цепи человеческой жизни ничто не может быть утрачено, так как каждый элемент приоткрывает истину, причастную главному смыслу бытия: «...не может быть глубоких воспоминаний, если не признают прав прошлого над будущим, если узнавание не является неизменной основой обновляющегося вкуса: есть интервалы во всём, что принадлежит воображению, и если моральный смысл их не заполняет, если он не присутствует даже в одном из проходящих интервалов, они распадаются навсегда...»⁹³². Важность того или иного события внутренней жизни оценивается Сталь с точки зрения того неизменного, что составляет основу личностного «я». «Подвижность ощущений настолько велика на протяжении всей жизни, что нет ничего устойчивого, кроме созна-

⁹²⁸ Staël Mme de. De l'Allemagne. P., 1882. P. 105.

⁹²⁹ Staël Mme de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 133.

⁹³⁰ Staël-Holstein Madame la baronne de. Zulma // Staël-Holstein Madame la baronne de. Œuvres complètes. T. 1. P., 1844. P. 101.

⁹³¹ Staël Mme de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 133.

⁹³² Ibid., p. 209.

ния. Это оно свидетельствует об идентичности человека, который всегда оставался самим собой. Продолжительные угрызения совести, удовлетворение от принесённых жертв и одно единственное воспоминание о времени, которое воссоединяется с вечностью. Без этого воспоминания, ведущего от одного возраста к другому, мы были бы чужими сами себе... и события нашей собственной жизни были бы как игра случая, где удачи и неудачи дополняют или стирают друг друга»⁹³³. *Личное письмо* и есть запечатление сознания, поиск устойчивого и постоянного, противостояние ускользанию времени. *Письмо*, выступая постоянно возобновляемым воспоминанием, связывает разные периоды жизни и таким образом обеспечивает личностную идентичность. Сопричастное припоминающему сознанию, письмо владеет связью лет, организует время. *Письмо* избирательно: умалчивает об изменчивом и мимолётном, том, что должно исчезнуть в суете будней и не вносит вклада в грядущее спасение, и фиксирует то, что с религиозно-этической точки зрения оправдывает земное существование и предваряет вечность. То, что связано с физическими ощущениями, эмоциями преходяще, мимолётно, выраженная на письме мысль ведёт к устойчивому: «Боль и удовольствие слепо нами управляют, и то, что мы ждём от будущего, ни что иное как продолжение настоящих моментов, которых мы с исступлением желаем. Во всех этих потрясениях жизни есть только одно сокровище, которое нужно спасти, — это душа, и только с точки зрения грядущей жизни я рассматриваю это спасение»⁹³⁴.

Одна из главных трудностей, разрешавшаяся в судьбе и произведениях Сталь, заключалась в невозможности согласовать чрезмерность природной страстности, часто провоцирующей стремление к абсолютной свободе поступка и ставящей за пределы разумно обоснованного и дозволенного, — с установленными традицией законами морали. Это противоречие, лежащее у истоков романтического мировидения, можно наблюдать в эстетических взглядах Сталь, которые, в частности, нашли отражение в её размышлениях о романе и художественном вымысле.

В сочинении «О страстях» Сталь делит людей на тех, кто в силу природы своего характера холоден, бесстрастен, в ком преобладает рациональное, волевое начало и кто хорошо владеет собой в разных обстоятельствах, — и тех, кто обладает страстной, горячей, чувственной натурой, часто находится во власти сильного чувства и не может с ним совладать, отдаваясь самым противоречивым душевным движениям. В переписке находим то же:

⁹³³ Staël Mme de. De l'éducation de l'âme par la vie // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 314-315.

⁹³⁴ Ibid., p. 314.

«Наслаждайтесь этим счастливым хладнокровием, которое делает вам возможность управлять собой..., которое позволяет вам делать то, что вы хотите, тогда как я, слабая, растерянная, переходящая от любви к враждебности, обладаю всеми особенностями страсти и безумия доброго сердца...»⁹³⁵. Несмотря на то, что Сталь оправдывает любовную страсть доброй природой своего характера («доброе сердце»)⁹³⁶, она видит необходимость в её преодолении, так как любые страсти делают человека зависимым от множества внешних обстоятельств, препятствуя достижению духовной свободы. Пылкие натуры, к которым Сталь относит и себя, не могут изменить своего характера, но могут найти некоторое утешение в размышлениях о себе, создавая некую рациональную систему, которая позволяет умерить влечения и тем самым избежать страдания. Согласно Сталь, счастье заключается в умении избегать крайностей, благо состоит в умеренности чувств («надежда без страха, активность без беспокойства, слава без клеветы, любовь без непостоянства»⁹³⁷).

Письмо и служит Сталь той необходимой философской работой, которая является способом самосовершенствования («Есть преимущество в том, чтобы предложить себе как цель работы над собой самую совершенную философскую независимость.»⁹³⁸). Литературное творчество становится самовоспитанием, духовным развитием. В одном из своих писем, говоря о том, что приступила к трактату «О влиянии страстей», Сталь называет разработку «близкой душе» темы «приятным размышлением, которое есть самое большое благо»⁹³⁹. Следуя просветительским установкам, Сталь верит в то, что талантливый человек может возвысить свою жизнь до мысли, обретая независимость от обстоятельств, чувственных волнений, быта – всего, что не является чистой идеей – результатом интеллектуального усилия и аскетической мудрости: «...я хотела бы, чтобы они (великие люди) всецело жили в своей мысли, я им желаю этого самого верного средства независимости»⁹⁴⁰. Литература видится Сталь способом нравственного совершенствования, умением направлять способности к «высшей цели существования»⁹⁴¹. Она не раз за-

⁹³⁵ Из письма к Нарбонну от 21 апреля 1794 г. // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 278.

⁹³⁶ В этом оправдании Лоттери видит «постоянный диалог между смелой суровостью философского экзамена и несколько рассеянным присутствием того, что ещё желаемо» (Lotterie Fl. Introduction // Staël Mme de. *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* // Staël Mme de. *Œuvres complètes*. T. 1. P., 2008. P. 124).

⁹³⁷ Staël Mme de. *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* // Staël Mme de. *Œuvres complètes*. T. 1. P., 2008. P. 138.

⁹³⁸ Ibid., p. 151.

⁹³⁹ Из письма к Нарбонну от 24 сентября 1792 г. // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 29.

⁹⁴⁰ Из письма к мадам д'Удето от 18 мая 1785 г. // Staël Mme de. *Correspondance générale*. T. 1. Première partie. *Lettres de jeunesse*. 1777 – août 1778. P., 1962. P. 36.

⁹⁴¹ Staël Mme de. *De l'Allemagne*. P., 1882. P. 382.

даётся целью развить в себе сдержанность и умеренность желаний, что должно неизбежно привести к счастью: «Я была бы абсолютно счастлива... если бы я ни о чём не жалела, как если бы мне хватало того, что у меня есть. ...своему счастью дают большой размах, труднее найти его вокруг себя»⁹⁴². Но в том то и дело, что мадам де Сталь никогда не может насытиться счастьем, которое всегда ускользает, становится недостижимым, всегда превышает возможное, требуя всё новых и новых усилий для его достижения.

Сталь стремится с помощью *письма* ослабить остроту личных переживаний, абстрагировавшись от своих несчастий, увидев в своём случае «часть широкого полотна человеческих судеб, где каждый человек потерял в своём веке, век – во времени и время – в непостижимом»⁹⁴³. Вместе с этим, собственное «я» часто рассматривается Сталь как отправная точка к общим вопросам бытия: «С собой знакомятся постепенно как с внешними предметами, и с их помощью себя спрашивают, что есть они сами, что есть другие, что есть природа, что есть всё и ничто, оставляя в стороне интерес к малейшим деталям их честолюбия или самочувствия»⁹⁴⁴. Сталь задаётся целью двигаться к закономерностям общего порядка, общечеловеческому. Однако важно, что у Сталь движение от «я» к мировому целому, от индивидуального к общему всегда сопровождается обратным движением – от обобщения к конкретике, непредвиденной изменчивости бытия. Как замечает А. Вайан, философия прочно связана у Сталь с автобиографическим началом, что объясняется устойчивой практикой объективации личного опыта в теоретической формуле, что, в свою очередь, связано с желанием саморепрезентации, которое оказывается сильнее стремления познать мир⁹⁴⁵.

Примечательно, что в трактате «О воспитании души жизнью» Сталь говорит о том, что у неё нет заранее заданного плана и её размышления следуют ходу самой жизни: «У меня нет иного проводника в моих размышлениях, чем ход самой жизни и, обращаясь к началу уже пройденного времени, я вновь пройду по его следам»⁹⁴⁶. Прошлое в данном случае является для Сталь неоспоримым примером. Прошлое привлекает её и «чистотой эксперимента», а именно, меньшей вероятностью того, что к размышлению примешается

⁹⁴² Из письма к месье де Сталь от 10 сентября 1786 г. // Staël Mme de. *Correspondance générale*. T. 1. Première partie. *Lettres de jeunesse*. 1777 – août 1778. P., 1962. P. 118.

⁹⁴³ Staël Mme de. *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* // Staël Mme de. *Œuvres complètes*. T. 1. P., 2008. P. 293.

⁹⁴⁴ Staël Mme de. *De l'éducation de l'âme par la vie* // Staël Mme de. *Œuvres complètes*. T. 1. P., 2008. P. 314.

⁹⁴⁵ Vaillant A. *Corinne, ou la littérature* // Madame de Staël. *Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. P., 1999. P. 29-40.

⁹⁴⁶ Staël Mme de. *De l'éducation de l'âme par la vie* // Staël Mme de. *Œuvres complètes*. T. 1. P., 2008. P. 314.

эмоция, которая неустранима при обращении к тому, что переживается в настоящем, моментам, в которых зарождается ещё неясное будущее и от которых ждут самых разных осуществлений. Сама неопределённость будущего, к которой обращены надежды, мешает возможности трезвого, бесстрастного анализа событий. Однако пишущий всегда заглядывает в будущее: «Во всякой деятельности есть будущее, и это в будущем человек без конца нуждается»⁹⁴⁷. Точкой же пересечения прошлого и будущего является настоящее, к которому Сталь снова и снова возвращается.

Сталь всегда говорит из настоящего, а потому её *письмо* эмоционально окрашено! *Письмо* всегда воспринимается Сталь как сугубо личное дело, оно есть удовольствие самопознания. Даже её трактаты нельзя рассматривать как отвлечённое теоретизирование. Любое философско-эстетическое понятие определяется характером сохранившихся в памяти впечатлений от тех или иных пережитых событий, каждое из которых оставляет эмоциональный и интеллектуальный след, совокупность таких следов образует перспективу становления «я» как личности и автора: «Я испытывала какое-то удовольствие, пересказывая самой себе воспоминание и впечатление о моём воодушевлении», – пишет Сталь в Предисловии к первому изданию «Записок о сочинениях и характере Руссо», говоря о своём знакомстве с творчеством мыслителя⁹⁴⁸.

Можно сказать, что *письмо* для Сталь выходит из авторского «я» и к нему возвращается. По поводу трактата «О влиянии страстей» Сталь пишет: «Сочиняя этот труд ... я хотела убедить также и саму себя; я писала, чтобы вновь обрести себя (me retrouver) через столько страданий, чтобы освободить мои способности от рабства чувств, чтобы возвыситься до какой-то абстракции, которая мне позволит наблюдать боль моей души, изучить в моих собственных ощущениях движение моральной природы и обобщить то, что мысль извлекла из опыта»⁹⁴⁹. Таким образом, *письмо* выступает здесь как самопознанием, так и определённой программой последовательного отказа от всего, что подрывает внутреннее равновесие, лишает душевного покоя. *Письмо* – способ преодоления слабостей характера, усовершенствование своей «природы» («способность к совершенствованию» (la perfectibilité) – одно из ключевых понятий в философской мысли Сталь). Целью человека должно стать освобождение от внешних обстоятельств, когда он зависит исключительно от себя самого, находит всё в самом себе («Философия в нас са-

⁹⁴⁷ Staël Mme de. Réflexions sur le suicide // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 357.

⁹⁴⁸ Staël Mme de. Lettres sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 37.

⁹⁴⁹ Staël Mme de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 293.

мих...»⁹⁵⁰). *Письмо* и есть развёртывание этой стоической философии. *Письмо* должно предварять сознательное усилие воли, с помощью которой можно подавить бесконтрольные волнения чувств, освободиться из-под власти страстей и обрести полный контроль над своими действиями, став хозяином собственной судьбы. *Письмо* становится для Сталь самоорганизацией, выходом из духовного кризиса. Жизнь должна стать осмысленным делом и сочиняться как произведение, завершающееся счастливым финалом. На место слепых порывов эмоций, разрушающим «я» и заслоняющим морально оправданную цель, приходит твёрдость разумных установок, служащих гарантом внутреннего единства и обеспечивающих успешность жизнестроительства. Достигается свобода от всех внешних обстоятельств как торжество величия духа, подчиняющегося только законам вселенской гармонии. Находясь во власти страстей, человек может заблуждаться, сбиваться с намеченного пути. Для того чтобы этого избежать, нужен постоянный труд мысли, закреплённой строгой логикой написанной фразы. Сдержанность, чёткость, выверенность текста становится образцом жизненной практики. Для Сталь истина не всегда даётся в откровении, к ней нужно прийти каждодневным усилием. К тому же человек в своей слабости может не поверить в истину, отступить от неё, поэтому он должен убеждать себя в правильности намеченной цели. Таким убеждением и служит *письмо*. В *письме* Сталь обретает истину своего «я», неискажённого страданием и отчаянием. Она находит в самой себе силы противостоять душевным унижениям, тем более что верит в возможность ослабить одни природные способности и развить другие.

Один из вопросов, относящихся к особенности *личного письма* Сталь, заключается в следующем: возможно ли в пределах философского трактата отвлечься от владеющих «я» переживаний, уйти от противоречивых эмоциональных волнений, устремившись к чистоте рациональной абстракции. Другими словами, возможно ли по отношению к самой себе стать на позицию стороннего наблюдателя, бесстрастного аналитика, ясно видящего схождение и расхождения испытываемых «я» чувств с непреложными моральными принципами, возможно ли оторвать мысль от непрерывно протекающего времени. Следуя за размышлениями Сталь, можно дать отрицательный ответ: писательница говорит о невозможности чистоты эксперимента. Нельзя отменить стихийности живой жизни, упразднить власть непосредственной эмоции. *Письмо* (как и мысль) в своей подвижности полно противоречий, многозначных, часто противоречивых выводов («...само размышление о предме-

⁹⁵⁰ Ibid., p. 289.

тах, которые нас занимают, не приводит к одним и тем же результатам...»⁹⁵¹). Незавершённое авторское «я» всегда присутствует в тексте, разрушая его систему, не давая застыть в неподвижную смысловую структуру. Ни один просветитель открыто, как то делает Сталь, не расписался бы в противоречивости, «безжизненности» своей моральной доктрины. Не отменяя ничего сказанного, Сталь говорит о том, что её учение о страстях не совпадает с её «я», что она не может принять его за безусловную истину и обязательную цель для точного осуществления. Данный текст не может считаться завершённым, нужны другие тексты, которые будут бесконечными поправками, дополнениями, где снова встанет вопрос о связи написанного с неостановимым в своём развитии пишущем «я».

Текст выражает длящееся, развивающееся, незавершённое авторское «я». Большую роль в практике *личного письма* играет признание Сталь смутности, неясности (*le vague*) человеческих чувств, непознаваемости глубин внутреннего «я», что требует многочисленных пояснений, также неточных и неоднозначных (что роднит её манеру *письма* с манерой Шатобриана): «Приближаясь в размышлении к тому, что составляет характер человека, теряешься в неопределённости меланхолии ... глубины души очень трудно исследовать»⁹⁵². Трудность не отменяется и тем, что пишущий исследует глубины своей собственной души. «...то привычный способ думать и чувствовать смещает все идеи, направляет все движения в обратном направлении от их естественного импульса и умеет вас привязать к вашему несчастью; то пылкая, безудержная страсть не может вынести преграды, допустить малейшую утрату, пренебрегает всем, что есть будущее и, стремясь к каждому моменту как к единственному, пробуждается только у цели или в пропасти»⁹⁵³. *Личное письмо* и есть постоянное смещение от заранее заданных идей. Привычный способ думать и чувствовать, заданный ходом самой жизни, оказывается правдивее и сильнее разумного требования морального абсолюта. Никакие логические выкладки не смогут упразднить пылкости натуры пишущего: осуждая страсти, Сталь не может не оправдывать некоторые из них (например, любовь), как не может не оправдывать, в конечном итоге, страданий, без которых нельзя обрести мудрость («Самые большие достоинства души развиваются только в страдании...»⁹⁵⁴). «Настоящая жизнь — это ние...»⁹⁵⁵). Будущее, сама вечность приносятся в жертву мгновению, в кото-

⁹⁵¹ Ibid., p. 293.

⁹⁵² Ibid., p. 294.

⁹⁵³ Ibid., p. 294.

⁹⁵⁴ Staël Mme de. *Réflexions sur le suicide* // Staël Mme de. *Œuvres complètes*. T. 1. P., 2008. P. 348.

⁹⁵⁵ Из письма к Констану от 30 ноября 1813 г. // Staël Mme de. *Lettres à Benjamin Constant*. P., 1960. P. 44.

ром ощущают средоточие полноты бытия. Как отрицать (или судить) мгновение любовной страсти, если оно дарует откровение высшей истины? «Необъяснимый феномен, каковым является духовное бытие человека, в сравнении с другими предметами изучения, все свойства которого закончены и согласованы друг с другом, как будто бы ещё только накануне своего творения, в состоянии предшествующего ему хаоса!»⁹⁵⁶ Невозможно найти точное определение, привести в стройную, законченную систему то, что ещё незавершено, неотчётливо, бесформенно. И *романтическое письмо* Сталь, в отличие от просветительского, «больно» этой неустановленностью, неопределённостью, противоречивостью. Сталь не без страха воспринимает то, что нарождается в её собственном *письме*, видя его уязвимость в многозначности, несводимости наблюдений к непротиворечивым максимам. Эта подвижность границы между определённым, неотменимым универсальным принципом и неопределённым, морально и этически спорными мыслью и поступком отчётливо демонстрирует жанр личного романа, оправдывая относительность любых идей.

Примечательно, что Сталь видит превосходство людей, наделённых страстями, над людьми, их лишёнными. Отсутствие чувственного опыта мешает последним познать истину, которая, в частности, заключается в умении установить границу между должным и недолжным, безнравственным и моральным. Воображение, которое питает творчество, есть та же страсть. «Воображение – самое неукротимое из человеческих качеств, оно пробуждает желание и задаёт вектор человеческой судьбы»⁹⁵⁷. Избыток воображения, которое не совпадает с бедностью реальных событий, настойчиво требует своего проявления: «Способности нас разрывают, как гриф Прометея, когда они не получают осуществления во внешнем действии...»⁹⁵⁸. *Письмо* выступает у Сталь и компенсацией неосуществлённых желаний. *Письмо* Сталь есть всегда страстное *письмо*, никогда не удовлетворяющееся наличным. Характер письма Сталь может быть объяснён из того же учения о страстях: «Страсти есть стремление человека к иной судьбе, они заставляют испытать беспокойство возможностей, пустоту жизни; они предвещают, может быть, будущее существование, но, ожидая его, они разрушают настоящее»⁹⁵⁹. Таким образом, учение о страстях у Сталь смыкается с романтической мечтой, стремлением к неосуществимому, предвосхищением иного. Страсти пробуждают неудовле-

⁹⁵⁶ Staël Mme de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 294.

⁹⁵⁷ Ibid., p. 257.

⁹⁵⁸ Staël Mme de. Réflexions sur le suicide // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 357.

⁹⁵⁹ Staël Mme de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 288.

творённость имеющимся, ограниченностью повседневности, толкают на поиск пределов возможного. Это желание иной судьбы оборачивается преодолением своего удела, драматизмом превозмогания себя.

С другой же стороны, *письмо* для Сталь становится альтернативой суициду, спасительным размышлением, укрепляющим духовные силы («Я писала эти размышления о суициде в момент, когда несчастье заставляет меня испытывать потребность укрепить себя с помощью размышления»⁹⁶⁰). И своими сочинениями Сталь участвует в общем спасении, не случайно она настаивает, что пишет для несчастных: «Писать нужно для несчастных; тот, кто благополучен, учится только на своём собственном опыте и общие идеи в любых областях кажутся им потерянным временем. Для тех, кто страдает, всё по-другому: размышление – их самое верное убежище, и, разделённые рассеянностями несчастья с обществом, они изучают самих себя и ищут, как лежащий в постели больной, какое положение для них более болезненно»⁹⁶¹. Описывая свои страдания, Сталь утешает не только себя, но и других: «У меня нет иной цели (если бы я это смогла), чем заставить служить утешению других то, отчего я сама страдала»⁹⁶². Литература, по Сталь, есть способ самовыражения и, одновременно, общественно полезное дело: «На поприще литературы нет несчастливых, если думают только об удовольствии выразить свои мысли и о надежде сделать их полезными»⁹⁶³. Цель творчества видится Сталь и в отказе от эгоизма, выходе за пределы собственного «я». «Замысел человеческого существования состоит ни в чём ином, как в отказе от индивидуального, чтобы вернуться в общий мировой порядок»⁹⁶⁴. Мысль не должна стягиваться, сужаться до того, что внутри, но расширяться, стремиться от «я» к другим, к миру. *Письмо* и есть такое расширение, путь от себя к другим.

«Я женщина во всём», – говорит о себе мадам де Сталь в одном из писем⁹⁶⁵. И именно «женскому» в себе она во многом обязана своим писатель-

⁹⁶⁰ Staël Mme de. *Réflexions sur le suicide* // Staël Mme de. *Œuvres complètes*. T. 1. P., 2008. P. 336.

⁹⁶¹ Ibid., p. 346.

⁹⁶² Staël Mme de. *De l'éducation de l'âme par la vie* // Staël Mme de. *Œuvres complètes*. T. 1. P., 2008. P. 314.

⁹⁶³ Staël Mme de. *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* // Staël Mme de. *Œuvres complètes*. T. 1. P., 2008. P. 289. П. Лафорг настаивает на том, что Сталь как наследница XVIII века относится к литературе как к «общественной практике», экспериментальному полю столкновения идей, чем объясняется её желание «использовать романическую форму для того, чтобы развивать дискурс философский, политический, литературный, эстетический» (Laforge P. *Roman, romanesque et imaginaire dans Corinne ou l'Italie* // "Une mélodie intellectuelle". *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël. P., 2000. P. 33).

⁹⁶⁴ Staël Mme de. *Réflexions sur le suicide* // Staël Mme de. *Œuvres complètes*. T. 1. P., 2008. P. 351.

⁹⁶⁵ Из письма к Дж. П. де Корсель, лето 1784 г. // Staël Mme de. *Correspondance générale*. T. 1. Première partie. *Lettres de jeunesse*. 1777 – août 1778. P., 1962. P. 78.

ским талантом. Мадам де Сталь свойственно доверяться интуитивному постижению мира, чувственный опыт в становлении её личности всегда занимал преобладающее место, тесня рациональное начало: «Я отчётливо чувствую то, что никогда не было ясно дано моей мысли...»⁹⁶⁶. Для неё имеют право на существование только те идеи, которые оправданы чувствами. По выражению Ж. Панжа, мадам де Сталь «никогда не разделяла своих идей от своих чувств»⁹⁶⁷. Сталь наблюдательна и проницательна по отношению к окружающим её людям, она видит то, что происходит в их душе. В этом качестве сама романистка видит одно из отличительных свойств женской природы: «Талант женщин есть тонкие наблюдения... я угадываю все движения того, кого люблю»⁹⁶⁸. Любовь диктует мысленное возвращение к объекту чувства, это есть образ, рисуемый воображением и памятью: «Это любовь, которая соединяет все эти воспоминания, как картины, и видит объект, который она любит в то время, как о нём думает»⁹⁶⁹. Сюжет каждого из романов Сталь будет строиться вокруг образов любовников, следовать развитию их отношений, суть которых раскрывает её личные драмы. Из сказанного следует, что женская наблюдательность носит избирательный характер. Женщина сосредоточивает своё внимание главным образом на объекте своей симпатии, её взгляд направляется не холодным рассудком, но сердцем. Женщина всегда втянута в наблюдаемое, её выбор ограничен эмоциональным влечением. Сталь как личность и как писатель живёт любовью: без этого чувства, без отношения к «другому» нет её «я» и её таланта. «Я не знаю, что я есть сама по себе, моя страсть – это мой гений», – пишет Сталь в одном из писем к Нарбонну⁹⁷⁰. Безотносительно к кому-либо она не может объяснить ни себя, ни окружающего её мира. Другими словами, она является самой собой, только проявляя себя в любви.

Роман Жермены де Сталь «Дельфина» прочно вращается в литературу XVIII века: традиционная эпистолярная форма, введённая в моду Руссо⁹⁷¹,

⁹⁶⁶ Из письма к Риббингу от 4 января 1796 г. // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 337.

⁹⁶⁷ Pange J. de. *Madame de Staël et le culte du héros* // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 7.

⁹⁶⁸ Из письма к месье де Сталь конец мая – начала июня 1786 г. // Staël Mme de. *Correspondance générale*. T. 1. Première partie. *Lettres de jeunesse*. 1777 – août 1778. P., 1962. P. 76.

⁹⁶⁹ Из письма к Риббингу от 22 октября 1794 г. // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 179.

⁹⁷⁰ Из письма к Нарбонну от 11 ноября 1793 г. // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 206.

⁹⁷¹ Такого же мнения придерживается А. Вайан, который говорит о том, что «удовольствие высказываться» Сталь находит в данном случае своё выражение в «традиционном обрамлении эпистолярного романа, посвящённом "Юлии"» (Vaillant A. *Corinne, ou la littérature* // Madame de Staël. *Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. P., 1999. P. 33). На этот счёт существует и иная точка зрения, которая принадлежит И. Анселю, считающему, что эпистолярный роман выбран Сталь для того, чтобы «соединить философию, политику и мораль – в духе Монтескье» (Ansel I. *Corinne, ou les mésaventures du roman à thèse* // Madame de Staël. *Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. P., 1999. P. 18). Л. Омасини утверждает, что «Дельфина» – последний большой

узнаваемая история о несостоявшейся любви, неординарная индивидуальность ищущей счастье героини. И всё же роман Сталь предрекает иные, ещё неизвестные словесности эпохи Просвещения конфликты, обозначая переход в новый, романтический век. «Дельфина» намечает возможные перспективы новой судьбы и нового женского самосознания. «Дельфина» представляет собой проект жизнестроительства молодой романистки. На кон поставлена свобода как обещание будущего⁹⁷². Вопрос заключается в том, что это за свобода. Для Сталь, как и для героинь её романов, свобода есть, в первую очередь, обретение себя в независимости суждения и поступка, преодоление инерции привычных представлений и правил поведения. К этой свободе героини Сталь идут через осмысление своей женской сути. Закреплённое традицией положение женщины в обществе, строгая регламентированность её поведения становятся благодатной почвой для размышлений героинь об их инаковости, которая осознаётся, конечно же, относительно мужчины, положение которого, как кажется, обладает целым рядом преимуществ. Комплекс заложника предрассудков, произвола общественного мнения и насилия устаревшей морали питает в женщине желание возвыситься над своим положением, встав на одну ступень с мужчиной и нарушив тем самым вековые порядки. Однако трудность заключается в том, что такое восхождение требует от женщины внутреннего перерождения. Необходимо преодолеть то, что может быть истолковано как слабость, в первую очередь, самими же взыскательницами иной судьбы, напоминая им о неправомерности их претензий и подтверждая их личностную несостоятельность.

Наделяя героиню поистине женской чувствительностью, Сталь приписывает ей целый ряд мужских качеств, что делает образ Дельфины достаточно противоречивым. Дельфина умна, проницательна, рассудительна. Она не склонна впадать в иллюзию относительно окружающих её людей, точно определяет их характер и вкусы, трезво оценивает их слабости и пороки, обнаруживая непреодолимую дистанцию между ними и собой. Для Дельфины нет секрета в том, что успех в обществе определяется искусством перевоплощения, сокрытия своего собственного лица за маской доброжелательности, услужливости и любезности. Дельфина становится объектом нападок

эпистолярный роман: Сталь обращается к жанру, интерес к которому постепенно ослабевает; к тому же, как считает исследователь, в «Дельфине» обнаруживаются черты заката романа в письмах (о чём свидетельствует, например, финал, где диалогическая форма уступает место монологической) (Omacini L. *Delphine et la tradition du roman épistolaire* // *Cahiers Staëliens. Delphine, roman dangereux ?* P., 2005. №56. P. 15-24).

⁹⁷²Схожая мысль высказана и М.-К. Валуа, согласно которому история Дельфины представляет собой «утверждение индивидуальной свободы» (Valois M.-Cl. *Fictions féminines. Madame de Staël et les voix de la sibylle*. P., 1987. P. 71).

парижского света из-за своей чужести (эту чужесть будет чувствовать Сталь, холодно принимаемая аристократами за сочувствие революции и настороженно встречаемая республиканцами за связь с аристократией и роялистскими кругами). В письмах Сталь, как и в романе, тот же призрак общественного осуждения, недоброжелательства, которые угрожают, в первую очередь, женщине, которая пытается им противостоять, отстаивая своё право поступать согласно своим убеждениям: «Я часто чувствовала, что любят причинять зло тем, кто, кажется, имеет некоторые превосходства, особенно тем, чей доверчивый характер ничего не предвидит, не от чего не защищается и живёт, доверившись своей душе и душам других»⁹⁷³. Схожую мысль (подражая свою собственную судьбу) Сталь повторит в трактате «О литературе»: «Как только женщина проявляет себя как выдающаяся личность, общество в своём подавляющем большинстве настроено против неё»⁹⁷⁴. В Париже Дельфина является потенциальной жертвой, и не только потому, что безыскусна и не умеет лицемерить. Сталь не могла допустить для себя и, следовательно, для своих героинь пути конформизма, который поставил бы их в зависимость от требований света. Любое притязание общества на контроль её поведения делало Сталь по-мужски независимой, гордой и даже резкой, заносчивой. От начала и до конца Дельфина хочет сохранять власть над своими поступками, ревностно оберегает свободу действия, настаивает на возможности поступать в соответствии со своими убеждениями. Дельфина всегда отстаивает необходимое право принадлежать только самой себе, самостоятельно, без оглядки на окружающих распоряжаться своим существованием. Уже в первом письме Дельфина говорит о потребности сохранить себя, оберегая личное пространство от вторжения посторонних. Она восстаёт против всего, что, по её мнению, могло закрепостить её сознание и ограничить её волю. За независимостью воли здесь стоит не слепое бунтарство, но убеждённость в правоте своей нравственной позиции.

Дельфина хочет быть предельно независимой в своём самоопределении. Она отвергает власть любого закона, будь то закон родства, дружбы или любви. Всё, что может быть безапелляционным предписанием, воспринимается Дельфиной как посягательство на её личную свободу. Она отдаёт себе отчёт в том, что исходящие от окружающих просьбы могут быть лицемерными уловками, переводящими искренность и чистосердечие личных отношений в план официально принятых ритуалов. Дельфина сама хочет распоряжаться своими чувствами. Другие женские характеры контрастно оттеняют

⁹⁷³ Из письма к месье де Сталь от 24 октября 1790 г. // *Staël Mme de. Correspondance générale*. T. 1. Première partie. Lettres de jeunesse. 1777 – août 1778. P., 1962. P. 376.

⁹⁷⁴ *Staël Mme de. De la littérature*. P., 1991. P. 339.

её образ: одни способны скрывать свои недостатки за приятными манерами (мадам де Мондовиль), другие, находясь на страже предрассудков, манипулируют окружающими (мадам де Вернон), третьи религиозны, во всём следуют «должному» (Матильда де Вернон). Дельфина не принимает никаких условностей, будь то общественные или религиозные, до конца отстаивая свободу мысли. «Ваши взгляды абсолютно во всём независимы», – скажет Дельфине Матильда де Вернон (9). Господин де Лебансей отметит «просвещённый ум» Дельфины, который «служит причиной независимости её суждений и поведения» (392). Однако героиня Сталь сохраняет свою женственность, и «женственного» в ней оказывается больше, нежели в её антагонистах. Так, манеры и беседа Дельфины лишены излишней вольности, она привлекает простотой общения и мягкостью, которая совсем не предполагает настойчивости и желания подчинять себе других. Самостоятельность, оригинальность суждений делает её разговор «приятным и остроумным» (6). Независимый ум Дельфины служит средством сугубо женского обаяния. Её высказывания лишены мужской претензии на активную конструктивность, она не претендует на какое-либо вмешательство в политику и социальную практику. Напротив, Дельфина отводит себе пассивную роль, не без доли женской рисовки давая понять, что рассчитывает «на покровительство сильного», называя себя при этом «безобидным созданием» (7). Дельфина знает, что ум является её превосходством и признаёт, что использует его для того, чтобы нравиться окружающим, производить на них приятное впечатление (в трактате «О литературе» Сталь прямо говорит о том, что женский ум приводится в движение желанием нравиться: «Великая движущая сила для женщин – это желание нравиться, а для мужчин – желание господствовать.»⁹⁷⁵). Быть женщиной – значит смотреться в зеркало, оценивать себя со стороны. Дельфина часто видит себя глазами других (заметим, что этими «другими» являются не завистники и недруги, но те, кто сочувствует и любит). Можно задать вопрос: что же приводит Дельфину, мечтающую об уединении, в Париж? Женская слабость: желание нравиться. В одиночестве Дельфина не могла бы показать блеск своего ума, проявить себя талантливой и обаятельной собеседницей, поэтому она любит «движение и разнообразие парижского света» (208) (здесь повторяется ситуация Сталь). Дельфине важны заинтересованные и восхищённые взгляды, врождённая грация и развитое чувство такта обеспечивают красоту позы, жеста, движения. Дельфина-Сталь испытывает удовольствие от собственной игры, «пробуя себя» в роли героини драмы, вызывающей восторг и сочувствие. Примечательно, что именно эсте-

⁹⁷⁵ Staël Mme de. De l'éducation de l'âme par la vie // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 324.

тическое чувство спасает Дельфину от самоубийства. Стоя у обрыва и испытывая искушение сделать роковой шаг, она вдруг увидела себя глазами проходивших мимо крестьян: молодая, красивая, одетая в белое... Дельфине становится жаль губить свою красоту: она посмотрела на себя как на трагическую героиню, к которой испытала сочувствие. Это умение Дельфины смотреть на себя со стороны выдаёт тайное желание самой Сталь – видеть себя в образе создаваемых ей героинь⁹⁷⁶.

Сталь как женщина-писатель хочет отражаться в образе своих роман-ных героинь. Судьба неординарной женщины – это потенциальный роман. Дельфина (как и сама Сталь) претендует на роль героини романа. Прежде всего, это претензия получает подтверждение во внешней привлекательности Дельфины. Красота женщины притягивает к ней внимание мужчин, делает её объектом любовных желаний и matrimoniaльных планов. Не обладая обаянием, женщина рискует не выполнить своё главное предназначение – посвятить себя любви. Дельфина знает о своей красоте и дорожит ей, для неё это важное достоинство (наряду с умом). Внешность героини подробно показана с точки зрения мужчин, что усиливает эротическую притягательность женского образа (словами господина де Лебансей, у Дельфины «выдающийся ум, чудесное сердце, привлекательная внешность, молодость, состояние» (392)). Она готова стать героиней романа, в отличие, например, от Луизы д'Альбемар, которая, обладая некрасивой внешностью и смирясь с невозможностью счастливой любви, посвящает себя уединению монастырской жизни. Дельфина же, напротив, после смерти мужа ведёт светский образ жизни. Хотя парижское общество и пугает её, она стремится туда, чтобы себя показать. Несмотря на бравирование своей независимостью от общественного мнения, Дельфина находит женское удовольствие в том, что имеет успех в свете, очаровывает окружающих её людей умом и красотой⁹⁷⁷. Обладая многими достоинствами, Дельфина готова раскрыться как личность с достойным мужчиной. «Женщины живут только любовью» (19), – таково убеждение Сталь (с чем перекликается утверждение, вложенное в уста мадам де Тернан: «истории всех женщин похожи» (406)). В этом заключается и главная слабость женщины: она всецело отдаётся чувству, обретая в нём смысл жизни, единственно верную цель. Напряжённость, глубина чувства,

⁹⁷⁶По мнению Валуа, роман «Дельфина» представляет собой «автобиографический спектакль»: в качестве рассказчика Сталь выступает в роли кукловода, в качестве героини она осуществляет личный показ (Valois M.-Cl. *Fictions féminines. Madame de Staël et les voix de la sibylle*. P., ANMA Libri, 1987. P. 95).

⁹⁷⁷В письмах Сталь говорит о своей любви к светским развлечениям как о простительном недостатке (письмо к месье де Сталь от 23 октября 1786 г. // *Staël Mme de. Correspondance générale*. T. 1. Première partie. *Lettres de jeunesse*. 1777 – août 1778. P., 1962. P. 55).

подчиняющего всю жизнь женщины, требует от неё жертв. Всецело поглощённая чувством, женщина неизбежно отрекается от того, что может вступить с ним в противоречие, а также необходимо попадает в зависимость от мужчины. Сталь убеждена, что мужчины не дают любовному чувству руководить ими, определять их поведение; обладая сильной волей, они «имею власть над собой»⁹⁷⁸. Женщина же слаба и её слабость обусловлена именно её природой, подчиняющей её любовному чувству и, следовательно, мужчине: «Сама природа определила их (женщин – С.Л.) судьбу в большей степени, чем законы общества»⁹⁷⁹. Всё это имеет оправдание, если избранник достоин любви и если влюблённым (в чём главная заслуга принадлежит женщине!) удаётся удерживаться на высоте чувства, не опускаясь до бессодержательной прозы будней. Процитированная выше фраза имеет продолжение: «Женщины живут только любовью, история их жизни начинается и заканчивается с любовью» (19). «История жизни», которая «начинается и заканчивается с любовью» и есть «роман» в понимании Сталь (она пишет «женский роман», где на первый план выходит женская судьба, женский взгляд на мир). Сталь настаивает на том, что любовь есть единственная страсть женщины: «Любовь есть история жизни женщины и эпизод в жизни мужчины»⁹⁸⁰. Из чего также можно сделать вывод, что сюжет романа может быть организован только как женская история. Женщине нельзя расстаться с любовью раньше, чем будет завершена её жизнь, значит, нужно длить «роман», убегая от небытия. Всё творчество Сталь и представляет собой постоянное усилие длить «роман», что находит отражение и в самой жизни писательницы: манерах, поведении, высказываниях, многочисленных любовных связях. Любовь есть романическая линия, судьба же есть предназначение, которое нужно угадать в себе и развить, и развить посредством письма! Поэтому Дельфина (как и Жермена де Сталь) – «романическая натура» (20) (определение «романический» не единожды встречается в её характеристике). В этом «романическом» автор и героиня совпадают. Они активно действуют, то есть пишут свою историю. Дельфина как героиня эпистолярного романа повторяет ситуацию автора – она пишет саму себя и свою жизнь. Важно отметить, что пишет она в соответствии с литературными образцами, романами XVIII века: Дельфина «получила воспитание философское и романическое» (28) (прежде всего, это «женская литература» и школа Руссо).

⁹⁷⁸ Staël Mme de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 210.

⁹⁷⁹ Ibid., p. 210.

⁹⁸⁰ Staël Mme de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 207.

Само понятие «романический» имеет важную смысловую нагрузку. «Романическое» в «Дельфине» иногда имеет значение необычного, резко выделяющегося на фоне всеобщей посредственности. Так, мадам де Вернон говорит о «романическом характере взглядов и поведения» Дельфины (106). Согласно мнению главной героини, прослеживаемому, например, в её оценке поведения мадам д'Артена, «романическое» есть то, что подчинено исключительно чувствам, соответствует принципам высокой нравственности, то, к чему не примешивается ни расчёт, ни эгоистические притязания. Сама Дельфина часто руководима «романической чувствительностью» (211). «Романичность» Дельфины напрямую связана с разбираемой нами проблемой женского. Быть женщиной – значит уметь себя показать, что требует способности видеть и оценивать себя со стороны. Желая составить представление о своей внешности, «покрасоваться», женщина смотрится в зеркало. Ей доставляет такое же удовольствие наблюдать за тем, как её воспринимают другие. Отражаться в зеркалах и отражаться в глазах читателей – удовольствие, испытываемое Дельфиной-Сталь. Примечательно, что само появление феномена «романического (*le romanesque*)» – «романического характера» и «романического воображения» – ставится Жерменой де Сталь в прямую зависимость с развитием женских способностей, связанных с искусством нравиться, производить приятное впечатление и тем самым оживлять общество, способствовать разного рода эстетическим удовольствиям. Светской ролью женщины, которая стремится привлекать к себе интерес и быть центром всеобщего внимания, Сталь объясняет развитие её ума и талантов, а также воображения, что определяет связь женщины с искусством и литературой. Отсюда мысль Сталь о том, что литература должна быть уделом женщин, тогда как политика и науки – уделом мужчин⁹⁸¹. Мужчины, активные в социальной деятельности, должны исполнять долг, женщины же – служить украшению жизни. То, что занятие искусством (а следовательно, романическое) соответствует именно женскому характеру, объясняется Сталь также тем, что женщины впечатлительны, чувствительны, лишены рассудочных, практических интересов и открыты религиозно-мистическому опыту.

Для того чтобы быть на высоте, Дельфине нужна великая жертва – и она жертвует своим счастьем ради счастья Матильды, ей нужно следовать некоему долгу – и она следует ему, отказывая Леонсу в близости: быть любовниками – слишком банально и низко. Она перестала бы быть той чистой и добродетельной Дельфиной, которая достойна высокой любви. Сохранить величие своего образа – вот что её заботит. Униженная, она не может быть

⁹⁸¹ Staël Mme de. De l'éducation de l'âme par la vie // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 325.

героиней романа. Дельфина-Сталь от начала до конца остаётся в плену у созданного ей самой идеала женской добродетели, который был задан по большей степени романами Ричардсона и Руссо, на что писательница указывает в Предисловии к «Дельфине». Сталь-Дельфина по-женски хочет, чтобы ей восхищались, её превозносили, видели в ней непревзойдённое совершенство. Это стремление героини Сталь к внешнему, позе ещё ярче обнаруживается в сравнении с «Юлией» Руссо. Героиня Руссо своей добродетельной жизнью заслуживает право на соединение с любимым Сен-Пре в вечности (об этой надежде она говорит в своём предсмертном письме). В романе Сталь нет прямой связи между добродетелью и спасением души, обретающей счастье на небесах. Стойкость Дельфины перед соблазном объясняется драматической позой. Героиней Сталь движет страх унижить любовь, лишиться себя удовольствия созерцать незапятнанной близость душ. Сталь ориентируется на трагедийных героинь, совсем не случайно Дельфина говорит о героическом поступке, величайшей жертве. Чем сильнее страдание, чем большие жертвы требуются от человека, тем возвышеннее любовь. Жизнь должна уподобиться театру, стать великим зрелищем, вызывающим восторг и сочувствие. Если человек справился с взятой на себя трагической ролью, как это удаётся сделать Леонсу и Дельфине, такое зрелище будет достойно неба и найдёт сочувствие у самого Творца («...если праведный человек, борющийся против несчастья, представляет собой зрелище, достойное неба, чувствительные создания, восторжествовавшие над любовью, заслуживают ещё большее одобрение Бога» (306)). Дельфина-Сталь стремится срастись с взятой на себя трагической ролью, чем во многом и объясняется развязка романа. Перестать быть героиней в собственных глазах – это чревато распадом личности. Потерять своё достоинство, лишиться основания себя уважать, оценивать себя как существо неординарное, выдающееся – вот в чём Дельфина-Сталь видит опасность. Дельфину-Сталь пугает возможность стать обыкновенной, ничем не примечательной. Предостерегая Леонса от попыток сделать её своей любовницей, Дельфина приводит следующий аргумент: «...я могу ещё возвыситься, но если ты будешь настаивать, я буду вскоре не больше, чем человеком, придавленным тяжестью раскаяния, душой нежной, но обыкновенной (*commune!*), и самый благородный порыв – порыв жертвы – ослабеет во мне» (308). Благородный порыв самопожертвования – вот что может возвысить над собственной судьбой. Если судьбу нельзя преодолеть, человек должен быть велик в своём отказе. Добровольный и окончательный отказ от того, что может смягчить страдания – вот путь героев Сталь.

Сталь – наследница и оппонент Просвещения. Дельфина восприняла от мужа идею того, что «мораль и религия сердца» есть единственные надёж-

ные проводники в жизни, однако каждый раз она вынуждена корректировать это знание, ставя под вопрос его абсолютный характер. Это знание каждый раз должно быть найдено вглубине собственного «я» посредством *личного письма*. Для Дельфины-Сталь важно каждый раз возобновляемое заглядывание в неопределённость безграничного «я». «В рассуждениях идти до глубины моих мыслей и моих чувств» (11), – так объясняет свою потребность в переписке Дельфина. Поэтому, по её мнению, письма должны быть длинными и писать нужно не о внешнем – действиях и их результатах (что не нравится Дельфине в письмах мадам де Вернон), а непосредственно о причинах поступков, их нравственной подоплёке, их соответствии душевным качествам. Переписка должна открывать не публичную сторону личности, но, напротив, то, что обычно скрыто, «тайные страдания» (11). Согласно рассуждениям Дельфины, главная цель переписки заключается не в том, чтобы довериться «другому», а в том, чтобы объяснить себя для себя самой. Дельфина испытывает потребность в том, чтобы до конца выразить себя, прояснив для себя собственное «я».

Дельфина хочет быть самой собой, совпадать с самой собой, быть понятной самой себе, когда, будучи высказанными, доступны самые глубины души. Это возможно при условии предельной близости между участниками переписки, сходстве их характеров и взглядов, взаимной заинтересованности. Пишущий письмо должен как бы оставаться наедине с самим собой, говорить о себе не чужим, но своим собственным языком, не удаляясь, но приближаясь к себе истинному. Именно эта потребность и движет Дельфиной в её переписке с Луизой д'Альбемар. «Моя душа полностью могла бы открыться в общении с вами» (12), – пишет она сестре покойного мужа. Это и есть цель всякого исповедального дискурса – предельная откровенность. «Я» открывается перед другим с той же полнотой, как и перед самим собой. Сочиняя письма Луизе д'Альбемар, Дельфина ставит себя в положение внесоциальное, лишённое всякой искусственности, не допускающее иносказаний, умолчаний, неточности. Естественная простота общения, при котором отсутствуют любые преграды, аналогична разговору «я» с самим собой. Это соответствует возвращению к своим истокам, к детству с его наивным прямотушием и доверчивостью. Согласно Сталь, нужно сохранить «нежное доверие первых лет жизни, возраста, когда верят в то, что высшее доказательство любви состоит в том, чтобы показать другим свои чувства и развить перед ними свои мысли» (12). Для Сталь откровенность всегда будет мерой духовной близости любовников. Между теми, кто любит, не должно быть секретов. Именно в общении чувства обнаруживают своё сходство. В дружбе, как и в любви,

женщина испытывает «удовольствие доверяться»⁹⁸², сближаясь с «другим» и пробуждая в нём потребность в ответном движении.

Заметим, что письменное общение неустранимо, является обязательным условием всякой связи. То, что нельзя рассказать в устной беседе, можно выразить на бумаге. В частности, дневник есть фиксация жизни в самых разных проявлениях, подробный отчёт о продуманном и прочувствованном, где всё, вплоть до мельчайших деталей, имеет значение. Дельфина аккуратна каждый вечер ведёт дневник: не только для себя, но для близкого человека – Луизы д'Альбемар, которая хочет знать о всём том, чем живёт её родственница. Дневник для Дельфины есть также способ сохранить саму себя, не изменить своим нравственным убеждениям: она должна признаваться во всём без стыда и раскаяния. Это настоящий суд совести. Подробности, доверенные дневнику, нельзя повторить в устной беседе: что-то может забыться, выразиться неточно. В XIX веке устанавливается настоящий культ письменного слова. Даже при возможности воссоединения с Луизой и их ежедневных бесед, Дельфина не допускает отмены переписки: письма должны быть обязательным дополнением к устному общению. В разговоре не всё может быть сказано, может не хватить вдумчивой сосредоточенности, скрупулёзности проверки всех тайников «я», последовательного прояснения неопределённости чувств через настойчивый поиск нужного слова. Сталь не мыслит своего существования без *личного письма*, передавая необходимость в этом способе выражения самосознания своей героине (заметим, что дневник Дельфины не играет в романе никакой функциональной роли: из него нет ни одной выдержки. Следовательно, упоминание о дневнике служит свидетельством той роли, какую в жизни героини играет акт *письма*, направленного на личность пишущего, что лишний раз указывает на близость автора и героя в этом акте *письма*).

В романе «Дельфина» (во второй развязке) есть примечательное размышление героини о преимуществах письменной речи по сравнению с устной. В разговоре нельзя быть до конца откровенным с тем, кого любишь. Близость возлюбленного всегда вызывает волнение, стеснение, нерешительность. Присутствие любимого есть всегда потрясение, которое как бы вырывает «я» из самого себя, лишает человека возможности погружаться вглубь себя, беспрепятственно следуя своим мыслям и чувствам. Его внимание, по большей степени, оказывается обращено вовне, сосредоточено на другом: «Чувства, которые испытывают, выдают себя легче, может быть, в письме, чем в разговоре. Присутствие того, кого любишь, вас всегда сдерживает, ко-

⁹⁸² Staël Mme de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 246.

гда вы с ним говорите; но вдали от него то, что вы пишете, принадлежит вашим самым глубоким и привычным чувствам»⁹⁸³.

Роль пишущей Дельфины неотделима от её роли читателя. Читателем и писателем одновременно Дельфина выступает по отношению к Леонсу. Ещё до встречи с ним она составляет его физический и моральный портрет. Дельфина создаёт для себя образ Леонса по образу романых героев-любовников, на что указывает сама героиня: в письме к Луизе она пишет о том, что, узнав о смертельном ранении Леонса, хочет сохранить его живописный портрет «героя романа, оригинала которого больше нет» (43). В душе Дельфины всегда будет жить созданный её воображением идеал, до которого она будет стараться возвысить Леонса. Всё дело в сюжете, который разворачивается в сознании, моделируя жизненные ситуации в соответствии с романскими образцами. Жизнь и роман отражаются друг в друге, жизнь может стать романом, роман – жизнью. Культура слова и письма для героев Сталь, как и для неё самой, есть культура жизни. Важно не столько, как человек ведёт себя, сколько то, как говорит и пишет. Именно манера говорить, умение выражать себя в слове становится собственно действием, исчерпывающе характеризующим человека. Не случайно, характеристике речевой манеры мадам де Вернон Дельфина и Луиза уделяют огромное внимание в своих письмах. При этом Дельфина долгое время отказывалась замечать лицемерие в своей родственнице, будучи убеждена, что слова соответствуют чувствам и душевным качествам говорящего. Это заблуждение также можно объяснить романским воспитанием Дельфины. В романе Сталь огромное значение имеет стиль, причём в самом широком значении: стиль письма совпадает со стилем жизни. Пример тому – чтение Дельфины письма Леонса, которое тот адресовал своему наставнику. Именно по письму Дельфина составляет представление о характере и убеждениях Леонса, проецируя свои выводы на их возможную любовную историю. По одному единственному письму Дельфине удаётся создать исчерпывающее представление о Леонсе и его будущей судьбе. Она влюбляется в Леонса, узнавая его характер по стилю письма. Прямота и искренность выражений, отсутствие словесных украшений и многословия свидетельствуют о прямоте и благородстве его натуры. Дельфина отмечает простоту и безыскусственность стиля Леонса: «естественность выражений, соответствующих истинному чувству и удачно передающих оригинальную идею» (35). По наблюдению Дельфины, в письмах Леонса отсутствуют «банальные фразы», наличие которых часто скрывает пустоту души. Безыскус-

⁹⁸³ Staël Mme de. [Deuxième] dévouement de Delphine // Staël Mme de. Delphine. Genève, 1987. P. 965.

ность выражений соответствует глубине смысла («...его манера выразиться придавала самым простым словам новое выражение...» (55)).

Дельфина пишет письма не столько с целью общения, не столько с целью открыть себя перед другим, сколько с целью понять себя, объяснить себя для самой себя. Дельфина переживает историю своей любви, описывая её в письмах от самого зарождения (интерес к Леонсу) до разлуки с возлюбленным. До того, как они написаны, её чувства неясны ей самой, например, она понимает, что влюблена в Леонса в процессе сочинения ей адресованного Луизе д'Альбемар письма. Переписка для Дельфины – это и суд совести: нужно уловить, определить то, что является отклонением от избранной нравственной позиции, вывести на поверхность и таким образом упразднить власть порока, который мог бы сбить с пути добродетели. «Оно (происшествие) было настолько непродолжительным, что я могла бы им пренебречь, но, чтобы сохранить сердце во всей его чистоте, не нужно отклоняться от исследования самой себя, нужно превозмочь отвращение, которое испытывают, признаваясь себе в плохих чувствах, которые долгое время прячут в глубине сердца перед тем, как возыметь над ними власть» (37), – убеждена Дельфина. Таким образом, письмо даёт героине преодолеть разлад с самой собой, восстановить внутреннее единство. В *письме* она обретает единственно верную линию поведения, утверждает невозможность отклонения от исповедуемых принципов. «Добрые чувства берут начало в глубине нашего сердца, плохие, как мне кажется, идут от какого-то чужого влияния, которые потрясают порядок и связь наших размышлений и наш характер» (38), – утверждает Дельфина. Письмо и позволяет распознать своё и чужое, изгнав последнее как чуждое, несвойственное, неорганичное «я». Можно сказать, что письмо является жизненной необходимостью. Дельфина способна браться за письмо, находясь в любом состоянии, даже в состоянии предельного волнения и горя. Для неё не может быть ничего, что не было бы доверено бумаге, адекватно передано, всё может и должно быть отражено в слове. Так, узнав о смертельном ранении Леонса, влюблённая в него Дельфина... садится за письмо Луизе, чтобы поделиться своим горем.

«Я» возможно для Сталь и Дельфины лишь в той мере, в какой это «я» может о себе сказать, и сказать не самому себе, а «другому». Дельфина всегда испытывает потребность в доверительном разговоре с духовно близким ей человеком. Утаивать что-то, умалчивать о чём-то – значит исказить свою сущность, возможно больше о себе говорить – значит восстанавливать полноту «я». Скрываясь в слове от «другого», «я» ускользает от самого себя, теряется в сумерках смыслов. «Другой» как слушатель становится соучастником рождения правды о «я», помогая не только проявить мельчайшие, часто

неясные грани скрытой сути говорящего (пишущего) о себе «я», но и определить точные нравственные ориентиры, является тем судьёй, чей взгляд обращён к совести исповедующегося. В одном из писем к Луизе д'Альбемар Дельфина объясняет потребность в доверительной переписке: «С вами, моя Луиза, я не испытываю ни малейшей сдержанности, и, когда я пишу вам письма, не хочу ничего от вас умалчивать. Я *изучаю себя с вами*, я принимаю вас за судью моего сердца, и в моём сознании нет ничего, во что я не посвятила бы вас» (62) (выделено мной – С.Л.). Молитва и письмо оказываются сближены в контексте. Дельфина всегда предельно откровенна в высказывании о себе, перед Богом и перед близким ей человеком она остаётся всё той же Дельфиной: «Я долго молилась Богу, в моей душе нет ничего, что я боялась бы Ему доверить. После молитвы я села писать вам» (266), – признаётся Дельфина в письме к Луизе д'Альбемар.

Эту же ситуацию можно наблюдать и в переписке Сталь, где письмо как предельно откровенный монолог замещает исповедь и сопутствует молитве. Это своеобразный самоотчёт, «я» проверяет себя через свою связь с «другим»: «По крайней мере, я буду верна приятному закону, который я для себя установила, – писать вам каждый вечер»⁹⁸⁴. В другом письме к Риббингу Сталь говорит о «приятной привычке» писать любимому, поясняя это следующим образом: «Нужно, чтобы мои действия, все мои слова были подчинены моему ангелу-хранителю»⁹⁸⁵. Воспринятые и «прожитые» адресатом мысли и чувства того, кто исповедуется, делают его частью бытийного опыта говорящего, заставляют разделить с ним тяжесть существования. Одиночество мучительно для Сталь тогда, когда она не может передать давящий груз чувств и самонаблюдений, когда погружение в себя не заканчивается прояснением тайных сторон «я», обречённых на стирание без словесной поверки, в которой обязательно должно участвовать доверенное лицо. Это желание всем своим мыслящим «я» принадлежать другому, до конца отдаваться в потоке проживаемого времени предполагает и стремление заполнять другого собой, поглощать его. «Я начинаю беспокоиться, что вы потеряли одно письмо», – признаётся Сталь в том же письме Риббингу⁹⁸⁶. Адресат не получил письмо, значит она отсутствует для него, её может не быть в его мыслях, она может не заполнять его время. Сталь же хочет постоянно присутствовать в «другом».

Молчание есть отсутствие, невыносимая пустота. Писать – значит чувствовать присутствие «другого», не оставаться в одиночестве, надеясь на

⁹⁸⁴ Из письма к Риббингу от 7 сентября 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 132.

⁹⁸⁵ Из письма к Риббингу от 16 декабря 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 213.

⁹⁸⁶ Из письма к Риббингу от 16 декабря 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 213.

поддержку и понимание. «Не оставляйте меня, – обращается Дельфина к Луизе. – Возьмём за привычку писать друг другу каждый день обо всём, что мы испытываем» (311). Желая убеждаться в своей правоте, невинности, Дельфина всегда ждёт от адресата сочувствия и оправдания. Совсем не случайно она говорит о Луизе как о судье, обладающем «благородной и чистой» душой (366), видит в ней человека снисходительного, любящего, терпимого («У меня нет чувства, которое не могло бы заслужить доверие у вашего снисходительного и нежного сердца» (310), – говорит героиня в письме к своей родственнице).

Письмо есть самоосуществление, *письмо* свидетельствует о движении от слабостей к добродетели. При этом морального суда «я» над самим собой недостаточно. Нужен тот, кто подтвердит правильность избранной позиции, направит и поддержит силы при осуществлении сделанного выбора. Таким «страхующим» лицом для Дельфины выступает Леонс, который в переписке с возлюбленной так говорит о своей роли: «...продолжайте не скрывать от меня того, что происходит в вашей жизни, что скрыто в вашем сердце. Вы нуждаетесь в том, чтобы вас поддерживали в благородных действиях» (153). Неискренность в общении воспринимается героиней Сталь как насилие над собой. Откровенность не требует усилий от Дельфины, поскольку соответствует природе её характера, невозможность же высказываться свободно, следуя своим эмоциям, заставляет её испытывать моральные страдания (о чём свидетельствует один из разговоров Дельфины с посетившей её дом Матильдой). Искренность в высказывании есть также возможность доверить себя заботам «другого». Так, о господине де Лебансей Дельфина говорит как о человеке, которому «не нужно бояться доверить свои мысли, так как можно быть всегда уверенным в том, что с ней согласятся или же её исправят» (310).

Для Сталь и её героинь избранник сердца всегда в первую очередь собеседник: он направляет ход мысли и определяет движение реальной или воображаемой беседы. Женщина ориентируется на высказывания мужчины, в них поверяя себя, убеждаясь в правильности или ошибочности своих догадок. Из «Дельфины» и писем Сталь можно заключить, что взаимная симпатия начинается именно с разговора. Умение вести беседу – это одно из самых важных достоинств мужчины в глазах Сталь, которая сама, как отмечал Констан, имела «блестящий талант собеседника», в котором проявлялась «неопределимая магия интимности»⁹⁸⁷. Возможны как минимум два рода беседы: та,

⁹⁸⁷ Constant B. De Madame de Staël et de ses ouvrages // Portraits. Mémoires. Souvenirs. P., 1992. P. 215.

которая направляется умом, и та, которая направляется сердцем⁹⁸⁸. В первом случае, необходимы широта суждения и остроумие, которые проявляются в обсуждении общественных, политических, научных и других тем, непосредственно не затрагивающих частную сторону жизни говорящих («...разговор как способ показать широту представлений и точность мысли...» (63)). Во втором случае, разговор становится способом душевного сближения собеседников, а значит, предполагает обсуждение вопросов, которые касаются сферы чувств, помогают раскрыть самые затаённые мысли. При этом проявляются не просто предпочтения, те или иные позиции, обнажается сама суть внутреннего «я», те врождённые качества, которые, по мнению Сталь, руководят поступками человека и определяют его моральный облик. Примечательно, что первой темой (своего рода пробным камнем), пробуждающей эмоциональное движение беседующих Леонса и Дельфины и помогающей обнаружить их внутреннее родство, становится литература, и в том числе, романы – жанр, который, по представлению Сталь, более всего подходит для выражения правды человеческих чувств. «...с Леонсом я искала тем, которые напрямую касаются чувств: мы говорили о романах, успешно затронув в разговоре разные стороны того, что составляет самые тайные страдания чувствительных душ. Я испытывала внутреннее волнение, которое оживляло все мои суждения... наш разговор становился чисто литературным» (63), – напишет Дельфина о своей первой беседе с Леонсом. Вырисовывается следующая картина: литература не есть нечто отвлечённое, существующее вне контекста бытийной ситуации. Напротив, «чисто литературное» и есть наиболее адекватное, наиболее полное отражение того, чем живут собеседники, что они проживают в данный момент и даже будут проживать. Литература становится проводником смыслов зарождающихся между Леонсом и Дельфиной чувств. «Тайные страдания чувствительных душ» можно считать свёрнутым определением романного жанра. Роман рассказывает о непубличной, интимной стороне человеческой жизни, в центре его внимания находятся «чувствительные» натуры, которые в силу своей способности глубоко переживать происходящее и в столкновении со всевозможными препятствиями на пути к желаемому счастью, обречены на страдания, что обеспечивает драматическую напряжённость действия.

Высказывание ставится Сталь в прямую связь с личностными особенностями «я». Человек создаёт себя в словах, организует в слове свой внутрен-

⁹⁸⁸ В одном из писем к матери, не находя слов для выражения силы своего чувства, Сталь прибегает к следующему обороту: «читайте в моём сердце, оно более красноречиво, чем все языки мира» (Из письма к матери от весны или лета 1778 или 1779 // Staël Mme de. *Correspondance générale*. Т. 1. Première partie. *Lettres de jeunesse*. 1777 – août 1778. P., 1962. P. 13).

ний мир. Пренебрежение к слову, «пустая» речь грозит утратой способности глубоко чувствовать, обедняет существование. «Поверхностность суждений вскоре приводит к поверхностности чувств» (281), – утверждает Дельфина. Не только высказываемые взгляды, но сама манера разговора раскрывает характер человека. Так, манера говорить Леонса, как замечает Дельфина, была «лаконичной, но энергичной» (64), что предполагает прямоту, страстность его натуры. По представлению Сталь, разговор между любящими должен быть предельно искренним, однако не должен исчерпывать всего, что скрыто в самой глубине «я». Необходимо, чтобы каждый раз оставалось невысказанное, что даёт ощущение неисчерпаемого богатства внутреннего мира собеседника, который будет открываться с большей полнотой в каждой последующей беседе. «...Даже тогда, когда он использовал выражения, полные силы и красноречия, казалось, что он высказывает мысли только наполовину и что в глубине его сердца осталось богатство мысли и страсти, которые он отказывается растрчивать» (64), – характеризует Дельфина разговор Леонса. К тому же у Леонса есть испанский акцент, который придаёт его манере говорить необычность, а Дельфина видит в этой особенности «очарование и благородство» (473).

Между влюблёнными существует «тайный» язык, понятный только тем, кто связан невидимыми узами любви. Под этим языком в романе Сталь подразумевается выражение в слове мистических прозрений, доступных только пронизательному взгляду любящих. «Я всегда говорю с тобой этим тайным языком, передавая неопределённые эмоции, которые гармония заставляет нас испытывать...» (301), – пишет Дельфина Леонсу. Этот «тайный» язык обращён к незримому, присутствующему лишь в чувственном опыте, обнаруживающем скрытые связи между явлениями. «Тайный» язык делает влюблённых сопричастными великой мистерии мира, помогает перешагнуть границы видимого и открыть в самих себе неизвестный духовный потенциал. «...Какое очарование я испытываю, доверяя тебе свои самые сокровенные мысли, когда мы вместе смотрим на события мира как посторонние, издали глядящие на чуждое им зрелище...» (307) Разговор есть также способ эмоционального единения: говорящий передаёт свой энтузиазм, своё душевное горение в устремлённости к прекрасному идеалу: «...если в благородном порыве он (Леонс) мне скажет, что нужно подчинить свою жизнь любви, мне стало бы стыдно самой себя, если бы я не разделила его воодушевления» (298), – признаётся Дельфина Луизе д'Альбемар. Влюблённые служат друг для друга неисчерпаемым источником чувств и мыслей. «...я бы без конца обновлял вместе с тобой мои чувства и мои мысли; я возрождался бы в каждом разговоре!» (271) – признаётся Леонс Дельфине. Непрерывный разговор с

любимым человеком равнозначен бессмертию души. Можно сказать, что бессмертие души и мыслиться Сталь как бесконечно возобновляемая беседа с возлюбленным.

Отсутствие же общения между любящими равнозначно для Сталь смерти. Не случайно смерть сближается с тишиной, перестать общаться – значит умирать: «Отныне я буду существовать для Леонса только как существуют для живых мёртвые... он меня будет звать, а я его не услышу. ...ничего, что было бы связано со мной, не оживёт вокруг него, чтобы ему ещё раз повторить, что я его люблю» (437). Общение может быть выражено через звуковой образ – голос – или через образ письма. Прекращение общения, переписки напоминает об отсутствии на земле, смерти. В письме к Леонсу Дельфина говорит следующее: «Простите меня, если я долго вам не писала, если я не приезжаю к вам, если я умерла для вас...!» (443). Не имея ни адреса, ни имени, то есть не имея возможности писать и получать письма, Дельфина говорит о себе как о мёртвой. В пятой части «Дельфины», содержащей черты дневника (речь идёт о нескольких «листочках», написанных Дельфиной во время её путешествия и ни к кому конкретно не обращённых) обнаруживает себя всю жизнь преследующий мадам де Сталь страх одиночества. Писать кому-то – значит мыслить вместе с кем-то, жить вместе с кем-то, одинокое же размышление, о котором говорит Дельфина, – одно из самых тяжёлых испытаний⁹⁸⁹.

Письмо есть свидетельство продолжающейся жизни, вырванной из состояния небытия. Именно в письме нуждается Дельфина для того, чтобы ощутить своё присутствие в мире. «После трёх часов полной неподвижности я нашла силы вам писать» (114), – как только у Дельфины появляются силы после продолжительного обморока, она садится за письмо к Луизе д'Альбемар. Всё должно быть доверено бумаге, обо всём нужно свидетельствовать в письме: нельзя уйти из жизни, не оставив описания своих последних часов («Я очень больна, думаю, что моя жизнь в опасности. Мне запрещают писать, но, если я должна умереть, я хочу, чтобы вы знали о последних часах, которые я провела.» (346)). Дельфина боится, что её смерть будет воспринята как случайность, которая не поддаётся объяснению. Рассказать о причине смертельно опасного недуга, о душевных мучениях – значит придать происходящему смысл, устранить опасность «белого пятна».

⁹⁸⁹ Согласно мнению Л. Омасини, с которым, однако, трудно согласиться, последние части «Дельфины» подтверждают «несостоявшуюся власть слова», которое утрачивает функциональность. Этот «возврат к основам "я"», которого никто не слышит, позволяет исследователю, что также представляется спорным, назвать «Дельфину» романом «несбывшегося общения» (Omacini L. *Delphine et la tradition du roman épistolaire* // *Cahiers Staëliens. Delphine, roman dangereux ?* P., 2005. №56. P. 23).

К тому же, если судить по переписке Сталь, письмо служит защитой от ужаса небытия, страха уничтожения: «Я начинаю писать вам около комнаты моей матери, ещё не имея возможности её увидеть, но глубоко расстроенная, напуганная этим приближением смерти...»⁹⁹⁰. Разговор скрепляет земные связи, сближают людей перед лицом близкой смерти («Я не хотела бы умереть, не увидев вас, не поговорив с вами, как я говорила»⁹⁹¹).

Эта ситуация любви как диалога, получившая отражение в романе, организует всё личное письмо Сталь. Чувства для мадам де Сталь существуют только в том случае, если они получили выражение в слове, любовь возможна только как активный диалог, предполагающий взаимоузнавание, взаимопроникновение, взаимовлияние. Без исповедальных признаний нет привязанности, которая питается доверием и взаимным уважением, что является «истинной основой счастья»⁹⁹². В случае Сталь «чувствовать» равнозначно «высказывать чувства», любить – значит говорить о любви. Нельзя чувствовать и не говорить об этом, и обратно – нельзя говорить о чувстве, его не испытывая («Никогда ... я не могу произнести слова, которого я не прочувствовала»⁹⁹³). Молчать – значит не чувствовать, тишина есть признак умирания любви, наступления равнодушия. Слова могут продлить жизнь чувства, отсрочить его исчезновение. Когда же не доверяют слову, рискуют всё утратить: «перестают говорить друг другу о любви, затем перестают это чувствовать»⁹⁹⁴. Слово служит гарантом постоянства отношений, сказанное однажды должно непрерывно повторяться в разных интерпретациях. Сталь требует от партнёра того, чтобы он неустанно убеждал её в неизменности своего чувства, она всегда нетерпеливо ждёт писем с признаниями, которые должны были вернуть ей покой вместе с уверенностью в неослабевающей любви к ней («Напиши, думаешь ли ты обо мне и не перестал ли ты меня любить»⁹⁹⁵). Молчание, отсутствие диалога между близкими людьми равнозначно для Сталь ослаблению связи. «Моему сердцу необходимо с вами говорить», – пишет она в одном из писем к Нарбонну⁹⁹⁶.

⁹⁹⁰ Из письма к Риббингу от 3 мая 1794 г. // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 87.

⁹⁹¹ Из письма к Констану от 30 ноября 1813 г. // *Staël Mme de. Lettres à Benjamin Constant*. P., 1960. P. 44.

⁹⁹² Из письма к месье де Сталь от 20 мая 1787 // *Staël Mme de. Correspondance générale*. T. 1. Première partie. *Lettres de jeunesse*. 1777 – août 1787. P., 1962. P. 171.

⁹⁹³ Из письма к м. де Сталь, 1786-1787 // *Staël Mme de. Correspondance générale*. T. 1. Première partie. *Lettres de jeunesse*. 1777 – août 1787. P., 1962. P. 207.

⁹⁹⁴ Из письма к месье де Сталь от 20 мая 1787 // *Staël Mme de. Correspondance générale*. T. 1. Première partie. *Lettres de jeunesse*. 1777 – août 1787. P., 1962. P. 171.

⁹⁹⁵ Из письма к месье де Сталь от 4 июня 1787 // *Staël Mme de. Correspondance générale*. T. 1. Première partie. *Lettres de jeunesse*. 1777 – août 1787. P., 1962. P. 189.

⁹⁹⁶ Из письма к Нарбонну от 25 ноября 1792 // *Staël Mme de. Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 66.

Любовь нуждается в том, чтобы быть выраженной, проявленной, высказанной в слове (тем более что избыточность эмоций не даёт молчать: «Это чувство душит, когда его не выражают»⁹⁹⁷). Любовь есть способность раскрываться другому, доверять самое сокровенное в предельно искреннем диалоге. Любовь в переписке Сталь представлена и как открытие другого, и как узнавание своего собственного «я», которое развивается с каждым новым чувством. В одном из писем Сталь говорит о том, что «наслаждается» избытком своего чувства⁹⁹⁸. Любовь у Сталь избыточна, колоссальна, предельно напряжённа, поэтому признание переходит в крик, надрывный зов, истерические стенания.

Любить – значит понимать и слышать («Сколько ты дал мне сил, плача вместе со мной»⁹⁹⁹). Сталь может наслаждаться чувством только в той мере, в которой оно приятно любимому. Вместе с сердцем женщина доверяет саму себя, поэтому необходимо быть уверенной в том, что она любима. Чувство должно быть обязательно взаимным, будь то дружба, любовь, привязанность («Дружба, которую вы внушили, должна заставить испытывать самые разные огорчения, если вы её не разделяете.»¹⁰⁰⁰). Любить – жить одинаковыми эмоциями и мыслями: её радости, ожидания, разочарования, тоска – должны быть разделяемы кем-то («Я вас не упрекаю; я надеюсь, что вы разделяете горе, которое я испытываю»¹⁰⁰¹). Сталь уверена, что любовник должен воспринимать мир так, как воспринимает его она. Заметим, что такая идеальная близость, к которой стремится Сталь, не исключает в какой-то степени насилия, поглощения «другого». «Деспотизм» Сталь объясняется её уверенностью в том, что любящие должны составлять единое целое, следовательно, возлюбленный должен разделять её привычки, взгляды, предпочтения. По представлению Сталь, возлюбленный необходимо становится её вторым «я». То, что неприемлемо для неё, должно быть неприемлемо для того, кто её любит («Невозможно, чтобы я не поехала в Париж этой весной, и, если ты меня любишь, невозможно, чтобы ты мог решиться бросить меня умирать там с разбитым сердцем»¹⁰⁰²). «Другой» должен был стать ей самой, чувствовать, мыслить, как она сама («...вы будете счастливы моим счастьем...»¹⁰⁰³). Однако для Сталь любовные отношения предполагают ещё и внимательное вслушивание в другого. Она не только хочет руководить отношениями,

⁹⁹⁷ Из письма к Нарбонну от 8 сентября 1792 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 18.

⁹⁹⁸ Из письма к Риббингу от 14 сентября 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 146.

⁹⁹⁹ Из письма к Риббингу от 8 сентября 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 134.

¹⁰⁰⁰ Из письма к Риббингу от декабря 1793 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 50.

¹⁰⁰¹ Из письма к Риббингу от 23 мая 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 106.

¹⁰⁰² Из письма к Риббингу от 16 января 1795 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 233.

¹⁰⁰³ Из письма к Риббингу от 17 февраля 1795 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 256.

настаивая на предельной самоотдаче, выказывая волевой характер, часто подавляющий «другого», но и стремится подстраиваться под партнёра, перенимая его убеждения и привычки. Сталь всегда внимательна к тому, кто находится рядом с ней. Недостаток общения, когда она не может уловить ни настроений, ни мыслей любовника, приводит её в растерянность («...я потеряла направление ваших чувств и ваших идей»¹⁰⁰⁴). Она готова доверяться возлюбленному, соглашаясь с его правотой («Я буду верить в одно только слово, сказанное вами, как в самую истину...»¹⁰⁰⁵).

Характер любовной темы в «Дельфине» объясняется философией любви, представленной Сталь, в первую очередь, в трактате «О влиянии страстей на счастье людей и наций» (1796). По убеждению Сталь, люди, которыми не владеют страсти, могут с помощью мысли и воли направлять свои действия. Страсть же лишает человека свободы, делая его зависимым от многочисленных внешних условий. Не имея возможности свободно руководить своими поступками, разумно судить о правильности нравственного выбора, находящийся во власти страстей человек обречён на несчастье. В отличие от других страстей, любовь получает у Сталь оправдание. Любовь есть безусловное благо («любовь украшает жизнь, любовь есть обаяние природы»¹⁰⁰⁶). Человек живёт в другом и для другого, обретая в этой привязанности полноту бытия и преодолевая ограниченность своей природы, приближаясь тем самым к небесному блаженству («Всемогущий Бог, который поместил человека на землю, захотел, чтобы тот постиг идею небесного существования, для этого Он позволил ему в некоторые моменты молодости любить со страстью, жить в другом, дополнить своё существование, соединяясь с дорогим ему предметом»¹⁰⁰⁷). В одном из писем к Риббингу, объясняя свои мистические представления, Сталь говорит, что сближает религию и любовь¹⁰⁰⁸. По мысли М. Брикс, такая позиция Сталь соответствует возрождению святости в романтизме, которое предполагает осознание того, что «испокон веков связаны искусство, любовь и религия»¹⁰⁰⁹.

Земная любовь открывает путь к небесному блаженству, она питает веру в божественную благодать и бессмертие души. Разделяя руссоистское представление о бессмертии души и справедливом воздаянии за прожитую

¹⁰⁰⁴ Из письма к Риббингу от 6 июня 1795 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 318.

¹⁰⁰⁵ Из письма к Риббингу от 6 февраля 1796 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 344.

¹⁰⁰⁶ Staël Mme de. *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* // Staël Mme de. *Œuvres complètes*. T. 1. P., 2008. P. 198.

¹⁰⁰⁷ Ibid., p. 199.

¹⁰⁰⁸ Из письма к Риббингу от 14 мая 1795 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 310.

¹⁰⁰⁹ Brix M. *Les sources mystique de Corinne: la femme, l'amour et le sacré* // Madame de Staël. *Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999*. P., 2000. P. 85.

жизнь, Сталь, однако, даёт этому иное объяснение. Истинное чувство, соединяющее людей на земле, не может иметь временный характер, узы любви вечны, тот, кто любит, обретает бессмертие. Души влюблённых будут неразлучны в вечности. Великая любовь, которую переживает Дельфина, не может быть обращена к конечному и, следовательно, иметь предел, иными словами, не может быть направлена на того, кто обречён на полное уничтожение. В противном случае, любовь теряет смысл, утрачивает своё ценностное основание. Допуская мысль о смерти, за которой не будет открыта иная жизнь, человек не может всецело следовать любви как духовному восхождению. «Можем ли мы в близости наших душ искать наши самые тайные мысли, чтобы друг другу их доверить, когда в основе всех наших размышлений была бы безнадежность?» (280). Сомнение в бессмертии души подрывает веру в основы самого человеческого бытия: «Необыкновенное потрясение омрачает мысль, когда её лишают всякого будущего, когда её запирают в этой жизни. Тогда я чувствую, что всё может мне изменить, я больше не верю в себя...» (280). Вера в Бога и открытую для человека вечность возвышает земную любовь, которая, в свою очередь, учит истинной вере. «Сила любви позволяет мне открыть в себе источник вечной жизни» (281), – пишет Дельфина в письме к Леонсу. Вечность становится в романе Сталь надеждой на соединение и обретение счастья разлучённых в земной жизни влюблённых.

Нераздельность душ в небесном мире не предполагает разделения на женское и мужское. Но, даже мысля переход в вечность, где не должно существовать половых различий, Дельфина продолжает закреплять за Леонсом главенствующую, направляющую роль: она говорит о том, что после смерти будет следовать за его «сияющим путём» (281). Для женщины мужчина не есть просто дополнение инаковости, обеспечивающее полноту существования, но бытийная необходимость, пробуждающая все заложенные в женском существе возможности. Этот «другой» способствует пробуждению и развитию женского «я», которое формируется только в контакте с «ты» мужчины. «Одна я ни на что не способна (*Je ne puis plus rien à moi seule*)» (281). Одиночество есть неполнота, отгороженность от мира, безнадежная привязанность к настоящему, у которого нет будущего. Воображение женщины необходимо питается союзом с «другим», тем, из которого она сотворяет кумира, чтобы самой совершенствоваться в подражании своему идолу. Влюблённая Дельфина готова поставить под вопрос, изменить свои убеждения. Сомнение в правильности своих нравственных позиций для Сталь есть сомнение в личностной состоятельности, но героиня идёт на это, готовая всю себя принести служению любви («Мне необходимо вопрошать тебя о всех моих мыслях, чтобы судить о них, принимать их или нет» (281), – говорит Дельфина Леонсу).

су). Свою главную задачу она видит в самоотречении: «Ни одна женщина на свете не была бы для него тем, кем могла бы быть я: я соответствовала бы его характеру, советовалась бы с ним обо всех моих действиях» (110). Расстаться с любимым для Дельфины – значит пойти против своей природы, лишиться своего «я», не случайно разлука с Леонсом сравнивается со смертью, героиня как бы переходит от бытия к небытию. «Можете считать меня среди тех, кого больше нет» (517), – говорит Дельфина, решившаяся на расставание с возлюбленным.

Любовь есть сила, делающая человека свободным, открывающая ему призрачность мира и приближающая к небесному блаженству («Я тебя увижу, и ты меня будешь любить. Все силы мира ничего не стоят по сравнению с этим»¹⁰¹⁰). Выше любви нет ничего, она – великое откровение и смысл жизни: «Есть такая сила и правда в этом чувстве... что оно торжествует над всем»¹⁰¹¹. В земной любви Сталь видит залог вечной жизни, тот, кто любит, заслуживает спасения и небесного рая: «...о, небесные узы, неужели же нет иной жизни после этой, неужели же то, что называют уважением к своим обязанностям, там не вознаграждается, неужели рай нас не ждёт?...»¹⁰¹². Любовь мыслится Сталь практическим осуществлением того, чему учит религия: «Любовь может иногда дать то, что религия и мораль предписывают»¹⁰¹³. В чувствах, которыми живёт, Сталь не допускает изменения. Та привязанность, которая один раз завладела ей, должна длиться вечно («...вот узы, которые ничто не может разорвать...»¹⁰¹⁴).

Для Сталь вся жизнь может быть заключена в минуте величайшего душевного напряжения, моменте, в котором сосредоточено всё её существо. Для Сталь есть этот пик, к которому сошлось всё существование, стянуты все её устремления. Она видит это как предел её физических и духовных возможностей, предел её судьбы, полное самоосуществление («Я не могу не любить вас ещё больше, ни жить без вас даже одного дня»¹⁰¹⁵; «существование связано только с первой и последней надеждой, единственным и самым большим благом, которое мне остаётся...»¹⁰¹⁶). Любовь настолько затмевает рассудок, что Сталь видит некий «магнетизм», непонятную и необъяснимую «невидимую силу» в чувстве, связывающих двух людей¹⁰¹⁷. В силу своей са-

¹⁰¹⁰ Из письма к Нарбонну от 2 октября 1792 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 44.

¹⁰¹¹ Из письма к Нарбонну от 2 октября 1792 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 44.

¹⁰¹² Из письма к Риббингу от 15 сентября 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 147.

¹⁰¹³ Staël Mme de. *Lettres sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau* // Staël Mme de. *Œuvres complètes*. T. 1. P., 2008. P. 45.

¹⁰¹⁴ Из письма к Риббингу, ноябрь 1793 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 44.

¹⁰¹⁵ Из письма к Нарбонну от 23 октября 1792 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 53.

¹⁰¹⁶ Из письма к Риббингу от 5 мая 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 90.

¹⁰¹⁷ Письмо к Нарбонну от 18 октября 1793 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 192.

кравальной природы любовь нельзя высказать до конца, это «невыразимое чувство»¹⁰¹⁸, природу которого до конца нельзя определить: «Я больше не знаю, как выразить то, что превосходит все известные чувства...»¹⁰¹⁹. Уже то, что она сильнее инстинкта жизни, выводит её за грань привычного и доступного, а также возможного и допустимого.

«Моей натуре необходимо любить», – признается Сталь в одном из писем к Риббингу¹⁰²⁰. У Сталь никогда не возникает подозрения в предосудительности, безнравственности своих сердечных влечений. Чувство как такое в самом себе уже оправдано. Любовь, которая ей так необходима, захватывает, не оставляя выбора. В переписке Сталь обнаруживает себя предельная напряжённость чувства. Жермена способна всецело, не сдерживая своих страстных порывов, до самозабвения отдаваться любви (она не может себя делить: «я вся (tout moi-même)»¹⁰²¹, «любила всем своим существом»¹⁰²²). Чувство подчиняет все её душевные силы, владеет ей без остатка. О своей любви к Нарбонну, например, Сталь говорит как о чувстве, которое «превосходит и воображение, и историю, и силы человеческие»¹⁰²³. Любовь бесконтрольна, ей нельзя руководить, ей нельзя определить меру («Позволь мне отдаться этому первому движению моей души»¹⁰²⁴). Жизнь в любви становится существованием на пределе. Острота переживаний счастливых моментов абсолютного единения делает непереносимым ослабление связи. Любовники должны всегда составлять одно целое. Любить – значит существовать с другим, в другом и для другого, что требует близкого присутствия возлюбленного, благодаря чему осуществляется полнота взаимного подчинения и обладания. В счастье взаимной любви возможна только одна мысль о любимом («...время, жизнь, смерть соединились в одной мысли...»¹⁰²⁵). Между любящими не может существовать никакого отдаления, желание одного является законом для другого («Можно обо всём просить, когда души созвучны»¹⁰²⁶). По убеждению Сталь, любящие становятся одним целым, и это проявляется, прежде всего, в способности разделять душевное состояние партнёра. Одно из самых больших потрясений для Сталь – признание того, что любовник не мучается её мучениями («...и вы не страдаете от моего мучения, и вы не

¹⁰¹⁸ Из письма к Нарбонну от 23 октября 1792 // Staël Mme de. Lettres à Narbonne. P., 1960. P. 53.

¹⁰¹⁹ Из письма к Нарбонну от 8 ноября 1793 // Staël Mme de. Lettres à Narbonne. P., 1960. P. 203.

¹⁰²⁰ Из письма к Риббингу от 1 апреля 1795 г. // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 287.

¹⁰²¹ Из письма к Риббингу от 9 марта 1795 г. // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 275.

¹⁰²² Из письма к Констану от 8 января 1814 г. // Staël Mme de. Lettres à Benjamin Constant. P., 1960. P. 53.

¹⁰²³ Из письма к Нарбонну от 8 ноября 1792 г. // Staël Mme de. Lettres à Narbonne. P., 1960. P. 61.

¹⁰²⁴ Из письма к Нарбонну от 25 августа 1792 г. // Staël Mme de. Lettres à Narbonne. P., 1960. P. 1.

¹⁰²⁵ Из письма к Риббингу от 19 сентября 1794 г. // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 153.

¹⁰²⁶ Из письма к Риббингу от 30 июня 1795 // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 324.

устремиться ко мне с нетерпением...»¹⁰²⁷). В одном из писем к Риббингу Сталь признаётся в том, что страдает от того, что ранит его характер: важно встать на точку зрения другого, принять его убеждения (что и делает Дельфина)¹⁰²⁸. Вынужденная разлука воспринимается как величайшая драма, ослабление связи с другим переживается как утрата своего собственного «я», из чего для Сталь очевиден только один выход – смерть («У меня есть только одна мечта – жить и при этом видеть и любить вас или умереть, если вас не будет рядом...»¹⁰²⁹). Душевное состояние, мирочувствование Сталь всецело зависят от отношения к ней любимого человека: «Если вы меня любите, я живу, я торжествую, я рабыня и королева; если ваше чувство ослабляется, я себя осуждаю и замолкаю»¹⁰³⁰. Сталь становится заложницей своей любовной страсти.

Любовь есть зависимость от другого, невозможность самостоятельно распоряжаться своей жизнью. Жизнь останавливается, всё сосредоточивается на одном образе, на одном существе («Ты один существуешь для меня на свете. Мысли, чувства связаны с твоим образом. Вселенная, будущее, прошлое, жизнь, вечность – это ты, всегда ты, только ты»¹⁰³¹). Быть любимой тем, кого любишь, – значит владеть миром, состояние блаженства возвышает над всеми. Это эйфория счастья как бы ставит человека в положение вне времени и пространства («...я буду королевой мира, если Адольф будет меня любить...»¹⁰³²). Другой есть всё, он полностью поглощает её существо («...ты один есть и счастье, и покой, и жизнь»¹⁰³³; «нет ничего более желанного для меня, чем вы...»¹⁰³⁴; «...непреодолимая необходимость вас видеть и жить для вас»¹⁰³⁵; «...я живу только для вас и вами...»¹⁰³⁶). Любовь всегда есть обожание, превознесение возлюбленного («...ты ангел ... я не могу существовать без тебя, я обязана тебе жизнью, покоем, надеждой, счастьем.»¹⁰³⁷). Нередко в письмах Сталь прослеживается мысль о том, что любовь как сильная всепоглощающая страсть может соперничать с религиозной верой («Перед твоим образом я повергаюсь на землю и прошу у него помощи, какую богомольцы ищут в религии»¹⁰³⁸). Сталь последовательно, как в переписке, так и в ро-

¹⁰²⁷ Из письма к Нарбонну от 15 декабря 1793 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 212.

¹⁰²⁸ Из письма к Риббингу от 2 декабря 1794 г. // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 89

¹⁰²⁹ Из письма к Нарбонну от 30 сентября 1792 г. // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 90.

¹⁰³⁰ Из письма к Риббингу от 22 октября 1794 г. // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 178.

¹⁰³¹ Из письма к Нарбонну от 23 октября 1792 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 53.

¹⁰³² Из письма к Риббингу от 19 сентября 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 153.

¹⁰³³ Из письма к Нарбонну от 8 ноября 1793 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 203.

¹⁰³⁴ Из письма к Риббингу от 1 мая 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 88.

¹⁰³⁵ Из письма к Риббингу от 5 мая 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 89.

¹⁰³⁶ Из письма к Риббингу от 5 мая 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 90.

¹⁰³⁷ Из письма к Нарбонну от 2 июня 1793 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 120.

¹⁰³⁸ Из письма к Нарбонну от 18 ноября 1792 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 68.

мане, оправдывает это абсолютное чувство: любовь внушена Богом, она есть свыше посланный дар. Земная любовь освящена небесным законом, даже если она и соперничает с верой. Самозабвенно любя, женщина подчиняется Божественной воле.

Влюблённые – это небожители, которым открывается путь в рай. Любовь есть всё, после же любви нет, не может быть ничего. Тот, кто в любви всё обрёл, с её утратой всё теряет, теряет самого себя. Сталь ужасает пустота отсутствия. Она принимает мир как мир заполненный присутствием любимого человека, через связь с которым она в полной мере воспринимает и осмысливает окружающее. Вся её переписка с любовниками, в которой раскрывается её страстная, порывистая, кипучая натура, есть напряжённое стремление преодолеть разрыв, образуемый разлукой, и восстановить ту полноту взаимопроникновения двух личностей, которая существовала при непосредственном общении. Любовь в письме Сталь есть в буквальном смысле наполнение: наполнять себя – другим и другого – собой, преследуя целью достичь предельно возможную степень близости. В переписке используется глагол «absorber», который имеет значение «завладевать», «захватывать», а также «впитывать», «поглощать», что характерно для её видения взаимодействия мужского и женского (Например: «Желание вас видеть настолько сильное, что оно всецело мной владеет (absorbe)»¹⁰³⁹). В идеале оба партнёра всецело отдаются друг другу (s'abandonner), предельно открываются другому (se livrer), впуская в себя, отдавая над собой власть. Нет другого (не важно, кто играет эту роль – Нарбонн, Риббинг, Констан), нечем себя заполнять, значит, нет полноты «я», нет того вектора, который задаёт направление мысли и чувства. «Я питаю к вам страсть, которая владеет *всем* моим существом. Я вам буду обязана *всем*, если вы никогда не разлучитесь со мной»¹⁰⁴⁰ (выделено мной – С.Л.). «Всё» в словаре Сталь не есть риторика, но мера любви. Может быть или «всё», или «ничего»: «всё» есть жизнь в её беспредельности, «ничего» есть смерть без надежды на воскрешение, неизбежный ужас небытия. Сталь в письмах много раз повторяет любовникам, которых подозревает в ослаблении привязанности к ней, что разрыв будет для неё смертью. «...вы меня убьёте. Вы всё для меня в целом свете, всё, что мне останется, будет ужасом без вас»¹⁰⁴¹. С вами – всё, без вас – ничего. Для Сталь жизнь в одиночестве, замкнутая на своём собственном «я», и жизнь в тесном единстве с другим разделены огромной пропастью. Одно есть отрицание другого, третьего не дано, или – или. Полнота или пустота, смысл или

¹⁰³⁹ Из письма к Нарбонну от 13 июля 1793 // Staël Mme de. Lettres à Narbonne. P., 1960. P. 137.

¹⁰⁴⁰ Из письма к Нарбонну от 18 октября 1792 // Staël Mme de. Lettres à Narbonne. P., 1960. P. 50.

¹⁰⁴¹ Из письма к Нарбонну от 18 октября 1782 // Staël Mme de. Lettres à Narbonne. P., 1960. P. 50.

бессмысленность, блаженство или ад («Всё возможно вынести с вами, но в разлуке жизнь мне представляется такой, какой она была бы без вас»¹⁰⁴²).

Здесь нужно поднять вопрос о том приписываемом Дельфине качестве, которое, по замыслу Сталь, является прерогативой женского характера и равнозначно романтическому, если понимать под ним восхождение духа в его устремлённости к идеалу. Речь идёт об энтузиазме – одном из ключевых понятий идейно-философской и художественно-эстетической программы Сталь. Под энтузиазмом нужно понимать не только воодушевление или восторженность. В широком смысле, какой, безусловно, в это слово вкладывается Сталь, «enthousiasme» определяет характер и судьбу личности. По принципу противопоставления женское – мужское Сталь противопоставляет чувственное и разумное, эмоциональное и рациональное. Если мужчина руководствуется логикой, непротиворечивыми доводами рассудка, женщина следует душевным порывам, движению чувства, которое подчиняет всё её существо. «Если бы мой брат, мой супруг, мой друг, мой отец играли какую-нибудь роль в политических делах, тогда вся моя душа могла бы туда устремиться, а чисто абстрактные комбинации меня убеждают, но не увлекают» (70), – признаётся Дельфина. Женщина должна находиться под обаянием идеи, которая вовлекала, втягивала бы её в поле притяжения. Если для мужчины желательно отчётливо созерцать идею, в стремлении к её сближению с уже наличным в практике и воплощению в конкретных формах, доступных обладанию, то женщина, скорее, избегает такой определённости, увлечённая неясным, скрытым, таинственным. В неоформленную идею легче вместить множественность смутно представляемых образов, связанных изменчивой эмоцией. Дельфина гризет об ином мире, очертания которого очень нечётки: «На вершине горы, в дали горизонта мысль ищет будущего, иного мира, где душа может отдохнуть, где доброта наслаждается самой собой, где на смену любви никогда не приходят горькие сожаления, тяжёлые воспоминания...» (127). Энтузиазм есть порыв души, который означает разрыв с реальной действительностью и устремлённость к прекрасному, недостижимому идеалу. Возвышенные чувства нельзя унижать до мелких расчётов. Воодушевление, страстный порыв к мечте нельзя связывать с прагматизмом действия, увязывающего в частности. Именно поэтому влюблённая в свободу Дельфина отказывается от политического действия, уверенная в том, что борьба партий может принести только разочарования. Свободолюбивые мечтания Дельфины сохраняют характер «самых правдивых и чистых чувств» (316) (по словам Леонса, Дельфина любит свободу как поэзию или религию, не учитывая дра-

¹⁰⁴² Из письма к Нарбонну от 7 августа 1793 // Staël Mme de. Lettres à Narbonne. P., 1960. P. 152.

матический опыт революции (315)). Отдаваться высокому энтузиазму – значит находиться во власти «благородной и гордой» страсти (316). Энтузиазм предполагает непосредственный отклик на впечатления от окружающего и, одновременно, неудовлетворённость наличным бытием, ожидание большего, ещё неизвестного, скрытого. Энтузиазм есть предчувствие чуда как великого дара свыше («...хотя окружающие предметы всегда производили на меня живое впечатление, моя всегда взволнованная душа переносила меня за пределы реальной жизни. Каждое из этих впечатлений представлялось мне даром неба, и очарованность моего сердца заставляла меня поверить в присутствие чудесного во всём, что меня окружало» (453)). Всепоглощающая, жертвенная любовь есть также проявление энтузиазма: «...отказываясь от «я», энтузиазм молодости, который я считала бы любовью или, точнее выражаясь, абсолютным самопожертвованием чувствам, счастью, жизни другого, как самая высокая идея блаженства, которая может вдохновить надежду человека»¹⁰⁴³.

Восторженность Дельфины, её устремлённость к идеальному не позволяют ей видеть непривлекательную изнанку жизни, реально оценивать окружающее. Её доброта и великодушие часто приводят к заблуждениям. Дельфина долгое время отказывается видеть в обществе враждебную ей силу, будучи уверена, что своим благородством и добродушием она заслужила признательность и уважение. Дельфина не может активно противостоять злу, будучи от природы добродушной и искренней, у ней нет тех качеств, которые позволили бы ей одержать победу в столкновении с грубой силой. «Вы слишком пылкая, чтобы понять правду жизни» (231), – говорит Дельфине мадам де Вернон. Знакомые Дельфины часто указывают на её непрактичность, неумение руководствоваться строгим расчётом, выстраивать своё поведение в соответствии с требованиями ситуации. Дельфина слишком порывиста, откровенна, доверчива. Страстная натура героини Сталь не может втиснуться в узкие рамки приличий. Энтузиазм есть также сосредоточенность на внутреннем мире, стоическая достаточность в самом себе («в своём воодушевлении я ни в чём не нуждаюсь» (*je suffisais à mon enthousiasme*) (467)). Для Дельфины открыт только один путь – путь вне общества, вне любых сдерживающих условностей, вне любых границ, будь то границы расхожей морали или границы видимого мира. «Энтузиазм» Дельфины и есть одна из возможностей достижения свободы сознания. Порыв страсти разбивает оковы материи и открывает душе путь восхождения. Дельфина проживает чувство на его пределе, никогда не успокаивается, её эмоции и мысли всегда

¹⁰⁴³ Staël Mme de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 200.

находятся в движении. Она живёт в постоянной устремлённости к большему, тому, что должно целиком её поглощать, заставляя забывать об ограниченности земного удела. Поэтому чувство для Дельфины есть больше, чем любовная страсть, это есть всё её «я»: «Это чувство, которое, уверена, никогда не погаснет, не должно ли оно способствовать возвышению нашей души? О! что значит любовь без вдохновения? (qu'est-ce que l'amour sans enthousiasme?)» (257). «Энтузиазм» и есть пограничное состояние: человек делает рывок из мира обманчивых видимостей к великому прозрению истины. Он порывает с примитивным состоянием и получает возможность строить свою жизнь в соответствии с приоткрывшимся таинством: «Энтузиазм, который внушается нам любовью, есть своего рода новый закон жизни» (282).

Понятие «энтузиазма» занимает важное место в этико-философской мысли Сталь. В трактате «О Германии» Сталь указывает на то, что возвышающее душу воодушевление, вызванное чувством бесконечности, позволяет пережить тому, кем всецело владеет, освобождение от «пут человеческого удела» и прозрение тайн вечности¹⁰⁴⁴. «Энтузиазм» является для Сталь той категорией, которая позволяет сблизить эстетическое с религиозно-мистическим. Эмоции, которые испытывает человек, соприкасаясь с прекрасным, пробуждают в нём надежду на вечное блаженство. Всякое глубокое волнение чувств видится Сталь преодолением временного и конечного, выходом за пределы материального, что позволяет ей говорить о всём видимом зрению как о символах, выражающих незримые сущности универсальной природы. Энтузиазм сближен Сталь с христианской религиозностью. По её убеждению, ни одно истинно высокое чувство невозможно без веры в бессмертие души. Энтузиазм как связь с вечностью видится Сталь и преодолением эгоистических страстей. Истинная любовь есть проявление того же энтузиазма, а значит, переживается не как чувственное волнение, но как добровольная самоотдача, как признание долга по отношению к «другому», что предполагает жертву личными интересами. Питаемые чувством, искусство и религия противостоят сухой рассудочности, узкому прагматизму. Литература как энтузиазм, наряду с любовью и верой, есть для Сталь тот же выход за пределы собственной ограниченности, спасение, которое достигается неослабеваемым желанием вечности: «Цель жизни заключается в том, чтобы пожертвовать интересами нашего преходящего существования этому бессмертию, которое начинается для нас уже сегодня, если мы его достойны; и не только большинство религий имеют эту же цель, но искусства, поэзия,

¹⁰⁴⁴ Staël Mme de. De l'Allemagne. P., 1882. P. 515.

слава и любовь есть религии, с которыми оно более или менее связано»¹⁰⁴⁵. Всяким действием должно руководить стремление постичь скрытое, видимое только духовному зрению. Познанию и отражению бесконечности должно соответствовать новое слово. Поиск запредельного оборачивается поиском его адекватного словесного выражения: «То, что глубоко затрагивает в таинстве существования, не может быть выражено обычными формами слова»¹⁰⁴⁶. Тайна внутреннего «я» может быть названа только новым словом, подсказанным энтузиазмом.

Учение об энтузиазме проясняет культ жертвы. В жертве человек преодолевает собственную ограниченность, неполноту своего «я», сближается с мировым целым, становится частью универсального гармонического единства. Жертва так же, как стремление к прекрасному, должна стать величайшим наслаждением благородной души. Сталь демонстрирует связь пантеистических и христианских представлений. В конечном итоге, энтузиазм есть всякое чувство, которое уводит человека за пределы собственной ограниченности: «Энтузиазм связан с универсальной гармонией, это любовь к прекрасному, благородство души, наслаждение самопожертвованием»¹⁰⁴⁷. Согласно представлениям Сталь, жертва есть условие самосовершенствования: «Нет совсем добродетели без жертвы»¹⁰⁴⁸.

Тема жертвы, без которой невозможно истинное чувство и которая является настойчивой потребностью романистки, намечена в переписке Сталь («Мне необходимы самопожертвование, самоотдача»¹⁰⁴⁹). Сила любви измеряется величиной принесённых жертв, всепоглощающая страсть должна обернуться смиренным самозакланием («Я пожертвую твоим вкусам, твоему характеру недостатками и порывистостью моего...»¹⁰⁵⁰; «...вся жизнь для тебя, если она тебе нужна...»¹⁰⁵¹). Сталь хочет всегда быть уверена: всё, что она делает, она делает не для себя, но ради любимого человека («Верьте в мою дружбу и позвольте мне быть уверенной в том, что она будет служить вашему счастью»¹⁰⁵²; «У меня нет иной мысли в этом мире, чем нравиться вам и сделать вас счастливым...»¹⁰⁵³). Сталь всегда утверждает, что всецело принадлежит любовнику («Моя жизнь, моё состояние, моя репутация, мой

¹⁰⁴⁵ Ibid., p. 517.

¹⁰⁴⁶ Ibid., p. 517.

¹⁰⁴⁷ Ibid., p. 574.

¹⁰⁴⁸ Staël Mme de. Dix années d'exil. P., 1904. P. 35.

¹⁰⁴⁹ Из письма к Риббину от 5 февраля 1796 г. // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 343.

¹⁰⁵⁰ Из письма к Нарбонну от 10 сентября 1792 г. // Staël Mme de. Lettres à Narbonne. P., 1960. P. 12.

¹⁰⁵¹ Из письма к Риббину от 15 октября 1794 г. // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 176.

¹⁰⁵² Из письма к Риббину от 8 декабря 1793 г. // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 53.

¹⁰⁵³ Из письма к Риббину от 15 ноября 1794 г. // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 195.

покой – всё принадлежит вам»¹⁰⁵⁴). Она одержима абсолютной самоотдачей, желанием всё принести в жертву и тем самым укрепить связь с возлюбленным и утвердить своё право на его чувство («Я всё сделаю ради единственной цели – провести мою жизнь с вами. Моя молодость, моя жизнь, мой покой, чувство моего отца, мнение общества – я всем пожертвовала ради этой надежды»¹⁰⁵⁵; «Я вас люблю с идолопоклонством, то, что есть во мне, будет отдано вам...»¹⁰⁵⁶) Сталь отменяет для себя возможность выбора между возлюбленным и «остальным миром»¹⁰⁵⁷. Готовность принести в жертву всё, и в первую очередь, своё собственное благополучие, слепо доверившись другому и служа исключительно его счастью, преследуя его, а не свои интересы, – вот что сближает автора писем и романную героиню¹⁰⁵⁸. Самопожертвование придаёт любовной страсти исключительность, возвышает действующее лицо в его собственных глазах.

Для Сталь также важно и то, как её жертва принимается любовником, как он ценит её служение в слепом, бесконечном обожании. Не упасть, но вырасти в глазах того, кому отдаёшь всё. Восприятие другим существенно важный момент, во многом определяющий самовосприятие Сталь. «Может ли дар моей жизни украсить твою? Могу ли я не упасть в твоих глазах из-за самих жертв, которые я приношу моей страсти к тебе?..» – пишет Сталь Нарбонну, когда речь идёт о том, чтобы пренебречь репутацией, запретом родителей, заботой о детях и своим пошатнувшимся здоровьем¹⁰⁵⁹. Чувство оправдывает всё – такова позиция женщины. Но способен ли мужчина признать за любовью такое исключительное место в жизни, способен ли поставить чувство выше карьеры, известности, наконец, общественного мнения? «Сможешь ли ты, если они (имеются в виду принесённые жертвы) испортят мою репутацию, уважать ту, которая знала только закон любви?» – спрашивает Сталь Нарбонна в одном из писем¹⁰⁶⁰. Тот же самый вопрос адресует Дельфина Леонсу. В переписке Сталь намечается один из ключевых конфликтов романа: противопоставление закона любви, обеспечивающего духовную свободу, и законов общества, делающего человека заложником об-

¹⁰⁵⁴ Из письма к Нарбонну от 8 октября 1793 г. // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 174.

¹⁰⁵⁵ Из письма к Нарбонну от 15 марта 1794 г. // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 252.

¹⁰⁵⁶ Из письма к Риббингу от 15 октября 1794 г. // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 195.

¹⁰⁵⁷ Из письма к Нарбонну от 23 декабря 1792 г. // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 91.

¹⁰⁵⁸ В жизни Сталь не всегда жертвовала своими интересами ради любви, часто добиваясь уступок и жертв со стороны партнёров. Необходимо помнить, что в данном случае не важно, как было «на самом деле», погоня за призраком реальности, документально засвидетельствованной жизнью. Значение имеет то, как Сталь мыслит и выражает своё «я» в *письме*, тот направляющий её сознание смысл, который обнаруживается как в общении с другими, так и в литературном творчестве.

¹⁰⁵⁹ Из письма к Нарбонну от 23 декабря 1792 г. // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 91.

¹⁰⁶⁰ Из письма к Нарбонну от 23 декабря 1792 г. // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 91.

стоятельств и исторического времени. По этому принципу Сталь в переписке противопоставляет себя своей матери – мадам де Неккер, которая надеется на то, что дочь будет в своём поведении с любовником более благоразумной, то есть постарается учитывать общественное мнение¹⁰⁶¹.

Жертва Дельфины становится искуплением её «греховной» любви к жениху, а затем и мужу другой женщины. Жертвенность Дельфины возвышает её любовь и открывает перед ней путь новой святости. Пожертвовать любовью, в которой заключена вся жизнь женщины, – есть самая великая жертва. Решимость на эту жертву даёт Дельфине превосходство над Матильдой, судьбой которой она начинает руководить («Я чувствую своё превосходство над теми, кто совсем не испытывал чувств, над которыми я торжествую» (441)). Согласно эстетической установке Сталь, величие личности, как и сила переживаемого чувства, измеряется величиной приносимой ей жертвы («Матильда послушалась меня. Ничего не говоря, я взяла над ней своего рода руководство: я это заслужила, так как в этот момент, без сомнения, моя душа в своей жертве превосходила её» (423)). При этом жертва как отрицание эгоизма является единственно возможным способом преодоления страдания. Великие души, к которым принадлежит Дельфина, идут на жертву, движимые как альтруистическими намерениями, так и потребностью в самосохранении (в противном случае душевные мучения могут привести к суициду). Жертвенный отказ от любви есть предел человеческих возможностей: он приносит величайшие страдания и возвышает личность над судьбой.

С темой жертвы связан и финал романа, который, как полагала современная Сталь критика, вовсе не является случайным и обусловлен особенностью мировосприятия писательницы. Мадам де Сталь часто находилась в состоянии тоски, подавленности, отчаяния, которые пробуждали в ней мысль о смерти («Моя душа легко предаётся самым печальным чувствам; преданная самой себе, моя душа блуждает в руинах...»¹⁰⁶²; «...я очень недовольна жизнью, убеждена, что она скоро закончится»¹⁰⁶³). Смерть обладала для неё притягательностью, так как позволяла приглушить остроту эмоциональных переживаний и оказаться выше обстоятельств, зависимость от которых её тяготила («Я знаю, что есть только физический инстинкт в этом страхе и что опасность мне нравится.»¹⁰⁶⁴). Возможность близкой смерти умиряет неистовство страстей, даёт возможность смотреть на страдание как на преходящее, перед лицом главного и неотменимого исхода, разрешающего все

¹⁰⁶¹ Из письма к Нарбонну от 23 декабря 1792 г. // *Staël Mme de. Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 98.

¹⁰⁶² Из письма к Риббину от 17 марта 1794 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 67.

¹⁰⁶³ Из письма к Риббину от 2 января 1795 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 220.

¹⁰⁶⁴ Из письма к Нарбонну от 25 марта 1794 // *Staël Mme de. Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 257.

конфликты («...мне нужна эта опасность, чтобы забыться. Если я получу жизнь, через опасность её потерять, может быть я приду к этой философии, которая ограничивается простым существованием»¹⁰⁶⁵). Однако подверженность депрессиям лишь отчасти объясняет ту важность, которую играла философия смерти в мировоззрении Сталь.

Смерть как пограничное состояние есть испытание власти чувства. Любовь и смерть сопряжены как две непреодолимых, роковых силы, владеющих человеческой судьбой («Ты мне очень нужен. Ты – вся моя жизнь: она вписана в твои мысли, жизнь и смерть связаны с твоей судьбой, с твоим присутствием, с твоей нежностью, с твоей волей»¹⁰⁶⁶; «Моя жизнь неотделима от твоей, и в каком бы месте на земле, в каких бы обстоятельствах ты ни был, я бы жила или умерла у твоих ног»¹⁰⁶⁷). Смерть мыслится Сталь как доказательство нераздельности двух судеб, когда одна зависит от другой, не существует без другой. В случае с Нарбонном этому имелось и вполне конкретное объяснение: любовников сблизили роялистские убеждения и опасности, которым они подвергались, пытаясь спасти короля («Наши сердца бьются в согласии. Они так тесно соприкоснулись в этих опасных обстоятельствах, что ни один из нас не может усомниться в другом»¹⁰⁶⁸).

Развязка «Дельфины» объясняется не только одержимостью суицидом Сталь, но связана со всей её философией умирания. Несмотря на преследовавшую её мысль о самоубийстве, она не могла на него решиться, хотя и носила с собой яд. Свою нерешительность Сталь объясняла по-разному: слабостью женской воли, недостатком решимости, инстинктом самосохранения, наконец, долгом перед детьми, которых нужно вырастить («Страх смерти сдержит мою беспомощную руку»¹⁰⁶⁹). Революция и Террор в моменты отчаяния виделись ей удачным выходом, устраняющим сразу все препятствия к самоубийству. В своих письмах к Нарбонну, а затем и к Риббингу Сталь не раз говорила, что хочет прервать свои земные страдания на эшафоте. Тема смерти на эшафоте возникает и в письме к Риббингу от 1 апреля 1795 года, где Сталь говорит о том, что, поскольку счастье в любви для неё роковым образом невозможно, ей остаётся желать «славно умереть на эшафоте»¹⁰⁷⁰.

В другом письме к Риббингу она говорит: «Видя, как мой бедный отец заботится о своей жене, я говорила себе, что вы способны подвести с такой

¹⁰⁶⁵ Из письма к Нарбонну от 21 апреля 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 278.

¹⁰⁶⁶ Из письма к Нарбонну, от 26 августа 1792 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 5.

¹⁰⁶⁷ Из письма к Нарбонну, от 27 августа 1792 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 6.

¹⁰⁶⁸ Из письма к Нарбонну, от 30 сентября 1792 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 12.

¹⁰⁶⁹ Из письма к Нарбонну от 12 марта 1794 // Staël Mme de. *Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 243.

¹⁰⁷⁰ Из письма к Риббингу от 1 апреля 1795 // Staël Mme de. *Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 288.

же нежностью и с таким же чувством к порогу смерти»¹⁰⁷¹. Мадам де Сталь преследует страх умереть в одиночестве: «Я умру одна ... разлученная с тем, кто мне дорог, и, может быть, забытая им»¹⁰⁷². Степень духовной близости с человеком определяется в присутствии смерти. В своём очередном любовнике – Нарбонне, Риббинге, Констане или друге – А. В. Шлегеле – Сталь хочет видеть того, на чьи руках она умрёт, того, кто «закроет ей глаза». Возлюбленный должен быть проводником в иную жизнь («...я надеюсь, по крайней мере, что вы будете рядом со мной, когда я умру»,¹⁰⁷³ – пишет Сталь Констану. «...я всегда думала, что вы ... достойны того, чтобы закрыть мне глаза»,¹⁰⁷⁴ – обращается она к В. Шлегелю). Таким образом, любовь всегда связывается со смертью, которая есть переход. Момент смерти должен стать моментом наиболее полного единения влюблённых. Таким образом, круг замыкается: любовь становится началом и завершением земной жизни («Я прошу только милости у Бога умереть, любя...»¹⁰⁷⁵). Женщина в жизни и смерти доверяет себя всецело тому, кого любит. Смерть на руках у возлюбленного означает также и отсутствие преград между двумя людьми, преодоление искусственных барьеров, препятствующих абсолютному единению душ. Таким образом, развязка «Дельфины» отражает затаённую мечту самой Сталь – умереть на руках у любимого человека, освободившись от страха смерти. Смерть для Сталь маркирует не только возможный предел страдания, но и возможный предел счастья («...приди, и я умру в тот день, когда я ещё раз окажусь в твоих объятиях»¹⁰⁷⁶). Умереть можно и жертвуя своей жизнью для любимого, это и есть самая счастливая судьба, о которой только может мечтать женщина, в смерти достигая полного осуществления своего предназначения – бытие в любви и ради любви («Умереть ради вас было высшим желанием», – признаётся Сталь в письме к Нарбонну¹⁰⁷⁷).

Трагическая развязка «Дельфины» намечается уже в переписке Сталь и в её ранних трактатах. Радостно принимаемая женщиной смерть на плахе вместе со своим возлюбленным есть своего рода спасение от небытия, присутствие которого может переживать человек в момент ослабления взаимной привязанности, охлаждения страстного чувства. Смерть ради любви есть величайшая жертва, торжественно венчающая земной путь и открывающая

¹⁰⁷¹ Письмо от 17 марта 1794 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 67.

¹⁰⁷² Из письма к Риббингу от 1 мая 1794 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 88.

¹⁰⁷³ Из письма к Констану от декабря 1803 г. // *Staël Mme de. Lettres à Benjamin Constant*. P., 1960. P. 33.

¹⁰⁷⁴ Из письма к В. Шлегелю от 30 ноября 1813 // *Staël Mme de. Lettres inédites à Henri Meister*. P., 1903. P. 270.

¹⁰⁷⁵ Из письма к Риббингу от 5 мая 1794 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 91.

¹⁰⁷⁶ Из письма к Риббингу от 5 февраля 1795 // *Staël Mme de. Lettres à Ribbing*. P., 1960. P. 251.

¹⁰⁷⁷ Письмо от 24 февраля 1794 // *Staël Mme de. Lettres à Narbonne*. P., 1960. P. 232.

возможность небесного единения любящих душ: «Женщина в эти страшные времена, которые мы сегодня переживаем, осуждённая на смерть с тем, кого она любит, даже не призывая мужества, идёт на смерть с радостью, пользуясь тем, что может избежать мучения его пережить, гордая тем, что может разделить судьбу своего возлюбленного, и, предвидя, может быть, момент, когда она может потерять любовь, которую он к ней испытывал, переживает чувство одновременно жестокое и нежное, которое заставляет её дорожить смертью как высшим единением»¹⁰⁷⁸. Таким образом, смерть на плахе является кульминацией любовных отношений, предельно возможной близостью, помогает избежать худшей участи – разлуки.

Необходимо задаться вопросом, почему романы Сталь лишены исторической панорамности, а судьбы героев вписаны в общественные события лишь отчасти. По наблюдению А. Принсипато, революционные события «часто не имеют иной функции, чем романической случайности, толчка в действии»¹⁰⁷⁹. Для Сталь государственное устройство, состояние общества, расстановка политических сил, социальное положение, карьера – всё подвержено колебаниям. Игра случая вмешивается во всё, меняя ход событий и характер человеческих отношений. По сравнению со всем этим узы любви мыслятся как неизменные. Сталь предпочитает сужать своё внимание на интимной стороне жизни. В «век жестокости»¹⁰⁸⁰ необходимо искать убежище в личных привязанностях («...и Революция не в такой степени затрагивает меня, когда вы рядом со мной»¹⁰⁸¹). Жестокое время лишает возможности быть героичным: «посреди жестоких событий, которые разрывали его (Леонса – С.Л.) страну, честь и уверенность могла быть только в одиночестве»¹⁰⁸². Такое внимание к личному и пренебрежение историческими событиями соответствует и эстетическим представлениям Сталь, согласно которым история является сюжетом мемуарного жанра, тогда как романное повествование организуют события частной жизни. В частности, такой взгляд представлен в «Эссе о вымысле», где за историей и романом закрепляются разные планы действительности: «история рассказывает о жизни народов и наций, а роман – о жизни отдельного человека»¹⁰⁸³.

¹⁰⁷⁸ Staël Mme de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 1. P., 2008. P. 199.

¹⁰⁷⁹ Principato A. Madame de Staël : la conversation et son miroir romanesque // Chahiers Staëliens. Madame de Staël et le groupe de Coppet. P., 2001. № 52. P. 63-64..

¹⁰⁸⁰ Из письма к Нарбонну от 19 ноября 1792 // Staël Mme de. Lettres à Narbonne. P., 1960. P. 70.

¹⁰⁸¹ Из письма к Риббину от 1 декабря 1793 // Staël Mme de. Lettres à Ribbing. P., 1960. P. 49.

¹⁰⁸² Staël Mme de. [Deuxième] dévouement de Delphine // Staël Mme de. Delphine. Genève, 1987. P. 973.

¹⁰⁸³ Staël Mme de. Œuvres complètes. T. 2. P., 1838. P. 87.

Таким образом, «я» переписки Сталь тождественно «я» её романов, где высказывание о себе героини является самовысказыванием автора. Совпадение автора и героя прослеживается как на идейно-мировоззренческом и образно-стилистическом уровне, так и в самом характере *письма*, который есть общий для автора и героини процесс самоопределения и житнетворчества.

ГЛАВА VII

Движение личного письма Санд: дневники – письма – записки путешественника – автобиография – роман

Личное письмо Жорж Санд: единство автобиографического замысла. «...в жизни великих художников всё взаимосвязано и взаимообусловлено: как великие творения, так и безделки устремлены к главной идее, как к основе...»¹⁰⁸⁴. Про творчество Санд можно сказать, что оно сводится к одной основе – «я» автора, который стремится как можно полнее себя высказать. Это справедливо по отношению ко всем жанрам, к которым обращалась писательница: письмам, дневникам, путевым очеркам, романам, автобиографии.

Санд относилась ко всему, ей написанному как к неотъемлемой составляющей её жизни, неотчуждаемой части её «я», без которой это «я» было бы неполным. Она хранила все, даже самые краткие, записи о себе. Так, однажды она обнаружила сохранённый ей листок бумаги, которому она когда-то доверила свои мысли в момент острого психологического кризиса: «В этом найденном в глубине шкафа отрывке мало смысла и никакой ценности. Я храню его здесь как горькую память об одном из самых горьких моментов моей жизни. Я была в двух шагах от сумасшествия...»¹⁰⁸⁵. Санд имела привычку перечитывать свои записи, сравнивать зафиксированное в них прошлое со своим настоящим состоянием, таким образом составляя и удерживая в сознании свою духовную историю, которую она всегда продолжала дополнять, комментировать и частично исправлять. Можно сказать, что на протяжении всей жизни Санд последовательно осуществляла автобиографический

¹⁰⁸⁴ Из письма к Эмилю Рено от 10 мая 1831 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 867.

¹⁰⁸⁵ Sand G. Journal intime. P., 1926. P. 81.

замысел, в котором «История моей жизни» является всего лишь отдельным фрагментом, связанным с другими текстами и без них не прочитываемым во всех заложенных в него пишущим смыслах.

Сама Санд настаивала на единстве всего, ей написанного, и главным образом – на прочной взаимосвязи всех автобиографических произведений, из которых читатель, по её представлению, должен был составить непротиворечивый образ автора как правдиво пишущего о своей жизни. Так, в «Истории моей жизни» Санд почти ничего не сообщает о своём пребывании в Венеции, отсылая читателей к «Письмам путешественника». В своей автобиографии она также сошлётся на свою переписку с Орельяном де Сезом, которая отчасти будет вплетена в текст книги, определяясь при этом как «сверхчеловеческое стремление к возвышенной любви», «эпистолярная жизнь»¹⁰⁸⁶. Санд включает в автобиографию выдержки из своих писем, дневников, путевых записок (например, выдержки из путевых записок, которые она вела во время своей поездки на Пиренеи летом 1825 года). В «Письмах одного путешественника» Санд от лица героя-рассказчика отправляет адресатов писем к другим своим произведениям, например, к «Лелии» (тем самым обнаруживая себя как автора).

Первым автобиографическим замыслом являются письма Санд к Орельяну де Сезу, которые можно считать началом её творчества: она пишет роман о себе, где рассказывает о своём прошлом (юношеские годы, отношения с Казимиром Дюдеваном, знакомство с Орельяном), настоящим (её каждодневная жизнь, преображённая любовью) и будущем (её жизнь в старости). К тому же Санд пишет каждый день, как ведут дневник («Не желая провести ни одного вечера без письма к вам...»¹⁰⁸⁷). Получается, что написанное Санд для Орельяна де Сеза осенью 1825 года совмещает черты эпистолярного жанра, дневника и автобиографии, вместе с этим имея ярко выраженную романную природу.

Принцип объединения отдельных текстов в целое наблюдается на всём протяжении творчества Санд. Первые произведения Санд «складываются» из разрозненных эпизодов-воспоминаний. «...мне понадобилось много труда, чтобы объединить все эти воспоминания», – пишет Санд о работе над «Путешествием в Испанию» в письме к Фелиси Моллье¹⁰⁸⁸. «К этой трудности прибавилась другая: связать вместе части моего сочинения, так как я писала

¹⁰⁸⁶ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. IV. P., 1879. P. 58.

¹⁰⁸⁷ Из письма к Орельяну де Сезу от 14 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 260.

¹⁰⁸⁸ Из письма к Фелиси Моллье от 16 августа 1829 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 307.

то, что приходило мне на ум», – говорит Санд о своих первых попытках сочинительства в письме к своей подруге по пансиону Жане Базуэн¹⁰⁸⁹. «Письма путешественника» выдержали несколько изданий, к каждому из них прибавлялись всё новые «письма». Наконец, «Лелия» как переписывание себя автором выходила в двух вариантах, при этом второй вариант не отменял, но дополнял первый.

Эстетические взгляды Санд: природа романического. В «Истории моей жизни» Санд выдвигает важную для нашего исследования мысль о том, что человек может жить и одновременно придумывать свою жизнь, писать её (в тексте автобиографии «воображать» и «писать» сближены, понимаются почти как одно и то же – можно сочинять свою историю, фиксируя её на бумаге или нет). «Всю мою жизнь у меня в голове был *роман в процессе исполнения*, к которому, как только оставалась одна, я добавляла более или менее длинную главу, для которой постоянно собирала материал»¹⁰⁹⁰. Таким образом, в сознании пишущего себя «я» «жизнь» и «роман» начинают совпадать, обнаруживая непрерывную взаимообратимость. Роман насыщается всё новыми жизненными впечатлениями, жизнь обретает в сознании форму романа. В рассуждениях Санд понятие «роман» имеет довольно широкий смысл: это история духовного развития личности, которая выражает сущность своего «я». Иными словами, роман есть помысленная и написанная «я» его собственная жизнь, в которой найдены и определены главные смыслы, направляющие её развитие: «Я имею основание думать, что моя духовная история есть история того поколения, к которому я принадлежу и в котором нет никого, кто с юного возраста не сочинял бы роман или поэму»¹⁰⁹¹.

В слове о самом себе человек всегда стремится превозмочь, превысить самого себя. *Личное письмо* Санд есть не просто слово о себе, но всегда подразумевает слово об идеальном «я», о «я», помысленном в его предельно возможном развитии. *Личное письмо* – *письмо*, обращённое к пишущему «я», на нём сходящееся и в нём замыкающееся, – есть одновременно её болезненная одержимость и спасение. В творчестве Санд 30-х годов выход за пределы «я» всегда проблематичен или даже невозможен. В романах автор пытается выйти за пределы своего «я», но всегда творит культ того «я», за пределы которого пытается выйти. Во что верить? Этот вопрос был всегда актуален для Санд. Предельно широко разворачивая в слове своё «я», Санд исключительно в него и верит. Подтверждением чему служит высказанная в «Истории моей

¹⁰⁸⁹ Из письма к Жане Базуэн (графини де Фенуаль), ноябрь 1829 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 307.

¹⁰⁹⁰ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 12.

¹⁰⁹¹ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 13.

жизни» мысль о качественной близости религии и романа, которые имеют общую природу – вымысел, воображаемое – и общую цель – поиск идеала, к которой идут схожими путями «Романическая склонность есть потребность в прекрасном идеале. <...> Поскольку всякая религия есть вымысел, сделаем роман, который будет религией, или религию, которая будет романом»¹⁰⁹². В автобиографии Санд рассказывает о том, как с самого детства творила свою собственную религию, своё собственное божество – Корамбе, в котором можно усмотреть не что иное, как *романизированный образ её «я»* (автобиография есть продолжение этого романического «я»). Совершенно обоснованно П. Лафорг видит в Корамбе прообраз всех героинь Санд¹⁰⁹³ (заметим только, что если за основу характеристики Корамбе брать тот образ, какой представлен в «Истории моей жизни», нужно учитывать, что связь этого образа с героинями романов Санд 30-х годов, в том числе и с Лелией, более сложен, поскольку автобиография написана позже этих романов и образ Корамбе, следовательно, носит печать Лелии. Об этом, в частности, говорит следующий отрывок: «И вот я, мечтательный, искренний, одинокий ребёнок, предоставленный самому себе, вынужденный искать идеал и не имеющий возможности придумать мир, идеализированное человечество, не имея Бога, самого идеала»¹⁰⁹⁴). Можно говорить, что Корамбе есть идеальное представление Санд о человеке («...я хотела, чтобы у него (Корамбе – С.Л.) были некоторые наши (человеческие – С.Л.) заблуждения и слабости»¹⁰⁹⁵). Корамбе мучилась, как человек, претерпевая «целый ряд испытаний, страданий, преследований и жертв»¹⁰⁹⁶. Как Христос, она терпела многие несчастья за любовь и милосердие к людям. Санд признаёт, что образ Корамбе управлял её духовным развитием, её личность устанавливалась, находясь под влиянием того, что было создано воображением. Так же, как и религия, творчество, даже если оно предполагает сотворение автором своего же «я», задаёт и направляет жизнь («...я чувствовала, что нахожусь во власти моего сюжета в большей степени, нежели он в моей»¹⁰⁹⁷). Вложенные в уста «божества», её собственные суждения представляются Авроре более оправданными, убедительными, не вызы-

¹⁰⁹² Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 17.

¹⁰⁹³ В труде «"Корамбе". Идентичность и вымысел себя у Санд» П. Лафорг доказывает, что всё творчество Санд является разворачиванием вымышленного ей в детстве образа – Корамбе, не написанной ей о себе книги (Laforgue P. "Corambé". Identité et fiction de soi chez George Sand. P., 2003).

¹⁰⁹⁴ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 14.

¹⁰⁹⁵ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 18.

¹⁰⁹⁶ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 18.

¹⁰⁹⁷ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 19.

вающими сомнения («Я верила, что исполняю великую роль, выполняю святую миссию...»¹⁰⁹⁸).

«Мечта стала в некотором роде приятной галлюцинацией, но иногда настолько частой и настолько полной, что я была ей зачарована, находясь вне реального мира. К тому же реальный мир вскоре подчинился моей фантазии. Он пришёл в соответствие с моим обычаем»¹⁰⁹⁹. Получается, что мир не вторгается в фантазию и не разрушает её, но фантазия подчиняет себе мир. Вымысел, роман становится для Санд религией, которая будет иметь власть над её сознанием, направлять её жизнь. Роман о Корамбе, об идеальном «я», как объясняет Санд, был защитой Авроры от слишком грубого вторжения в её мир действительности, от того, чему она внутренне противилась («...моё сердце и моё воображение были целиком в этой фантазии, и, когда я была чем-то или кем-то недовольна в реальной жизни, я думала о Корамбе почти с таким же доверием и утешением, как о доказанной правде»¹¹⁰⁰). Творчество является в представлении Санд бегством от неудовлетворяющей действительности, желанием противопоставить окружающему миру действительность более совершенную, упорядоченную, гармоническую, куда, заметим, не вторгается произвол других, так как авторство принадлежит только одному лицу.

По признанию Санд, сотворённое ей «божество» имело человеческую природу, было слишком похоже на неё саму. Немаловажно, что Корамбе наделяется женскими чертами, хотя Санд и допускает неопределённость пола этого божества, называя его в мужском роде (что заставляет вспомнить об андрогине, а также о претензии Санд на мужскую роль как в жизни, так и в творчестве). Можно говорить, что Корамбе стала идеализированным представлением будущей писательницы о самой себе. Образ и история Корамбе являются ярким примером того, как Санд творит роман о самой себе. Быть той же и одновременно иной для самой себя, верить и не верить в своё иное «я» («Я не верю в мои романы, но они мне дают столько счастья, как если бы я в это верила»¹¹⁰¹). Романы, в том числе и романы о себе самой, становятся для Санд внутренней свободой, свободой быть в себе и для себя самой независимо от всего окружающего. Это уход в свой мир, сотворённый своей собственной волей («...если мне случится в это (в романы – С.Л.) время от времени верить, никто об этом не узнает, никто не будет препятствовать моей

¹⁰⁹⁸ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 63.

¹⁰⁹⁹ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 19.

¹¹⁰⁰ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 50.

¹¹⁰¹ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 17.

иллюзии, доказывая мне, что я мечтаю»¹¹⁰²). Сочинение своего «я» в образе Корамбе задаёт движение всему романному творчеству Санд, в котором её «я» будет представать в разных образах, художественная природа которых – основа характера, место в системе персонажей, отношение с автором – останется неизменной. В Индиане, Валентине, Лелии можно увидеть трансформированный образ Корамбе, который есть прототип всех женских героинь центрального плана в творчестве Санд 30-х годов. И если учесть, что «История моей жизни» была написана позже «Индианы», «Валентины», «Лелии», то можно сказать, что описание Корамбе несёт следы всех главных героинь этих романов. Корамбе есть яркое доказательство настойчивого присутствия в романах Санд авторского «я» и его предельной близости их главным героиням. Романы мыслятся Санд как выраженная в слове идеальная суть её самой, как воплощённая вера в бесконечность совершенствования «я» в развиваемом о нём повествовании, которое выстраивается в единую, всегда продолжающуюся историю («Корамбе... стало названием моего романа и божеством моей религии»¹¹⁰³). По признанию Санд, в Корамбе воплотилась как её «поэтическая жизнь», так и «жизнь духовная», которые составляли единое целое¹¹⁰⁴.

Остановка работы над вымыслом своего «я», существование без Корамбе, то есть во внутреннем безмолвии («Корамбе была нема»¹¹⁰⁵) понимается Санд как столкновение с суровой действительностью, выталкивание в чужую, не принадлежащую «я» жизнь. Акт творчества есть узнавание себя во всём, оправдание мира своим духовным усилием. Если нет пишущегося о «я» романа, то Аврора-Санд живёт бессмысленной, бесчувственной, пустой жизнью. «Я жила, как механизм»¹¹⁰⁶, – говорит Санд об исчезновении Корамбе, то есть о невозможности присутствовать в вымысле, придумывать своё идеальное «я». Приостановка движения истории о Корамбе пугает героиню автобиографии, как перерыв в работе над романами пугает Санд. Отсутствие возможности писать об идеальном «я» понимается Санд как нелюбовь к себе, отказ заботиться о себе, развивать себя, питать свою мысль, что представляет угрозу личностной состоятельности, может обернуться потерей «я» («...я больше не понимала будущего, которое долгое время создавала и устанавливала в своей фантазии»¹¹⁰⁷). Это состояние соответствует столкновению с объективно существующим законом, который упраздняет её «я», не считает-

¹¹⁰² Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 17.

¹¹⁰³ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 17.

¹¹⁰⁴ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 17.

¹¹⁰⁵ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 71.

¹¹⁰⁶ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 72.

¹¹⁰⁷ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 72.

ся с ним. «Я», чтобы сохранить себя, вынуждено искать убежище в самом себе, всё больше углубляясь в себя и закрываясь от внешнего влияния. Эта борьба за себя против того, что обезличивает, всегда ведётся Санд с помощью творчества. Писательский труд воспринимается ей как возвращение к самой себе, требовательная необходимость самосохранения. И это упорное, настойчивое собирание «я» происходит всегда вопреки воздействию чужой воли или безличного закона. В автобиографии Санд повторяет ситуацию, довольно часто возникающую в её *личном письме*. Героиня почувствовала, что от неё потребовали встроиться в высшее общество, её напугало то, что она не сможет быть самой собой, что её поведение будет от начала до конца задано, подчинено обычаям и правилам приличия, что она будет несвободна в своих поступках, желаниях, пристрастиях. Санд всегда страшило, что её история, история её жизни, вопреки её собственной воле, будет написана кем-то другим, иным словом, её лишат авторства и она будет лишь персонажем чужой книги. Чтобы писать свою жизнь самой, ей нужна неопределённость, неустановленность её положения, она должна иметь возможность выбирать, погружаться в неизвестность, от начала до конца отвечая за свои действия, придавая им по своему усмотрению любой, значимый для неё в данный момент смысл. Совсем не случайно, выходом для себя в момент давления обстоятельств героиня автобиографии видит побег: Аврора строит планы отправиться в далёкие путешествия, окунуться в авантюры странствий («Я увижу Этну и гору Жибель, я поеду в Америку, в Индию! Говорят, что это далеко, что это трудно, тем лучше! Говорят, что там умирают, ну и что же? Ожидая, будем жить день ото дня, жить наудачу...»¹¹⁰⁸). Отдаться во власть случая – значит преодолеть узкие рамки заведённого порядка, уметь самостоятельно вершить свою судьбу, *писать её*. Доверяться новому, неожиданному – значит *начинать новый роман*, открывать новую страницу своей жизни. В дневниках, переписке Санд часто говорит о своём желании отправиться в продолжительную поездку.

По признанию Санд, сделанному в «Истории моей жизни», Корамбе исчезла в тот момент, когда она написала первый свой законченный, самостоятельный роман – «Индиану». Корамбе есть та фантазия, тот идеал, который не только предшествовал романному творчеству Санд, но лёг в его основу, определил его повествовательную и образную природу. Примечательно, что о сочинении Корамбе Санд говорит как о «романе», «составленном из многих романов, которые были друг с другом связаны главным вымышленным персонажем». Корамбе связывала все романы и занимало центральное место

¹¹⁰⁸ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. III. P., 1879. P. 73.

в этих историях: «оно всегда занимало центр, и все вымыслы, которые продолжали оформляться вокруг него, исходили всегда из этого главного вымысла»¹¹⁰⁹. Это высказывание Санд о Корамбе во многом объясняет её творчество 30-х годов, где авторское «я» занимает главное место, играет ведущую роль, и весь вымысел разворачивается из этой центральной точки *письма*.

По сделанному в «Истории моей жизни» признанию Санд её первые попытки написать роман (в монастырском пансионе, а затем в Ноане) не увенчались успехом: её опыт был ограничен. По убеждению Санд, писать можно о том, что пережил сам, что присутствует в «я» как глубоко личный опыт. Неудачные попытки, по её выражению, были вымыслом, который выходил за пределы её собственного «я» – «вымыслом вне меня» (*en dehors de moi*), тогда как для успешности литературного творчества нужно, чтобы вымысел исходил непосредственно из авторского «я», не превышая личного опыта пишущего (*en dedans de moi*)¹¹¹⁰. Письмо Санд к Сент-Бёву от 24 сентября 1834 года, в котором она подробно разбирает «Сладострастие», ярко отражает идейно-эстетические взгляды Санд как автора личных романов (не случайно, роман Сент-Бёва здесь ставится в один ряд с «Лелией»). «...вы написали прекрасную книгу на тему, которая умаляет её положительное влияние»¹¹¹¹, – эта фраза довольно часто приводится в современных работах о творчестве Сент-Бёва. При этом исследователи справедливо указывают на критику Санд замысла романа – показать героя, отрекающегося от соблазнов мира и находящего спасение от мучительных противоречий его человеческой природы в лоне церкви, что делает развязку слишком условной, неправдоподобной. Эта узость морально-этической установки, по её мнению, и ограничивает общественный резонанс книги, сводит почти на нет её влияние на читателей. Однако, если посмотреть на поднимаемые Санд вопросы и особенно на её отсылки к «Лелии», суть художественного спора окажется несколько иной. Как представляется, речь идёт о *мере выражения личного в литературе*. «Лелия» стала примером разворачивания в романном слове авторского «я». Согласно рассуждению Санд, слабость «Лелии» заключается в том, что в этом произведении она *превысила меру личного*: передав свой духовный кризис, она не показала выхода из него, то есть не поднялась к некой надличной идее, не превысила своего «я» (что она попытается сделать во второй редакции романа): «...напрасно я ищу религию, будь то Бог, любовь, дружба, об-

¹¹⁰⁹ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. Т. IV. P., 1879. P. 140.

¹¹¹⁰ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. Т. III. P., 1879. P. 376.

¹¹¹¹ Из письма к Сент-Бёву от 24 сентября 1834 года // Sand G. Correspondance. Т. 2 (1832 – 1835). P., 1966. P. 710.

щественное благо? Увы! Мне кажется, что моя душа создана, чтобы воспринимать все эти влияния без того, чтобы одно затмевало другое. Но найду ли я когда-нибудь год или хотя бы месяц в моей грустной жизни, чтобы почувствовать всё это без горести, без сомнения, без страха? Посмотрите "Лелию"¹¹¹². Этим ограничивается в данном письме рассуждение Санд о своём романе. Нетрудно заметить, что идейно-эстетическая проблема настойчиво сводится Санд к проблеме авторской личности. Санд уходит здесь от поднимаемого ей в других письмах вопроса о разнице между ней и героиней её романа (это лишний раз доказывает, что в её сознании граница между «я» и Лелией не всегда присутствует, часто стирается). Слабость же «Сладострастия», следуя рассуждению Санд, заключается в том, что Сент-Бёв *заслонил личное* отвлечённой идеей, роман же выиграл бы от сближения автора и героя. Санд настаивает, что талантливые писатели современности должны показывать «праведника» таким, «каким он должен и может быть в состоянии нынешнего общества»¹¹¹³. Сам Сент-Бёв, по мысли Санд, и является таким «праведником», которому присуще чувство высшей правды, «осознанная святость сердца»¹¹¹⁴. И если бы он выразил то, что есть в нём самом, он достиг бы той «правды», а значит, и того широкого общественного влияния, той глубокой исторической значимости, которую призван играть в современности роман. Однако, как указывает Санд, между Сент-Бёвом и главным героем «Сладострастия» существует огромная разница: сознание Амори ограничено католической верой, следование догмам которой является уступкой отжившей, уходящей в прошлое форме. По мысли Санд, Сент-Бёв – «не богомолец, не священник»¹¹¹⁵ – в создании образа героя должен был исходить из самого себя, говорить с позиции собственного духовного опыта. В этом случае «Сладострастие» и было бы тем наполненным личным звучанием романом, в котором Санд видит историческую необходимость, потребность современности.

Романизация авторской судьбы. Загадка псевдонима. «Во всём доверившись перу, следуя прихотливости фантазии, я создавала воображаемое "я", очень старое, очень опытное и, однако, глубоко отчаявшееся... Одним словом, я хотела сделать настоящий роман из своей жизни, в котором я не

¹¹¹² Из письма к Сент-Бёву от 24 сентября 1834 года // Sand G. Correspondance. Т. 2 (1832 – 1835). Р., 1966. Р. 711.

¹¹¹³ Из письма к Сент-Бёву от 24 сентября 1834 года // Sand G. Correspondance. Т. 2 (1832 – 1835). Р., 1966. Р. 711.

¹¹¹⁴ Из письма к Сент-Бёву от 24 сентября 1834 года // Sand G. Correspondance. Т. 2 (1832 – 1835). Р., 1966. Р. 711.

¹¹¹⁵ Из письма к Сент-Бёву от 24 сентября 1834 года // Sand G. Correspondance. Т. 2 (1832 – 1835). Р., 1966. Р. 711.

была бы персонажем реальным, но персонажем думающим и анализирующим...» Так Санд скажет о замысле «Лелии». Однако эту фразу можно распространить на всё творчество романистки. «Сделать настоящий роман из своей жизни» – такова главная творческая установка Жорж Санд, которой она будет следовать всю жизнь. Санд избирает для себя не сдерживаемое никакими заранее заданными законами *письмо*, в котором «я» свободно выговаривает себя, используя при этом самые разные образы, которые могут образовывать самые причудливые связи (не случайно, в одном предложении присутствуют сразу два слова, обозначающих воображение: «à toute fantaisie», «un moi fantastique»). Такое следование движению свободного потока мечтаний соответствует самой природе литературы, допускающей любые эксперименты, оправданные поэтическим чутьём. Гарантией оригинальности художественного рисунка в этом случае выступает авторское «я», которое закрепляет своё присутствие в тексте, и фантастическое в этом случае становится способом проявления этого осуществляющегося в *письме* самопорождения «я». Во второй части приведённого высказывания Санд акцент сделан на том, что уравнивает произвольность процесса *письма* – рефлексивном, аналитическом характере творческой интенции. «Думающий» и «анализирующий» – эти определения характеризуют не только персонажа, но и автора, который за ним стоит (поскольку персонаж здесь понимается как воображаемое «я» пишущего). Произвол фантазии должен быть ограничен: необходимо сделать мысль организующей, упорядочивающей и направляющей воображение силой. Санд боится неорганизованности, неуправляемости движения потока воображаемого. Хаотичность образов является признаком слабости авторской воли, её неспособности выражать идею. Примечательно, что Санд не хочет сближать себя с «реальным персонажем» (*le personnage réel*), который, согласно её логике, подчинён ходу объективных событий. Санд как автор сближает себя с персонажем, чьё волевое усилие, выраженное в работе мысли, организует его «я» и определяет активное отношение к окружающему. Герои автобиографических сочинений Санд с их самоорганизующимся характером всегда вырываются за пределы необходимости, довлеющего порядка обстоятельств.

Носить мужскую одежду, скакать верхом, одной жить в Париже, писать романы – для Санд это значит взять на себя мужскую роль, которая предполагает деятельную активность, поиск, неуспокоенность, неудовлетворённость ограниченностью семейного существования («Они (мужчины – С.Л.) не могут, как мы, похоронить себя в одиночестве, им нужно движение, занятие, и подчинять их нашим тихим удовольствиям или разделять их – значит

хотеть изменить их пол на наш»¹¹¹⁶). Получается, что Санд будет как внутренне, так и внешне не соответствовать своему полу, пытаться изменить его. В одном из писем к Зое Леруа можно найти частичное объяснение мужского псевдонима Санд и претензии на мужской повествовательный дискурс, к которому она будет прибегать во многих произведениях. Согласно рассуждению Санд, женская читательская аудитория должна искать в книгах определяющие их нравственный облик добрые чувства, но не глубокие мысли, развивающие их ум. Следовательно, как женщины-писатели, так и женщины-читатели склоняются к чувствительности: «Я себе часто говорила, что глубокие знания не полезны нашему полу, что мы должны искать в книгах добродетель, а не знания; что наша цель будет достигнута, когда урок добра сделает нас добрыми и чувствительными, и, напротив, когда мы извлечём из них только знание, мы станем педантичными, смешными и потеряем все достоинства, за которые нас любят»¹¹¹⁷. Санд, взявшая мужской псевдоним, видит всю ограниченность «женской литературы». Она будет категорически против того, чтобы её называли «женщиной писателем» (*femme auteur*), видя в этом насмешку («Не выставляйте меня в смешном виде»¹¹¹⁸). «Женская литература» носила для Санд печать «второстепенности», «массовости». Санд видела в «женской литературе» бедность тем, несоответствующую требованиям современности. Вообще, привязка творчества к полу представляется Санд унижительным (в письме к Альфреду Татте она с негодованием говорит о приравленном к ней клейме «женщина-литература» (*femme lettres*): «Я знаю, что запятнана названием женщина-литература»¹¹¹⁹). В «Истории моей жизни», говоря о выходе в свет «Индианы» и «Валентины», Санд не без гордости говорит о том, что ей успешно удалось осуществить претензию на мужской повествовательный дискурс (в частности, она вспоминает, что критика указывала на мужские черты её стиля и суждений)¹¹²⁰.

Псевдоним воспринимается писательницей как её судьба. В её сознании не было чёткой границы между жизнью и романами, между её «я» и героинями её романов. Для себя она была автором самой себя. Свою личную переписку она часто подписывала «George». И этим «George» она утверждала свою неразрывную связь с литературой, своё бытие в *письме*. Она мыслила

¹¹¹⁶ Из письма к Зое Леруа от 26 июня 1826 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 307.

¹¹¹⁷ Из письма к Зое Леруа от 21 декабря 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 308.

¹¹¹⁸ Из письма к Шарлю Мору от 27 января 1832 года // Sand G. Correspondance. T. 2 (1832 – 1835). P., 1966. P. 16.

¹¹¹⁹ Из письма к Альфреду Татте от 22 марта 1834 года // Sand G. Correspondance. T. 2 (1832 – 1835). P., 1966. P. 547.

¹¹²⁰ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. IV. P., 1879. P. 148.

своё существование в литературе и через литературу. Всю жизнь её самосознание было обременено всем ей написанным. И «George» включало в себя и *Индиану*, и *Валентину*, и *Лелию*.

Творчество как процесс письма. Санд никогда не переставала размышлять над проблемой языка и *письмом* как его фиксацией. «...эти первые представления о языке, эта непостижимая работа ума, который учится давать название не только внешним объектам, но и работе мысли, чувству, всё это принадлежит к чуду жизни, и я не знаю того, кто бы это объяснил»¹¹²¹. Примечательно, что процесс называния, то есть выражение в языке предметов и явлений действительности, навык которого закрепляется в детстве, определяется Санд как величайшая загадка, одно из чудес человеческой природы. При этом называние, поиск слова представляется Санд не как выход ребёнка вовне, но, напротив, как погружение в самого себя, в фантазию, сны, инстинктивную эмоциональность – те области, которые расположены на границе сознательного и бессознательного. Таким образом, для Санд язык как передача в слове мыслимого образа является глубоко индивидуальным процессом, определяющимся в большей степени внутренним миром человека, а не его социализацией. Словесный образ мира есть выход «я» из хаоса.

Прояснением проблемы *письма* в его процессуальности может служить эпизод из автобиографии Санд, который представляет собой историю обучения маленькой Авроры письму. Предложенный матерью путь обучения письму, при котором *письмо* начинается с начертания значков, не имеющих значения и тем более не складывающихся в слова, изначально отклоняется девочкой. Её способ самостоятельного обучения письму и выявляет тот смысл, который закреплён в сознании Санд за процессом *письма* как такового. Санд отказывается видеть в начертании изображение знаков, голую форму. *Письмо* воспринимается Санд в первую очередь как выражение мысли. Мысль предшествует знаку и неразрывно с ним связана. *Письмо* изначально является для Санд действием осмысленным, то есть всё пишущееся несёт смысл («...я испортила бы много бумаги прежде чем научиться писать своё имя, если бы не начала сама искать средство выразить мою мысль какими-то знаками»¹¹²²). К тому же этот смысл должен устанавливаться самим пишущим, иметь к нему самое непосредственное отношение, порождаться его внутренней необходимостью в самовыражении. *Письмо* есть перенесённое на бумагу слово, это изъяснение человеком себя, проявление им своего разумного начала. Со всем им начертываемым «я» сохраняет связь («Мне очень надоедало каждый день списывать алфавит и чертить толстые и тонкие ли-

¹¹²¹ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. II. P., 1879. P. 157.

¹¹²² Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. II. P., 1879. P. 257.

нии букв... Мне не терпелось писать фразы...»¹¹²³). Кроме того, *письмо* как процесс изначально понимается Санд как слово, к кому-то обращённое. Первыми тренировками *письма* были письма, которые Аврора писала окружающим её людям. Таким образом, Санд закрепляет мысль об осознанности *письма*. Значение (а не знак) играет определяющую роль (маленькая Аврора прибегает к собственным значкам – «иероглифам»; вспомним, что в переписке Санд часто будет указывать на свой неразборчивый почерк). Подражательным, заимствованным видится Санд собственно орфография, которая никогда, по её признанию, не будет у неё абсолютно безупречной. В этом прослеживается восприятие *письма*, как и всего, исходящего непосредственно от «я», как процесса сугубо личностного, в котором своё превалирует над общепринятым, нормативным. Важно заметить, что процесс *письма* предшествует у Санд процессу чтения, и если в процессе *письма* мысль предшествует букве, то в чтении, наоборот, она идёт от формы, знака : «Я научилась читать раньше, чем смогла понять большинство слов и схватить смысл фраз»¹¹²⁴. В *письме* не было ничего, что было бы избыточным, чуждым её «я», внешним по отношению к нему, всё было известным, присвоенным ей значением, исходило из её представлений, всё было «своим». Напечатанный текст изначально «чуждой», не принадлежащий её «я».

Написание романа понимается Санд как испытание своей состоятельностью в качестве писателя. Написать удачный роман – значит для неё войти в литературу. Сам процесс работы над романом видится ей как обретение личностной свободы, утверждение независимости своего сознания от существующих в её среде стереотипов поведения и мышления. Не случайно, принимая решение круто изменить свой образ жизни (разорвать супружеские связи), Санд пробует написать роман. Обращает на себя внимание тот факт, что, говоря в «Истории моей жизни» о своей очередной попытке написать роман, который мог стать пропуском в литературу, Санд не вспоминает ни о сюжете, ни об идейном замысле, ни о героях, но о самом процессе *письма* как порождении ткани текста. Творчество для Санд, на что она сама не перестаёт указывать в автобиографии, имеет в какой-то степени спонтанный, произвольный характер, поскольку начинается непосредственно в тот момент, когда начинается движение пера. Текст рождается из этого счастливого совпадения руководства и мышления и представляет собой стройную организацию мыслей в сцепление фраз, периодов, глав... Это кропотливая работа над оформлением неоформленного: слишком неясный общий замысел произведения получает определённую в самом процессе *письма*, осуществляясь,

¹¹²³ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. II. P., 1879. P. 257.

¹¹²⁴ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. II. P., 1879. P. 258.

дополняясь, изменяясь, завершаясь («Я узнала, что я пишу быстро, легко, по долгу не утомляясь; что мои мысли, застывшие в голове, оживляются и следуют друг за другом по принципу дедукции в соответствии с беглым темпом пера...»¹¹²⁵). И многочисленные удержанные памятью наблюдения за человеческими характерами (Санд неоднократно повторяет мысль о том, что писательский талант есть прежде всего умение наблюдать, понимать и описывать характеры) выстраиваются в органичную взаимосвязь, проявляясь, уточняясь в самом движении словесного потока, фиксируемого на бумаге. Вот, например, как Санд говорит о работе над «Индианой»: «Я написала всё сразу, без плана, я бы сказала, буквально не зная, куда иду...»¹¹²⁶.

По признанию Санд, *письмо* активизирует переход от неясных мечтаний к оформленному сюжету романа: «Когда они (персонажи – С.Л.) приходили ко мне во сне, то только докучали мне; но когда я была у моего стенного шкафа (маленькое бюро в моём кабинете), они, хорошо или плохо, но отчётливо и настойчиво разговаривали со мной и действовали на моей белой бумаге, что имело своё очарование, хотя и менее нежное, менее продолжительное, потому что всё исчезало, как только я расставалась с пером...»¹¹²⁷. Получается, что сама творческая фантазия имеет самую непосредственную связь с процессом *письма*. *Письмо* выступает катализатором воображения, с *письма* начинается порождение вымысла. Процесс творчества начинается, согласно Санд, непосредственно с момента *письма* и заканчивается с его остановкой. В «Истории моей жизни» она признаётся в том, что как только заканчивает работу над рукописью, содержание произведения стирается из её памяти, точнее говоря, оно представляется ей слишком неотчётливо. Таким образом, *письмо* обладает особенностью «проявлять», то есть делать отчётливыми, ясными, чёткими характеры, вещи, монологи, действия. Словами Санд, *письмо* есть «навык ясно выражать людей, чувства и ситуации»¹¹²⁸. В этой фразе Санд использует глагол «*préciser*», что означает также «определять», «уточнять», «точно указывать»¹¹²⁹. Примечательно, что текст художественного произведения осознаётся Санд как её собственный, создаваемый лично ей, имеющий к её творческому «я» непосредственное отношение только в то время, когда он пишется, о чём свидетельствует следующее её признание: она может через несколько недель после публикации прочитать полтома своего романа, не узнав в нём, за исключением собственных имён, своего

¹¹²⁵ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. IV. P., 1879. P. 60.

¹¹²⁶ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. IV. P., 1879. P. 139.

¹¹²⁷ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. IV. P., 1879. P. 143.

¹¹²⁸ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. IV. P., 1879. P. 143.

¹¹²⁹ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. IV. P., 1879. P. 143.

текста. Получается, что только процесс письма, который наряду с первоначальными набросками и написанием основного корпуса сочинения включает также исправления, дополнения, переписывания, делает для Санд текст «своим», даёт возможность осознавать и переживать его как выражение своего «я», своей авторской потенции. И, согласно признанию Санд, если в памяти она возвращается к тому или иному произведению, ей вспоминается в первую очередь и по большей части не их содержание, но опять-таки процесс *письма*, непосредственно работа над текстом, её внутреннее состояние и обстоятельства, при которых она его писала. Другими словами, особую важность для неё имеет не порождённое ей, а её «я» как порождающее, текст не сам по себе, но относительно её самой, в самой тесной взаимосвязи с её личной жизнью. «Свой» текст мыслится ей как текст, включённый в её существование. И именно процесс *письма* осуществляет непосредственную включённость текста в авторское существование, когда текст становится проживаемой автором жизнью. Не случайно, в памяти Санд, чьё внимание обращается к когда-то созданному ей произведению, возникают, в первую очередь, её духовное состояние и обстоятельства её жизни, при которых оно писалось, то есть ей важны глубоко интимные смыслы, которые так или иначе актуализировались в тексте и которыми он пропитан. Можно предположить, что Санд испытывает некий внутренний дискомфорт при ощущении «чуждости» себе своих собственных книг, которые она уже завершила. Этим в какой-то степени объясняется часто изъясняемая ей готовность сделать все когда-то написанные ей книги «своими», то есть продолжать работу над ними, вносить в них изменения, дополнять, переписывать их.

Личное письмо как творчество. Чтобы уметь оценивать своё *письмо*, получать удовольствие как от самого процесса *письма*, так и от чтения, чувствовать удовлетворение от самовыражения, необходимо, по мнению Санд, иметь вкус к *письму*, когда *письмо* становится непреодолимым влечением, неизлечимой привычкой. *Личное письмо* для Санд есть всегда больше того «я», которое живёт данным моментом. Она говорит о возникающем у неё остром чувстве нехватки, которое требует активного движения мысли, порождающего *письмо* как спасительное наполнение существования («...я беседую, я работаю. Я бегу от самой себя, я боюсь оставаться одна, от этого я слишком страдаю»¹¹³⁰). Чтение и *письмо* для Санд есть жизненно необходимые занятия, невозможность читать или писать причиняет ей «ужасное бес-

¹¹³⁰ Из письма к Казимиру Дюдевану от 22 июля 1824 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 136.

покойство»¹¹³¹. Неспособность в какой-то момент отдаться чтению или *письму* воспринимается как крайняя растерянность, неумение руководить собой («Я возьму книгу, пробегу глазами по страницам и закрою её, ничего не поняв. Я захочу написать и не найду, что сказать»¹¹³²).

Личное письмо было для Санд требовательной необходимостью её натуры. Помимо многочисленной переписки, она вела дневник. В «зелёную тетрадь», о которой Санд не раз упоминает в письмах к подругам по пансиону, она заносит самые разные мысли, но чаще – фиксирует в ней воспоминания. *Письмо* становится определённым видом памяти. Так же, как и память, *письмо* изменчиво, оно представляет прошлое в разном освещении, по мере своего разворачивания обнаруживает в нём что-то новее, ранее не замеченное, заставляя пишущего переживать разные смыслы («...ты не представляешь, какое я получаю удовольствие, когда перечитываю мои воспоминания несколько месяцев спустя»¹¹³³). *Личное письмо* для Санд является умножением смысла. Ещё в ранней переписке она часто говорит о том, что события, характеры людей, собственное «я» могут по-разному осмысляться в зависимости от ракурса видения, изменяющегося во времени («Я удивляюсь, сколько событий, характеров, манеры видеть изменяется в каждый момент»¹¹³⁴). Получается, что каждое событие жизни потенциально неисчерпаемо в его смыслах, что и обнаруживает *письмо*.

Письмо изменяет ощущение времени: реальное время заменяется временем *письма*. Время жизни, заполненное ничего не значащими, механически исполняемыми делами, замещается временем интенсивной работы мысли. Начиная писать, Санд забывает реальное место, в котором находится. С момента *письма* она пребывает в тех словообразах, которые рождаются на бумаге: «...я забываю целый мир. Я больше не пребываю ни в каком конкретном месте...»¹¹³⁵. *Письмо* есть выпадение из привычного хода жизни. Это усилие замедлить разрушающий ход времени, собрать «я». *Письмо* для Санд есть также осмысление прошедших событий, это наслаждение вновь переживать уже ускользнувшие радости, которые оставили в памяти неизгладимый след: «...человек никогда не наслаждается настоящим, я намного больше ве-

¹¹³¹ Из письма к Орельяну де Сезу от 13 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 180.

¹¹³² Из письма к Орельяну де Сезу от 13 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 180.

¹¹³³ Из письма к Эмили де Висм, январь 1821 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 55.

¹¹³⁴ Из письма к Аполлонии де Брюж от 31 декабря 1820 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 46.

¹¹³⁵ Из письма к Орельяну де Сезу от 13 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 256.

селюсь теперь – положив локти на мой стол, вспоминая всё, что я увидела и услышала...»¹¹³⁶.

Процесс *письма* для Санд самым тесным образом связан с познанием, открытием чего-то нового. Это всегда сосредоточенность мысли, направленная на ещё не сказанное, и никогда – механическое действие (так, в письме к Фелиси Моллье Санд признаётся, что не любит что-либо переписывать). Сам процесс *письма* как дисциплинированное, выстроенное в соответствии со строгими правилами грамматики и синтаксиса мыслепорождение был необходим Санд. В *письме* она могла сконцентрировать свои интеллектуальные усилия, давая формальное выражение своим фантазиям, которые до того, как быть доверенными бумаге, были слишком неясными, нечёткими, недоступными пониманию. *Письмо* для Санд есть также способ обуздания беспорядочной активности воображения, которое, будучи неуправляемым, вызывает эмоциональное волнение и беспокойство, психически изматывает, не принося никакого удовлетворения. В одном из писем к Шарлю Мору Санд говорит о своём воображении, которое «несётся вскачь, никогда ничего не достигая»¹¹³⁷. *Письмо* для Санд становится самодисциплиной: оно не только запечатление рождающейся мысли, задающей строгую последовательность образов в развитии какой-либо темы, это энергическое действие, в результативности которого нельзя усомниться. Процессуальная активность *письма* как самопроявление «я» отменяет всякую инертность, неорганизованность. Для Санд *письмо* есть одно из преодолений одного из главных препятствий к результативности всякой её деятельности – «слишком вялого характера»¹¹³⁸.

Письмо для Санд становится своего рода самодисциплиной: оно обуздывает непоследовательные, несдержанные проявления слишком нервного характера, успокаивает порывистость эмоции («мой характер взбалмошный, непостоянный, изменчивый»¹¹³⁹). То, что после «вихря безумства», она может возвратиться к серьёзным, творческим занятиям, закрывшись у себя в кабинете, служит для Санд доказательством верности себе. Каждое возвращение к слову, к литературе становится для Санд доказательством её неизменного следования своей мысли.

¹¹³⁶ Из письма к Шарлю Мору от 27 июня 1830 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 667.

¹¹³⁷ Из письма к Шарлю Мору от 27 сентября 1829 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 555.

¹¹³⁸ Из письма к Шарлю Мору от 27 сентября 1829 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 555.

¹¹³⁹ Из письма к Жюлю Букуарану от 13 сентября 1830 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 703.

Письмо как открытие «я». Уже в дневниках и переписке проявляется противоречие между силой и слабостью, гордостью и смирением, бунтом и кротостью. Желать признания и презирать его, принимать и отталкивать то, что одновременно слишком много и слишком мало для «я». Как установить границу человеческих ожиданий и контроль над ними, измерить то, что безмерно? Где тот закон, который установит пределы беспредельности? Кричащие противоречия *письма* Санд есть несогласие, протест, опровержение всего завершённого и ограниченного. Если сначала на поставленный перед собой вопрос дан положительный ответ, то потом будет дан отрицательный. Одно не исключает другого, но сталкивается с другим в напряжённом противоборстве, неразрешимом противоречии. Что значит эта множественность сплетающихся смыслов, набегающих, насканивающих, накладывающихся друг на друга, но никогда до конца не сближающихся, не совпадающих, не примиримых. Это пишущее «я», всегда находящееся в состоянии несогласия, спора, столкновения с самим собой. Привычные, установленные заранее известные смыслы обнаруживают бессмысленность, в которой зарождаются иные смыслы, слабо мерцающие новые ориентиры. Истина рождается в *письме*, здесь и сейчас, но какими усилиями она добывается, так и не будучи добыта! Завершённая, непротиворечивая, застывшая форма есть остановка, смерть высказывающего себя «я». Санд всегда боится упразднить в *письме* саму себя, ту, чья мысль всегда пульсирует, живёт, находится в движении, по-разному себя выражая. Сказать о себе всё никак нельзя, но надо снова и снова определять себя, безостановочно говорить о себе, каждый раз что-то добавляя, изменяя, уточняя. Санд попадает в зависимость от *письма*, она буквально живёт им. Это настоящая кабала, которой жертвуют всем, и в первую очередь самой собой.

Писать о себе, о самых незначительных, всегда изменчивых движениях чувства и мысли есть для Санд истинное удовольствие. В этой саморефлексии, осуществляемой в *письме*, от которого Санд требовала как можно большей точности и ясности, она развивает свою личность. Санд – первый писатель себя самой и первый читатель себя самой. Она имеет обыкновение перечитывать как свои письма, так и свои дневники. Но будет ли написанное доставлять как ей самой, так и адресату удовольствие – согласно Санд, процесс *письма* и процесс чтения должны доставлять одинаковую радость? Как этого достичь при том, что проявления «я» могут быть настолько незначительными, настолько неприметными, что со временем меркнут, теряются? Кроме того, «я» всегда находится в развитии, внутренне неустойчиво, противоречиво, так что «я» – читатель спустя какое-то время может не понять «я» пишущего, так как будет находиться уже в иной ситуации, видеть всё описанное не из-

нутри, но со стороны. В процессе *письма* Санд много раздумывает, стараясь придерживаться раз избранной позиции, следуя объяснимой, логически выверенной точки зрения, успешно преодолевая беспорядок мыслей и чувств, путаницу не вполне ясных внутренних импульсов. В момент *письма* усилием своей мысли она должна быть больше себя самой. В слове Санд превосходит своё «я», вырывая его из держащего его в плену жизненного потока. В *письме* она каждый раз организует себя, делая свой образ (в первую очередь для себя самой) непротиворечивым. В *личном письме* Санд ориентируется на задаваемые себе самой нравственные и эстетические образцы, согласующиеся с логикой её внутреннего развития. Таким образом, как читатель своих дневников и писем Санд всегда встречается с достигнутыми ей в процессе *письма* определённой устойчивостью и единством своего «я». Несмотря на изменяющиеся со временем взгляды с таким сознательно установившим себя «я» трудно не согласиться.

Ранняя переписка Санд: познание себя в общении с «другим». Письмо для Санд есть ещё и верный способ убедиться в правильности своей позиции. Она всегда стремится дать развёрнутое обоснование своим принципам, подкрепить избранную ей позицию целым рядом убедительных аргументов. Эта привычка к самоанализу укрепляется в опыте одиночества: у Санд долго не будет близкого человека, которому она могла бы целиком открыться (в отличие от той же Жермены де Сталь, у неё не было прочных семейных связей: отец рано ушёл из жизни, с матерью у неё не сложилось доверительных отношений, во время её пребывания в Ноане после пансиона она уже не могла близко общаться с бабушкой – та была тяжело больна). В письмах к подругам по монастырскому пансиону, которые Санд писала, живя в Ноане, она жаловалась, что у неё нет «ни друга, ни собеседника»¹¹⁴⁰. Правду об окружающем и самой себе Санд должна была искать сама, взяв в проводники только книги, которые во множестве читала («...я являюсь своим единственным собеседником, единственным советником, единственным поверенным...»¹¹⁴¹). Дневник Санд – это долгие беседы с самой собой (в этих беседах у неё был наставник – Монтень, в одном из писем она призналась, что он её любимый автор¹¹⁴²). Санд угнетала монотонность будней, чтение и *письмо* были для неё бегством из угнетающего однообразия, возможностью заполнить тягостную пустоту незаметной жизни. *Личное письмо* Санд изначально питалось лите-

¹¹⁴⁰ Из письма к Аполлонии де Брюж, весна 1821 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 58.

¹¹⁴¹ Из письма к Эмили де Висм, январь 1821 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 55.

¹¹⁴² Письмо к виконтессе де Корнюлье (Эмили де Висм), ноябрь 1823 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 115.

ратурой, которая воспринималась ей как совершенный, наиболее точный способ самопознания. Собственно «литературное» всегда понималось Санд как глубоко личное, истинное уже в силу интимной связи, которая устанавливалась между ней как читателем и произведениями. Санд рано почувствовала, что она сама может стать героиней какой-нибудь истории, для этого нужен только читатель, которому она может открыть то, что с ней происходит. Санд быстро поняла, что вся та правда о ней, которую она писала для себя в тетради, могла быть перенесена в письма.

По убеждению Санд, в отношениях между близкими людьми не должно быть недоговорённости. Спонтанность встречи лицом к лицу не позволяет высказаться «до конца». При позднейшем размышлении о сказанном при личной встрече оказывается, что что-то важное было упущено. В этом случае *письмо* становится повторной встречей, в которой можно многое договорить, пояснить. В *письме* сближение между собеседниками не зависит от произвольного порыва или случайности, *письмо* направляется сознательной волей пишущего. *Письмо* требует одиночества и одновременно соприсутствия того, к кому обращается пишущий. Здесь говорящий уверен, что его не прервут на полуслове. Он отказывается от бытового общения для того, чтобы глубже заглянуть в самого себя и через открывающуюся ему глубину «я» прийти к собеседнику. «...все засыпают, а я начинаю с вами беседовать», – говорит Санд в письме к Орельяну де Сезу¹¹⁴³. Отсутствие будничной суеты и навязчивой близости соглядатаев погружает в задумчивую неторопливость *письма*.

Почти всегда у Санд складываются довольно непростые отношения с адресатом. В своих письмах она склонна подчёркивать различие между собой и читателем её исповедей. Она всматривается в «другого» только с целью лучше понять саму себя, ей доставляет удовольствие обнаруживать свою исключительность. В переписке Санд очень ревностно защищает свои принципы от вмешательства «другого». Допустить чужое влияние – значит поступиться самостоятельностью, утратить свою неповторимость. Санд часто видит в окружающих её людях угрозу её свободному волеизъявлению. Даже в переписке Санд отличает авторитарность суждения, она редко учитывает чужое мнение, никогда не примиряется с иной позицией. Санд всегда поверяет свои взгляды своими собственными убеждениями.

Санд никогда не принимает суда над собой других: она сама в соответствии с собственными представлениями критикует – но чаще оправдывает себя. Согласно Санд, только раскрепощённое сознание, не зависящее ни от

¹¹⁴³ Из письма к Орельяну де Сезу от 20 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 204.

каких навязываемых людьми и обстоятельствами законов, в положении, когда остаются только «я» и Бог как абсолют истины, к познанию которой это «я» приближается ценой ошибок и страданий, может обеспечить становление личности. Санд не допускает никакого влияния на неё со стороны другого человека. Общение с «другим» она понимает как диалог двух полноправных, самостоятельных личностей, которые способны здраво судить о себе и жизни. Санд предполагает (что видно как из переписки, так и из ранних романов), что диалог может не состояться, и не только из-за принципиальной разницы позиций. Нежелание, но чаще невозможность слышать оппонента – вот, что мешает взаимному пониманию и сближению людей. К тому же Санд пугает, ставит в тупик столкновение с невежеством и пошлостью, когда она знает, что не может быть услышанной. В этом случае она старается отступить, уйти, никак не обнаружив своего ума и своих убеждений. Если же Санд встречает достойного собеседника, она всегда готова раскрыть свои взгляды, надеясь если не на понимание, то на сочувствие.

Личное письмо Санд предполагает движение от «я» и возвращение к нему. В осуществляемой в *письме* устремлённости за неизвестным «я» обретает свой особенный характер. Оттолкнуться от конкретной ситуации помогает опыт чтения. Девочка-подросток, вышедшая из стен монастырской школы, почти ничего ещё не пережившая, коротает у очага тихие деревенские вечера в поместье Ноан и размышляет о том, возможна ли иная жизнь¹¹⁴⁴. Кто она – запертая в глуши, где дни походят один на другой, – относительно по-друг, чьи будни наполнены развлечениями парижского общества. В ранней переписке образ «я» строится Санд посредством наложения на конкретную ситуацию книжной мудрости. Книжки подсказывают Санд следующие контрасты: одиночество отшельника – и суетность света, сосредоточенность неторопливых раздумий – и беспечная рассеянность мимолётных радостей, покой – и движение. Альтернатива Парижа оказывается совсем непривлекательной: действует всё тот же заданный литературой контраст – счастливая идиллия деревни и полная роковых потрясений жизнь в городе («горести жизни», «скорби, которые разбивают сердце»¹¹⁴⁵). Вывод напрашивается сам собой: правда остаётся за тем, что проживает в настоящем пишущий. «Однообразная и спокойная» жизнь с её маленькими удовольствиями и есть обретаемое счастье: «Когда я сравниваю эту уединённую и монотонную жизнь с твоими развлечениями, я бываю так ошеломлена, так удивлена этим сравнением, что

¹¹⁴⁴ Письмо к Аполлонии де Брюж от 31 декабря 1830 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 45-47.

¹¹⁴⁵ Из письма к Аполлонии де Брюж от 31 декабря 1820 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 46.

мне кажется, что мы живём на разных планетах...»¹¹⁴⁶. Здесь и сейчас проходит существование, которое нужно заполнять, будущее же – «неясное» и «неизвестное», и, для того чтобы не видеть это будущее в чёрном свете, его нужно сближать с не лишённым приятности настоящим. Будущее для Санд невозможно без размышления над наличным опытом, оно требует того, чтобы были усвоены уроки прошлого и настоящего. Таким образом, погружение в себя, сосредоточенность на своих мыслях предпочтительнее светских бесед и развлечений.

На первый взгляд, может показаться удивительной жадность Санд к переписке с подругами по пансиону¹¹⁴⁷. Она настаивает на скрепляющей связи предельного доверия, пытаюсь в подругах обрести семью, которой была лишена. Достаточно холодные отношения с матерью и сводной сестрой будут осмысляться ей как осиротелость, оставленность в горе (что будут переживать Индиана, Валентина, Лелия): «У меня никогда не было ни матери, ни сестры, чтобы осушить мои слёзы»¹¹⁴⁸ (заметим, что говорить, насколько ситуация вымышлена, сентиментально романична, излишне). Часто испытывающая чувство тоски, тревоги, мучимая мрачными предчувствиями, Санд нуждается в сочувствующем собеседнике («...когда я оказываюсь одна, мной овладевают мрачные мысли. Я думаю только о несчастьях и печалях»¹¹⁴⁹). В одном из писем Санд описывает ситуацию, в которой она сама себе сочувствует и сама над собой плачет, слыша свою историю из уст посторонних людей¹¹⁵⁰. Значит, её жизнь, рассказанная как «история», в которой она является главной героиней, может стать интересной, вызвать сострадание. Отчасти желанием Санд вызвать участие к себе объясняется драматизм её романного повествования: это её жалоба, обращённая к читателям («Мы действительно дети, которые хотят пожаловаться только для того, чтобы их пожалели»¹¹⁵¹).

Обнаружение жизнеопределяющих конфликтов (от писем к романам).
В переписке Санд пытается определить, что ожидает общество от женщины и

¹¹⁴⁶ Из письма к Эмили де Висм, январь 1821 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 55.

¹¹⁴⁷ В «Истории моей жизни» Санд скажет о том, что в среде пансионеров был развит обычай дружеской переписки. Пансионерка, которая умела с лёгкостью писать письма, получала определение «écriteuse» (Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. Т. III. Р., 1879. Р. 158).

¹¹⁴⁸ Из письма к Зое Леруа от 5 сентября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 168.

¹¹⁴⁹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 19 августа 1824 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 157.

¹¹⁵⁰ Из письма к Зое Леруа от 5 сентября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 168.

¹¹⁵¹ Из письма к Зое Леруа от 5 сентября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 168.

насколько она сама соответствует этим ожиданиям. Есть некое традиционное, достаточно распространённое представление о женщине как о слабом, зависимом существе, чья добродетель заключается в скромности и умении подчиняться мужчине. Такую позицию Санд приписывает своей матери, с которой вступает в спор в одном из писем. Она настаивает на том, что для неё неприемлемо как подчиняться силе, так и притворяться, скрывая свой истинный характер¹¹⁵². По её убеждению, в своём поведении с близкими людьми женщина должна совпадать с самой собой: быть, а не казаться, во всём сохраняя своё достоинство, что укрепляет самоуважение и уверенность в правоте своих действий.

В ранней переписке прослеживается, как меняются взгляды Санд, как формируется её позиция относительно жизнеопределяющих ценностей. Отношение с «другим» в супружеской связи – вот ключевой вопрос, перед которым оказывается вступившая в брак Аврора. В письме к Эмили Висм от 30 января 1823 года она передаёт подруге одно из расхожих представлений о браке, которому сама хочет соответствовать, это желание подкрепляется её уверенностью в правильности сделанного ей выбора и надеждой на устойчивое семейное счастье. Не существует двух людей, чьи вкусы и характеры были бы во всё схожими, а значит, укрепляя брак, один из супругов должен подчиниться другому, отказываясь от своих взглядов и привычек и перенимая взгляды и привычки партнёра («Нужно, я думаю, чтобы один из двоих, вступая в брак, всецело отказывался от себя самого, в самопожертвовании отрекался не только от своей воли, но даже от своего мнения, чтобы он привыкал видеть всё глазами другого, любить то, что любит он и т.д.»¹¹⁵³). Поэтому, насколько убеждённо Санд говорит здесь о необходимости женщины (а не мужчины, который привык властвовать и не способен на слепую привязанность) «переделывать себя по образу другого» и «склоняться в послушании», можно понять, насколько она готова принять традиционное мнение, которое в передаче звучит довольно убедительно. Она хочет видеть себя в роли счастливой супруги, мудро признающей в жертвенной самоотдаче ту единственно верную позицию, которая укрепляет брак. Переписка обнаруживает многолетние усилия Санд соответствовать установленному себе образцу примерной супруги, заботливой и уступчивой (что можно видеть в письмах к Казимиру Дюдевану вплоть до их разрыва в 1830 году). Но так ли всё однозначно в письме ещё слишком неопытной Авроры? Из некоторых её

¹¹⁵² Письмо к мадам Морис Дюпен (мать писательницы), 1821 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 77-80.

¹¹⁵³ Из письма к Эмили де Висм от 30 января 1823 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 104.

высказываний можно понять, что подчинение избраннику оправдано только в том случае, если он является предельно близким человеком, частью тебя самой. В противном случае – если рядом недостойный или не близкий по духу человек – требуемое от женщины самопожертвование становится унижением, искажением её личности. Если в этом случае женщина хочет сохранить свою индивидуальность, она сталкивается со сложностью, заключающейся в противоречии между разными «я»: «я» для «другого» и «я» для самой себя и Бога. Противоречие между требуемым и имеющимся, явленным и утаённым служит причиной конфликтного состояния, которое питает беспокойство и неудовлетворённость. Совпадать с самим собой, когда «я» для «другого» соответствует «я» для себя и Бога, возможно только в отношениях с духовно близким человеком. В сближении с таким человеком «я» не теряет, но обретает истинного себя. В этом случае «я» узнаёт себя в «другом», признавая его неотъемлемой частью себя самого. Гармонический союз любящих в непротиворечии должного и необходимого есть тот идеал, к осуществлению которого нужно стремиться: «Какой источник неисчерпаемого счастья, когда слушаются только того, кого любят! Каждое лишение есть новое удовольствие. В одно и то же время жертвуют Богу и супружеской любви, исполняют свой долг и служат своему счастью»¹¹⁵⁴. Таким образом, счастье, полнота «я» попадают в зависимость от чувства. Эту роковую зависимость и обнаруживает *личное письмо* Санд. Чувство не поддаётся контролю, им нельзя управлять, оно, вообще, не может являться объектом приложения волевого усилия. Всё творчество Санд будет последовательным оправданием чувства, оправдать стихийность чувства для неё – значит оправдать саму себя.

Отношение с Дюдеваном представлены в *личном письме* Санд как её усилие соответствовать идеальному супружеству, чей образец задан литературой. Сложность заключается в том, что «другой» не приводит её к своему «я», но, напротив, уводит от него. Сближение не оборачивается настоящей близостью, оставаясь лишь совместным существованием. Согласно письмам Санд её с мужем объединяет бытовое пространство. Повседневные привычки, манера поведения и предпочтения вкуса – вот, в чём выражается общежитие. Привыкнуть к присутствию «другого», находя в этом удовольствие и покой, есть та цель, которую преследует пишущий, стремясь привести в согласие долг и чувство, укрепить одно через другое. В письмах Санд не вглядывается в мужа, не изучает его, её характеристики – часто лишь отдельные детали, подмеченные сдержанным, отстранённым наблюдателем. Такая сдержанность есть признак незаинтересованности, невовлечённости. В письмах

¹¹⁵⁴ Из письма к Эмили де Висм от 30 января 1823 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 104.

Санд к мужу в первые годы брака – ожидание большего контакта: близкий «другой» должен быть всегда интересен, должен постоянно удерживать её мысль. Женщина должна чувствовать недостаточность в самой себе: необходимую пищу для сердца и ума ей должен давать мужчина («...это всегда утешение для меня – писать тебе и беседовать с тобой»¹¹⁵⁵). Оказалось же, что Казимир не соответствует её ожиданиям, следовать за ним – значит отказываться от чего-то в себе, ничего не получая взамен. Из писем Санд следует, что с самого начала семейной жизни она тяготилась недостатком образованности мужа, поверхностностью его суждений, легкомысленностью его занятий.

Пейзажные зарисовки: открытие свободы письма (от дружеской переписки к путевым очеркам). В организации личного письма Санд большую роль играет пейзаж. Санд очень рано почувствовала, что природа (как и *письмо!*) может стать способом бегства от угнетающих реалий привычно осязаемой будничности. По признанию Санд, сделанному в «Истории моей жизни», небольшие пейзажные зарисовки были ещё её детскими упражнениями в сочинительстве. В совершенствовании *письма* большую роль сыграют путевые записки, самые ранние из которых принадлежат времени путешествия Санд на Пиренени. Они были рождены желанием сохранить живость, свежесть впечатлений, а также страхом забыть, растерять то, что было настоящим открытием, познанием манящего неизвестного, разительно отличающегося от привычной жизни в Ноане. Заметки набрасываются так же спонтанно, как произвольно захватившее путешествующую по Пиренеям Санд чувство новизны. Совсем не случайно, путевые записки будут первыми опытами литературного творчества Санд («Путешествие у М. Блеза» (1829), «Путешествие в Овернь» (1829), «Путешествие в Испанию» (1829)).

В ранней переписке Санд образы природы символичны. Пейзаж существует не как великолепная картина, открытая взгляду восхищённого наблюдателя, но как явленный образ душевного состояния «я». Природа не мыслится отдельно от «я». Пиренеи – не просто величественная горная цепь, но место стремительного восхождения «я», открытие неведомого. Горы служат спасением от однообразия и скуки, томительной обыденности, повторения ничем не примечательного быта. Горы противопоставлены равнинам: горы означают приближение к таинству бытия, тогда как равнины – ограниченности земного удела, зависимость от косной материи (позднее эти же символы с таким же значением будут использованы в «Лелии»). «О, я никогда не забуду Пиреней! Это самое красивое место в мире. Мне показалось, что, поки-

¹¹⁵⁵ Из письма к Казимиру Дюдевану от 29 июня 1823 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 110.

дая его, я оставляла очаровательное место, чтобы с голыми и однообразными долинами других мест вернуться ко всем грустным реалиям жизни»¹¹⁵⁶, — напишет Санд в письме к Зое Леруа. Говоря о природе, Санд открывает неисчерпаемые словесные возможности преобразования мира, поставленного в зависимость от точки зрения, которая, в свою очередь, задаётся предельно напряжённым чувством как ожиданием выхода за пределы известного и доступного. «Я», готовое к изменению, это уже другое «я». Посредством зарисовок природы пишущий обнаруживает это движение, являя неявленное (важно иметь в виду и увлечение Санд живописью). Разное освещение, разные ракурсы, разные смыслы пейзажа есть ускользание от стёртого, обыкновенного, того, о чём нечего сказать, это переход от дословесного к словесному. В ранней переписке Санд пейзаж есть открытие литературного. Это похоже на бегство в зазеркалье, неожиданное обнаружение смысла в неуловимом ускользании кажимости, которая, запечатлеваясь в *письме*, осознаётся как более значимое и бытийно необходимое, нежели померкшая до призрачности осязаемость застывшей материи. *Письмо* в данном случае становится схватыванием изменчивого «я» посредством фиксации претерпевающих бесконечные метаморфозы зримых образов. Живёт «я» и вместе с «я» живёт и пишется пейзаж. Преображаться и писаться в данном случае есть одно и то же. При этом изменение задаётся разными состояниями «я». У Санд сама по себе природа лишена движения, пейзаж организуют именно изменения «я». Важна установка пишущего, который, отталкиваясь от конкретного момента, готов увидеть окружающее созвучным своему настроению. «Всё в окружающем имеет цвет того, что внутри человека; и великая поэзия заключается в том, чтобы преобразить природу в себя, вместо того чтобы преобразиться в неё»¹¹⁵⁷, — скажет Санд позднее в письме к Мари д'Агуль. Пейзаж (в данном случае горы) может быть неизменным сотни лет (и есть люди, которые не видят в природе ничего примечательного, даже не всматриваются в неё): «Без сомнения, горы всё те же вот уже тысячу лет, и ещё тысячу лет они будут всё такими же»¹¹⁵⁸. На самом же деле (что открывают глубоко чувствующие натуры), одна и та же картина природы каждый день — иная¹¹⁵⁹. Природа

¹¹⁵⁶ Из письма к Зое Леруа от 5 сентября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 169.

¹¹⁵⁷ Из письма к Мари д'Агуль от 16 октября 1837 года // Sand G. Correspondance. T. IV. P., 1969. P. 236.

¹¹⁵⁸ Из письма к Орельяну де Сезу от 20 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 203.

¹¹⁵⁹ О неожиданном преобразении пейзажа, которое происходит при изменении ракурса видения, когда настраиваются на всматривание в природу как в явленное чудесное, Санд говорит и в «Истории моей жизни». Так, мать указывала маленькой Авроре на тот или другой вид, и картина для неё удивительным образом преображалась: «И тут же эти предметы, которые я, может быть, не

манит своей новизной, всегда предполагая ускользание из того, что сковывает сознание своей неподвижностью, в магическую область неожиданных, бесчисленных изменений, где «я» обретает подвижность, учится узнавать, схватывать себя каждый раз в новых отражениях. Это открытие в пейзаже свободы происходит во время поездки Санд в Пиренеи. Переживая головокружительный роман, она испытывала множество эмоций, сквозь призму которых и смотрела на горы. Любовь к Орельяну де Сезу была для Санд неожиданно новым переживанием. Она должна была узнать себя в этом чувстве, обрести себя обновлённую. Отсюда пристальное всматривание в окружающее: в горах она старалась увидеть саму себя. Каждое, часто еле уловимое, проявление взаимной симпатии, незаметно сближающее случайных попутчиков, меняет настроение, а также ощущение окружающего пространства и собственного «я». Многое зависит от того, каким наблюдатель приходит в горы и что хочет там увидеть: «Не меняются ли их (гор – С.Л.) качества каждый день с разными размышлениями, разными чувствами, которые туда приносят?»¹¹⁶⁰ Одинокое, задумчивое созерцание гигантских гор вызывает страх и подавленность: «Моя душа, будучи во власти грусти и мрачных чувств, с печальным удовольствием измеряла глубину этих ущелий, беспорядок этой природы, которая была, как мне казалось, в такой согласии с моими мыслями»¹¹⁶¹. Прогуливаясь по тем же местам с Орельяном, она видит их в ином свете: «Всё мне кажется радостным, великолепным, всё вплоть до хаоса мне кажется восхитительным»¹¹⁶². Природа становится посредником между влюблёнными, всматриваясь в окружающее, Санд находит эмоции не только свои, но и Орельяна. Присутствием любимого человека оживляет окружающее: каждый предмет, к которому тот имеет какое-либо отношение, привлекает внимание, пробуждает воспоминания, обретает множество смыслов: «...в местах, где живут те, кого любят, каждая вещь обладает неопределимым обаянием. Кажется, что всё приукрашивается, всё хранит следы его присутствия. В месте, где он, увы, никогда не бывал, всё тускло и неинтересно»¹¹⁶³.

заметила бы сама, открывали мне их красоту, как если бы у моей матери была волшебная палочка, чтобы открыть моему сознанию естественное глубокое чувство...» (Sand G. *Histoire de ma vie // Œuvres complètes*. Т. II. Р., 1879. Р. 184.).

¹¹⁶⁰ Из письма к Орельяну де Сезу от 20 октября 1825 года // Sand G. *Correspondance*. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 203.

¹¹⁶¹ Из письма к Орельяну де Сезу от 20 октября 1825 года // Sand G. *Correspondance*. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 203.

¹¹⁶² Из письма к Орельяну де Сезу от 20 октября 1825 года // Sand G. *Correspondance*. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 203.

¹¹⁶³ Из письма к Орельяну де Сезу от 10 ноября 1825 года // Sand G. *Correspondance*. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 241.

В пейзажной зарисовке Санд важна установка – что хотят увидеть, сближаясь с природой. Она идёт в пустынные, дикие места с целью не только найти одиночество и покой, сколько обрести себя. *Письмо-созерцание* природы есть схватывание «я» в развитии, поскольку открываемый в настоящем пейзаж есть также припоминание прошлого и предчувствие будущего. Санд вычитывает из окружающего правду о самом затаённом в себе самом, подвижном «я», поэтому ей важно разнообразие картин природы, которые высветляют разные грани её «я», разные эмоциональные тональности. Именно движение мысли пишущего, исследующего изменчивость «я», делает пейзаж динамичным. Пейзаж разворачивается как история пишущего «я». Каждый ракурс представляет собой свидетельство о каком-либо эпизоде его жизни: «Эта страна напоминает мне всю мою жизнь, каждое дерево, каждый камень вызывает у меня в памяти главу моей истории»¹¹⁶⁴.

Письма к Орельяну де Сезу: первый роман Жорж Санд. В ранней переписке возникает одна из ключевых в творчестве Санд ситуаций – поиск родственной души, того идеального собеседника, который, проникнувшись глубокой симпатией к говорящему и принимая в его судьбе самое живое участие, с пониманием и сочувствием воспринимает обращённое к нему исповедальное слово. В период жизни в Ноане в первые годы супружества таких адресатов у Санд было несколько: Зоя Леруа, Орельян де Сез, Жюль Бекуаран и некоторые другие. Откровенно говорить о своих переживаниях Санд решается только с теми, кому, как ей кажется, она «настоящая», без игры и позёрства, будет действительно интересна, с теми, кто, по её представлению, поверит в её истинность, в то «я», каким она является или хочет быть для самой себя. В переписке Санд 20-х – 30-х годов нельзя провести границу между интимным и литературным. Санд как пишущая мыслит себя исходя из конкретной ситуации, которую от начала до конца проживает, «внутри» которой находится, при этом образцы самовыражения заданы читательскими предпочтениями. Санд каждый раз высказывает себя «изнутри» своего существования, поэтому образ «я» всегда более сложный, более оригинальный в своём разворачивании, чем литературные примеры, на которые она ориентирована. Санд не повторяет, но выбирает, варьирует, дополняет, по-новому понимает и связывает, обнаруживая в заданных культурной эпохой словообразах новые смыслы.

Согласие мыслей и чувств, необходимое для того, чтобы собеседники слышали друг друга, – то, что Санд ждёт от дружеской и любовной переписки, – во многом не что иное, как сходство эстетических, литературных вку-

¹¹⁶⁴ Из письма к Зое Леруа от 9 апреля 1826 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 329.

сов. «Понимать» друг друга в ситуации эпистолярного диалога во многом означает расположенность к определённом стилю *письма*. Любовное или дружеское признание так или иначе было ориентировано на сентименталистские или романтические эпистолярные повествованиями того времени с их ярко выраженной психологической акцентировкой. Удивительно, но вполне объяснимо: чем ближе Санд адресат, чем «доверительнее» и «искреннее» её высказывание, чем пристальнее её внимание к своему внутреннему миру, чем сильнее желание быть самой собой, тем больше «книжного», «романтического» в её письмах. Это давление литературного слова сознанию во многом определяет характер *личного письма* Санд. Делая адресата поверенным тайных чувств, скрепляя своими признаниями связь «родственных душ», Санд нисколько не сомневается в сходстве мыслей и переживаний: «Мне нравится, что есть много общего в нашей манере чувствовать, несмотря на внешнюю разницу наших настроений и характеров»¹¹⁶⁵. «...я очень люблю, чтобы меня читали именно вы; моё письмо настолько незначительно, что мысль, что его видит кто-то другой, кроме вас, лишает меня всякой радости, которую я испытываю, когда его пишу. Мне кажется, мы слышим друг друга так хорошо, что понимаем друг друга без объяснений»¹¹⁶⁶, – пишет она в том же письме Зое Леруа. Несмотря на постулируемое здесь понимание без объяснений, Санд стремится именно объяснять себя: письма к близким друзьям исключают намёки, недоговорённости, умолчания, они всегда длинны, представляя собой самый подробный отчёт о продуманном и пережитом.

В Зое Леруа Санд видит родственную душу, в общении с которой устанавливается взаимная симпатия, к тому же их связывает общая тайна – любовь Санд к Орельяну де Сезу – другу Зои (ситуация и сам стиль их переписки будут напоминать отношения Юлии д'Этанж и Клары). Постулируемая в письмах абсолютная искренность, скрепляемая теплотой тона, питает ощущение взаимной близости. Как и Юлия д'Этанж, в обращённых к подруге письмах Санд говорит о тяжело переживаемой ей разлуке с возлюбленным. Как передать томящую неизбежность тоски? Конечно же, на помощь приходят сентименталистские образцы: мечтательная меланхолия, обаяние ностальгии, слёзы и жалобы. Однако, «изнутри» переживая литературную ситуацию, Санд обнаруживает в своём *письме* то экзистенциальное напряжение, которое задаёт разрыв с образно-стилистическими клише. «В этих грустных местах испытываешь только разочарование», – Санд берёт элегическую то-

¹¹⁶⁵ Из письма к Зое Леруа от 5 сентября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 168.

¹¹⁶⁶ Из письма к Зое Леруа от 5 сентября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 168.

нальность¹¹⁶⁷. Но уже в следующем предложении она отказывается от такой стилистики, обнаруживая её искусственность, «неправдивость». «Светлая печаль», зачарованная грусть привлекательны для тех, кто не испытал настоящего чувства. Она же в своём опыте уже перерастает этот элегический канон: «Тот, кто никогда по-настоящему не страдал, найдёт, может быть, обаяние в меланхолии, но несчастные слишком хорошо знают горечь их воспоминаний, чтобы им нравилось этому придаваться»¹¹⁶⁸. Если меланхолическое томление делает привлекательным сентименталистского героя, то ей оно не идёт, она становится некрасивой: «Я потеряла всю мою живость и приятность ума»¹¹⁶⁹. В новых обстоятельствах она не может сразу найти, установить себя в *письме*.

Пишущий себя должен быть ещё и всегда интересным себе и предполагаемому адресату. Для этого нужно уметь показывать мелкое, незаметное примечательным, оригинальным, значительным в общей событийной цепи личной жизни. Любая мысль, эмоция, любой поступок должны существовать не отдельно, сами по себе, но потенциально быть чем-то большим, открывать новые горизонты бытийно значимого смысла. Для того, чтобы явление было многозначным, оно должно встраиваться в некую историю, составлять часть некоего общего движения. Итак, чтобы быть интересной для себя и другого, Санд пишет свою «историю», сообразуясь со своим художественно-эстетическим вкусом.

В *личном письме* Санд часто возникает ситуация неудовлетворённости наличным бытием, разрыва с окружающим, которая провоцирует активный поиск пишущим своего подлинного «я». Ей становится тесно в границах будней: мысленно она уже не присутствует в них, внутренне им чужда («Мой сын растёт ни по дням, а по часам, муж охотится, а я старею, не оглядываясь назад и не слишком решаясь искать чего-то в будущем»¹¹⁷⁰). «Я старею»: то есть время идёт, тогда как события не имеют смысла, угрожают пустотой. Найденный Санд выход – искать смысл жизни в слове. И именно в сентябре 1825 года, после возвращения Санд из поездки в Пиренеи, после подъёма в гору, воспринятого ей как духовное освобождение, и начинается собственно литературное творчество Санд: переписка с Орельяном де Сезом и Зоей Ле-

¹¹⁶⁷ Из письма к Зое Леруа от 18 сентября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 171.

¹¹⁶⁸ Из письма к Зое Леруа от 18 сентября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 171.

¹¹⁶⁹ Из письма к Зое Леруа от 18 сентября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 171.

¹¹⁷⁰ Из письма к Зое Леруа от 5 сентября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 172.

руа и её дневники осени этого года есть настоящий, хотя и незаконченный, роман начинающего автора о своей жизни¹¹⁷¹.

Орельян де Сез – не просто адресат писем Санд и соучастник её размышлений, он – первый читатель её первых опытов романистики. Примечательно, что Санд не ждёт непосредственного отклика на написанное, что подтверждают «отсроченные» письма, составившие дневник, который она вела с 11 октября по 16 ноября 1825 года (здесь пример жанровой диффузии: нечёткости границы между перепиской и дневником). Безусловно, Орельян де Сез важен Санд как читатель: он должен поверить в её искренность, тогда как она правдиво высказывает себя в соответствии с романтической моделью. Вместе с тем в данный момент сам процесс *письма* становится для Санд спасительным. Бежать из ставшей для неё тягостной обстановки, решившись на открытый конфликт и разрыв с мужем, Санд в тот момент не могла, она была ещё внутренне неготова к этому шагу. Санд избирает иной способ ухода: защитное «стягивание» своего «я», которое исключительно в самом себе ищет и находит опору. Санд-Автор рождается с открытием себя в новом качестве – влюблённой и любимой женщины. Связь с Орельяном де Сезом не могла состояться в реальности, и *письмо* служит здесь счастливой подменой. Именно *письмо* становится полным осуществлением совершенной любви. В *письме* Санд проходит все этапы восхождения к чистому, безупречному, возвышенному чувству.

С самого начала Санд задаёт цель движения – платоническая любовь, очищенная от чувственного влечения. С любой точки зрения – альтруистической (забота о семейном благополучии) или эгоистической (забота о своей «безгрешности») – идеальное влечение есть благо. Однако это благо достигается нелегко, если учесть, что роман с Орельяном де Сезом начинается в том числе с уступки страсти – объятия и поцелуя. Санд как пишущая задаётся целью преодолеть в себе эту слабость, от чувственности она движется к мистической связи. Санд предлагает адресату именно мистический язык, исключая всякую телесность. *Письмо*, разворачивающее идеальную сущность любви, приносит Санд, встревоженной подозрением греховности своего увлечения, облегчение и радость. Она пишет легко, уверенная в своей правоте, незыблемой логике своих рассуждений. Тем более что Санд говорит не только за себя, но и за собеседника. Если они с Орельяном духовно близки, не значит ли это, что он должен всегда с ней соглашаться? К тому же, наде-

¹¹⁷¹ С. Лекуантр рассматривает всю переписку Санд как «автобиографический роман», объясняя это принципом *письма*, разворачиваемым в границах ключевых тем (Lecointre S. George Sand : le discours amoureux, deux aspects d'une écriture poétique // George Sand. Colloque de Cerisy. Direction S. Vienne, 1983. P. 41-54).

ляя избранника сердца всевозможными достоинствами, она создаёт из него такой совершенный образ, что ему почти невозможно от него освободиться: нельзя выразить несогласие или сомнение – распадётся весь идеальный портрет («Вы говорите себе: "Она счастлива, и я тому причиной. Это меня она выбрала в покровители и защитники. Я являюсь спасителем и опорой этого слабого и благодарного существа. Она умрёт, если я перестану быть великодушным..."»¹¹⁷². «...будьте всегда самым *собой*! Будьте самым благородным, самым смелым, самым *правдивым* из людей..."»¹¹⁷³). Санд закрепляет за собой право руководить отношениями: она определяет для обоих то, что является их счастьем, к чему они должны стремиться, в чём должны искать утешения. Санд берёт на себя ответственность говорить за обоих. Её дневник можно принять за переписку Юлии и Сен-Пре, однако лишённую всякой конфликтности, поскольку упразднена страстная настойчивость чувства мужчины: Санд вопрошает и отвечает за адресата, и это «согласие» приносит ей «чудесный покой»¹¹⁷⁴. «Он» ей настолько близок, что думает и чувствует то же, что и она: «Мои душа и тело в добром здравии, которое я не могу вам описать, но о котором вы догадаетесь, потому что то, что чувствую я, чувствуете и вы..."»¹¹⁷⁵. Здесь упразднено малейшее несогласие – между «я» и «ты», душой и телом, мыслью и чувством. Раз все преграды на пути к сближению, согласно размышлениям Санд, преодолены, то разлука оборачивается не утратой, но обретением. В мистической близости влюблённые становятся совершенными, что доказывают слова Санд, приписываемые ей своему собеседнику: «Говорите же, я вас слушаю: "Мы друг друга наконец узнаём. Мы чисты. Наши чувства устремлены к совершенству. Они достигли небесного света. Мы один в другом, мы едины в жизни, ничего не может нас разделить, мы составляем одно целое!" Вы правы, мой ангел-хранитель»¹¹⁷⁶. Основа этой мистической связи – *письмо*, в нём Санд получает наслаждение от близости душ. *Письмо* убеждает Санд в обрётённом счастье: нельзя не верить в то, о чём постоянно себе повторяешь («Я хочу беседовать с вами, чтобы успокоить своё нетерпение. Вы счастливы, не правда ли, мой друг?»¹¹⁷⁷). Санд заслоняет

¹¹⁷² Из письма к Орельяну де Сезу от 11 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 177.

¹¹⁷³ Из письма к Орельяну де Сезу от 13 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 180.

¹¹⁷⁴ Из письма к Орельяну де Сезу от 11 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 176.

¹¹⁷⁵ Из письма к Орельяну де Сезу от 11 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 176.

¹¹⁷⁶ Из письма к Орельяну де Сезу от 11 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 176.

¹¹⁷⁷ Из письма к Орельяну де Сезу от 11 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 177.

собой партнёра, делая его безгласным статистом. Она хочет всегда говорить за двоих, лишая возлюбленного права голоса. Например, в письме к де Сезу от 14 октября 1825 года Санд передаёт свою беседу с пришедшим к ней перед сном «духом» Орельяна. Она спрашивает этот «дух» о чувствах и получает те ответы, которые хочет услышать. Санд даёт ненавязчивый урок возлюбленному, открывая ему то, что она от него ждёт. Эта склонность Санд навязывать адресату своё «я», не считаясь с ним как с полноправным собеседником, обладающим собственным мнением, будет проявляться во всей её личной переписке. Эпистолярное высказывание Санд носит авторитарный характер: она не учитывает чужую позицию, полагаясь исключительно на свои убеждения. Гарантом же своей правоты Санд считает чувства, которые она переживает и которые стоят за каждым её словом, а также глубоко осознаваемую ей ответственность за всё, что она говорит.

Итак, Санд говорит одна. Однако любовь невозможна в полном одиночестве. «Другой» должен быть допущен в каком-нибудь качестве. И партнёр допускается Санд в качестве пишущегося ей героя, которому она задаёт всё – характер, поведение, взгляды, идеалы. Но главное – она наделяет его своими – женскими – представлениями о любви. Вместе с тем, Санд не может не позволить своему партнёру в чём-то оставаться мужчиной. Однако допущение в возлюбленном инаковости может означать некоторое его высвобождение из-под её власти. В конечном итоге, Санд претендует на то, чтобы присвоить себе и право на мужское начало, делая инаковое своим. Отсюда двойная роль Санд – она оказывается одновременно в мужской и женской ролях. В письмах к Орельяну де Сезу Санд разыгрывает историю любви от своего лица и от лица своего партнёра (это будет и в её романах). Примирить две позиции, которые в результате сливаются до неразличения, позволяет абсолютная идея, каковой является платоническое чувство. В этом абсолюте (который до конца не установлен, поскольку не обретён, и до которого нужно постоянно стремиться развиваться) до неразличения сливаются «я» и «ты». В личном письме это проявляется как всевластие пишущего, который всегда остаётся наедине с самим собой, в романах – как всевластие Автора, подчиняющего себе всех героев, в жизни – в непреодолимом одиночестве Жорж Санд, драматически переживающего свою андрогинную природу, поскольку качества двух полов не исключают потребности в «другом», которому однако в этом разросшемся двуполом «я» нет места.

Санд никогда не перестаёт творить культ совершенной любви, ища примирения с партнёром, которое по своей сути становится примирением с собой. Идеал предельной близости любящих позволяет Санд следовать собственным убеждениям, приписывая их «другому», и в смиренном подчине-

нии, о котором она говорит, обнаруживается настойчивое своеволие: «О, для меня скорее лучше быть слабой и слепо довериться вашему покровительству, взять вас за направляющего и за образец. Ваша дружба настолько велика и прекрасна, ваш ум настолько силен и справедлив! У вас также больше опыта и знаний. Вы в моих глазах человек возвышенный и непогрешимый, а я больше ничто рядом с вами...»¹¹⁷⁸. На первый взгляд, здесь покорность и самоуничтожение влюблённой женщины. Однако следует задаться вопросом, за кем она готова следовать? Она устремляется к творимому ей вымыслу о безупречном возлюбленном. Говоря о подчинении, она на самом деле отказывается подчиняться, следуя измышленному «ты», которое всегда есть её «я». Замысел Санд как пишущей заключается в том, что «другой» должен во всём стать ей самой, слиться с ней до неразличения. Этому двуединому существу, которое она носит в себе, и подчиняется Санд: «Я больше не полагаюсь на мои мнения, мои вкусы, мои привычки; если вы захотите, чтобы я их изменила, будьте всегда моим ангелом-хранителем!»¹¹⁷⁹. Вся переписка Санд свидетельствует о том, что она никогда не мирилась с инаковостью близкого ей человека. Как автор романов и собственной жизни она всего его присваивала себе. *Личное письмо* Санд всегда герметично: она не впускает в него самостоятельного, отличного от неё «другого», настойчиво замещая «ты» своим «я». Однако Санд не может до конца упразднить «другого», её голос не может звучать в абсолютной пустоте. «Другой» нужен ей как инстанция, которую она над собой устанавливает, как судья, который заинтересован в её оправдании. И этот судья должен судить её согласно с тем, что она о себе *пишет*. «Если я испытала радостное чувство после того, как без досады и горести написала это письмо, так это потому что ко мне тут же пришла мысль получить ваше одобрение»¹¹⁸⁰. «Другой» здесь – тот идеал, до которого она сама вместе с тем, как его создаёт, развивается: «Видеть, что вы горды и довольны мной, думать, что я сделала ещё один шаг к тому, чтобы укрепить ваше уважение, что завоевала ещё больше прав на ваше сердце, есть для меня высшая награда, рай на земле. <...> Я смею думать, что все мои действия, все мои поступки вызывают у вас самый живой интерес. К тому же они не могут быть вам чужими. Мои дела, мои чувства, мои горести, мои надежды – не являются ли все они также и вашими? Не всё ли для нас общее? Я в этом

¹¹⁷⁸ Из письма к Орельяну де Сезу от 16 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 191.

¹¹⁷⁹ Из письма к Орельяну де Сезу от 16 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 191.

¹¹⁸⁰ Из письма к Орельяну де Сезу от 16 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 191.

настолько убеждена, что хочу, чтобы вы разделяли все мои поступки и размышления»¹¹⁸¹.

Личное письмо Санд предполагает скрытое или явное присутствие адресата. Чтобы что-то говорить о себе, Санд нужно мыслить себя в каких-то отношениях с «другим», она не может думать о «я» как о «я» одиноким, замкнутом на самом себе. И сближение «я-ты» возможно только в случае полного понимания между «я-говорящим / пишущим» и «ты-слушающим / читающим». Согласно установке Санд, нужно явить «другому» всю себя – чувствующую и мыслящую, в этом слове к «другому» совпасть с самой собой: «Когда я пишу, то думаю, что вы стоите позади меня. Вы читаете из-за моего плеча, вы смеётесь над небрежностью моего стиля, вы находите хорошими мои мысли, мои правдивые чувства и берёте из моих рук перо, чтобы меня исправить»¹¹⁸² (здесь Санд пишет одновременно дневник и письмо). Возлюбленный оказывается в роли идеального читателя и соавтора её писем. Санд полагает, что он абсолютно её знает («знать» и «понимать» для неё всегда будет равнозначно «любить»). И здесь же возникает вопрос: почему для Санд важно, чтобы адресат исправлял её стиль? Если он знает все её мысли и чувства, если считает их хорошими, не всё ли равно, как они выражены? Для Санд это принципиально значимо. Небрежно высказанные, мысли и чувства будут не вполне хорошими и не вполне правдивыми. В таком случае «я» не сможет предстать перед «другим» во всей своей полноте, во всей своей истинности, образ говорящего будет искажён небрежностью, неточностью высказывания. Останется пугающее зияние пустоты из-за неявленности грани «я», которая могла бы быть выражена при более правильном построении фразы. Плохой стиль самовысказывания в *письме* заставляет Санд сомневаться в тождественности пишущегося ей «я», слабый язык скрывает её образ от неё самой. Только овладев языком, добившись предельной ясности, правильности высказывания, возможно утвердить единство «я» – чувствующего, мыслящего и говорящего. Во многом именно поэтому точность словесного выражения будет для Санд мерой правдивого. Санд очень аккуратно, сосредоточенно работает над рукописями, на протяжении многих лет она возвращается к одним и тем же текстам, исправляет стиль (это относится и к письмам!)¹¹⁸³.

¹¹⁸¹ Из письма к Орельяну де Сезу от 16 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 191.

¹¹⁸² Из письма к Орельяну де Сезу от 20 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 205.

¹¹⁸³ В исследовании, посвящённом «Индиане», Э. Борда показывает, что Санд не прекращала исправлять, переписывать свои романы от издания к изданию (Bordas E. Indiana de George Sand. P., 2004).

Санд видит в литературе посредника между её изменчивым, ускользающим от определения чувством и неким неизменным в его идеальности образом. Согласно Санд, есть некий канон, к которому она в своей жизни, следуя литературным текстам, должна приблизиться: «Если я читаю размышление справедливое и хорошее, в особенности о чувстве, хорошо изображённом, моё чувство устремляется к вам и к вам его обращает. <...> Если я встречаю завершённый портрет, восхитительное поведение, совершенного героя, я думаю о вас, и это больше не его имя, но ваше мои глаза читают на каждой странице»¹¹⁸⁴. И всё же для *личного письма* важна не столько ориентация на литературные образцы, сколько отказ от них. Определяя мистическую связь с возлюбленным, Санд старается избежать «общих» выражений любовного чувства. Она настаивает, что в своей связи никого не повторяет, и доказывает это новым словом, порождаемым всегда иным переживанием. В определении своего чувства Санд полагается только на себя, ни у кого не заимствуя готовых формул: «Я не использую ни слов любви, ни слов дружбы. То чувство, которое внушает мне вы, есть ни то и ни другое. Оно больше, чем они оба вместе взятые»¹¹⁸⁵. В слове Санд ищет и находит саму себя, откровенное высказывание о «я» видится ей как движение к себе настоящей. В одном из писем к Орельяну де Сезу Санд признаётся, что, беседуя с ним, хочет «вновь обрести себя»¹¹⁸⁶. Получается, что «книжное», образно и стилистически узнаваемое в его принадлежности сентиментализму и романтизму (исходя из заданных литературой образцов), переживается пишущим как «своё». Как и любой романтик, Санд всегда ждала от слова большего. Слово (в особенности слово о себе) должно быть всегда *новым свидетельством* откровения.

Если люди друг другу действительно близки, у них никогда не будет недостатка в темах разговора, им всегда будет, что друг другу сказать. Рассказ о самых незначительных явлениях, услышанный из уст того, кого любишь, будет интересен, каждый штрих покажется значительным. Санд, побуждаемая нетерпеливым желанием говорить о себе, готова писать Орельяну де Сезу о самых мелких деталях жизни в Ноане. Санд отдаёт себе отчёт в том, что часто повторяет одно и то же, но признаётся, что готова и дальше повторять уже много раз сказанное: она уверена в том, что всё, ей написан-

¹¹⁸⁴ Из письма к Орельяну де Сезу от 20 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 205.

¹¹⁸⁵ Из письма к Орельяну де Сезу от 13 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 186.

¹¹⁸⁶ Из письма к Орельяну де Сезу от 11 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 243.

ное, будет казаться влюблённому в неё мужчине «приятным и новым»¹¹⁸⁷. Благодарный и внимательный читатель пробуждает в ней желание говорить обо всём, с ней связанном: «...я не сомневаюсь, что вы будете с удовольствием следовать за мной во всех моих путешествиях, вы увидите, что везде, где я пройду, я буду с вами говорить...»¹¹⁸⁸. Хотя Санд и уверена в благосклонности читателя, она прилагает усилия к тому, чтобы её рассказ был всегда новым, содержал элемент занимательности и вызывал интерес. Чтобы разнообразить повествование, Санд меняет ракурс освещения событий, варьирует тональность. Так, для своего возлюбленного Санд становится писателем, находя в обыденном – примечательное, оттачивая мастерство описаний.

Письмо становится каждый раз новым видением привычного. Самое неприметное обретает вид необыкновенного. Всё зависит от точки зрения наблюдателя. *Письмо* есть такое превращение, в процессе которого всё наблюдаемое отливается в форму «я», приобретая его бесконечную изменчивость. Можно, не переставая, писать об уже известном и всегда новом «сейчас», которое никогда не будет повторением «раньше», но всегда неожиданным открытием: «Этот день, мой ангел, прошёл так же, как и все другие дни, то есть не отмеченный ничем новым или примечательным, о чём можно было бы рассказать. Но я бы жила так сто лет и писала бы вам каждый день, так как каждый день, мне кажется, у меня есть, что вам рассказать»¹¹⁸⁹. Санд уверена, что рассказ об одних и тех же событиях никогда не будет повторением одного и того же. Пишущий, находящий в себе вдохновение и преследующий цель вызвать интерес читателя, бесконечно варьирует темы, образы, интонации. Жизнь может быть тосклива и однообразна, но процесс *письма* приводит всё в движение, обнаруживает множество смыслов происходящего.

В письмах к Орельяну Санд предельно широко раздвигает границы своего существования, находя в нём всё новые смыслы. Она как пишущая захвачена этим преобразованием, которое и есть литература. Чтобы сделать интригующе интересной будничность, в которой почти ничего не происходит и в которую не вторгается ничего неожиданного, нужно вглядываться, изучать, объяснять. Санд соглашается, что предметы и события, на которые направлено её внимание, остаются одними и теми же, меняется ракурс освящения. Воодушевлённая чувством, она с наслаждением ищет и любовно перебирает слова, которые, каждый раз в новом сочетании, выстраиваемые каждый раз

¹¹⁸⁷ Из письма к Орельяну де Сезу от 14 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 185.

¹¹⁸⁸ Из письма к Орельяну де Сезу от 14 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 185.

¹¹⁸⁹ Из письма к Орельяну де Сезу от 20 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 203.

особым оттенком настроения, создают новые картины, которые должны пробудить в читателе живое участие. Чувство пишущего никогда не застывает в одном состоянии, оно живёт, изменяясь в минутах, часах, днях. Это чувство всегда иное, и им будет движим текст, передающий всегда разные грани ощущений и желаний: «Какой приятный для себя обычай я завела, Орельян, писать вам каждый вечер? Как много людей, которые не представляют себе, что можно всегда найти, что сказать на одну и ту же тему. Мне кажется, что она неисчерпаема»¹¹⁹⁰. Каждый день Санд вчитывается в себя, захваченная этим чудесным превращением жизни в литературу, находя каждый раз преображённое в слове бытие. Начиная письмо возлюбленному, она перестаёт принадлежать миру быта с его неизбежной конкретностью, загоняющей «я» в узкие рамки необходимости. В начале своих писем Санд часто указывает на эту границу: она пишет ночью, убегая от мирно спящих мужа и сына. В тот момент, когда она берёт в руки перо, для неё заканчивается гнетущее пустотой существование, и начинается существование в слове. Это литература, не отделённая от «я» пишущего. Это не безличное *письмо*, но *её письмо*, в котором она сама, своей волей, движением своей мысли и, конечно, своим литературным вкусом (влияние Монтеня, Руссо, Шатобриана) устанавливает своё «я». *Письмо* становится для Санд жизненной необходимостью, она не может оставить его без ущерба для себя; остановив *письмо*, она утратит полноту «я». Она будет заперта в границах раз заведённого механизма будней, и жизнь лишится для неё смысла, поскольку не будет определена в *её слове*, не будет принадлежать её «я», не будет устанавливаться её мыслью. В *письме* Санд творит мир для себя, в этом созданном ей словесном мире её «я» находит своё полное осуществление. Поэтому Санд боится перестать писать, её страшит бессловесность: «Ах, как этого дневника будет мне не хватать через несколько дней! <...> Сегодня я не могу без содрогания подумать о моих потерях. Ах, Боже! Смогу ли я закрыть этот дневник, спрятать пакет, написать ваше имя на адресе, не умерев? И никогда больше... Нет, никогда больше!...»¹¹⁹¹. Санд вынуждена была прервать дневник, который вела для Орельяна де Сеза, она опасалась, что муж может найти её записи, что могло осложнить их отношения.

Превращение эпистолярных собеседников в героев романа. В одном из писем к Орельяну де Сезу Санд предлагает ему перейти в их переписке с обращения на «ты» к обращению на «вы». Она настаивает на том, что «вы»

¹¹⁹⁰ Из письма к Орельяну де Сезу от 10 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 243.

¹¹⁹¹ Из письма к Орельяну де Сезу от 11 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 244.

больше сближает её с Орельяном, нежели «ты», объясняя это тем, что в своих письмах к возлюбленному отменяет связанные с местоимением «вы» «холодность и церемонность», которые проявляются в общении с посторонними, и вкладывает в него «нечто более нежное и более чувствительное»¹¹⁹². Переход от «ты» к «вы» маркирует изменение видения Санд своих отношений с де Сезом. Санд осознаёт, что в реальной практике их связь неосуществима. Замена «ты» на «вы» подчёркивает ту дистанцию, которая разделяет влюблённых: они близки и вместе с тем проживают разные судьбы. Санд и Орельян могут быть предельно близки, но не в бытовой практике, а в их истории. Таким образом, «вы» означает переход той границы, которая разделяет жизнь и литературу. После употребления «вы» Санд с особой тщательностью «собирает» в памяти и закрепляет в *письме* все подробности их с Орельяном отношений, более того – присоединяет события, которые предшествовали их встрече, выстраивая всё это в *единую историю*. Санд пишет роман, героями которого становятся она сама и её возлюбленный. «Вы» означает их превращение в героев романа. Подтверждение данного объяснения перехода от «ты» к «вы» находим в автобиографии Санд «Истории моей жизни», а именно, в том эпизоде, где рассказывается о ролевых играх детей, во время которых они погружаются в иллюзию, существуют в собственном вымысле, забывая обыденную практику. Игровое поведение (которое соответствует у Санд понятию «роман»!) есть разрыв с окружающей действительностью, ребёнок от начала до конца переживает вымышленную им историю: «Для детей эти игры есть драма, театральный вымысел, иногда роман, поэма, путешествие, которое они изображают и выдумывают на протяжении многих часов, иллюзия которых их действительно захватывает и ими владеет»¹¹⁹³. Переход от «ты» к «вы» необходим для того, чтобы закрепить этот переход от действительности к иллюзии, от жизни к роману! Говоря друг другу «вы», дети для самих себя становятся другими – персонажами, за которыми закрепляется определённый характер и определённое поведение. Друг для друга они те, кого они изображают. «Ты» глубоко укоренено в их повседневно-бытовом общении и потому могло бы помешать их переходу в мир вымысла, ослабить желаемое ощущение полного присутствия в воображаемом: «Дети зовут друг друга на "вы" в такого рода действиях. Они не вживались бы в разыгрываемую сцену, если бы называли друг друга, как обычно, на "ты"»¹¹⁹⁴. То же самое

¹¹⁹² Из письма к Орельяну де Сезу от 21 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 208.

¹¹⁹³ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. II. P., 1879. P. 251.

¹¹⁹⁴ Sand G. Histoire de ma vie // Œuvres complètes. T. II. P., 1879. P. 251.

Санд проделывает в письмах к Орельяну: говоря «вы», легче стать для себя и другого героем любовного романа.

Переписку Санд с Орельяном де Сезом нельзя прочитывать как разрозненные письма, они скреплены единством замысла, связываются в историю жизни, совсем не случайно Санд настаивает на строгой последовательности писем, которые она специально собирает в отдельную тетрадь: «...я хочу, чтобы у вас поочерёдно были все мои вечерние беседы, не исключая ни одной»¹¹⁹⁵. Санд задаётся целью написать всё, что в их с Орельяном жизни предшествовало их любви, и то, как чувство изменило их судьбы. Для того чтобы написать историю их с Орельяном любви, Санд необходимо устранить многочисленные белые пятна: ей неизвестны многие события из жизни мужчины, предшествующие их встрече. Именно поэтому она настойчиво просит возлюбленного рассказать о его прошлых отношениях с женщинами. Санд не боится увидеть в их лице соперниц: она уже написала их совершенную любовь, которую все других любовные связи должны только контрастно оттенять, придавая ей ещё большую значимость. Санд понимает, что прошлое должно вписываться в общую сюжетную цепь истории их с Орельяном любви, всё, что было с ними до судьбоносной встречи, должно сочиняться исходя из соединившего их исключительного чувства.

Первая романическая версия судьбы Авроры Дюдеван (автобиографический замысел: от ранней переписки к «Истории моей жизни»). Уже в ранней переписке Санд складывается романическая версия её судьбы. В данном случае важно то, что она пишет историю своей жизни не для самой себя, а для другого. Говоря об адресате своих писем – Орельяне де Сесе, она моделирует образ идеального читателя её «личного романа». Судя по характеристике Орельяна в письме от 18 октября 1825 года, Санд пишет свою историю для человека серьёзного, часто задумчивого и находящего удовольствие в мечтаниях, а самое главное, способного с интересом и сочувствием воспринимать всё ему доверяемое, готового верить в правдивость истории: «Я не знаю, почему я грустна в этот вечер. Может быть, вы тоже грустны. Я бьюсь об заклад, что вы мечтаете в одиночестве. Я хочу записать мысли, которые меня занимают. Если я расскажу их вам, мне будет легче. Хорошо, что вы хорошо знаете вашу подругу и воспоминания о моей молодости не могут вам быть неинтересны»¹¹⁹⁶.

¹¹⁹⁵ Из письма к Орельяну де Сезу от 14 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 260.

¹¹⁹⁶ Из письма к Орельяну де Сезу от 18 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 198.

Что движет сочиняющей свою судьбу Санд? По её собственному признанию, желание облегчить свою душу, изжить испытанную когда-то боль. (С каждым личным романом – «Индиана», «Валентина», «Лелия» – Санд будет изживать своё беспокойство и свою вину.) Вместе с тем Санд оправдывается перед адресатом в том, что связана узами брака с нелюбимым человеком. Итак, создавая историю своего прошлого, Санд видит себя героиней, чьи несчастья должны вызвать сострадание. Она представляет себя незаслуженно страдающей, жертвой обстоятельств и грубого насилия со стороны родственников. В семнадцать лет, после смерти бабушки, она оказывается одинокой и беззащитной. Родственники по материнской линии изображены в письме Санд как коварные, бесчувственные и беспринципные люди, которые всеми способами, не исключая запугивание и шантаж, пытались привести её к повиновению. Только вступая в жизнь, она столкнулась со злом и несправедливостью. Унижая и издеваясь, её хотели лишить самого дорогого – свободы. Романтический конфликт гордой и независимой личности с семьёй и шире – обществом приобретает остро драматическое звучание в кульминационной сцене повествования: девушку привозят в неизвестный дом и грозятся за неповиновение запереть в нём на долгие годы. Следуя рассказу Санд, она сумела быть выше обстоятельств, её воля оказалась несломленной. Демонстрируя верность стоическим принципам, она сохранила свою независимость («...моя гордость оказалась сильнее несчастья. Я осушила мои слёзы, закалила душу»; «...я до конца сохраняла хладнокровие и чувство превосходства»; «...мой ум помог мне вынести все беды»¹¹⁹⁷). Рассказ о сопротивлении Авроры насилию родственников включает несколько сцен, в которых ярко обнаруживается стойкость девушки и сила давления на неё со стороны окружения («...я слушала со спокойным лицом и невозмутимой сдержанностью всё, что ненависть и гнев могут возбудить самого оскорбительного и самого больного...»¹¹⁹⁸). Развязка этого драматичного повествования – венчание с Казимиром Дюдеваном. Согласно написанной Санд истории, она не питала к жениху глубоких чувств, но видела в нём защитника, покровителя. Замужество представлено здесь как возможность вырваться из того ада, в котором она жила, избежать в будущем тирании родственников («...освободилась от ненавистного и невыносимого ярма...»¹¹⁹⁹). Однако роковым образом, избежав одной зависимости, она попадает в другую (чему причиной и неопытность молодого

¹¹⁹⁷ Из письма к Орельяну де Сезу от 18 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 198.

¹¹⁹⁸ Из письма к Орельяну де Сезу от 18 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 198.

¹¹⁹⁹ Из письма к Орельяну де Сезу от 18 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 200.

сти). Вожделенная свобода оказалась недоступной. Женщина, чьи права в современном обществе ограничены, обречена на зависимое положение, – эта ситуация будет положена в основу сюжета её романов 30-х годов («Индиана», «Валентина»). Замужество – роковой шаг, на который женщину толкает семья и общество, налагая на неё разные обязательства. С увлечения Санд Орельяном де Сезом её представления о браке вступают в противоречие с её представлениями о любви.

В других письмах этот рассказ, объясняющий её характер и причины заключения брака с Казимиром Дюдеваном, дополняется рассказом о её взрослении. Согласно письмам Санд к Орельяну, завершение её образования, её возмужание, которое предполагает отрицание авторитета религии и родителей, освобождение от всякого морального давления, совпадает со временем её выхода из монастыря и пребывания в Ноане. Санд понимает личностную самостоятельность как преодоление зависимости от чужой воли, выработанное умение полагаться на собственные суждения, доверять исключительно собственным решениям: «Я очень изменилась с того времени, как вышла из монастыря. Я не была больше этой маленькой богомолкой, слепой и смиренной, для которой было бы благословенно всё, что идёт от Бога и родителей»¹²⁰⁰. Под влиянием романтической эстетики Санд строит в письмах образ молодой бунтарки – горячей, своевольной, обладающей независимым характером и пылким воображением. Ориентация на литературу здесь не вызывает сомнений, тем более что сама Санд указывает на то, какое большое влияние имели на неё книги. Вопрос заключается в том, как к этому относиться. Что это – проба пера, игра в литературу, примеривание ролей? Или это всё же жизнетворчество, определение себя в слове (стилистически подражательном или нет), залогом истинности которого становится собственная судьба пишущего и от которого зависят его действия и характер, которые, отчасти намеченные литературой, пишутся набело, исправляются, дополняются. Сама для себя Санд не повторяет кого-то, но сама себя устанавливает. В конечном итоге, литература для неё является завоёванной свободой. Её письма к Орельяну де Сезу можно считать не только любовным романом, в них можно видеть наброски к автобиографии: уже в письмах выделяются те черты характера Авроры, те особенности её конфликтных отношений с обществом, те её творческие способности (заданные во многом особой ролью литературы), которые будут фигурировать в «Истории моей жизни». Приходится признать, что все тексты, составляющие *личное письмо* Санд, самым тесным образом связаны друг с другом.

¹²⁰⁰ Из письма к Орельяну де Сезу от 24 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 215.

Кульминационным эпизодом в сочиняемой Санд истории становится их с Орельяном встреча в Пиренеях, чудесным образом преобразившая их обоих и круто изменившая их судьбу: «С того времени, как я тебя полюбила, Орельян, мир изменился для меня; всё стало очаровательным благодаря твоему присутствию, даже только воспоминанию о тебе»¹²⁰¹. Согласно выстраиваемой Санд истории, до встречи друг с другом они с Орельяном не знали самих себя. Они словно бы и не жили, но прозябали в пустоте, мучимые сомнениями и влекомые обманчивыми желаниями. Встреча в Пиренеях помогла им обрести свою истинную суть, открыть в себе то лучшее, что было им ранее неизвестно. Согласно пишущейся Санд истории, до встречи с ней Орельян не знал «чистой и добродетельной любви»¹²⁰², для которой был создан, в его жизни были лишь кратковременные связи с легкодоступными женщинами. Всё, что было с ней самой до судьбоносной поездки в Пиренеи, представлено Санд как предшествование этому главному событию. Санд убеждает адресата (а также саму себя) в том, что до любви к Орельяну она знала только несчастья и взаимное чувство есть посланное небом вознаграждение за все испытания: «И затем моя судьба решилась, несчастья остались позади»¹²⁰³. Встреча с Орельяном возвращает её к жизни (так же, как встреча с Раймоном вернёт к жизни в буквальном смысле умирающую от недостатка любви Индиану)¹²⁰⁴. В служению чувству они с Орельяном находят своё предназначение: «Судьба нас обоих ждала. Она привела нас туда путями очень разными... Пиренеи, Пиренеи, кто из нас двоих сможет когда-нибудь вас забыть? Кто сможет услышать это слово без того, чтобы его сердце не забилось чаще? Кто сможет бросить взгляд на ваши горы, не найдя там запечатлённой всей истории его сердца?»¹²⁰⁵. Горы приобретают символическое значение: там в ней свершился переворот, там осталась «высечённой» история её чувства (использованное в приведенной цитате слово «gravée» может означать также и «вырезанная», что служит намёком на описанный в другом письме эпизод: Орельян вырезает на камне их имена). Примечательно, что по развиваемой версии Санд сила загадочного взаимного притяжения, природа которого неясна, первоначально проявляется в обращённом друг к другу сло-

¹²⁰¹ Из письма к Орельяну де Сезу от 12 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 250.

¹²⁰² Из письма к Орельяну де Сезу от 21 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 208.

¹²⁰³ Из письма к Орельяну де Сезу от 24 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 216.

¹²⁰⁴ Вообще, в письмах Санд часто говорит о своём «умирании» как об утрате воли к жизни, истощении физических и психических сил.

¹²⁰⁵ Из письма к Орельяну де Сезу от 21 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 208.

ве (а не в жестах, взглядах и т.д.). Они с Орельяном вслушивались в каждое, сказанное ими друг другу слово, постигая через него характер собеседника. В письмах к Орельяну Санд настаивает на том, что до встречи с ним она никому не доверяла, ни перед кем не открывалась, но, напротив, прятала свою чувствительную, ранимую натуру за маской легкомысленности и скептической насмешки, что соответствовало пошлости окружающего её общества: «Мы ещё не хотели признаваться самим себе в том, что мы любим друг друга, однако я говорила с вами, как не говорила ни с одним человеком, – говорила серьёзно. Язык шуток – для всех, язык сердца – только для одного существа, которое способно вас понимать»¹²⁰⁶. Взаимная любовь Авроры и Орельяна представлена в пишущемся в письмах романе исключительной, по сравнению с ней все другие привязанности – лишь легкомысленные увлечения, быстро проходящие заблуждения. Гарантом серьёзности их отношений выступает опять-таки *слово*: «Вы мне сказали, что по-настоящему любили только меня, и я в это верю, потому что это сказали мне вы»¹²⁰⁷.

Постепенно в письмах к де Сезу Санд усложняет свою историю, прибавляя к уже написанному другие подробности, но так, чтобы те не противоречили ранее сказанному, не вносили диссонанс в историю великой любви. Так, в одном из писем Санд вспоминает одного своего поклонника, сравнивая его поведение и обращённое к ней чувство с поведением и чувством Орельяна. По словам Санд тот, другой, любил её «для себя», желая ей обладать, и от соблазна его удержала только честь. Орельян же любит её «для неё самой», желая видеть её «счастливой и чистой»¹²⁰⁸. Санд представляет их встречу с Орельяном как осуществление её затаённых желаний: именно он соответствует идеальному образу «бескорыстного любовника»¹²⁰⁹, который она создала в своём воображении. Орельян становится её воплощённой мечтой, тем кумиром, которому она долго втайне поклонялась. Любовь к ней Орельяна мыслится ей вознаграждением за её верность идеалу. Кроме того, сравнение двух чувств – к Стефану де Грансану и Орельяну де Сезу позволяет Санд оправдать её вторую любовь. Таким образом Санд решает мучитель-

¹²⁰⁶ Из письма к Орельяну де Сезу от 21 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 209.

¹²⁰⁷ Из письма к Орельяну де Сезу от 21 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 208.

Из письма к Орельяну де Сезу от 22 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 210.

¹²⁰⁸ Из письма к Орельяну де Сезу от 8 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 233.

¹²⁰⁹ Из письма к Орельяну де Сезу от 8 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 233.

ный для неё вопрос: достойно ли для такой женщины, как она, любить два раза.

«Литературность» писем Санд, её ориентация на книжные образцы в желании написать свою судьбу как можно более яркой прослеживается и в письме к Орельяну де Сезу от 13 ноября 1825 года. Санд сближает свою историю любви со средневековой легендой XIV века о разлучённой с возлюбленным и похороненной заживо (замурованной в одной из подвалов замка) мадам Ксантрай. При этом рассказ Санд о своих буднях и трагических событиях прошлого стилистически почти не отличается – она с лёгкостью переходит от одного к другому, что позволяет делать одно пространство – старинный замок Ксантрай, в котором гостила Автора. При этом все подробности легенды, так и её времяпрепровождения эстетически равноправны. Она, автор, соединяет их в *мысли-письме*, перелагая свои впечатления в романтическую тональность: «...ты, может быть, не представляешь себе, какое удовольствие я получаю от того, что пишу тебе из этого старого замка. Мне кажется, что в глубине этой тюрьмы, этого непроницаемого заточения я подобна тем запертым вдали от их любовников дамам, которые могли уведомить о своей судьбе, только доверив их нежные жалобы зефирам»¹²¹⁰. Письмо сближает её с героинями интригующих своей таинственностью историй. И вот она становится средневековой дамой, а возлюбленный – её рыцарем: «Орельян, приди, приди охранять мой сон, позволь мне прислонить мою голову к твоему плечу, спрятать её на твоей груди. Никакая краска стыда не покроет мой лоб. Я только устала и отдохну... Говорят, доблестные рыцари так бдили около их дам, в тишине ночей и тени деревьев»¹²¹¹. И куртуазная литература становится подтверждением чистоты их отношений. Их вера в идеальную любовь когда-то уже была написана. Это письмо есть своего рода переписанная на новый лад средневековая история, – Санд сохраняет сюжет, добавляя лишь детали. Включённая в литературную традицию их с Орельяном любовь обретает оправдание и наделяется новыми смыслами: «Больше не верят в эту чистоту нравов. Над этим сегодня смеются. Но *мы оба* верим в честь, чистоту, высокие наслаждения. Мы верим в то, что есть прекрасного и хорошего!»¹²¹².

Санд пытается написать и счастливый финал своей истории. Вот, например, конец романа, написанный в элегическом ключе: «Я лишена при-

¹²¹⁰ Из письма к Орельяну де Сезу от 13 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 258.

¹²¹¹ Из письма к Орельяну де Сезу от 13 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 259.

¹²¹² Из письма к Орельяну де Сезу от 13 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 259.

ятности вашего присутствия, но я не могу утратить воспоминания о том, что была совершенно счастлива благодаря вам, и эта мысль будет утешением в моём несчастье, будет скрашивать моё одиночество. Я не буду больше подавленной, разочарованной, какой была, когда возвратилась с Пиреней. Нет, не верьте в это. Я буду грустной, мечтательной, я полюблю одиночество, когда смогу поплакать, я больше не буду думать, что *одна в целом свете*»¹²¹³. Верность прошлому, идеал воспоминаний, которым придаются в одиночестве, светлая грусть, оживлённая мечтаниями и не допускающая тоски и отчаяния – здесь всё соответствует элегическому канону. Однако эта точка в конце истории каждый раз превращается в многоточие, допуская всё новые и новые пояснения, уточнения, дополнения. Санд понимает, что она не может завершить историю, в которую сама всецело «втянута».

Стоило бы задаться вопросом, что значит для Санд посвятить свою жизнь возлюбленному, если она с ним разлучена и, связанная узами брака, не может свободно собой располагать. Не стоит забывать, что Санд в это время продолжает жить привычными семейными буднями, которые, однако, начинают восприниматься ей как события внешнего порядка, не затрагивающие её внутренней жизни, тех переживаний, на которых сосредоточены её мысли. Именно то, что избегает насилия законов материального мира, *жизнь духа, выражающего себя в письме*, будет посвящена возлюбленному. Орельян будет владеть её непрерывно длящимся, обращённым к нему словом. В *письме* она будет принадлежать себе самой, это её свобода, оберегаемая от вмешательства посторонних. Свобода быть наедине с тем, кого она выбирает в собеседники, с тем, кто не препятствует, но помогает ей принадлежать самой себе, приближаться к своей глубинной сути.

Таким образом, Санд пишет не просто письма или дневник, она пишет роман о самой себе, произведение, в котором она, как ей представляется, полностью выразила свой характер, историю своей жизни, а также безмерность своего чувства. Этот роман должен был связать автора с возлюбленным, стать осуществлением не осуществимой в действительности связи. В Орельяне Санд видит первого и единственного читателя её романа. Санд уверена, что в небольшой тетради изобразила всю себя – свои взгляды, вкусы, убеждения, развитие своего чувства, – и значит, ей не обязательно присутствовать рядом с возлюбленным, достаточно того, что воссозданный в слове её образ может всегда быть с ним. Сочиняя о себе книгу и посвящая её возлюбленному, Санд отдаёт лучшее, что в ней есть. По убеждению Санд, её произведение должно быть не просто спутником влюблённого в неё Орелья-

¹²¹³ Из письма к Орельяну де Сезу от 8 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 234.

на, но новым священным текстом, своего рода катехизисом – книгой, в котором он должен искать ответы на все волнующие его вопросы. Как романтик никогда не расстаётся с томиком поэзии, заменяющим ему «Библию», так и Орельян должен всегда иметь под рукой её роман, чтобы время от времени его перечитывать: «О, с каким нетерпением я жду, чтобы эта маленькая тетрадь оказалась в ваших руках! Мне кажется, что когда она будет у вас, вы не сможете больше грустить. Вы будете её часто перечитывать, она вам составит компанию»¹²¹⁴.

Образ Авроры в любовной переписке: от автопортрета к героиням романов. В письме к Орельяну де Сезу от 24 октября 1825 года, Санд набрасывает тот портрет, черты которого долгое время будет использовать как для самохарактеристики, так и для построения женских образов своих романов. Критический ум, независимость суждений, страстная душа, пылкое воображение – всё, что предрекает неординарную судьбу, взвихренную бурным временем. Она должна быть самой собой, соответствовать самой себе – в этом Санд будет всегда видеть главную жизненную задачу. Движение же к себе задаётся способностью любить, в которой и заключается человеческое предназначение. Следовать этому предназначению – и значит быть верной себе. Совпадение с собой, с собственным «я» предполагает для Санд несовпадение со всем окружающим, быть «я» и любить – это всегда «вопреки»: воле близких, сплетням, традиционным представлениям о женском долге, наконец, морали. Может ли человеческое сознание осилить это несовпадение, этот почти абсолютный разрыв со всем, что сдерживает личностную свободу? Может ли «я» стать своим собственным Судьёй, задав себе никем не заданную планку и взяв на себя полную ответственность за эксперимент? Для молодой Санд это, безусловно, возможно, поскольку образец уже задан литературой и философией, которые заранее оправдывают то, что только должно состояться в её жизни. Непревзойдённые образцы великой мысли, ищущей, преодолевающей земное притяжение, – произведения, которые всегда больше своих создателей: «Я прочитала с моей бабушкой всё, что молодой человек может прочитать из трудов философов, и восприняла их принципы со всем жаром юной души. В чтении прекрасной поэзии или рассказа о прекрасном действии краска поднималась к моему лицу, мои глаза наполнялись слезами»¹²¹⁵.

¹²¹⁴ Из письма к Орельяну де Сезу от 25 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 223.

¹²¹⁵ Из письма к Орельяну де Сезу от 24 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 215.

Уже в ранней переписке Санд намечается одна из главных тем её творчества: противостояние неординарной, самостоятельно мыслящей личности – обществу. В письмах к Орельяну она говорит, что становление её индивидуальности начинается с пересмотра царящего в обществе фетишизма – слепой веры во всемогущество состояния и положения. Принять освещённые традицией предрассудки – значит проявить слабость, позволить управлять собой, предать то, что заложено в тебя самой природой (Санд – талантливый ученик XVIII века!). Образ молодой Авроры противопоставляется обществу по принципу внутреннее – внешнее, затаённое – показное, глубокое – поверхностное. Санд настойчиво ищет то слово, которое будет ведущим в её автопортрете, ярко свидетельствуя о её оригинальности. И она находит это слово – «чувствительность» (конечно же, не без влияния сентиментализма). Это то качество, которое она скрывает от посторонних и которое явлено лишь внимательному взгляду любящего её человека. Санд призывает Орельяна не доверять внешнему, пристально вглядываться в неё, открывая глубоко потаённое: чувствуя на себе изучающий взгляд любимого мужчины, она становится интереснее самой себе. Она преображается, становится совсем иной в своих собственных глазах и наконец-то получает возможность быть самой собой: перед близким человеком она может не играть, не притворяться, может не опасаться уничтожающей насмешки. Перед влюблённым она вольна определять своё поведение и характер так, как ей нравится, то есть как автор самой себя она абсолютно свободна. И Санд находит в себе (по образу романной героини) те черты, которые делают её достойной великой любви. И это освобождение от навязываемой семьёй и обществом роли, от чужих оценок становится возможным благодаря *письму*. Садясь за письменный стол, она вместе с Орельяном изучает себя самым пристальным образом: «Вы не должны больше удивляться, открывая под безумно весёлой внешностью пылкую, тонкую душу... Вы видите, что с самой нежной юности всё способствовало тому, чтобы во мне развились семена глубокой чувствительности»¹²¹⁶. Санд видит свою любовь к Орельяну завершением формирования её личности, закономерным проявлением того, что в ней заложено. Счастливое преображение души должно стать финалом произведения, именно здесь по законам сентиментального романа XVIII века должно произойти полное осуществление героя. И двадцатилетний автор удивляется, что его развитие не укладывается в эту схему: познав любовь, она (по принципу сентиментальных героев) должна всегда оставаться задумчивой и меланхоличной, однако, неожиданно для самой себя, она часто выходит из этой роли – жизнь вносит свои

¹²¹⁶ Из письма к Орельяну де Сезу от 24 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 216.

поправки: «Меня удивляет только одно: после всего, что я испытала, я могу ещё быть легкомысленной и безумной, какой часто бываю!»¹²¹⁷ И *личное письмо* продолжается вместе с жизнью автора, хотя в ранней переписке Санд можно наблюдать, как она неоднократно пытается завершить роман о себе, поставить точку, остановив время и ощутив, что отныне пребывает в счастливой вечности, уже на земле достигает блаженства: «И затем моя судьба решилась, несчастья остались позади. Я достигла предела. Я нашла друга согласно моему сердцу. Что для меня вселенная? Его родина станет моей, и вся моя жизнь в той степени, в какой она зависит от меня, будет ему посвящена»¹²¹⁸. Санд хочет удержаться на этой вершине чувства, которую написала для самой себя, ничто не должно больше измениться. Веру в то, что её существование в чувстве к Орельяну достигло предела, Санд подкрепляет мыслью о том, что влюблённых связывает само провидение, власть которого нельзя отменить: отныне их общая судьба решена, закон чувства сильнее их воли: «О нет, я не беспокоюсь о ваших чувствах! Не думайте, что я могу представить, что вы меня забыли, вы не можете больше изменить то, чего я сама не могу изменить»¹²¹⁹.

Поиск своего слова как обретение личностной правды. Становление Автора. Роман с Орельяном де Сезом обладает в письмах Санд особым сентименталистским звучанием: она во многом смотрела на их общение сквозь призму литературных образцов. Влюблённости в письмах Санд часто соответствует элегическая тональность, предполагающая меланхолическое настроение, состояние мечтательности, сосредоточенности на внутреннем «я». Предаваться мыслям о любви возможно только в одиночестве, необходимы разрыв с суетностью будней и доверие желанной иллюзии: «Я сажусь в уединении и погружаюсь в свои мечты»¹²²⁰. В переписке Санд это не просто стилизация сентименталистских образцов. С помощью элегической образности Санд передаёт тот разрыв с окружающим, который будет для неё отправной точкой на пути к творчеству. Мотив одиночества углубляет распространённый в ранней переписке конфликт «я» и «другие». В *личном письме* Санд осознание «я» всегда будет предполагать проблему его инаковости, и с годами (особенно в 30-е годы) эта проблема будет приобретать всё более драма-

¹²¹⁷ Из письма к Орельяну де Сезу от 24 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 216.

¹²¹⁸ Из письма к Орельяну де Сезу от 24 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 216.

¹²¹⁹ Из письма к Орельяну де Сезу от 25 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 223.

¹²²⁰ Из письма к Орельяну де Сезу от 12 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 250.

тический характер. Противопоставление глубоко чувствующей, мыслящей личности и ограниченного, насмешливого, пошлого общества превращается в столкновение разных точек зрения, разных языков. «Они» для Санд есть не просто «усреднённое» сознание, обеднённая мысль. «Они» укоренены в отрицательном опыте, который также есть правда, с особой настойчивостью себя утверждающая. У этой правды толпы есть свой язык, выражающий тот факт, в границах которого они так удобно, бездумно пребывают. Не признавать этого общераспространённого факта Санд не может, тем более что он отлит в расхожие фразы. Существование этой правды Санд допускается, переживается как возможность и в результате отрицается. Это отрицание общераспространённого означает поиск собственной правды, который всегда есть риск, поскольку предполагает разрыв со всем заранее, без всякого усилия с её стороны данным и движение в область неизвестного. Это всегда эксперимент, где не может быть ничего гарантированного и где истина достигается напряжением всех моральных и физических сил (отсюда психологические срывы, приступы нервных заболеваний Санд). Права ли она в своей правде, может ли она утверждать, что ей открыта истина, дошла ли она в своих поисках до абсолютного предела – вот какими вопросами одержима Санд. Осмысляя свою инаковость, Санд понимает, что расширяет границы своего мировосприятия и одновременно открывает то, что скрыто от других. Это новое знание слишком зыбко, неопределённо. Для того чтобы открытое, то, что раньше даже не допускалось, имело убедительность факта, оно должно иметь неопровержимое обоснование и отчётливо явленное свидетельство. Таким неопровержимым обоснованием становится для Санд-романтика *собственное существование* (оно неотменимо, в нём нельзя усомниться), свидетельством же об истине существования становится *своё слово*. Как можно быть уверенным в том, что правда остаётся за «я», а не за «они»? «Я» готово поверить в иллюзию и наделить её физической плотностью. Но для «других» всего этого нет, они этого не видят и не признают. Для того чтобы правда «я» была установлена в её явленности, необходимо найти ей выражение. Найденное слово для Санд – всегда спасение, и она будет из последних сил держаться за него. И это слово рождено её мыслечувствием, согласно с её существованием и всегда больше его, поскольку животворящий источник слова – литература. И здесь литературу нужно понимать как идеальность, которая признаётся и тем более испытывается не всеми. Санд же решается на последовательный разрыв с общим, она всегда «слишком», всегда вне привычных границ допустимого порядка (первые её статьи не принимались редакциями прессы, потому что были слишком высоконравственными, что воспринималось как надоевший, скучный дидактизм; «Лелия» слишком амо-

ральна, романы 40-х годов слишком утопичны). Санд всегда готова защищать свою правду, своё слово, а это *требует веры*, ибо защищать можно только то, во что веришь (даже если речь идёт о сомнениях). В письме к Орельяну де Сезу от 12 ноября Санд говорит, что сравнивает себя с «другими» и это сравнение оказывается в её пользу. «Они» в своей самодовольной ограниченности, смеясь, унижают и презирают всё, во что верит она. Она же – избрана небесами, живёт полной жизнью: «...я спрашивала себя, есть ли среди всех этих легкомысленных людей ... хотя бы один, столь же любимый небесами, как я!»¹²²¹. Ориентиры счастья заданы словом религии и литературы: добродетель, постоянство, любовь («...несчастные, у которых совсем нет мысли о непорочности, чистоте, постоянстве...»¹²²²). Она примет эту правду идеала, но если в письмах к Орельяну де Сезу эти выражения по-сентименталистски (и по-христиански!) непротиворечивы, то позднее – в *личном письме* 30-х годов – они будут взорваны изнутри её новым опытом.

В своей ранней переписке Санд говорит о той неудовлетворённости, которая появлялась у неё из-за необходимости в обществе скрывать свой характер и свои убеждения. Задумчивость и серьёзность глубоко чувствующей, всегда ищущей, не примиряющейся с глупостью и скепсисом личности она должна была прятать под маской беспечной весёлости, легкомысленной простоты. Это не просто драпировка в романтическую отверженность: Санд всегда будет убеждена в том, что не может явить обществу своё истинное «я», не может предстать перед ним такой, какая есть на самом деле. Ей нужно всегда притворяться, соответствуя ожиданиям окружающих, только тогда она будет пользоваться успехом и получит одобрение. Если же она будет самой собой, её не поймут, более того, осудят, осмеют. Она же хочет, чтобы её любили, и *любили именно её настоящую*. Открыть себя взгляду других – значит не переживать остро противоречия между «я» для себя и «я» для «других». И литература для Санд есть *способ заставить читающую публику себя любить*, любить такой, какая она есть. Она выставляет напоказ свою поруганность, боль и мечту. Желание утвердить себя, свою правоту в противостоянии со всеми в данном случае оказывается сильнее страха быть униженной. Это, безусловно, её победа. Но победила ли она общество или собственный страх?

Переписка Санд с Казимиром Дюдеваном: от писем к конфликту романов 30-х годов («Индиана», «Валентина», «Жак»). Цель, которую всегда пре-

¹²²¹ Из письма к Орельяну де Сезу от 12 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 250.

¹²²² Из письма к Орельяну де Сезу от 12 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 250.

следует Санд, – быть самой собой, что предполагает следовать тому, что живёт в ней и настойчиво требует выражения. Этим путём к себе становится любовь – чувство, законы которого она устанавливает для себя сама. Именно в любви завершается формирование её «я», свободного от постороннего влияния. Но чтобы любить так, как она хочет, Санд должна преодолеть многочисленные запреты, разорвать те связи, которые ограничивают её своеволие. Однако, разрывая связи, она становится *виновной*, так как близкие люди оказываются втянуты во взвихренность её судьбы. Санд живёт с комплексом вины, но она не может позволить этому чувству довлеть над собой, что поставило бы под вопрос её поступки, заставило сомневаться в своей правоте. Ради полноты собственного осуществления она не может позволить себе считать её любовь преступной, достойной осуждения. Для Санд это означало бы быть ником, вернуться к тому детски наивному состоянию, которое основывает своё благополучие на компромиссе с тем, что предлагают традиции и окружение. Такой путь для Санд неприемлем, поэтому для неё остаётся только одно – оправдывать себя в своей любви, отстаивая, таким образом, право быть самой собой.

В переписке с Казимиром Дюдеваном можно наблюдать, как долго Санд не оставляет надежду привести в согласие внешнее и внутреннее, усилием воли контролируя поведение и чувства. Санд признаёт необходимость сделать усилие, чтобы вернуть утраченные покой и счастье супружеской жизни. Для этого ей надо следовать установленной ей же самой идеальной модели и, вместе с тем, быть самой собой. Она обещает супругу то, что зависит всецело от неё и то, что должно, по её мнению, гарантировать их взаимное согласие: «быть спокойной, весёлой, здоровой»¹²²³. Санд ставит перед собой почти невыполнимую задачу: согласовать должное и желаемое, рационально оправданное поведение и бесконтрольное движение чувств. Она не может притворяться, а значит, её поведение должно полностью отвечать её убеждениям, вызывать у неё чувство полного удовлетворения: «Если бы я отчаялась быть счастливой с тобой одним, я бы не ела, не спала. Я совсем не машина, которая удовлетворяет нужды тела, когда сердце разбито. Когда я себе скажу, что несчастна, ты увидишь меня умирающей. Я не умею казаться ни спокойной, когда взволнована, ни радостной, когда грустна»¹²²⁴. Санд необходимо не только «казаться», но и «быть». Для Санд это оборачивается серьёзным испытанием воли, которая должна примирить непримиримое:

¹²²³ Из письма к Казимиру Дюдевану от 7 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 230.

¹²²⁴ Из письма к Казимиру Дюдевану от 7 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 230.

«...ты не найдёшь ни на моём лице, ни в моём сердце никакого следа грусти. <...> Потому что я этого хочу, потому что смелость и добродетель не химеры»¹²²⁵. Этот эксперимент будет повторять главный герой романа «Жак». Ни для самой Санд, ни для её героев такое примирение чувства с рационально оправданным порядком окажется невозможным: решения и воли будет для этого недостаточно. В конечном итоге, Санд откажется себя мерить «должным» и рационально оправданным.

В переписке Санд оправдывается перед своим мужем. В письмах к Казимиру Дюдевану она уверяет адресата в том, что делает всё возможное, чтобы вернуть ему душевный покой и уверенность в прочности супружеских уз. Она делает над собой величайшие усилия, чтобы смирить свои волнения, не выдавать мучительных переживаний. Санд последовательно доказывает супругу то, что она следует взятым на себя обязанностям и её не в чем упрекнуть. Дюдеван не может ни в чём её осуждать, так как она думает только о его счастье: «Моё сердце будет удовлетворено, пообещав тебе счастье, будущее тебе покажет, что я искренна. <...> Я печалюсь и беспокоюсь, думая о грустных днях, о грустных ночах, которые ты проводишь. Я плачу и молю Бога за тебя...»¹²²⁶. Однако в письмах к Дюдевану можно наблюдать, как растёт разрыв между внешним и внутренним – тот разрыв, который заставлял Санд мучиться и с которым она никогда не могла смириться (это она передаст героиням романов 30-х годов). Своим поведением она должна демонстрировать спокойствие и убеждённость во взаимном согласии с супругом, однако её влечёт одиночество, так как только наедине с собой она может отделиться происходящей в ней интенсивной работе мысли; она должна чаще говорить с супругом, признаваясь в своей верности, но не хочет этих тягостных разговоров. Разрыв между внешним и внутренним проявляется в первую очередь в нежелании и / или невозможности до конца высказывать себя, объяснять себя другому: «Я могла бы тебе сказать тысячу продуманных мной хороших слов на эту тему, но я не могу решиться возражать тебе в той ситуации, в которой мы находимся. <...> Если мы друг друга очень любим, нам не нужно будет говорить, чтобы друг друга слышать. <...> Избавь меня от тягостной обязанности это произносить»¹²²⁷. Клятвы следовать устойчивости брака могут создать впечатление, что Санд готова пожертвовать внутренним – внешнему, тому, что требует долг и обязательства по отношению к мужу.

¹²²⁵ Из письма к Казимиру Дюдевану от 7 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 230.

¹²²⁶ Из письма к Казимиру Дюдевану от 7 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 229.

¹²²⁷ Из письма к Казимиру Дюдевану от 7 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 229.

Однако это совсем не так. Санд последовательно убеждает мужа в том, что она невиновна, её поведение не заслуживает осуждения, а значит, вмешательство в её переживания недопустимо, неоправданно. Санд настаивает на том, что не может и не должна ни в чём оправдываться, объясняя это отчасти гордостью, отчасти потребностью в одиночестве: «Ты же знаешь, что я немного гордая, мой друг, пощади меня! Чем больше мне нужно убеждать, тем меньше у меня решимости на это»¹²²⁸. Доказывая свою невинность, Санд оберегает свою свободу: «другой» не может её осуждать, как и пытаться руководить ей, навязывая своё мнение, свои моральные принципы: «Слишком большая покорность подходит только великим грешникам»¹²²⁹. И всё же Санд не оставляет чувство вины: «Когда я утираю твои слёзы, когда я прошу тебя быть весёлым, когда я говорю тебе, что твоя грусть мне причиняет сильную боль, это всё равно, как если бы я тебе сказала, что я горячо раскаиваюсь и хотела бы искупить свою вину»¹²³⁰. Она говорит, что исправляется, готова искупить свой проступок жертвой: «Мысль о твоей грусти, боли, которую я тебе причинила, – самая мучительная...»¹²³¹. Если принять точку зрения «другого», в данном случае мужа, она, полюбив другого, безусловно, виновна, и тогда прощение греха сомнительны. Значит, чтобы настаивать на своей правоте, нужно во всём следовать только своей точки зрения. Но поскольку вина глубоко переживается и покаяние неизбежно, чтобы не попасть в зависимость от судьбы, нужно упразднить его, стать самой своим судьёй, присвоив себе авторитетное слово.

Тема вины, намеченная ещё в ранней переписке, будет одной из ключевых в творчестве Санд. В молодые годы её буквально преследует комплекс вины. При этом она оказывается виновной роковым образом, независимо от собственной воли. Санд испытывает вину перед всеми людьми, с которыми связана прочными узами родства или чувства. Она признаёт свою вину перед мужем за то, что полюбила другого; переживает вину перед сыном, за здоровье которого всегда вынуждена бояться: провидение может справедливо покарать её за греховную любовь, сын пострадает из-за матери; наконец, мучается из-за вины перед возлюбленным, которому не может всецело принадлежать. Кроме того, она чувствует свою вину в том, что ей не удалось достичь

¹²²⁸ Из письма к Казимиру Дюдевану от 7 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 229.

¹²²⁹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 7 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 229.

¹²³⁰ Из письма к Казимиру Дюдевану от 7 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 229.

¹²³¹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 7 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 229.

совершенства, к которому стремится, в ней продолжают жить волнения, чувственные желания. В переписке с де Сезом Санд предстаёт женщиной, которая счастлива и одновременно несчастна: ей удалось обрести настоящее чувство, но она не может достичь желанной гармонии, так как её поведение не во всём соответствует ожиданиям окружающих её людей, каждый из которых ущемлён в своих правах: Орельян – в правах возлюбленного, Казимир – в правах мужа, Морис – в правах сына.

Без обращения к переписке и дневникам Санд трудно понять, что же на самом деле направляет движение текста её романов¹²³². Как было уже сказано, Санд всегда настойчиво отстаивает свою правду. Но не означает ли этот уверенный, безапелляционный тон загнанное внутрь сомнение в своей правоте? Не старается ли Санд убедить в своей правоте саму себя? В письмах она часто говорит о том, что недоверие и низкое подозрение ограниченных людей не заслуживают внимания, их суждения не нужно оспаривать, но игнорировать и презирать. Те же упрёки, которые звучат из уст близких людей, глубоко её задевают. Конечно, Санд отвергает как несправедливое и оскорбительное мнение тех, кто усматривает в её поступках нечто неблагоприятное и строго судит её недостойное, на их взгляд, поведение. Но не потому ли она так часто настойчиво и красноречиво оправдывается, что в глубине души сама сомневается в правильности своих действий и, отводя от себя подозрения в безнравственности, подробно объясняясь с другими, старается прежде всего для самой себя прояснить настоящие мотивы своего поведения, оправдать себя перед самой же собой? «Когда видят себя униженными и знают, что не заслуживают этого, когда чувствуют свою правоту и когда *нужно оправдывать себя, как если бы были действительно виноваты*, всегда испытывают стыд и смущение»¹²³³ (выделено мной-С.Л.). Убеждая других и саму себя в своей правоте, Санд скрывает, подавляет невольно возникающие у неё стыд и смущение. Её многословные высказывания, в которых она определяет свои истинные побуждения, направляющие её действия, продиктованы *комплексом вины*. Санд внимательно присматривается к своим судьям: что они представляют собой, не движимы ли они тщеславием или лицемерным благочестием, не стоит ли за их поруганиями ханжеская мораль, достойны ли они того, чтобы вступать с ними в полемику. Ещё один важный для Санд вопрос

¹²³² Согласно утверждению Ж.-Л. Диаз, книги Санд нельзя понять, не угадав её интимных противоречий, поскольку в её творчестве основной становится биографическая функция писателя (Diaz J.-L. Face à la "boutique romantique" : Sand et ses postures d'écrivain (1829-1833) // George Sand. Pratique et imaginaires de l'écriture. Colloque international de Cerisy-la-Salle. 1-8 juillet 2004. Caen, 2004. P. 31).

¹²³³ Из письма к Орельяну де Сезу от 16 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 188.

заключается в следующем: как может быть воспринято и оценено её поведение со стороны. Ответ на него диктует необходимость посмотреть на себя с точки зрения окружающих, что ведёт к обнаружению разительного несходства между «я для себя» и «я для других». Признать две разные правды Санд не может, отсюда «я для себя» понимается ей как единственно истинное, всё, что идёт от других, рассматривается как заблуждение, которое приводит к неверному суждению. Этому ошибочному суждению она всегда готова противопоставить своё, единственно правильное, которое, предельно точно всё объясняя, опровергает все искажения её образа в оценках других. Объясняя себя в защитительном слове, Санд возвращает единство своему «я», препятствует попыткам других навязать ей неверный образ. Защищая себя, Санд в конечном итоге сама проникается уверенностью в собственной правоте и надеждой возвыситься над своими обвинителями. Творчество как исповедь должно подтвердить её правоту во всём, обосновать правильность, разумную обоснованность её действий во всех качествах – писателя, влюблённой женщины, матери. Она должна успешно отвести от себя все подозрения, отклонить все обвинения, заставить других лучше о ней судить – в этом во многом будет видеться ей успех её творчества (этим в какой-то степени объясняется и близость в романах 30-х годов авторского «я» героиням, которые играют главную роль в этом самооправдании). Если Аврора Дюдеван не совсем уверена в достижении этой цели, то Жорж Санд в этом убеждена: литература даёт возможность, создавая «убедительные» и «правдивые» образы, говорить не только о себе, но и в целом о человеческом, вызывая у читателей понимание и сочувствие.

Санд уверена, что ложные суждения можно оспорить, можно заставить других изменить их мнение о ней. Ошибочность суждения других о ней может быть вызвана недостатком знания, что можно исправить, представив достоверные свидетельства. «Я чувствую себя уязвлённой, когда меня плохо знают и судят», – признаётся Санд¹²³⁴. Она допускает, что со стороны может выглядеть «странной, непоследовательной, непостоянной», и происходит это потому, что другие не могут читать в её душе¹²³⁵. Поэтому необходимо «вывернуть» свою душу, выставить её на обозрение того, кто заблуждается на её счёт. Другие должны увидеть тебя так же ясно, как ты видишь себя сама.

¹²³⁴ Из письма к Орельяну де Сезу от 16 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 190.

¹²³⁵ Из письма к Орельяну де Сезу от 16 октября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 190.

В письмах к Казимиру Дюдевану, начиная с осени 1825 года, можно наблюдать, как «добрый, честный, великодушный»¹²³⁶ супруг превращается в домашнего деспота. И дело здесь не в поведении Дюдевана, которое в данном исследовании нас не интересует. Это превращение происходило в сознании самой Санд, которая мучительно искала выход из слишком тягостной для себя ситуации: она оказалась в роли виновной, роли для неё унизительной, поскольку брак перестал её удовлетворять и долг, не скреплённый чувством, постепенно стал невыносимо тяжёлым бременем. По письмам к Казимиру Дюдевану осени – зимы 1825 года можно видеть, как Санд начинает отдаляться от своего супруга. На это указывает очень многое. Санд не доверяет мужу решение важных для них вопросов, она всё обдумывает сама, предлагая ему уже готовые решения, которые ей представляются самыми верными, необходимыми, разумными. Санд последовательно, обстоятельно, убедительно расписывает программу их общих действий, отводя мужу роль послушного исполнителя того, что ей видится наиболее правильным. В письмах к Казимиру Дюдевану постепенно формируется та модель идеального супружеского союза, которая затем будет присутствовать в романах Санд 30-х годов: уметь прощать друг друга, быть терпеливыми друг к другу, быть искренне весёлыми и довольными, заботясь о взаимном покое и согласии (почти в каждом письме осени – зимы 1825 года она утверждает, что ей почти удалось это сделать: «Я душевно выздоравливаю и буду совершенно здорова, когда ты вернёшься. <...> Недостаточно того, чтобы мы друг друга простили. Нужно ещё, чтобы это нам не стоило ни настроения, ни грусти»¹²³⁷. «Обещай мне быть спокойным, доверчивым, счастливым»¹²³⁸, – Санд часто обращается к Казимиру с подобного рода настойчивыми просьбами. Присваивая себе право решать за двоих, Санд оправдывает себя тем, что её муж слушается своего сердца, а не разума, он «не привык размышлять», чему она берётся его научить: «Следуй моему рассуждению и будь внимателен»¹²³⁹. «Нужно заставить его (сердце – С.Л.) молчать», – решительно заявляет Санд и, очевидно, хочет заставить замолчать самого Казимира, который привык слишком доверять своему сердцу¹²⁴⁰. Санд настолько убеждена в верности

¹²³⁶ Из письма к Казимиру Дюдевану от 7 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 230.

¹²³⁷ Из письма к Казимиру Дюдевану от 9 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 237.

¹²³⁸ Из письма к Казимиру Дюдевану от 9 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 237.

¹²³⁹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 9 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 237.

¹²⁴⁰ Из письма к Казимиру Дюдевану от 9 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 237.

нарисованной ей перспективы осуществления семейного блага, что просто не допускает иного мнения, которое воспринимает как заблуждение. Если супруг не способен делать те же усилия, что и она, значит, он не хочет супружеского счастья и не стремится к нему. Муж же должен этого хотеть и, следовательно, должен действовать, как она. «Это трудно, я знаю, – говорит Санд о необходимости поддерживать хорошее настроение, – но мы этого достигнем, если ты этого хочешь так же, как и я»¹²⁴¹. Санд не допускает, что осуществление её планов может быть невыполнимым для мужа, поэтому главным препятствием к семейному согласию становится для неё нежелание супруга: Казимир не хочет их благополучия так же сильно, как она. Его злая воля, эгоизм мешают их сближению. Но готова ли сама Санд к сближению, которое для неё всегда предполагает доверительность общения, готовность предельно раскрыть себя перед партнёром. В письмах к Казимиру Дюдевану Санд накладывает запреты на самые разные темы, которые могут быть ей неприятны, обостряя утаиваемую боль.

Свои усилия Санд сосредоточивает на том, чтобы сохранить внутреннюю независимость, предотвратить всякое вмешательство другого в её интимные переживания. Чтобы не стать объектом приложения чужой воли (чего Санд никогда не допускала), она должна действовать сама, наделив себя всей полнотой власти и возложив на себя ответственность за судьбу ближнего. Не она, но муж должен следовать за ней, беспрекословно подчиняться её решениям. Санд считает, что Казимир должен быть счастливым, и берётся осуществить эту нелёгкую задачу. «Ты не должен лишать меня желания, отнимать у меня надежду сделать тебя счастливым»¹²⁴², – настаивает Санд, не допуская, что представления о счастье у них с мужем могут быть разными. Претендуя на мужской авторитет в семье, Санд совершает ту же ошибку, в которой будет обвинять мужчин – главных героев своих романов. Слишком самоуверенно они навязывают свою волю женщине, с чьим мнением не спешат считаться, будучи убеждены в правоте собственной позиции. Ярким примером здесь может быть герой романа «Жак». Хотя Санд как писатель и мыслитель будет настаивать на свободе женщины, она будет допускать (что можно увидеть в её романах), что, отрицая авторитарную позицию мужчины и настаивая исключительно на своей правде, женщина устанавливает свою тиранию, то есть также неправда. Эта проблема для Санд остаётся неразрешимой. Всем своим творчеством (и *личное письмо* является тому доказатель-

¹²⁴¹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 9 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 237.

¹²⁴² Из письма к Казимиру Дюдевану от 9 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 237.

ством) Санд ставит под вопрос (а по существу указывает на невозможность) равноправный диалог между мужчиной и женщиной, связанными интимностью отношений.

В данной ситуации Санд настораживает, что их с Казимиром общение может выйти из-под контроля: её старания восстановить супружеское благополучие не увенчиваются успехом. Она открывает, что совсем непросто руководить другим, контролировать его мысли и желания, тем более если плохо их знаешь: «...эта неизвестность, в которой я нахожусь относительно того, о чём ты думаешь, что ты делаешь, особенно меня печалит, тревожит, приводит в отчаяние»¹²⁴³. Санд понимает, что Казимир не верит ей и не следует за ней: в своём усилии «организовать» семейное счастье она остаётся одна. Но Санд уже не может отказаться от возложенной ей на саму себя миссии: она должна жертвовать и служить – пусть и неблагодарному, ставшему совсем чужим – мужу, стараясь поступать так, как, по её убеждению, должна поступать идеальная жена. И здесь Санд упирается в неосуществимость: нельзя «быть», если не удаётся даже «казаться». Она не перестаёт настаивать на том, что спокойна, счастлива, любит, и тут же признаётся, что бывает грустна, что малейший неверный шаг Казимира может причинить ей боль (письмо к Дюдевану от 11 ноября 1825 года). Что же остаётся в невозможности, когда жизнь отрицает саму вероятность? Для Санд остаётся действие, которым руководит её гордыня и в котором выковывается её личность, никогда не готовая смириться с поражением. Это действие направляется теперь на собственное «я»: «Что же касается меня, ты найдёшь меня решительно настроенной на то, чтобы сделать всё возможное, чтобы победить моменты плохого расположения духа и недомогания»¹²⁴⁴. Эта работа над собой предполагает уход в себя, о чём свидетельствует требование к мужу, которое она высказывает в самой разной форме, – позволять ей оставаться одной: «Оставь меня одну вздыхать о прошлом и совсем не утешай меня»¹²⁴⁵. Неосуществимость, на которую наталкивается Санд, открывает для неё другую осуществимость – осуществимость письма. Именно в тот момент, когда Санд начинает осознавать невозможность воплотить её план счастливой жизни, она пишет письмо-исповедь, в которой ей удаётся устранить всякую невозможность и силой писательского таланта раскрыть во всей полноте её усилия по преобразованию

¹²⁴³ Из письма к Казимиру Дюдевану от 11 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 247.

¹²⁴⁴ Из письма к Казимиру Дюдевану от 11 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 248.

¹²⁴⁵ Из письма к Казимиру Дюдевану от 11 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 248.

своего существования. Письмо к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года можно с полным основанием считать наброском нового романа.

Письмо-исповедь или набросок романа. Первые строчки письма свидетельствуют о состоянии сильного душевного возбуждения. Санд решает на серьёзное испытание: она пишет произведение, в котором сама будет главным действующим лицом. Это письмо вызвано произошедшим в ней внутренним переломом. Усилия по примирению с мужем не увенчались успехом, все возможные способы исчерпаны, сил и надежд на благополучное решение противоречий нет. Ситуация вышла из-под контроля, усугубление конфликта неизбежно, будущее неизвестно. Всё это приводит Санд в большое волнение: «Я нахожусь в смертельном беспокойстве»¹²⁴⁶. Тревога Санд тем более велика, что она понимает, что ответственность за неопределённость, за возникшую угрозу непоправимого разрыва, за боль взаимного разочарования и охлаждения лежит, главным образом, на ней самой. Бремя вины велико и Санд призывает на помощь Бога, который должен стать свидетелем её искреннего раскаяния и глубокого желания искупить свою вину. Собственно говоря, Санд уверена в том, что искупает её уже самим этим письмом. Само письмо оказывается искуплением. Для Санд это великий эксперимент преодоления инерции жизненного действия. Вернуться к прошлому нельзя, будущее, построенное по мерке прошлого, для обоих супругов слишком тесно. Санд обращается к *письму*, которое должно пробудить воображение, чтобы создать проект будущей счастливой жизни. Важно, что двигателем разворачивания этого проекта является именно *письмо*, до того, как начать письмо, Санд сама не знала, что должна делать, закончив письмо, она это точно знает.

Санд начинает письмо к Казимиру с указания на то, что их общая участь давно решена, их судьба связана и именно из этого обстоятельства они должны исходить. По её мысли, сначала им необходимо восстановить взаимное доверие и уважение, поверив в благородство друг друга. Он может быть вспыльчивым, подозрительным, несправедливым, на самом же деле он – великодушный, добрый, заботливый. Она может совершить ошибку, но не может быть порочной. Чтобы снова явить друг для друга себя истинных, нужно откровенно поговорить. Но у Санд, как часто бывает, диалога не получается, получается монолог. Она говорит только о себе и со своей точки зрения.

В самом начале письма Санд обнаруживает мучающий её страх быть униженной перед кем-то своим «падением». Банальная измена (так, как её действия могут выглядеть со стороны мужа) позволяет Казимиру высоко-

¹²⁴⁶ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 262.

мерно презирать жену, что больно ранит её гордость: «...ты мог бы мне ещё сказать: "Ты меня однажды уже обманула, ты упала в моих глазах..."»¹²⁴⁷. Бремя вины для Санд почти невыносимо, поскольку в её понимании вина перед кем-то ставит её в зависимое положение, даёт право другому её судить («...я подумала о затруднительном и даже унижительном положении, в котором я оказалась по отношению к нему (Казимиру – С.Л.)»¹²⁴⁸). Нежелание быть порицаемой во многом и толкает Санд на исповедь: она хочет оправдаться перед мужем, вернуть себе его уважение, возвысившись в его и в своих собственных глазах: «Нет, ты не можешь считать меня лживой и скрытной. Эта мысль меня ранит, оскорбляет, убивает. Она отравит мне жизнь, если ты будешь настаивать на ней, она приведёт меня к безнадёжности, отчаянию. <...> Я хочу тебе признаться во *всём*, ты не можешь подозревать меня в низости и малодушии. Есть моменты, когда унижение является силой великой души и когда жертвенное самоуничтожение показывает силу и благородство чувств <...> Я хочу внушить тебе доверие, убедить тебя в чистоте моих действий, в непорочности моего сердца»¹²⁴⁹. Только рассказав о себе всё, во *всём* себя оправдав, она не будет больше в унижительном положении виновной: «Я хочу умолять тебя, не краснея, не будучи униженной, и почему я должна ей быть?»¹²⁵⁰. Взяв оправдательное слово, Санд настаивает тем самым на том, что только она сама может выносить себе приговор и никто другой не имеет права вершить над ней суд.

Письменное объяснение Санд предпочитает устному, объясняя это так: «Устное объяснение вызвало, может быть, ещё какой-то спор, некоторую горечь, неустрашимую в столь деликатной теме. К тому же, когда пишут, лучше организуют свои мысли, выражают их более ясно»¹²⁵¹. Таким образом, письмо не допускает неожиданного вторжению собеседника, который может, настаивая на собственной правоте, оспаривать позицию говорящего. Кроме того, Санд боится, что слово другого может быть словом обвинительным, то есть опять-таки унижительным и обидным для неё. *Письмо* для Санд есть идеальный способ защиты: речь продумана, мысли последовательны и точно выражены, нет торопливости и сбивчивости устного разговора. Кроме того, пись-

¹²⁴⁷ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 264.

¹²⁴⁸ Из письма к Орельяну де Сезу от 10 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 239.

¹²⁴⁹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 266.

¹²⁵⁰ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 288.

¹²⁵¹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 266.

менное признание позволяет подробнее воспроизвести события, упомянуть множество деталей: «Я сейчас постараюсь рассказать тебе о своём поведении настолько же подробно, насколько и правдиво»¹²⁵². И далее Санд признаётся: «У меня совсем нет доказательств моей правдивости»¹²⁵³. Иными словами то, о чём она пишет, существует только в её сознании, это её история, её понимание себя самой. Санд хочет, чтобы муж стал читателем её романа, от начала до конца поверив в её правдивость, увидев в ней глубоко страдающую и жаждущую счастья героиню. Сразу отметим, что в анализируемом письме-исповеди можно найти все те повествовательные элементы, которые определяют типологию сюжета романов 30-х годов.

Санд решила быть до конца искренней (она говорит о «полной исповеди»¹²⁵⁴). Она оправдывает себя и одновременно делает мужа виновником её увлечения другим. Если она невиновна, то кто-то должен быть виновным. В романах Санд будет использовать этот приём: снимая вину с женщины, она будет перекладывать её на семью, окружение, мужчину, наконец, – Бога. Ход мудрый, так как из предполагаемого судьи делает обвиняемого. Вот, как она говорит про Казимира: «Нужно также тебе сказать, что ты был немного виноват по отношению ко мне, *виноват* – не то слово. У тебя были ко мне добрые намерения, ты был всегда добр, великодушен, внимателен, любезен, но ты совершал невольные ошибки, ты стал, если я осмелюсь это сказать, *невинной причиной* моей ошибки»¹²⁵⁵. Санд отказывается считать себя «неблагодарной, кокетливой, необузданной» (что, по её мнению, может вызвать презрение её мужа), она оправдывает своё увлечение другим мужчиной тем, что «была тогда несчастной»¹²⁵⁶. При этом важно, что *письмо* обнаруживает также и то, что Санд хотела бы скрыть (или то, что хотела бы приглушить). В письме Санд можно вычитать, что они с мужем – чужие друг другу люди, тогда как с возлюбленным она находит удивительное душевное согласие. Кроме того, по сравнению с Орельяном, в котором она видит множество достоинств, Казимир – самый обыкновенный, заурядный человек (хотя Санд в одном из мест утверждает, что супруг наделён от рождения многими способностями, высокими качества, которые оказались просто неразвиты: «Никогда

¹²⁵² Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 266.

¹²⁵³ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 266.

¹²⁵⁴ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 265.

¹²⁵⁵ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 265.

¹²⁵⁶ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 265.

тебя не учили считаться с твоими чувствами, они жили в твоём сердце, небо их вложило в него. Твой ум не был развит, но твоя душа осталась такой, какой её сотворил Бог, во всём достойной моей»¹²⁵⁷).

Санд начинает роман о себе с рассказа о том периоде своей жизни, который предшествовал её знакомству с будущим мужем. Примечательно то (и это может служить доказательством того, что Санд верит в правдивость того, что пишет), что в письме к Казимиру Дюдевану она повторяет тот автопортрет, который был ей создан в письмах к Орельяну де Сезу. В данном случае описание своего характера она также строит на контрасте внешнего и внутреннего: «Когда ты увидел меня в Плесси в первый раз, я была внешне подвижной, сумасшедшей, легкомысленной, ветреной, но внутренне – серьёзной, грустной, глубоко несчастной»¹²⁵⁸. Страстность и живое воображение – та самохарактеристика, которая будет всегда повторяться в *личном письме* Санд и во многом объяснять её неудовлетворённость (как и неудовлетворённость героинь её романов) окружающим. Санд убеждена, что именно эти качества, к тому же развитые чтением, толкают её на поиск чего-то большего, того неопределённого идеала, путь к которому указывает любовь или искусство и который остаётся скрытым от многих людей: «...рождённая с живым воображением, любящей душой, воспитанная в любви к учению, и при этом чтение вдохновляло мой ум и совершенствовало моё суждение о моральных вещах»¹²⁵⁹. (В последующем Санд будет делать акцент на том, что способность глубоко чувствовать обрекает её на страдания: «всякое чувство есть источник неприятностей и горестей»¹²⁶⁰). Интерес представляет одно из размышлений Санд, перекликающееся с рассуждением Сталь в трактате «О влиянии страстей»: в одном из писем к де Сезу она делит людей на тех, кто неспособен чувствовать, живет «животной жизнью, лишённой волнений и эмоций»¹²⁶¹, и тех, кто наделён страстной натурой и переживает всё слишком глубоко, что, как правило, является знаком трагической судьбы. Согласно Санд, только те, кто может испытывать сильные чувства, обладают живым воображением, которое питается непосредственно испытываемой эмоцией и представляет со-

¹²⁵⁷ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 287.

Здесь намечена ситуация, которую Санд развернёт в романе «Мопра»: женщина силой любви воспитывает мужчину, развивает его вкусы.

¹²⁵⁸ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 266.

¹²⁵⁹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 266.

¹²⁶⁰ Из письма к Зое Леруа от 3 марта 1826 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 380.

¹²⁶¹ Из письма к Орельяну де Сезу от 10 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 240.

бой способность жить иной жизнью, преодолевать границы возможного. Нужно заметить, что в ранней переписке Санд указывает на разрыв, существующий между жизнью и литературой, действительным обществом и книжной образованностью. Однако напряжённость заключается в том, что Санд никогда не откажется от «книжного» с её романтической основой, которая будет задавать ей идеал. На протяжении всего своего творчества, что наблюдается как в романах, так и в *личном письме*, Санд будет гнаться за этим идеалом, то, как ей будет казаться, приближаясь к нему, то от него удаляясь.

В письме к Казимиру Дюдевану так же, как и в письме к Орельяну де Сезу, Санд говорит о коварных замыслах родственников, об опасностях, угрожающих её репутации и добродетели, о своей неопытности, наивности: «Но что качается обычаев света, что касается людской злобы, у меня не было ни малейшей догадки»¹²⁶². Уязвимостью своего положения Санд и объясняет стремление найти в мужчине покровителя. Описывая свои отношения с Дюдеваном, Санд устраняет всякую сексуальность (эта ситуация сексуальной незаинтересованности героинь по отношению к своим мужьям будет присутствовать в романах 30-х годов). Санд убеждает себя и адресата в том, что с ним она не знала страстной любви, но смотрела на него как на появившегося в нужный момент защитника. Их связывала не больше, чем дружба, они «играли, как дети», между ними существовали только «невинные отношения»¹²⁶³. Она смотрела на Казимира как на брата, товарища игр. (Можно задаться вопросом, зачем она всё это рассказывает мужу: он был прекрасно осведомлён о своих отношениях с невестой, а затем женой. Санд важно представить свою версию, муж должен увидеть всё её глазами, только в таком случае он её поймёт и она будет оправдана). «Добрый, честный, бескорыстный»¹²⁶⁴, он выигрывал в сравнении с другими молодыми людьми. И тут же Санд пишет о несходстве интересов и привычек: «Я совсем не утруждала себя тем, чтобы узнать, любишь ли ты науку, чтение, соответствуют ли твои вкусы, твой характер моим»¹²⁶⁵. У них с Казимиром не было времени хорошо друг друга узнать. Уже будучи замужем, она обнаружила, что Казимира не интересовали ни музыка, ни литература, ни философия, ни поэзия. Рядом с ним она должна

¹²⁶² Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 267.

¹²⁶³ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 267.

¹²⁶⁴ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 267.

¹²⁶⁵ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 268.

была забыть всё, что ей нравилось, всё, что развивало её ум и чувства. По мысли Санд, драматизм заключается в том, что рядом с мужчиной, чуждым ей по духу, женщина не может быть собой, не может свободно проявлять себя, отдаваться тому, что обеспечивает полноту её существования: «Я оставила всё, что мне нравилось, я об этом никогда не говорила»¹²⁶⁶. Чуждость характеров проявляется не только в разных интересах, но и в неумении понимать друг друга, а следовательно, неумении говорить друг с другом. Всё, что не доступно Казимиру, что не подходит под мерки обыденного, объявляется им «безумием или преувеличенными и романтическими чувствами»¹²⁶⁷. В своих романах Санд будет настаивать на том, что союз влюблённых (супругов или любовников) должен быть скреплён близостью взглядов, при этом интеллектуальное превосходство должно принадлежать мужчине, что обеспечивает его авторитет в глазах женщины.

Не быть самой собой, не говорить то, что думаешь, не развивать свои способности – всё это видится Санд утратой индивидуальности. Невозможность быть собой понимается Санд как несвобода, исключая личностное развитие. Несходство характеров и взглядов супругов – то, что в самом начале брака понималось как само собой разумеющееся (письмо Эмили Висм от 30 января 1823 года), теперь приобретает драматические очертания: «Я потеряла интерес ко всему, мысль жить одной меня пугала, я решила следовать твоим вкусам и не смогла этого; потому что, живя, как ты, ничего не делая, я умирала от скуки...»¹²⁶⁸. Здесь усилие изменить себя по мерке «другого» приводит к неудовлетворённости жизнью, к ощущению пустоты существования. Таким образом, всё для Санд начинает стягиваться к «я», которому необходимо преодолеть всё, что мешает его свободному развитию, всё, что лишает его возможности беспрепятственно постигать и выражать свою личностную суть. Счастье для Санд (как и для героинь её романов) есть поиск своего «я» в свободном самовыражении, начиная с интимной беседы, развлечений досуга, любви – и заканчивая творчеством и политикой. Первое затруднение, на которое наталкивается Санд в стремлении к самовыражению, – невозможность диалога. Как говорить с другим, если смыслы твоего языка ему невняты и отрицаются как не соответствующие тому, что принимается им за норму? («У нас не было домашней жизни, не было совсем этой приятной бол-

¹²⁶⁶ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 268.

¹²⁶⁷ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 268.

¹²⁶⁸ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 268.

товни у очага, которая даёт такие очаровательные часы. Мы не слышали друг друга»¹²⁶⁹).

Печаль, скука, тоска воспринимаются как отсутствие необходимого для жизни движения, Санд говорит, что ей не доставало двух вещей – работы и любви. Санд описывает состояние, которое можно было бы определить как затухание или умирание и которое в схожих тонах она воспроизведёт в начале романа «Индиана». Внутренняя опустошённость начинает отражаться не только на настроении, но и на физическом состоянии. Отсутствие любви приводит к истощению жизненной энергии. Обрести достойную любовь становится жизненно необходимой задачей: «...мне наскучила жизнь. <...> Наступил возраст, когда необходимо любить. Нужно, чтобы все, что делают, было связано с любимым объектом»¹²⁷⁰. При этом за меру настоящей любви Санд принимает её собственное чувство: «...я чувствовала непостижимое желание быть любимой так, как была способна любить сама»¹²⁷¹. «Другой» должен соответствовать её ожиданиям, в нём она должна видеть своё отражение: свои чувства, взгляды, предпочтения. Природа здесь представлена Санд как возможность душевного обновления, как счастливое выпадение из обыденного и наполнение «я» тем, что его во много раз превосходит. Природа обостряет чувства, пробуждает желание обладания большим, чем имеется в бытовой практике. При этом «я», ограниченного самим собой, становится недостаточно: «Вид этих гор зародил во мне тысячи новых мыслей, моя голова воспламенилась, моё сердце открылось живым впечатлениям. Я почувствовала необходимость сильно любить, любоваться с кем-то, кто испытывает такое же воодушевление, как и я»¹²⁷². «Другой» должен разделять эмоции, открывать и переживать вместе с тобой красоту природного мира.

В письме-исповеди нарисованный в романтических тонах психологический портрет Орельяна де Сеза не лишён условности: внимание сосредоточено скорее не на нём, а на том впечатлении, которое он произвёл на Аврору. В образе Орельяна находит отражение и часто появляющееся в переписке важное для психологических характеристик Санд противопоставление официального и частного поведения: она наблюдала Орельяна в окружении друзей, где он был таким, «какой он есть», – «чувствительный, честный, деликат-

¹²⁶⁹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 269.

¹²⁷⁰ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 269.

¹²⁷¹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 271.

¹²⁷² Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 271.

ный»¹²⁷³. Создавая портрет возлюбленного, Санд не останавливается на внешней привлекательности, устраняя всякое подозрение в чисто сексуальном влечении: интерес к внешности объясняется ей проявлением легкомысленности («Я не достаточно легкомысленна, чтобы останавливаться на этих пустых чертах»¹²⁷⁴). Санд отдаёт предпочтение внутреннему человеку: его характеру, взглядам, чувствам, уму, вкусам. Особое значение она придаёт тому, что является созвучным ей самой. Их с Орельяном сблизил их способность глубоко чувствовать, которую они сначала угадали друг в друге, а затем узнали в доверительных, предельно откровенных разговорах: «Он открыл мне всю свою душу. Он узнавал также мою, потому что, не имея от него никаких секретов, я раскрывала себя такой, какая я есть»¹²⁷⁵. Как у Сталь, возлюбленный характеризуется у Санд как идеальный собеседник. Именно манера общения Орельяна делает возможным их сближение, в его словесном самовыражении Санд находит саму себя: «...его ум, его разговор меня поразили. Сначала он мне показался только любезным и остроумным, я любила смеяться с ним. Я находила в том повороте, который он давал своим шуткам, какую-то связь с собой, мне казалось, что я могла бы выразить мои мысли в тех же словах. <...> День ото дня его манера разговаривать мне всё больше нравилась. <...> Непринуждённость наших бесед становилась необходимой для моего счастья...»¹²⁷⁶. История любви Авроры и Орельяна есть история сближения двух собеседников («мы слышали друг друга», «самый отвлечённый разговор приносил нам удовольствие; у нас всегда было то, что друг другу сказать»¹²⁷⁷). Санд важно не столько то, о чём говорит мужчина, сколько *как* он об этом говорит, сами выражения, отвечающие его характеру и манере подходить к оценке окружающих вещей. Мера близости людей всегда определяется Санд по их разговору, в котором проявляется взаимная заинтересованность, способность друг друга понимать: «Как мы были счастливы вместе! Как мы друг друга слушали!»¹²⁷⁸. В разговоре должен отразиться весь человек. При этом для Санд важно то, как в слове преобразуется окружающий мир: самое незначительное в устах человека вдумчивого, способного

¹²⁷³ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 272.

¹²⁷⁴ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 272.

¹²⁷⁵ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 273.

¹²⁷⁶ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 272.

¹²⁷⁷ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 277.

¹²⁷⁸ Из письма к Орельяну де Сезу от 10 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 239 – 240.

глубоко чувствовать и наделённого воображением становится интересным, особенным: «Его стиль был настолько замечательным, он умел так хорошо описать то, что он испытывает»¹²⁷⁹.

Здесь намечается контраст двух мужских образов: Казимира – нечувствительного, не проявляющего особого интереса к её внутреннему миру, ограниченного, не разделяющего её взглядов и интересов, и Орельяна – внимательного, нежного, глубоко её понимающего и чувствующего. Согласно рассказу Санд, её любовь во многом оправдана тем, что её избранник – человек необыкновенный, исключительный. Орельян не похож на других мужчин: «Если бы Орельян играл около меня роль соблазнителя, я бы его возненавидела, стала презирать, я же, наоборот, увидела его благородным и обходительным, любящим меня вопреки себе самому...»¹²⁸⁰. В Орельяне она нашла самоотверженное, искреннее, лишённое эгоизма чувство.

В этом письме-исповеди прослеживается то, как Санд преодолевает чувство вины (это можно наблюдать уже в ранней переписке), что для того, чтобы оправдать себя (позднее она будет оправдывать своих героинь), нужно преодолеть довлеющую над сознанием традиционную мораль, поддерживаемую церковью и обществом. Согласно общепринятым нормам нравственности, любовь замужней женщины к другому достойна порицания. Именно это заставляет Санд переживать любовь к Орельяну как слабость, падение, ослепление, что приносит ей страдания: «У меня было столько сожалений, то, что я испытывала, меня так потрясало, так пугало!»¹²⁸¹. Такое порицание чувства с точки зрения разумного, должного, нравственного объясняет и обращение за помощью к Богу: «Я спряталась одна в горах; не имея сил плакать и чувствуя в груди странную тяжесть, я бросилась на колени, чтобы просить Бога меня излечить»¹²⁸². Но как можно осуждать то, что приносит счастье, возвращает к жизни? Подавлять чувство – значит отнимать надежду на полноту бытия, запрещать себе быть самой собой, ущемлять свою природу. Быть только виновной Санд не может.

Санд обнаруживает разрыв между существованием и моралью, устранить который она будет стараться всю жизнь: «Увы! Была ли я виновной или несчастной? Зависела ли от меня сила испытываемого мной чувства, тогда

¹²⁷⁹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 278.

¹²⁸⁰ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 276.

¹²⁸¹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 275.

¹²⁸² Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 275.

как всё моё хрупкое существо было им потрясено и даже физических сил мне не хватало, чтобы вынести мою тоску, и как я могла бы в этом состоянии следовать моральным принципам?»¹²⁸³. И далее: «Любовь, зависит ли она от воли?»¹²⁸⁴. Хотя Санд говорит об идеальном характере их с Орельяном отношений, она настаивает на «падении», которое делает её героиней драматической истории любви. Словами самой Санд, она доказывает, что она необычная женщина: «Я не хочу, чтобы он (Орельян – С.Л.) считал меня обычной женщиной»¹²⁸⁵. К этому кульминационному моменту, который роковым образом кардинально изменяет судьбу главных действующих лиц, стягивается всё повествование: «О, это момент, за который я себя горько упрекаю, за который, припадая к твоим ногам, себя обвиняю, за который краснею и воспоминаю о котором меня гнетут; до этого момента я управляла своими чувствами. После этого я была вовлечена в движение, которому невозможно сопротивляться»¹²⁸⁶. Не будь поездки в Гаварни, ничего бы не было: она продолжила бы обычную жизнь с мужем, Орельян женился бы на другой. Эта уступка чувству показывается Санд неоднозначно. С рациональной точки зрения любовь характеризуется как ослепление, безумие, бесконтрольная страсть: «...самый опасный враг есть собственное сердце»¹²⁸⁷. Однако представить себя целиком во власти страсти, умаляя тем самым свою волю, Санд не хочет и настаивает на осознанности её действий: «Первый шаг был сделан, но я сделала его сознательно, вся вина лежит на мне. <...> Я хотела заставить замолчать свою совесть, предлагая себе ложные доводы»¹²⁸⁸.

Санд испытывает вину перед двумя мужчинами: с одним её связывает любовь, с другим – долг, но ни одному из них она не может принадлежать полностью. Санд хочет избавиться от чувства вины, преодолеть внутренний конфликт. Она говорит о том, что обретает душевный покой («я испытывала невероятное блаженство»¹²⁸⁹), когда ей удаётся примирить долг и чувство, когда она предельно искренна по отношению к близким, которые её понимают

¹²⁸³ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 275.

¹²⁸⁴ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 282.

¹²⁸⁵ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 276.

¹²⁸⁶ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 275.

¹²⁸⁷ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 276.

¹²⁸⁸ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 275-276.

¹²⁸⁹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 282.

и прощают. Рядом с ней два мужчины, которые позволяют ей их любить, соревнуются между собой в благородстве, самоотверженности, нежной заботливости по отношению к той, кто может, наконец, согласовать в себе чувства к двум разным людям. Воспроизводимая в письме Санд ситуация задана сентименталистским романом Руссо: гармоничность отношений между Юлией, её мужем господином де Вольмаром и её возлюбленным Сен-Пре. Санд пишет развитие событий согласно предложенному в «Юлии, или Новой Элоизе» образцу: Казимир, отдавая должное чистосердечию и искренности жены, возвращает ей доверие и дружбу, чистая любовь Авроры и Орельяна, которые отказываются от «проявлений страстной любви»¹²⁹⁰, как и самой невинной нежности, получает, наконец, легитимность. Супругу в данном случае отводится роль наблюдателя, с удовлетворением и даже восторгом следящего за развитием возвышенного чувства между женой и своим соперником, которого он должен уважать и ценить за его благородство: «Мы (она и Орельян – С.Л.) станем, наконец, не чужими и не безразличными друг другу, это было бы невозможно, но друзьями, настолько близкими, настолько невинными, настолько бескорыстными, что ты мог бы видеть всё наше поведение, следовать всем нашим шагам, слышать все наши разговоры, без того чтобы твоё присутствие показалось нам неуместным или стеснительным. Напротив, мы захотели бы искать твоего общества, передать тебе веселье нашего общения»¹²⁹¹. Как и Руссо, Санд развивает идею всеобщего счастья («мы можем ещё быть все счастливы»¹²⁹²), когда все действующие лица должны находить удовольствие во взаимных признаниях своей искренней привязанности друг к другу. Слова надежды на всеобщее благополучие Санд вкладывает в уста Зои Леруа (у Руссо – Клара, наперсница Юлии, также часто выражает мысли главной героини): «Мы будем счастливы все вместе, – повторяла Зоя. – Орельян, вы, ваш муж, Райе, мои сёстры и я будем проводить чудесные вечера в тесном кругу. Мы будем друг друга любить, единство, удовольствие, внутренняя удовлетворённость, которую испытывают благородные люди, довольные ими самими, довольные друг другом, – распространятся в нашем маленьком обществе и сделают нашу жизнь приятной,

¹²⁹⁰ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 284.

«...Жан-Жак диктует мне свои добродетели и воодушевляет меня их энтузиазмом...» (Из письма к Жюлю Букуарану от 13 сентября 1830 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 703).

¹²⁹¹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 284.

¹²⁹² Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 284.

спокойной, восхитительной»¹²⁹³. Все члены содружества должны быть благородны, великодушны, достойны друг друга, никто перед лицом другого не имеет права на низкий поступок («доверие, близость, согласие мыслей, соответствие чувств»¹²⁹⁴). Сама Санд готова примирить два чувства – к Казимиру и Орельяну, она заявляет, что любит обоих: «Одного любят *больше*, другого – *лучше*»¹²⁹⁵.

В письме Санд можно наблюдать, как идиллический топос, заимствованный из сентименталистской литературы, увлекает, втягивает её в своё поле, она верит в возможность бесконфликтного сожительства близких ей людей. Однако Санд не может избавиться от подозрения в неосуществимости её романической мечты, что вносит в текст письма драматическую напряжённость. Для убедительности она раскладывает определение лелеемой ей иллюзии на несколько голосов: о счастливом сообществе друзей, связанных узами дружбы и любви, автор письма говорит как от своего собственного лица, так и от лица Зои и Орельяна. Но существует адресат – Казимир Дюдеван, который может не разделять их точки зрения, критиковать её, выражать своё несогласие. Именно предполагаемая Санд отрицательная оценка Дюдевана и высвечивает всю иллюзорность описанного в письме будущего. Драматизм заключается в столкновении счастливой романической истории, в которой авторская воля может разрешить все противоречия, с заданными жизнью законами. На эти законы, ограничивающие человеческие возможности, и может указать скептически настроенный Дюдеван. «Проект абсурдный, ложный, романический, невозможный»¹²⁹⁶ – таким её план может представляться адресату. Предполагая критическую оценку адресата, Санд, по существу, свидетельствует о своём провале в качестве автора: Дюдеван может ей не поверить, посмеяться над «нереальностью» созданных ей проектов. Санд глубоко переживает свою несостоятельность не только как автора романа, но и как героини этого романа. Если в созданную ей историю не верят – значит она нарушает закон правдоподобия и читателю бросается в глаза «вымышленность» ситуаций. Причину сомнения читателя можно увидеть и в её личности: она не «дотягивает» до того, чтобы быть героиней пишущегося ей о себе романа, она слишком не идеальна, не исключительна для этой роли. Ес-

¹²⁹³ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 285.

¹²⁹⁴ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 290.

¹²⁹⁵ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 280.

¹²⁹⁶ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 287.

ли бы она была натурой героической, преодолевшей все слабости, все внутренние противоречия, у читателя никаких подозрений в неосуществимости её идеалов не возникало бы. Однако она сама созналась в бессилии укротить вспыхнувшие в ней страсти и неспособности руководить собой в некоторых ситуациях, что и привело ко многим ошибкам, в которых она раскаивается. Должна ли Санд признать то, что она обыкновенная женщина и играть роль возвышенной в своей добродетели героини не может? Санд тяжело это признать и она умоляет супруга не разрушать созданную ей в письме иллюзию, а следовательно, и не подрывать её веру в саму себя как в автора романа о самой себе и одновременно как в исключительную личность, которая силой своей воли, верностью помысленному ей идеалу может уподобиться таким романским героиням, как Юлия д'Этанж: «О мой друг... не говори же мне никогда, что ложные иллюзии ввели меня в заблуждение, что видеть Орельяна и любить его только как брата будет невозможно, что он сам этим вскоре пресытится. Не говори мне никогда этого, я молю тебя об этом на коленях. Ты не знаешь, какую боль ты мне причиняешь. Ты лишаешь меня самой приятной, самой привлекательной в моей жизни мысли. Если ты лишишь наше поведение красивых красок, в которых мы их увидели, если ты нас низведёшь до уровня обыкновенных душ, одним словом, если тебе когда-нибудь удастся убедить меня в том, что он подлец, а я женщина слабая и бесчестная, я никогда не утешусь»¹²⁹⁷. И здесь Санд всю себя ставит в прямую зависимость от пишущейся ей исповеди, в которой, по её убеждению, она высказала всё своё «я», решив тем самым свою судьбу. Санд готова согласиться, что до письма она была слабой, несовершенной: «Позволь мне думать, что моя горячая голова сбила меня с пути, ввела меня в заблуждение, что я, вообще, неосторожна»¹²⁹⁸. В процессе же *письма* она изменилась, стала иной, уподобилась ей же созданному идеалу: «...я примирилась с жизнью, с человечеством, с самой собой. После жалоб и слёз о человеческих слабостях, о невозможности счастья, о печальном уделе людей, которые не позволяют им осуществить прекрасные чувства, которые заполняют их книги и которые далеки от их сердца, я стала оптимисткой»¹²⁹⁹. Преображение, о котором здесь говорит Санд, происходит с ней именно в тот момент, когда она пишет, и совсем не случайно здесь упоминаются книги, в которых задаются образцы гармоничной жизни. Однако в приведённой цитате слово «книги» употребляется также

¹²⁹⁷ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 286.

¹²⁹⁸ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 286.

¹²⁹⁹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 286.

в значении не осуществимого на практике идеала. Но Санд пишет не просто «книгу», она пишет себя, свою жизнь, в её повествовании все действующие лица вполне конкретны, они все поставлены в определённую ситуацию, смыслы которой они должны сами сообща определить. Себе же Санд отводит роль вдохновителя: «Я познала небо на земле, потому что познала, испытала эту добродетель, эти возвышенные поступки, о которых я мечтала, которые потрясли мою душу неопределённым желанием и которые, как я думала, неизвестны на земле»¹³⁰⁰. Желание поверить в осуществимость написанного побуждает Санд писать продолжение своей истории, заканчивая её в будущем: «...я смотрела в будущее, я видела, как я старюсь...»¹³⁰¹.

Личное письмо есть практика самосознания и самоосуществления, поскольку оно задаёт ориентиры развития, определяет то, каким пишущий является сейчас и каким он должен быть. *Личное письмо* служит также проверкой силы воли, с помощью него пишущий пытается управлять своей судьбой, он вступает на путь великого риска быть всецело и до конца зависимым от своего слова о себе, равнозначным этому слову. Жить так, как думается / пишется, есть великий эксперимент своеволия, за который автор-герой отвечает перед Богом. Эти потенции *личного письма* совпадают с романтической установкой на то, что всё идёт от «я»: человек должен следовать, в первую очередь, своим представлениям, истина в том, что он сам признаёт должным, правильным: «Не знаю, потребует ли от меня Божественный закон того, что противоречит моей вере, моему глубоко личному убеждению»¹³⁰².

Конец письма к Дюдевану прочитывается как счастливый финал романа. Санд расписывает всё на много лет вперёд, говорит об абсолютном счастье: «Счастье, о котором я мечтала в Ла Бреде... будет полным»¹³⁰³. Она подробно говорит о совместных с мужем занятиях, их взаимной внимательности, заботливости, терпимости. Особая роль в домашнем досуге отводится чтению (не случайно, в проекте будущей жизни Санд упоминает об этом дважды): «Когда я буду рисовать или чем-нибудь заниматься, ты будешь мне читать, и наши дни таким образом будут проходить восхитительно. <...> Мы прочитаем много полезных произведений»¹³⁰⁴. Литература должна способ-

¹³⁰⁰ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 287.

¹³⁰¹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 288.

¹³⁰² Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 290.

¹³⁰³ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 292.

¹³⁰⁴ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 291.

ствовать взаимопониманию: чтение будет развивать их вкусы, чувства, манеры: «После чтения мы будем разговаривать. Ты поделишься со мной твоими размышлениями, я – своими, все наши мысли, наши удовольствия будут общими»¹³⁰⁵. Таким образом, супружеское счастье понимается как предельное взаимопонимание, достигаемое в каждодневном общении («спокойствие и дружба двух сердец, которые слышат друг друга»¹³⁰⁶).

Санд создаёт в письме необыкновенно привлекательный образ Казимира. Сочиняя своего мужа, Санд отталкивается от желаемого, возможного. «Я тебя не знала до сегодняшнего дня»¹³⁰⁷, – говорит Санд своему мужу. Как объяснить эту фразу, сказанную Санд после трёх лет супружества? Действительно, о том человеке, о котором пишет, она раньше почти ничего не знала, его идеальный образ складывается непосредственно в *письме*. До этого Санд знала реального человека, в письме он становится героем её романа: человеком, наделённым всевозможными совершенствами, – или ненавистным тираном. По замыслу Санд, Казимир должен превзойти свою жену и своего соперника в самоотверженности и благородстве. Он должен стать героической личностью, которая совершает то, что почти никогда не происходит в жизненной практике. Санд ставит перед мужем почти нечеловеческую задачу: «Мой супруг выше этих ложных обязательств, которые глупый и абсурдный принцип чести предписывает мужчинам, он не боится растоптать отвратительные законы. Он мне верит, он обладает самой возвышенной из добродетелей... – *доверием*. Он прощает. Он совсем не боится сойти за *обманутого мужа*, моего слова ему достаточно»¹³⁰⁸. Итак, муж должен стать её спасителем, способным на бескорыстное чувство, обладающим даром терпения, доверия и прощения. Она же, в свою очередь, должна следовать примеру этого «доброго ангела»¹³⁰⁹, стремясь быть его достойной. Как женщина Санд нуждается в мужском авторитете, она готова возвести мужчину на пьедестал, восхищаясь его величием, преклоняясь перед ним и подражая ему. Такая идеализация мужчины задаёт непреодолимую дистанцию между Санд и её кумиром, на которого возлагается роль быть сверхчеловеком. Если за собой Санд оставляет право на проявление человеческой слабости, то мужчину это-

¹³⁰⁵ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 291.

¹³⁰⁶ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 292.

¹³⁰⁷ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 287.

¹³⁰⁸ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 287.

¹³⁰⁹ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. T. 1 (1812 – 1831). P., 1964. P. 287.

го права лишает. Тоска по идеалу оборачивается у Санд безапелляционной требовательностью по отношению к партнёру. Если он не соответствует созданному *письмом-воображением* Санд совершенному образу, то подвергается самой жёсткой критике. Если Казимир не справится с поставленной перед ним сверхчеловеческой задачей, то станет тираном: «Забудем эти пустые предрассудки, эти ложные принципы чести, которые часто делают из мужа ненавистного тирана. Будь великодушным до конца... Твоя снисходительность, твоя благородная доброта заставят меня больше сожалеть о моей ошибке, чем упрёки и мстительность»¹³¹⁰. Если брачные узы не соответствуют идеалу, то есть не скрепляются любовью и самопожертвованием, то становятся рабством женщины и тиранией мужчины. «Тиран» – слово сказано и начинает тяготеть над сознанием. Санд готова увидеть в мужчине жестокого, бездушного палача или – образец милосердия и доброты: «...я хочу... восхищаться добродетелями и великодушием супруга, который забывает, что он господин (и господин оскорблённый), чтобы просить прощения самому за ошибки, которых у него совсем нет и которые от него не зависят»¹³¹¹. Таким образом (что прослеживается во всей переписке 1825 года) Санд хочет разделить бремя своей вины с супругом, и вина Казимира Дюдевана главным образом заключается в том, что он не соответствует тому идеальному образу супруга, который она создала. В письмах к Казимиру Дюдевану обнаруживается тот принцип, который будет позднее прослеживаться в дневниках, переписке, романах (ярче всего в «Лелии»): сначала мужчина возводится на алтарь и ему поклоняются, как божеству, а затем идол опрокидывается и топчется ногами.

Для организации счастливого содружества необходимо предельно откровенное общение между всеми его членами. Для этого муж должен встать вровень с любовником в роли понимающего, внимательного и снисходительного читателя её романа-жизни. Если Казимир может стать таким читателем (каким уже является Орельян), он способен быть духовно близким ей человеком: «Я считала, что ты не способен меня понять, раньше я бы никогда не отважилась написать тебе подобное письмо. <...> Сегодня я с удовольствием открываю тебе душу, чтобы ты читал в ней. Я уверена, что ты меня поймёшь и одобришь»¹³¹². Санд надеется, что муж предоставит ей санкцию на предельно откровенное *письмо*, в котором она будет сама, без вмешательства и наси-

¹³¹⁰ Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 274.

¹³¹¹ Из письма к Орельяну де Сезу от 13 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 258.

¹³¹² Из письма к Казимиру Дюдевану от 15 ноября 1825 года // Sand G. Correspondance. Т. 1 (1812 – 1831). Р., 1964. Р. 287.

лия с его стороны, оценивать себя, судить и оправдывать. В письмах она будет такой, какой себя видит и какой хотела бы быть в глазах «другого». Она будет не обыкновенной женщиной, чьи поступки могут вызвать нарекание, понятые как ошибочные и порочные, но, в первую очередь, женщиной страдающей и старающейся возвыситься над своими несчастьями, благородной в своём стремлении к добродетели.

Как представляется, своим творчеством Санд достигла своей цели – ей удалось оправдаться не только перед современниками, но и перед потомками, создав яркий образ женщины-писателя, близкий своим идеальным героиням (достаточно заметить, что почти все исследователи, создавая биографию Санд, оказываются под обаянием той героической личности, которую она создала из себя в «Истории моей жизни», задавшись целью в автобиографии сделать из себя Автора, достойного во всём своих книг).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, автобиографическое творчество писателей XIX века составляет единство, где все тексты между собой и как одно целое обладают особым смыслом. Вопрос о принципе сближения разных автобиографических жанров остаётся открытым, и именно он сводится к проблеме *личного письма*. Можно говорить о том, что *личное письмо* является феноменом романтической культуры, что связано с кардинально новым отношением к человеческой личности и литературе. Новая связь с литературой как последней правдой о пишущем о себе «я», которое высказывает себя перед взглядом Бога, прослеживается уже в последней трети XVIII века, ярким примером чему служит творчество Руссо. «Мечтания» Руссо свидетельствуют о том, что личностная истина автора устанавливается в самом процессе разворачивания *письма*, которое постепенно открывает «я» говорящего, обнаруживая в нём те основы, те добытые в духовном опыте ценности, которые должны присутствовать с исповедующимся на земле и в вечности. Руссо в своём творчестве задаёт беспрецедентную ситуацию: написанный перед лицом Бога текст становится более значимым в силу своей абсолютной истинности, чем сама жизнь. В

своём познании автор «Мечтаний» полагается исключительно на свой опыт, который устанавливается в момент письма. Значимость открывающегося в *письме* знания о «я» усиливается переживаемой автором «Мечтаний» ситуацией ухода из жизни, текст пишется в предчувствии смерти. От горького опыта гонений Руссо переходит к мечтаниям о рае, и *письмо*, включая яркие воспоминания о состоянии умиротворения в гармонии с собой и природой, оформляет для автора грядущее вечное блаженство. Создающийся, принципиально незавершённый как сама длящаяся жизнь пишущего, как само его подвижное сознание, рождающее утешающие образы, текст должен быть взят в иное бытие. Кроме того, Руссо первым во французской литературе задаёт ситуацию, когда *личное письмо* оказывается активно противопоставлено чуждому слову как чуждому «я» социально-культурному опыту. Согласно Руссо, личность устанавливается исключительно в поиске индивидуальной правды, которая и организуется в *письме*, исходящем из экзистенциального опыта. *Письмо* в данном случае становится знаком существования «я». Кроме того, для Руссо (что также будет у французских романтиков) *письмо* обеспечивает духовную свободу, защищает от насилия социального мира. В ситуации полного разрыва с обществом, недоверия всякой социальной практике и культурной традиции, *письмо* становится самым верным способом овладения личностным бытием. *Автобиографическое письмо* Руссо является примером того, как пишущее себя «я» становится текстом.

Опыт Руссо будет продолжен романтиками, первыми среди которых будут Сенанкур с его романом «Оберман» и Шатобриан с его «Рене». В случае с Сенанкуром и Шатобрианом впервые авторское сознание находит выражение в романном жанре. Литературный герой оказывается воплощением авторского «я», его проекцией в тексте. У Сенанкура и Шатобриана автор и герой совпадают в самом акте самовысказывания. Текст «Обермана» представляет собой авторский дневник, переданный герою. На примере «Обермана» ярко прослеживается, как роман вырастает из дневника – сугубо интимного *письма* (в дневнике пишущий сосредоточен на самом себе, отстаивает свою независимость по отношению к общественно-политической практике, переживает свою отчуждённость и доверяет свою правду только тексту). Роман Сенанкура является знаковым явлением в литературе, в нём прослеживается закат риторической традиции и шире – смена эпистем. При учёте дискурсивной стратегии, обнаруживающей присутствие автора в тексте, в «Обермане» прослеживается, как авторское «я» изменяется по законам романического повествования и вместе с этим изменяют сами эти законы. Признание тождественности автора и героя в романе даёт возможность проследить, как осуществляется самовыражение пишущего «я» в слове. Сенанкур одним

из первых выводит на сцену героя, который не совершает никаких поступков и для которого главным жизнеопределяющим действием оказывается *письмо*. То есть о герое, как и об авторе, можно судить исключительно по тому, *что и как* он пишет. *Письмо* в данном случае есть активное самоутверждение автора и героя, которые оправдывают себя в слове, становятся через него. Кроме того, *письмо* для героя Сенанкура является посредником общения с миром и способом овладения им. *Письмо* оправдывает жизнь героя и придаёт ей смысл. Пишущееся слово у Сенанкура заполняет призрачное существование и спасает хрупкое сознание от отчаяния и безверия. В жизни героя ничего не меняется, он весь в настоящем, как автор дневника. Герой силится определить себя и каждый раз сталкивается с невозможностью схватить в слове своё «я», что заставляет его постоянно возобновлять самоанализ. *Письмо* становится бесконечным поиском самотождественности, что задаётся дневниковой формой. *Письмо* в романе Сенанкура запечатлевает изменчивость, показывает отсутствие неопровержимого знания. Это опять-таки соответствует дневниковому жанру: образ автора дневника складывается из множественности его высказываний о себе, допускающих неувязки и противоречия. Значение в данном случае имеет не единство образа, но само усилие пишущего запечатлеть свой бытийный опыт в слове. Характерное для романтизма сомнение в возможности познания человеческого «я», чувство ускользания истины соответствуют характеру повествования Сенанкура, который пишет свой дневник, занося в него самые разные наблюдения, часто противоречивые мысли, и при этом оказывается включённым в изменчивость жизни, убеждаясь в невозможности до конца определить самого себя. В этом стремлении к самовысказыванию автор заслоняет героя, у которого ни определённого характера, ни устойчивых качеств, которые позволили бы создать его моральный портрет. Повествование организуют сами высказывания, связанные пишущим «я». Таким образом, роман, в основе которого лежит авторский дневник, обнаружил возможные пути трансформации романного жанра нового времени.

Близкий Сенанкуру как автору личного романа путь проходит Шатобриан, который в своём творчестве устанавливает прочные связи между культурным сознанием эпохи и языком литературы. Как и Оберман, герой «Рене» Шатобриана воплощает сознание эпохи и авторское «я». Однако в творчестве Шатобриана судьба романтического «я» обретает эпический размах за счёт включения автобиографического героя в широкий исторический контекст и использования мифологических парадигм. В творчестве Шатобриана наблюдается прочная смысловая взаимосвязь между произведениями разных жанров – трактатом, мемуарами и романом, – объединённых ав-

торским «я», созданным по законам мифа. «Гений христианства», «Рене», «Замогильные мемуары» – произведения с повторяющимися мотивами, взаимоотражающимися и за счёт этого обогащающимися смыслами, выстроенными на основе автобиографических фактов, спроецированных на судьбу целого поколения, и в целом создающие личный миф Шатобриана – страдальца, обременённого скорбной тоской и переживающего горестный удел человечества. Сам Шатобриан настаивает на единстве всех своих текстов, как и на том, что они служат доказательством истинности его автобиографии. В литературе Шатобриан завершает свою судьбу (что подтверждает замысел «Замогильных мемуаров» – автор рассказывает о своей смерти). Образ «я» в автобиографических произведениях Шатобриана имеет символическую, аллегорическую природу. Используя аллегорические фигуры (среди которых Ной, Моисей, Колумб, Эней), а также создавая символическую структуру повествования, в «Замогильных мемуарах» Шатобриан превращает себя в исторический персонаж, приходит к эпическому изображению индивидуальной судьбы. Символизм художественного мышления писателя, позволяющий совместить интимное и историческое, прослеживается как в «Замогильных мемуарах», так и в «Рене». Именно в личном романе Шатобрианом разрабатывается тот принцип идентичности пишущего, осуществляется тот характер тождества автора и героя, которые будут им использоваться в мемуарах. В частности, единство личного и исторического закрепляется в мифе об Адаме, толкование которого Шатобриан даёт в «Гении христианства». Шатобриан-Рене – это новый Адам, который несёт бремя страданий в лишившемся божественной благодати мире. В «Замогильных мемуарах» и «Рене» ярко прослеживается то, как фактический автобиографический материал переплавляется в образы-символы, которые будут задавать лейтмотивы романтической литературе. Немаловажно, что ключом к объяснению замысла «Рене» является «Гений христианства», личный роман создаётся Шатобрианом как иллюстрация высказанных в трактате художественно-эстетических принципов (в частности, символического воплощения знания, ориентации на язык Библии как универсального способа изображения вселенского бытия и включённого в историю мира человека, эстетики неопределённости, которая находит проявление как в создании характер героя, внутреннее «я» которого непознаваемо (принцип «смутности страстей»), так и в композиции – непроявленности смысла событий, допускающей разные трактовки и не предполагающей однозначного объяснения происходящего). Личный роман Шатобриана «Рене» можно считать исповедью о томлении по бесконечности. Это состояние героя выражено через связь образов-символов, которые указывают на мерцающий, неуловимый смысл. «Рене» – роман о новом сознании, о человеке ново-

го поколения, находящегося в сложных отношениях с миром. В исповеди главного героя можно видеть как самооправдание, так и самообвинение, как бунт против миропорядка, так и примирение с ним. Роман «Рене» можно рассматривать и как разросшуюся метафору умирания, и как миф о лежащем на человеке проклятии, и как развёрнутые символ абсолютного одиночества. Основу романического повествования составляет не фабульный рассказ, но образ-символ. Шатобриан порождает мифологему «я», гарантом её истинности сделав собственную личность. Он выстраивает на своей судьбе все произведения, смысловое сближение которых образуют личный миф.

Для другого романтика, Б. Констан, процесс *письма* является переживанием, осмыслением и попыткой завершения собственной судьбы. Автобиографическая проза Констан, к которой относится автобиография «Моя жизнь», романы «Амели и Жермен», «Сесиль» и «Адольф», а также дневники, представляет собой единый текст, посредством которого пишущий ищет причину трагической неосуществимости мечты о счастье. С помощью *письма*, разворачивающегося вместе с жизнью и принимающего форму неоконченного романа, Констан старается удержать изменчивую, неопределённую в её беспорядочности действительность, придать связь, а следовательно, символическую значимость множеству фактов. Противоречивые чувства, неясные волнения, неуловимую быстротечность событий Констан старается схватить и удержать посредством словесных образов, сделав тем самым внятным для себя собственное «я». Посредством *личного письма* Констан может всматриваться в себя, убеждаясь в истинности своего существования. Все автобиографические тексты Констан продолжают один другой, они скрепляются «я» пишущего и составляют единую «историю». Во всех произведениях Констан возвращается к одним и тем же жизненно важным для него темам и мотивам, которые организуются усилием самоопределения пишущего, что и определяет генетическую близость текстов. Так, в автобиографических произведениях повторяется ситуация выбора между двумя женскими характерами, а также между любовью-страстью и браком как устойчивой, узаконенной обществу моделью отношений мужчины и женщины. Из текста в текст переходит проблема драматической неосуществимости счастья как надежды на умиротворяющее постоянство семейной идиллии. Поиск ускользающей, но глубоко желанной гармонии с годами усложняется необходимостью духовного укрепления в вере. Движение от неупорядоченной жизненной практики к единству романической системы прослеживается в том, как ключевые смысловые элементы автобиографических текстов (по большей части незаконченных) синтезируются в романе «Адольф». Творчество Констан также

позволяет проследить, как дневниковая форма с её обрывочностью, фрагментарностью стремится к композиционной упорядоченности романа.

Схожий принцип романизации собственной судьбы можно наблюдать в творчестве Ж. де Сталь, личные романы которой («Дельфина» и «Коринна») являются своеобразным литературным переложением историй её любви, написанных ей в дневниках и письмах. В автобиографических текстах Сталь можно видеть, как романический дискурс, в котором автор посредством создания образа героинь моделирует собственное героическое «я», рождается из глубокой потребности женщины диалога с «другим». В своих героинях Сталь пишет саму себя, понимая все тексты как свою исповедь, которая должна стать её оправданием перед партнёром, читателем и самим Богом, который видит её живущее духовным усилием «я» и которому открыто совпадение этого духовного «я» со всем, что ей пишется. Желание доказать свою правоту делает любое самовысказывание Сталь излишне настойчивым, когда язык вытесняет любое возможное языковое (а следовательно, личное, мировоззренческое) присутствие «другого» как инакового. Получается, что в каждом произведении Сталь говорит сам автор, со всей возможной полнотой проявляет себя «я» пишущего с его страстным характером, выражающем себя в окрашенном яркой эмоциональностью стиле и образно-символической системе, выстраиваемой вокруг своеобразия природы женского. При этом женское моделируется как романическое, что в понимании самой Сталь означает исключительное, героическое, закономерно утверждающее своё превосходство. В каждой героине (Дельфина и Коринна) Сталь по законам романического жанра изображает себя, что подтверждается сравнением образно-стилистической системы романов с лейтмотивными образами и стилистикой её писем и трактатов. Из своей жизни Сталь последовательно создаёт роман, считая художественный вымысел особого рода языком, который открывает истину о «я», неявленную, скрытую в бытовой практике. Литература, согласно Сталь, направляющая развитие личности и судьбу пишущего, является расширением до современной культуры (в трактатах и романах Сталь закрепляет свойственный романтизму чувство современности) и вместе с тем содержит экзистенциальное напряжение, свидетельствующее о неотъемлемом существовании выговаривающего свою внутреннюю драму «я». В движении *личного письма* Сталь от индивидуального к общественно-историческому и обратно можно видеть как связь с традицией предшествующей риторической эпохи, так и становление романтической эстетики, выламывающей страдающее несовершенное «я» из устойчивых просветительских категорий. Примечательно, что спор между должным, нормативным, упорядоченной системой морали и разумно принятой стоической философи-

ей и слабой человечностью, преданной остроте эмоциональных переживаний и чувству границы между жизнью и смертью в личных романах Сталь решается как спор мужского и женского. В частности, образ Дельфины – это размышление Сталь о женском в себе как исключительном в своём превосходстве над всем окружающим как чуждым и вместе с тем уязвимым и беспомощным. Преданность «я» страсти с её непостоянством, постоянное раскачивание пишется Сталь одновременно как сила и слабость, чем и объясняется её по-женски неустойчивый стиль. В *личном письме* Сталь отчётливо наблюдается, как из любви – чувства, которое непрерывно переживает пишущий, – вырастает целая философия (представление об энтузиазме, христианской вере, историческом развитии, героике смерти – всё это является общим для автора и героя в романах Сталь). Совпадение автора и героя прослеживается как на идейно-мировоззренческом и образно-стилистическом уровне, так и в самом характере *письма*, который есть общий для автора и героини процесс самоопределения и жизнестроительства.

Такой же характер *жизни-письма* присущ и творчеству Ж. Санд. Романистка допускает не сдерживаемое никакими заранее заданными законами *письмо*, в котором «я» свободно выговаривает себя, используя при этом самые разные образы. Как и Сталь, Санд относится к процессу *письма* как к научению жизни через потенциально бесконечное умножение смыслов событий, пропущенных через собственное видение. Письма и дневники Санд служат доказательством того, что письмо является для неё способом убедиться в правильности своей позиции, проверить верность отношений с близким «другим». Обращение к ранней переписке показывает, что между ней и романым творчеством Санд нет существенного разрыва. Ещё задолго до вступления в литературу в письмах Санд формируются те мотивы, конфликты, сюжеты, которые будут развёрнуты в её романах 30-40-х годов. Изначально на личное письмо Санд влияли литературные образцы, и она писала своё прошлое и настоящее как романическую историю, в центре которой находилась личность, настаивающая на своём своеволии и защищающая своё право на счастье в столкновении с агрессивным миром и враждебным «другим». Анализ *личного письма* Санд даёт возможность проследить, как от писем и дневников она переходит к запискам путешественника, романам и далее – автобиографии. Санд последовательно делает роман из своей жизни (на эту установку она сама не единожды указывала). Примечательно, что открытие «литературного» начинается у Санд с описаний природы, которая воспринята влюблённым сознанием. Переживаемая эмоция, вырывающая из пустоты повседневности, становится импульсом *письма*, движимого потребностью Санд видеть в себе героиню любовного романа. Романисткой Санд ста-

новится в декабре 1825 года, когда начинается её переписка с Орельяном де Сезом – первым её читателем. В письмах к де Сезу Санд создаёт ту идиллическую картину совершенной любви, которая будет писаться ей в «Индиане» и «Валентине». Между «я» писем Санд и героинями этих романов нет существенной разницы. В письмах же Санд моделирует тот образ идеального возлюбленного, который перейдёт в её многочисленные романы. Сначала в письмах, а затем и в романах Санд будет стараться разрешить противоречие, которое окажется для неё неразрешимым и которое она будет переживать как в творчестве, так и в жизни: страсть как право на счастье и долг как моральная ответственность перед близкими. Всё *личное письмо* Санд, включая и романы 30-40-х годов, будет движимо комплексом вины и желанием самооправдания, отсюда сквозные мотивы и организующие повествование образно-смысловые доминанты, которые переходят из переписки в романы. Именно в письмах формируется образ мужчины-оппонента, противника и тирана. Личное письмо Санд – это вытеснение голоса «другого», который никогда не признаётся полноправным собеседником. Дискурс Санд антидиалогичен, это всегда её монолог. Обращение к письмам Санд помогает яснее понять, что направляет движение романов. В своей сущностной основе творчество Санд является защитительным словом, в котором она возвращает единство своему «я», нейтрализуя попытки других навязать её «я» чуждый ему образ. Согласно замыслу Санд, творчество как исповедь должно быть подтверждением её правоты, доказательством правильности, разумной обоснованности её действий во всех качествах: писателя, влюблённой женщины, матери. Санд ставит своей целью отвести от себя все подозрения, отклонить все обвинения, заставить других лучше о ней судить (этим также объясняется близость в романах 30-х годов авторского «я» героиням, которые играют главную роль в этом самооправдании). Литература даёт Санд возможность, создавая «убедительные» и «правдивые» образы, вызвать в читателе понимание и сочувствие. И далее от романов Санд идёт к автобиографии («История моей жизни»), где она создаёт ещё одну идеальную героиню. Валентина, Индиана, Консуэло – эти женские образы столь привлекательны, что Санд понимает, что она как автор не может быть недостойна своих героинь. Приступая к автобиографии, Санд ставит перед собой задачу написать себя как Автора, во всём достойного своих произведений. У читателя должен был сложиться непротиворечивый образ женщины-писателя, которая смогла выразить себя в творчестве в героических образах.

Особым случаем в литературе французского романтизма является творчество Бальзака. Писатель преодолевает субъективность повествования (что было характерно для творчества Сенанкура, Шатобриана, Констана, Сталь,

Санд, Мюссе), устремляясь к эпической широте романного цикла. Но значит ли это, что в своём движении к расширению и усложнению картины мира, ориентированном на современную историю и одновременно вечность как сферу духа, *письмо* Бальзака уходит от личного? Традиционно считалось, что Бальзак приходит к «безличному» повествованию, то есть той романической форме, где автор открыто не обнаруживает своё присутствие, прячет своё «я», на которое по причине установки писателя на объективность, трудно указать. В таком случае автор «везде и нигде», он во всём – вездесущий, всезнающий, возвышающийся над сотворённым им миром, иначе говоря, представляет собой субстанцию, организующую, направляющую, скрепляющую повествовательный дискурс. Современное французское литературоведение последовательно отходит от такого понимания автора в творчестве Бальзака (хотя, совершенно обоснованно, полностью от него не отказывается). В некоторых исследованиях прямо заявляется о том, что вся «Человеческая комедия» держится на «я» автора именно как сугубо личном основании, которое ясно прочитывается в каждом отдельно взятом произведении и во всём цикле в целом. Например, такая точка зрения высказана С. Вашоном в статье «Бальзак в зеркале: концентрация и сообщение»: мира «погружается в развивающуюся душу создателя, которую он развивает»¹³¹³. Подобные заявления, которые уже не вызывают споров, часто остаются недоказанными, так как прямо не выводятся из анализа художественного материала и в теоретическом аспекте подробно не разбираются. Заметная попытка продвинуться в этом вопросе принадлежит П. Лафоргу и Ж.-Л. Диазу. П.Лафорг в книге «Бальзак в тексте: исследование генезиса и социологии» рассматривает, как Бальзак «создаёт свою идентичность», делая из своего прошлого эстетический объект, что прослеживается в движении от личного к социальному, от отдельных романов с отчётливо выраженным автобиографическим началом к циклу «Человеческая комедия»¹³¹⁴. Ж.-Л. Диаз в книге «Воображаемый писатель. Аукториальная сценография в эпоху романтизма» прослеживает, как в творчестве Бальзака писатель помещается в центр литературного пространства, как романист моделирует свой образ творца, выступая «алхимиком самого себя»¹³¹⁵. Можно настаивать на «я» пишущего как едином, монолитном в его ключевых словесных смыслообразах и одновременно сложном, изменчивом, только организующемся. Это предполагает использование понятия Я-текст, которое означает прослеживаемое во всех текстах – *личных и литера-*

¹³¹³ Vachon S. Balzac au miroir : concentration et communication // La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard. P., 2003. P. 526–537.

¹³¹⁴ Laforge P. Balzac dans le texte : études de génétique et de sociologique. P., 2006.

¹³¹⁵ Diaz J.-L. L'écrivain imaginaire. Scénographie auctoriale à l'époque romantique. P., 2007.

турных – «я» пишущего, благодаря которому всё написанное организовано как единое целое. О пишущем, то есть об Авторе «Человеческой комедии» и одновременно *личного письма*, дают основание говорить устойчивость многих авторских самохарактеристик, которые могут передаваться, конкретизируясь и расширяясь, персонажам, повторяемость дискурсивных принципов, которые в их совокупности образуют то «я», которое рассказывает и организует в своём высказывании-истории целостное произведение; а также характерное для всех романов цикла отношение между автором и главными героями.

Таким образом, в *личном письме* «я» не перестаёт быть самим собой, но глубже проникает в себя, полнее собой владеет. *Личное письмо* является гарантом единства «я» и его сосредоточенности на собственном существовании. *Личное письмо* порождает личность, обогащённую знанием о самой себе, в процессе *письма* как целенаправленного усилия обретающую способность и закрепляющую право владеть собой. Одержимость *письмом* Руссо, Шатобриана, Константа, Сенанкура, Сталь, Санд, Бальзака объясняется их убеждённостью в том, что только в *письме* их индивидуальность, вся сложность их жизни в её единстве обретает форму и смысл, а значит, получает оправдание, и не по частям, но вся целиком, поскольку в каждой строчке авторское «я» всецело присутствует.

В *личном письме* пишущим движет желание стать больше себя, выйти за пределы своего «я», тем самым преодолевая необходимость. Но тот, кем он становится в *письме*, не есть кто-то, существующий отдельно от «я», пишущий перевоплощается, однако не с целью уйти от себя, но, напротив, с целью подойти (обходным путём) к своей сущности, утверждая в этом становлении «другим» свою самость, уникальную индивидуальность. Процесс *личного письма* предполагает движение пишущего к нахождению большего, чем изначально имеется. *Личное письмо* есть всегда обогащение, расширение «я», оно не может быть только повторением, застывшей копией «я». И вместе с этим это никогда не отказ «я» от собственной неповторимой единичности. Размышляя о себе, «я» остаётся самим собой, не выходит за пределы самого себя.

В *личном письме* «я» предстаёт оформленным, следовательно, можно утверждать, что оно является добровольным самоограничением пишущего. При этом добровольном самоограничении «я» с большей отчётливостью возникает для самого себя. В *личном письме* «я» становится кем-то для самого себя, то есть полагает определённый образ самого себя. Это ограничение никак не противоречит непрекращающемуся становлению пишущегося «я». При возобновлении *личного письма* завершение «я» отсрочивается, и по-

скольку речь идёт о словесном материале, значение текста потенциально бесконечно, что обеспечивает потенциальную смысловую бесконечность образа «я». Следовательно, *личное письмо* не есть застывшая маска, роль, выбранная из массы возможных, остановленное и суженное «я». Оно есть полагание пишущим своего образа, получающего некоторую определённую на отдельной стадии, и одновременно продуцирование через язык бесконечного множества смыслов, организующих этот образ «я».

Благодаря *личному письму* как свободному действию пишущее «я» изменяет своё наличное бытие. *Личное письмо* никогда не предполагает свой объект данным, но всегда создаёт его. Следовательно, пишущий не мыслит своё «я» как завершённое и оформленное, но всегда как становящееся и оформляющееся. «Я» в *личном письме* не может быть до конца постигнуто и определено, и только в силу этой незавершающейся процессуальности становления пишущего «я» в слове и возможно говорить о непознаваемости «я», и никак иначе. Продуцирование самого себя в *письме* неостановимо, оно всегда продолжается вместе с *письмом*. Процесс полагания себя в слове потенциально незавершим, *личное письмо* есть безостановочное становление, постоянное саморепродуцирование.

Личное письмо есть испытание предельных возможностей *письма*: каким образом слово как объективная данность может выражать мою правду, как слово рождается для меня и вместе с движением моей мысли. Жанры *личного письма* обладают большой сюжетной и композиционной свободой (дневник, автопортрет, личный роман, мемуары, автобиография). Это объясняется тем, что «я» в *личном письме* не укладывается ни в какую систему, сопротивляется всякой заранее заданной организации, противится всему застывшему и определённому, отрицает любые предустановленные границы.

Персонаж, который появляется в *личном письме* (в первую очередь, речь идёт об автобиографии, мемуарах, путевых записках), принципиально незавершим. «Я» в *личном письме*, не переставая быть пишущим себя «я», превращается в героя, развитие которого никогда не прекращается. Становление «я» пишущего, в частности, и в образе персонажа, происходит в многообразии возможностей, в столкновении разных смыслов и вероятном, но не обязательном и не всегда предполагаемом снятии противоречий. Персонаж в жанрах *личного письма* всегда больше себя самого, поскольку его связь с пишущим себя «я» всегда достаточно прочна. Можно сказать, что «я» *личного письма* есть не персонаж, но личность.

Приступая к *личному письму*, пишущий старается не отстраниться, отвлечься от себя, но приблизиться к себе. Однако, совершенно очевидно, что процесс сотворения своего образа в слове не может быть произвольным во-

лением и независимым ни от каких объективных факторов действием пишущего. *Личное письмо* является частью литературного процесса, а потому пишущий так или иначе организует высказывание о себе по законам, заданным жанром. Непонимание себя, затруднение в объяснении собственного «я», с которыми сталкивается каждый пишущий о себе, и побуждают его выстраивать своё высказывание в соответствии с заданными жанром координатами. Однако нужно учитывать, что в романтизме эти координаты становятся изменчивыми, нечёткими, к тому же жанр должен каждый раз соответствовать видению и чувствованию пишущим своего «я», определяемым, ко всему прочему, культурным и историческим контекстом. Замысел о «я» должен совпадать с характером стилистического образца, задаваемого литературой. Однако и здесь нужно помнить, что стиль – наиболее подвижная категория и определяется прежде всего индивидуальностью пишущего.

До того как автор приступает к *личному письму*, он может мало что знать о себе и своём прошлом. Стёртое временем, прошлое может не иметь конкретного смысла, быть чем-то бесформенно-фантазматичным, рядом отрывочных, несвязанных воспоминаний. На это обращает внимание и Ф. Лежён, по мысли которого, «когда начинают писать о своей жизни, знают, что дадут определённую форму и значение всему, что до этого оставалось неясным и неопределённым»¹³¹⁶. То, что пишется, меняет авторское восприятие прошлого, для него его жизнь становится во многом иной, он возвращается к себе прошлому, вживается в него, связывая его с «я» в настоящем. *Личное письмо* изменяет того, кто пишет. Пишущий по-новому осмысляет то, что было, в его сознании закрепляется написанный образ прошлого. После этого сколько бы раз человек не оборачивался назад, он будет видеть своё прошлое таким, каким его написал. *Письмо* закрепляет принадлежность прошлого теперешнему «я», то, что было в некоторой степени внешним, случайным, присваивается сознанием, произвольное получает характер произвольного, поскольку наделяется ценностью и смыслом как отдельное становящееся относительно уже установившегося. При этом такое установившееся (знание, опыт, успех и т.д. – то, что достигнуто пишущим в настоящем) относительно продолжающегося *письма* также не до конца установлено: всё, что пишется, заставляет автора переоценивать себя (в том числе и на настоящем этапе жизни), быть всегда потенциально большим. «Собирая» своё прошлое, обращаясь к своим истокам, пишущий снова и снова устанавливает себя.

Необходимо признать, что высказывание о себе опирается на литературные образцы. Как показал проведённый анализ, в XIX веке наблюдается

¹³¹⁶ Lejeune Ph. L'autobiographie en France. P., 1998. С. 25.

диффузия жанров *личного письма*, то есть происходит процесс их взаимовлияния и взаимопроникновения. При этом во всех жанрах *личного письма* отчётливо прослеживается влияние романа, то есть происходит их «романизация» (что делает невозможным установление границы между фикциональным и нефикциональным). Нечёткость жанровых границ, прочная взаимосвязь разных жанров *личного письма* в творчестве одного писателя делает продуктивным использования понятия «я-текст», что даёт возможность прочитывать все высказывания от авторского «я» как единое целое. Кроме того, важно учитывать, что организующие авторское высказывание смыслы одного текста отсылают к смыслам другого (что является характерным признаком процессуальности *личного письма*), из их сближения и складывается сложный, становящийся образ «я». Поэтому продуктивным становится использовать не понятие «автор», но «пишущий» (точнее, «пишущий себя»).

БИБЛИОГРАФИЯ

Художественные тексты

1. *Констан Б.* Адольф. Пер. с фр. Е. Андреевой. М., Гослитиздат, 1959. 157 с.
2. *Констан Б.* О любви. Пер. с фр. В. Мильчиной. М., О.Г.И., 2006. 562 с.
3. *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя. Пер. с фр. М. Розанова и Д. Горбова. М., Худ. лит., 1949. 707 с.
4. *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя. Рассуждение о науках и искусствах. Рассуждение и неравенстве. Пер. с фр. Д. Горбова, М. Розанова, А. Хаютина. М., Изд. АСТ, 2004. 884 с.
5. *Сенанкур.* Оберман. Пер. с фр. К. Хенкина. М., Худ. лит., 1961. 371 с.
6. *Санд Ж.* Индиана. Пер. с фр. Н. Жариковой. М., Полигран, 1993. 446 с.
7. *Санд Ж.* Индиана. Валентина. Пер. с фр. В. Коган. М., Полигран, 1993. 448 с.

8. *Сталь Ж. де.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. Пер. с фр. В. Мильчиной. М., Искусство, 1989. 476 с.
9. *Шатобриан Ф.Р. де.* Замогильные записки. Пер. с фр. О. Гринберг и В. Мильчиной. М., Изд. им. Сабашниковых, 1995. 734 с.
10. *Constant B.* Cent lettres. Lausanne, Éditions Pierre Cordey, 1974. 254 p.
11. *Constant B.* Œuvres. P., Gallimard, 1957. 927 p.
12. *Rousseau J.-J.* Correspondance general. P., Genève, Institut et musée Voltaire, 1967-1970.
13. *Rousseau J.-J.* Œuvres complètes. P., Gallimard, 1959.
14. *Rousseau J.-J.* Les rêveries du promeneur solitaire. P., Gallimard, 1975. 277 p.
15. *Senancour de.* Obermann. P., Bibliothèque-Charpentier, 1892. 432 p.
16. *Sand G.* Correspondance. T. 1 – 4. Textes réunis, classés et annotés par G. Lubin. P., Éditions Garnier Frère, 1964-1969.
17. *Sand G.* Histoire de ma vie // *Sand G.* Œuvres complètes. T. I-IV. P., Calmann Lévy Éditeur, 1879. 480 p.
18. *Sand G.* Journal intime. Publié par Aurore Sand. P., Éditeurs Calmann-Levy, 1926.
19. *Sand G.* Lélia. P., Éditions Garnier Frères, 1960. 601 p.
20. *Sand G.* Lettres d'un voyageur. P., Libraires Michel Lévy Frères, 1869. 344 p.
21. *Staël Mme de.* Correspondance générale. T. I. Première partie. Lettres de jeunesse. 1777 – août 1788. P., Éditions J.-J. Pauvet, 1962. 251 p.
22. *Staël Mme de.* Correspondance générale. T. II. Première partie. Lettres de Mézery et de Coppet. P., Éditions J.-J. Pauvet, 1968. 332 p.
23. *Staël Mme de.* Correspondance générale. T. III. Première partie. Lettres inédites à Louis de Narbonne. P., Éditions J.-J. Pauvet, 1960. 332 p.
24. *Staël Mme de.* De l'Allemagne. P., Librairie de Firmin-Didot, 1882. 125 p.
25. *Staël Mme de.* De l'éducation de l'âme par la vie // *Staël Mme de.* Œuvres complètes. T. 1. P., Champion, 2008. P. 314-330.
26. *Staël Mme de.* De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // *Staël Mme de.* Œuvres complètes. T. 1. P., Champion, 2008. P. 133-330.
27. *Staël Mme de.* De la littérature. P., Flammarion, 1991. 135 p.
28. *Staël Mme de.* Delphine. Genève, Librairie Droz, 1987. 448 p.
29. *Staël Mme de.* [Deuxième] dévouement de Delphine // *Staël Mme de.* Delphine. Genève, Librairie Droz, 1987. P. 80-88.
30. *Staël Mme de.* Dix années d'exil. P., Librairie Plon, 1904. 204 p.

31. *Staël Mme de*. Du caractère de M. Necker, et de sa vie privée // *Staël-Holstein* Madame la baronne de. Œuvres posthumes. P., Libraires-Éditeurs Firmin Didot Frères, 1838. P. 261-296.
32. *Staël Mme de*. Lettres à Benjamin Constant. P., S.Kra, 1928. 165 p.
33. *Staël Mme de*. Lettres à Narbonne. P., Gallimard, 1960. 560 p.
34. *Staël Mme de*. Lettres à Ribbing. P., Gallimard, 1960. ...p.
35. *Staël Mme de*. Lettres inédites à Henri Meister. P., Librairie Hachette, 1903. 285 p.
36. *Staël Mme de*. Lettres sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau // *Staël Mme de*. Œuvres complètes. T. 1. P., Champion, 2008. P. 36-115.
37. *Staël Mme de*. Préface de Delphine // *Staël Mme de*. Delphine. Genève, Librairie Droz, 1987. P. 80-88.
38. *Staël Mme de*. Réflexions sur le suicide // *Staël Mme de*. Œuvres complètes. T. 1. P., Champion, 2008. P. 340-357.
39. *Staël Mme de*. Zulma // *Staël Mme de*. Œuvres complètes. T. 1. P., Libraires-Éditeurs Firmin Didot Frères, 1844. P. 101-106.

Литература по теории личного письма

40. *Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., Языки славянских культур, 2004. 368 с.
41. *Атанасова-Соколова Д.* Письмо как факт русской культуры XVIII-XIX веков. Budapest, Fonyódi Ottó, 2006. 125 с.
42. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. 616 с.
43. *Баткин Л.* Пристрастия. Избранные эссе и статьи о культуре. М., РГГУ, 2002. 635 p.
44. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. М., Изд-во Русские словари. Языки славянской культуры. 2003. С. 87-226.
45. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М, Искусство, 1986.
46. *Бланишо М.* Пространство литературы. М., Логос, 2002. 288 с.
47. *Волков А. А.* Грамматология. М., Издательство МГУ, 1982. 176 с.
48. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., Прогресс, 1988. 704 с.
49. *Гельб И.Е.* Опыт изучения письма (основы грамматологии). М., Наука, 1982. 367 с.
50. *Гуссерль Э.* Картезианские медитации. М., Дом интеллектуальной книги, 2001. 246 с.

51. Делёз Ж. Критика и клиника. СПб., Machina, 2002. 240 с.
52. Деррида Ж. О грамматологии. М., Ad Marginem, 2000. 511 с.
53. Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. Т. 1. М., Издательство им. Сабашниковых, 1998. ...с.
54. Зенкин С. Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма // Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. Т. 1. М., Издательство имени Сабашниковых, 1998. С. 5-56.
55. Зенкин С. Небожественное сакральное. М., Изд. РГГУ, 2012. 536 с.
56. Зиндлер Л.Р. Очерк общей теории письма. Л., Наука, 1987. 112 с.
57. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, Издательство «Водолей», 1998. 320 с.
58. Истрин В.А. Возникновение и развитие письма. М., Наука, 1965. 598 с.
59. Караева Л. Английская автобиография: от XIX к XX // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XXI. Проблема взаимодействия литературных эпох, М., ИМЛИ РАН, 2009. С. 319-380.
60. Карельский А. В. От героя к человеку. М., Сов. Писатель, 1990. 397 с.
61. Кассирер Э. Познание и действительность. Понятие субстанции и понятие функции. М., «Гнозис», 2006. 400 с.
62. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., Изд-во им. Сабашниковых, 2001. 205 с.
63. Кормин Н.А. Диаграмма времени-сознания и феномен художественного восприятия // Феноменология искусства. М., ИФРАН, 1996. С. 54-88.
64. Косиков Г.К. Собрание сочинений. В 2-х т. М., Центр книги Рудомино, 2011. 488 с.
65. Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. – М., Наука, 1984. С. 64-77.
66. Куров И.Г. Картезианская концепция самосознания: трансформация и модернизация. Владимир, ВГГУ, 2008. 232 с.
67. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., «Искусство-СПб», 1998. 704 с.
68. Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. М., Прогресс, Культура, 1993. 352 с.
69. Мироненко Л. А. Художественный мир «личного романа»: от Шатобриана до Фромантена. Донецк, Издательство Донецкого гос. ун-та, 1999. 236 с.
70. Павлова С. Ю. Французская автобиография романтической эпохи. Констан, Шатобриан, Ламартин. Дис. ...к.ф.н., М., 2003. 208 с.
71. Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-х – 1760-х годов. Днепрпетровск, Пороги, 1996. 235 с.

72. *Подогора В.А.* Двойное время // Феноменология искусства. М., ИФРАН, 1996. С. 89-116.
73. *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., «Медиум», 1995. 415 с.
74. *Сапрыкина Е.Ю.* Итальянский романтизм в его основных концептах. М., Тезаурус, 2014. 309 с.
75. *Сартр Ж.-П.* Проблемы метода. Статьи. М., Академический проект, 2008. 222 с.
76. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., Интрада – ИНИОН. 1996. 319 с.
77. *Соколова Т.В.* Многоликая проза романтического века во Франции. СПб., Изд. СПбГУ, 2014. 400 с.
78. *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики. М., Логос, 1998. 271 с.
79. *Старобинский Ж.* Поэзия и знание. В 2-х т. М., Наука, 2002.
80. *Тимашёва О.В.* От Рабле до Уэльбека. СПб., Алетейя, 2012. 334 с.
81. *Толмачёв В.М.* От романтизма к романтизму: Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. М., изд-во МГУ, 1997. 363 с.
82. *Фуко М.* Мужество истины. Управление собой и другими. СПб., Наука, 2014. 357 с.
83. *Чавчанидзе Д. Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и её разрушение. М., Изд-во МГУ, 1997. 295 с.
84. *Шевякова Э. Н.* Специфика романтизма в романе А. де Мюссе «Исповедь сына века». Дис. ...к.ф.н. М., 1984. 225 р.
85. *Шрейдер Н. С.* Из историко-литературного наследия. Днепропетровск, АРТ-ПРЕСС, 2011. 418 с.
86. *Ansel I.* Stendhal, le temps et l'histoire. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000. 357 p.
87. *Antoine Ph.* L'auteur des récits de voyages. Autoportraits de l'écrivain voyageur au temps du romantisme // Autofiction (s) / Sous la direction de M. Erman. Toulouse, Éditions Universitaire du Sud, 2009. P. 51-61.
88. *Antoine Ph.* Dehors et dedans indifférenciés : la Promenade // L'Intime – L'Extrême / Études réunies par A. Mura-Brunel, F. Schuerewegen, Amsterdam-New Iork, Éditions Rodopi B.V., 2002. P. 33-43.
89. *Ara F.* Narcisse ou les protagoniste littéraires marginaux. Stampa, Magnum-Edizioni, 2010. 203 p.

90. *Arsac L.* L'écriture de soi ou quand le XIX siècle lit "Les Confessions" // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confessions". L'écriture de soi. P., Ellipses, 1996. P. 119-122.
91. *Atallah M.* Présentation // *Le Culte du Moi* dans la littérature francophone / Sous la direction de M. Atallah, P., L'Harmattan, 2012. P. 7-23.
92. Au plus près du secret des cœur ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé. P., Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005. 262 p.
93. Aurégan P. Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance. P., Ellipses, 1998. 158 p.
94. Autobiographie, journal intime et psychanalyse / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto, L. Clancier, A. Roche. P., Économica, Authropos, 2005. 335 p.
95. L'autobiographie : du désir au mensonge. Directeur de la publication C. Guedj. P., L'Harmattan, 1996. 208 p.
96. Autofiction (s) / Sous la direction de M. Erman. Toulouse, Éditions Universitaire du Sud, 2009. 156 p.
97. L'autoportrait en Espagne. Littérature et peinture. Actes du IV Colloque international d'Aix-en-Provence (6-9 decembre 1990). Publications de l'Université de Provence, 1992. 356 p.
98. *Bachelard G.* La dialectique de la durée. P., PUF, 1989. 278 p.
99. *Bachelard G.* L'intuition de l'instant. P., Éditions Gonthier, 1971. 153 p.
100. *Badiu I.* Métamorphoses de l'écriture diariste à l'âge contemporain. Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știința, 2005. 270 p.
101. *Barthes R.* De la parole à l'écriture // Barthes R. Le plaisir du texte. P., Seuil, 1973. P. 23-78.
102. *Barthes R.* Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques. P., Seuil, 1972. 190 p.
103. *Barthes R.* La préparation du roman. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). P., Seuil / Imec, 2003. 479 p.
104. *Battiston R.* Lectures de l'identité narrative. Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, W. G. Sebald. Conde-sur-Noireau, Orizons, 2009.
105. *Baty-Delalande H.* L'engagement dans les écrits personnels de Roger Martin du Gar : de l'atopie énonciative à la concurrence discursive // Une langue à soi. Propositions / Sous la direction de C. Lignereux et J. Piat, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009. P. 177-194.
106. *Beaujour M.* Théorie et pratique de l'autoportrait contemporain: Edgar Morin et Roland Bartes // Individualisme et autobiographie en Occident. / Sous la direction Delhez-Sarlet Cl., Catani M. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles. 1983. P. 265-286.

107. *Ben Miled I.* L'écriture du moi dans *Le Pur et l'Impure* de Colette // Travaux du groupe de recherche sur "Les écritures du moi". 1999-2001. Textes réunis par R. Abdelkéfi. Montpellier III. Presses de l'Université Paul-Valéry. 2002. P. 55-78.
108. *Benoit E.* Dans les fragments d'un miroir en éclats (l'autobiographie, entre prose et poésie) // *L'irressemblance. Poésie et autobiographie.* Textes réunis et présentés par M. Braud, V. Hugotte. P., Presses Universitaires de Bordeaux. 2007. P. 21-36.
109. *Benoit Morinière Cl.* L'égotisme yourcenarien ? De la naissance du *Je* à la disparition du *moi* // L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du Colloque international de Bogota (5-7 septembre 2001). Textes réunis par R. Poignault, V. Torres, J.-P. Castellani, M.-R. Chiapparo. Clermont-Ferrand, SIEY, 2004. P. 89-99.
110. *Benveniste E.* L'homme dans la langue // Problèmes de linguistique générale. P., Gallimard, 1966.
111. *Berchet J.-Cl.* Les Mémoires d'outre-tombe : une « autobiographie symbolique » // Le moi, l'histoire. 1789-1848. Textes réunis par D. Zanone. Grenoble, ELLUG Université Stendhal Grenoble, 2005. P. 39-70.
112. *Bertier Ph.* Limbes du moi // L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du Colloque international de Bogota (5-7 septembre 2001). Textes réunis par R. Poignault, V. Torres, J.-P. Castellani, M.-R. Chiapparo. Clermont-Ferrand, SIEY, 2004. P. 53-63.
113. *Bertier Ph.* Stendhal. Littérature, politique et religion mêlées. P., Classiques Garnier, 2011. 240 p.
114. *Bertrand J.-P., Durand P.* La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval. P.-Bruxelles, Les Impressions nouvelles. 2006. 236 p.
115. *Besançon G.* L'écriture de soi. P., L'Harmattan, 2002. 203 p.
116. *Bocquillon M.* L'empreinte et l'éclat la lettre d'amour et l'amour de la lettre dans la littérature et la peinture du XVIII siècle. P., ALEAS, 2010. 242 p.
117. *Blin G.* Stendhal et les problèmes de la personnalité. P., José Corti, 2001. 658 p.
118. *Bonhôte N.* Jean-Jacques Rousseau. Vision de l'histoire et autobiographie. Lausanne, Éditions L'Age d'Homme. 1995. 272 p.
119. *Bonord A.* Les «Hagiographes de la main gauche». Variations de la vie de saints du XX siècle. P., Classiques Garnier, 2011. 676 p.
120. *Borel J.* Propos sur l'autobiographie. P., Éditions Champ Vallon, 1994. 145 p.

121. *Bossis M.* La place nécessaire de l'épistolaire dans les écrits du for privé // Au plus près du secret des cœur ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé. P., Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005. P. 73-77.
122. *Bourjea S.* Paul Valéry. Le sujet de l'écriture. P., L'Harmattan, 1997. 283 p.
123. *Boutin A.* Parole, personnage et sujet dans les récits littéraires de Benjamin Constant. Genève, Éditions Stalkine, 2008. 590 p.
124. *Braud M.* L'intime du journal : présence et altérité à soi // De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité / Études réunies par A. Montandon. P., Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004. P. 241-250.
125. *Braud M.* Preface // L'irressemblance. Poésie et autobiographie. Textes réunis et présentés par M. Braud, V. Hugotte. P., Presses Universitaires de Bordeaux. 2007. P. 3-20.
126. *Braud M.* La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel. P., Éditions du Seul, 2006.
127. *Bray R.* Chronologie du romantisme (1804-1830). P., Librairie Nizet, 1963. 238 c.
128. *Bremond Cl., Pavel Th.* De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique. Critiques d'une fiction. P., Éditions Albin Michel, 1998. 306 p.
129. *Brioude M.* *Violette Leduc.* La mise en scène du "je". P., Éditions Rodopi B.V., 2000. 165 p.
130. *Brochier H.* Psychanalyse et désir d'autobiographie // Individualisme et autobiographie en Occident. / Sous la direction Delhez-Sarlet Cl., Catani M. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles. 1983. P. 178-184.
131. *Bureau G.* À la recherche du soi. Le rituel autobiographique. Montréal, Les Éditions du CRAM, 2011. 150 p.
132. *Caffiero M.* Textes et contexte. Les écrits féminins privés à Rome au XVIII siècle : journaux intimes et autobiographies entre subjectivités individuelles et appartenances socioculturelles // «Car c'est moi que je peins». Écriture de soi, individu et liens sociaux (Europe XV-XX siècle) / Sous la direction de S. Mouysset, J.-P. Bardet, F.-J. Ruggiu. Toulouse, Collection « Méridiennes », P. 145-154.
133. *Callard C.* De l'expérience à l'action : journaux d'érudits florentins // Au plus près du secret des cœur ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé. P., Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005. P. 79-92.
134. *Calle-Gruber M.* Claud Simon. Une vie à écrire. P., Seuil, 2011. 455 p.
135. *Cannone B.* Narrations de la vie intérieure. Klincksiech, Centre de Recherches des Lettres et Langues de l'Université de Corse, 1998. 172 p.
136. *Cartmill C.* Écriture et haine de soi : la pratique de l'autoportrait chez Pierre Nicole // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur

- l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 57-64.
137. *Cassan M.* Les livres de raison, invention historiographique, usage historiques // Au plus près du secret des cœur ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé. P., Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005. P. 15-28.
 138. *Castellani J.-P.* Autoportrait dans l'œuvre romanesque de Francisco Umbrul // L'autoportrait en Espagne. Littérature et peinture. Actes du IV Colloque international d'Aix-en-Provence (6-9 décembre 1990). Publications de l'Université de Provence, 1992. P. 289-301.
 139. *Castellani J.-P.* L'écriture de Marguerite Yourcenar entre "je" et "nous" : des lettres au roman épistolaire // L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du Colloque international de Bogota (5-7 septembre 2001). Textes réunis par R. Poignault, V. Torres, J.-P. Castellani, M.-R. Chiapparo. Clermont-Ferrand, SIEY, 2004. P. 37-52.
 140. «Car c'est moi que je peins». Écriture de soi, individu et liens sociaux (Europe XV-XX siècle) / Sous la direction de S. Mouysset, J.-P. Bardet, F.-J. Ruggiu. Toulouse, Collection « Méridiennes », 2007. 281 p.
 141. *Catel O.* Les jeux de citations dans la *Vie de Rancé*, un outil de redéfinition du sujet et du genre // Une langue à soi. Propositions / Sous la direction de C. Lignereux et J. Piat, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009. P. 73-92.
 142. *Chamayou A.* L'identité et ses altérations dans *Les Lettres à Malesherbes* de J.-J. Rousseau // Les lettres ou la règle du Je. Études réunies par A. Chamayou. Arras Cedex, Artois Presses Université, 1999. P. 77-87.
 143. *Charron G.* Le discours et le je. La théorie de Piera Aulagnier. P., Klincksieck, 1993. 265 p.
 144. *Chasseguet-Smirgel J.* La maladie d'idéalité. Essai psychanalytique sur l'idéal du moi. P., Éditions Universitaires, 1990. 223 p.
 145. *Chaudier St.* Pour en finir avec le monde : Proust et la description pathologique // Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi. Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. P. 109-121.
 146. *Chemmem-Blaïech I.* La construction du moi dans *Mémoires d'un Fou* de Gustave Flaubert // Travaux du groupe de recherche sur "Les écritures du moi". 1999-2001. Textes réunis par R. Abdelkéfi. Montpellier III. Presses de l'Université Paul-Valéry. 2002. P. 101-110.

147. *Chiantaretto J.-F.* De la parole à l'écriture : pour une approche de la sincérité // Écriture de soi et sincérité / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto. P., In presse éditions, 1999. P. 13-17.
148. *Chiantaretto J.-F.* Préface // Écriture de soi et narcissisme / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto. P., Éditions érès, 2002. P. 3-10.
149. *Col N.* Préface // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 3-16.
150. *Colas-Blaise M.* Comment dire le soi ? Éléments pour une approche sémiotique de l'écriture-événement // Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi. Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. P. 55-64.
151. *Colonna V.* L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, these inédite. P., EHESS, 1989.
152. *Colonna V.* Autofiction et autres mythomanies littéraires. P., Éditions Tristram, 2004. 251 p.
153. *Compagnon A.* Les cinq paradoxes de la modernité. P., Éditions du Seuil, 1990. 191 p.
154. *Compagnon A.* Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun. P., Éditions du Seuil, 1998.
155. *Corneau P.* Portrait de l'artiste à distance : les biais autobiographiques dans l'œuvre de Jean Grenier // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 283-290.
156. *Corrado D.* Espaces et construction de soi dans le journal intime // Le Moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002 / Sous la direction de J. Soubeyroux. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003. P. 47-61.
157. *Coste D.* Autobiographie et auto-analyse, matrices du texte littéraire // Individualisme et autobiographie en Occident. / Sous la direction Delhez-Sarlet Cl., Catani M. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles. 1983. P. 249-264.
158. *Courtinat N.* Préface // Lamartine : autobiographie, Mémoires, fiction de soi / Études réunis et présentées par N. Courtinat. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009. P. 5-15.

159. *Courtois J.-P.* Le régime autobiographique a-t-il un sens en poésie ? // L'irressemblance. Poésie et autobiographie. Textes réunis et présentés par M. Braud, V. Hugotte. P., Presses Universitaires de Bordeaux. 2007. P. 47-64.
160. *Couroucau J.-F.* Le moi autobiographique dans la poésie languedocienne des XVI et XVII siècle (Auger Gaillard, Pierre Godolin) // «Car c'est moi que je peins». Écriture de soi, individu et liens sociaux (Europe XV-XX siècle) / Sous la direction de S. Mouysset, J.-P. Bardet, F.-J. Ruggiu. Toulouse, Collection « Méridiennes », 2007. 201-213.
161. *Cousson A.* Écriture de soi. Lettres et récits autobiographiques des religieuses de Port-Royal. P., Champion, 2012.
162. *Couturier M.* La Figure de l'auteur. P., Seuil, 1995. 268 p.
163. *Crinquand S.* Introduction // Des mots pour s'écrire / Textes réunis et présentés par S. Crinquand. Dijon-Quetigny, Éditions Universitaires de Dijon. P. 5-15.
164. *Crinquand S.* Introduction // De vous à moi. Le destinataire dans les écrits intimes. Julien Green, Albert Colen, Claude Roy, N. Steinhardt, I. D. Sîrd / Textes réunis et présentés par S. Crinquand. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2001. P. 5-10.
165. *Crinquand S.* Introduction // Reflets de soi. Textes réunis et présentes par S. Crinquand. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon. 1999. P. 5-10.
166. Crises allemandes de l'identité. Deutsche Identitätskrisen / Sous la direction de M. Vanoosthuyse. Montpellier, Bibliothèque d'Études Germaniques et Centre-Européennes Université Paul-Valéry de Montpellier. 1998. 253 p.
167. *Croirault I.* Autobiographie et mémoires // Revue d'histoire littéraire de la France. № 6, Novembre-decembre, 1975. P. 95- 100.
168. *Crouzet M.* Stendhal en tout genre. Essai sur la poétique du Moi. P., Champion, 2004. 354 p.
169. *Crouzet M.* L'expérience intimiste et l'acte d'écriture chez Stendhal // Intime, intimité, intimisme. Lille, Éditions Universitaires de Lille III, 1976. P. 135–161.
170. Le Culte du Moi dans la littérature francophone / Sous la direction de M. Atallah, P., L'Harmattan, 2012. 207 p.
171. *Cyrułnik B.* Passé parlé, passé écrit // Mémoire et écriture. Actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var. Réunis par M. Léonard. P., Champion, 2003. P. 15-22.
172. *Daraki M.* Identité et exclusion en Grèce ancienne // Individualisme et autobiographie en Occident. / Sous la direction Delhez-Sarlet Cl., Catani M. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles. 1983. P. 15-25.

173. *Dasque I.* Conformisme et valorisation de soi dans les écrits autobiographiques d'un diplomate sous la Troisième République, Auguste Gérard (1852-1922) // «Car c'est moi que je peins». Écriture de soi, individu et liens sociaux (Europe XV-XX siècle) / Sous la direction de S. Mouysset, J.-P. Bardet, F.-J. Ruggiu. Toulouse, Collection « Méridiennes », 2007. P. 127-141.
174. *David O.* L'autobiographie de convenance de Madame d'Éspinay. Écrivain-philosophe des Lumières. Subversion idéologique et formelle de l'écriture de soi. P., L'Harmattan, 2007. 357 p.
175. *De Almedia Magalhaes P. A.* Fiction et histoire personnelle dans l'*Œuvre du noire* // L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du Colloque international de Bogota (5-7 septembre 2001). Textes réunis par R. Poignault, V. Torres, J.-P. Castellani, M.-R. Chiapparo. Clermont-Ferrand, SIEY, 2004. P. 189-197.
176. *Del Litto V.* Stendhal. Journal élaboré et journal brut // Le Journal intime et ses formes littéraires. Actes du Colloque de septembre 1975. Textes réunis par V. Del Litto. Genève-Paris, Librairie Droz, 1978. P. 61- 65.
177. *Delhez-Sarlet Cl., Catani M.* Point de mire d'une réflexion sur le geste autobiographique // Individualisme et autobiographie en Occident. / Sous la direction Delhez-Sarlet Cl., Catani M. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles. 1983. P. 291-299.
178. De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité / Études réunies par A. Montandon. P., Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004. 279 p.
179. *Delègue Iv.* Le royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur. Le Poiré-sur-Vie (Vendée), Obsidian, 1991. 143 p.
180. *Delesalle C.* Malcolm Lowry : encre, moi et ancrage // Écriture de l'identité. Actes du colloque tenu les 21 et 22 novembre 1996 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3. Textes réunis par F. Piquet. P., Éditeur Didier Érudition, 1998. P. 175-203.
181. *Delon M., Mauzi R. , Menant I.* Histoire de la littérature française. De l'Encyclopédie aux Méditations. P., Flammarion, 1984. 479 p.
182. *Demoris R.* Le roman à la première personne. P., Librairie Armand Colin, 1975. 502 p.
183. *Denis D.* Documents, texte, discours ? // Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé. P., Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005. P. 63-69.
184. De vous à moi. Le destinataire dans les écrits intimes. Julien Green, Albert Cohen, Claude Roy, N. Steinhardt, I. D. Sîrbu / Textes réunis et présentés par S. Crinquand. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2001. 208 p.

185. *Diaz B.* L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX siècle. P., PUF, 2002. 271 p.
186. *Diaz B.* L'Histoire en personne. Mémoires et autobiographie dans la première partie du XIX siècle // Se raconter, témoigner / Sous la direction de C. Dornier. P., Presses Universitaires de Caen, 2001. P. 127-142.
187. *Diaz B.* La lettre au XIX siècle, une autobiographie ordinaire // Le propre de l'écriture de soi / Sous la direction de F. Simonet-Tenant. P., Téraèdre, 2007. P. 70-83.
188. *Diaz J.-L.* L'écrivain imaginaire. Scénographie auctoriales à l'époque romantique. P., Honoré Champion Éditeur, 2007. 695 p.
189. *Didier B.* Histoire et autobiographie chez George Sand // Le moi, l'histoire. 1789-1848. Textes réunis par D. Zanone. Grenoble, ELLUG Université Stendhal Grenoble, 2005. P. 101-116.
190. *Didier B.* Le journal intime. P., PUF, 1976. 254 p.
191. *Didier B.* Pour une sociologie du journal intime // Le Journal intime et ses formes littéraires. Actes du Colloque de septembre 1975. Texte réunis par V. Del Litto. Genève – Paris, Librairie Droz, 1978. P. 263-274.
192. *Didier B.* Senancour romancier. *Oberman, Aldomen, Isabelle.* P., SEDES, 1985. 351 p.
193. *Dimopoulon B.* L'art de l'autoportrait dans l'Histoire de la Révolution de 1848 // Lamartine : autobiographie, Mémoires, fiction de soi / Études réunis et présentées par N. Courtinat. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009. P. 83-106.
194. *Dornier C.* Avant-propos // Se raconter, témoigner / Sous la direction de C. Dornier. P., Presses Universitaires de Caen, 2001. P. 9-13.
195. *Doubrovsky S.* Autobiographiques : de Corneille à Sartre. P., PUF, 1988. 175 p.
196. *Doubrovsky S.* Les points sur les "i" // Genèse et autofiction. Sous la direction de J.-L. Jeannelle, C. Viollet. P., Bruylant-Academia S.A., 2007. P. 53-65.
197. *Dubois J.* Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon. P., Éditions du Seuil, 2000. 361 p.
198. *Dufief P.-J.* Les Écritures de l'intime de 1800 à 1914. Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances. Rosny Cedex, Éditions Bréal, 2001. 207 p.
199. *Dufief-Sanchez V.* Philosophie du roman personnel de Chateaubriand à Fromantin. 1802 – 1863. P., Droz, 2010. 416 p.

200. *Dupart D.* L'Histoire au service du Moi : Tentative d'autobiographie politique dans Trois mois au pouvoir // *Lamartine : autobiographie, Mémoires, fiction de soi / Études réunies et présentées par N. Courtinat.* Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009. P. 107-116.
201. *Du Pasquier I.* Soledad Puértolas. De la biographie à l'autobiographie // *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar.* Actes du Colloque international de Bogota (5-7 septembre 2001). Textes réunis par R. Poignault, V. Torres, J.-P. Castellani, M.-R. Chiapparo. Clermont-Ferrand, SIEY, 2004. P. 309-316.
202. *Dupas J.-C.* Dire "je" en Angleterre au XVII^e siècle. Excentrations et contradictions // *Individualisme et autobiographie en Occident.* / Sous la direction Delhez-Sarlet Cl., Catani M. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles. 1983. P. 115-126.
203. *Durruty S.* L'autobiographie de Vida Scudder *On journey* : un voyage vers l'être ? // *Écritures de femmes et autobiographie.* Sous la direction de G. Gastro et M.-L. Paoli. Peisac ?, Maison des sciences de l'homme d'aquitaine, 2001. P. 82-93.
204. *Écritures de femmes et autobiographie.* Sous la direction de G. Gastro et M.-L. Paoli. Peisac, Maison des sciences de l'homme d'aquitaine, 2001. 256 p.
205. *Écriture de l'identité.* Actes du colloque tenu les 21 et 22 novembre 1996 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3. Textes réunis par F. Piquet. P., Éditeur Didier Erudition, 1998. 368 p.
206. *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar.* Actes du Colloque international de Bogota (5-7 septembre 2001). Textes réunis par R. Poignault, V. Torres, J.-P. Castellani, M.-R. Chiapparo. Clermont-Ferrand, SIEY, 2004. 340 p.
207. *Écritures de soi.* Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. 410 p.
208. *Écriture de soi et sincérité* / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto. P., In presse éditions, 1999.
209. *Écriture de la personne.* Mélanges offerts à Daniel Madelénat. Études réunies et présentées par S. Bernard-Griffiths, V. Gély et A. Tomiche. Clermont-Ferrand, Presses Univairsitaires Blaise Pascal, 2003.
210. *Écriture de soi et lecture de l'autre.* Textes réunis et présentés par J. Poirier. Dijon, Centre de Recherches Le Texte et Édition, 2002.
211. *Écriture de soi et narcissisme* / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto. P., Éditions érès, 2002. 142 p.

212. Écriture de soi et psychanalyse / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto. P., L'Harmattan, 1996. 284 p.
213. L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ? / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto. P., Bibliothèque Centre Pompidou, 2002.
214. *Eigeldinger M.* Jean-Jaques Pousseau. Univers mythique et cohérence. Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1978. 324p.
215. Ego scriptor : Maurice Barrès et l'écriture de soi / Sous la responsabilité d'Em. Godo. P., Éditions Kimé, 1997.
216. *Ellrodt R.* Montaigne et Shakespeare. L'émergence de la conscience moderne. P., Librairie José Corti, 2011. 290 p.
217. Entretien avec Crouzet M. // La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Homage à M. Crouzet / Sous la direction F. Bercegol, D. Philippot. P., Presses de l'Université Paris-Sorbonne, P., 2006. P. 3-27.
218. *Ergal I.-M.* « Je » devien écrivain. Essai sur Proust et Joyce. Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1996. 475 p.
219. *Erman M.* Autofiction, autoportrait, autocitation // Autofiction (s) / Sous la direction de M. Erman. Toulouse, Éditions Universitaire du Sud, 2009. P. 9-20.
220. *Ernaux A.* L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédérique-Ives Jeannet. P., Éditions Stock, 2003. 156 p.
221. *Ernaux A.* Se perdre dans l'écriture de soi / Sous la direction de D. Bajomée et J. Dor. P., Klincksieck, 2011. 164 p.
222. *Faladé S.* Le moi et la question du sujet. Séminaire 1988-1989. P., Éditions Economica, 2008. 278 p.
223. *Favier R.* Sexualité et histoire de soi. Le journal de Pierre Philippe Candy, notaire dauphinois à la fin du XVIII siècle // Au plus près du secret des cœur ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé. P., Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005. P. 209-226.
224. Figures de l'Autre / Textes recueillis et présentés par M. Colin. Caen, Presses Universitaire de Caen, 1995. 119 p.
225. *Foreste Ph.* Le roman, le Je. Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001. 90 p.
226. *Foucault M.* L'écriture de soi // Dits et écrits. T. II. 1976-1988. P., Gallimard, 2001. P. 1233-1245.
227. *Foucault M.* Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983. P., Seuil, Gallimard, 2008. 385 p.
228. *Foucault M.* Introduction, in Rousseau J.-J. Rousseau juge de Jean-Jaques // Foucault M. Dits et écrits. 1954-1988. T. I. 1954-1969. P., Gallimard, 1994. 172-188 p.
229. *Foucault M.* Résumé des cours. 1970-1982. P., Garancière rue, 1989. 172 p.

230. *Fréris G.* Feux ou quiproquo du moi // L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du Colloque international de Bogota (5-7 septembre 2001). Textes réunis par R. Poignault, V. Torres, J.-P. Castellani, M.-R. Chiapparo. Clermont-Ferrand, SIEY, 2004. P. 139-148.
231. *Fricaud S.* "Les Confessions" et les autres œuvres autobiographiques de Rousseau // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confessions". L'écriture de soi. P., Ellipses, 1996. 127p. P.115-119.
232. *Galibert Th.* Le moi refusé à l'autre. Approche psycho-sociologique de l'hermétisme malerméen // Travaux du groupe de recherche sur "Les écritures du moi". 1999-2001. Textes réunis par R. Abdelkéfi. Montpellier III. Presses de l'Université Paul-Valéry. 2002. P. 157-175.
233. *Garino-Abel L.* « Le journal du dehors » : un autre trajet vers l'intime // Le Moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002 / Sous la direction de J. Soubeyroux. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003. P. 63-73.
234. *Garreau B.-M.* De la pratique de la biographie comme écriture de soi // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 235-244.
235. *Gasparini Ph.* Annie Ernaux, de se perdre à Passion simple // Genèse et autofiction. Sous la direction de J.-L. Jeannelle, C. Viollet. P., Bruylant-Academia S.A., 2007. P. 149-169.
236. *Gasparini Ph.* Est-il je? Roman autobiographique et auto-fiction. P., Éditions du Seuil, 2004.
237. *Gasparini Ph.* Autofiction. Une aventure du langage. P., Éditions du Seuil, 2008. 404 p.
238. *Gastro G. Paoli M.-L.* Préface // Écritures de femmes et autobiographie. Sous la direction de G. Gastro et M.-L. Paoli. Peisac ?, Maison des sciences de l'homme d'aquitaine, 2001. P. 3- 15.
239. *Gendrot N.* L'Autobiographie et le Mythe chez Cazanov et Kierkegaard. P., L'Harmattan, 2009. 189 p.
240. Genèse et autofiction. Sous la direction de J.-L. Jeannelle, C. Viollet. P., Bruylant-Academia S.A., 2007. 262 p.
241. *Gilot M.* Quelques pas vers le Journal intime // Le Journal intime et ses formes littéraires. Actes du Colloque de septembre 1975. Texte réunis par V. Del Litto. Genève – Paris, Librairie Droz, 1978. P. 1-18.
242. *Girard A.* Le journal intime. P., PUF. 1985. 168 p.

243. *Genette G.* Fiction et diction. P., Seuil, 1991. 155 p.
244. *Girard A.* Evolution social et naissance de l'intime // Intime, intimité, intimisme. Lille, Éditions Universitaires de Lille III, 1976. P. 47–55.
245. *Girard R.* Mensonge romantique et Vérité romanesque. P., Éditions Bernard Grasset, 1961. 351 p.
246. *Godeau F.* Les Désarrois du moi. *À la recherche du temps perdu* de M. Proust et *Der Mann ohne Eigenschaften* de R. Musil. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1995. 301 p.
247. *Goldschmidt G.-A.* L'écriture de Narcisse // Écriture de soi et narcissisme / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto. P., Éditions érès, 2002. P. 11-19.
248. *Gougelmann St.* Jules Renand, l'écriture autobiographique et la réforme de soi // Problématiques de l'autobiographie. Études réunies par M.-D. Legrand, Cl. Leroy. Actes du colloque consacré aux Problématiques de l'autobiographie, 27 mars 2003 à l'Université de Paris X – Nanterre. P., Littérales, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'Université Paris X - Nanterre, 2004. P. 121-135.
249. *Grell-Feldbrugge I.* Serge Doubrovsky : autofiction et intertexte ou « Comment devient-on l'inventeur de l'autofiction ? » // Autofiction (s) / Sous la direction de M. Erman. Toulouse, Éditions Universitaire du Sud, 2009. P. 23-34.
250. Les grands genres littéraires. Études recueillies et présentées par D. Mortier. P., Champion, 2001. 305 p.
251. *Gusdorf G.* Auto-bio-grafie. P., Éditions Odile Jacob, 1991. 504 p.
252. *Gusdorf G.* De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, nov.-déc. 1975, p. 1971.
253. *Gusdorf G.* La découverte de soi. P., Presses Universitaire de France. 1948. 513 p.
254. *Gusdorf G.* Lignes de vie. T. 1. Les Écritures du moi. P., Jaccob, 1991. 486 p.
255. *Haddad-Wotling K.* L'enfant qui a failli se taire. Essai sur l'écriture autobiographique. P., Champion, 2004. 178 p.
256. *Hubier S.* Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction. P., Armand Colin, 2003. 154 p.
257. *Hubier S.* Le Récit humoristique des quêtes de l'écrivain (1912-1933) // Par Humour de soi. Textes réunis et présentés par S. Crinquand. Dijon, Éditions Universitaire de Dijon, 2004. P. 45-54.
258. *Hytier J.* Les romans de l'individu. Constant, Sainte-Beuve, Stendhal, Mérimée, Fromantin. P., Les Arts et le Livre, 1928. 207 p.

259. Individualisme et autobiographie en Occident. / Sous la direction Delhez-Sarlet Cl., Catani M. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles. 1983. 292 p.
260. Intime, intimité, intimisme. Lille, Éditions Universitaires de Lille III, 1976. 219 p.
261. L'Intime – L'Extrême / Études réunies par A. Mura-Brunel, F. Schuerewegen, Amsterdam-New Iork, Éditions Rodopi B.V., 2002. 86 p.
262. L'irressemblance. Poésie et autobiographie. Textes réunis et présentés par M. Braud, V. Hugotte. P., Presses Universitaires de Bordeaux. 2007. 202 p.
263. *Jacomard H.* Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine. Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève, Librairie Droz S.A., 1993. 488 p.
264. *Jackson J.E.* La question du sujet. Un aspect de la modernité poétique européenne. Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1978. 347 p.
265. *James T.* Le récit de rêve comme écrit intime : les songes de Descartes // Reflets de soi. Textes réunis et présentes par S. Crinquand. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon. 1999. P. 105-111.
266. *Jaworski St.* La creation littéraire et la recherché de l'identité // Écriture de l'identité. Actes du colloque tenu les 21 et 22 novembre 1996 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3. Textes réunis par F. Piquet. P., Éditeur Didier Erudition, 1998. P. 331-350.
267. *Jeannelle J.-L.* Où en est la réflexion sur l'autofiction ? // Genèse et autofiction. Sous la direction de J.-L. Jeannelle, C. Viollet. P., Bruylant-Academia S.A., 2007. P. 17-37.
268. *Jenny L.* Fictions du moi et figurations du moi // Figures du sujet lyrique. Sous la direction de D. Rabaté. P., PUF, 1996. P. 99-111.
269. *Jerzy L.* Le journal d'écrivain en France dans la I-er moitié du XX siècle. À la recherche d'un code générique. Poznan, Wydawnictwo naukowe universitetu im. Adama Mickiewicza. 1996. 200 p.
270. Les journaux d'écrivains : enjeux génériques et éditoriaux. P., Peter Lang, 2012. 208 p.
271. Le Journal intime et ses formes littéraires. Actes du Colloque de septembre 1975. Texte réunis par V. Del Litto. Genève – Paris, Librairie Droz, 1978. 227 p.
272. *Julien A.-I.* Mémoires d'Hadien de Marguerite Yourcenar. La fabrique d'une écriture de soi à l'antique. Enjeux contemporains // Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi. Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. P. 173-186.

273. *Kalantzis A.* Remy de Gourmont et la chronique : un laboratoire de l'écriture de soi // Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi. Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. P. 97-107.
274. *Kamel Gala M.* Introduction, Préface // Travaux du groupe de recherche sur "Les écritures du moi". 1999-2001. Textes réunis par R. Abdelkéfi. Montpellier III. Presses de l'Université Paul-Valéry. 2002. P. 9-14.
275. *Kappes M.* Roman et mythes. Rilke, Bachmann, Plath. P., L'Harmattan, 2005. 449 p.
276. *Kunz Westerhoff D.* « Le liquide miroir » : le lac, modèle des écritures de soi dans l'œuvre de Lamartine // Lamartine : autobiographie, Mémoires, fiction de soi / Études réunis et présentées par N. Courtinat. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009. P. 33-51.
277. *Lahouati G.* Singularité et exemplarité dans l'écriture autobiographique // Se raconter, témoigner / Sous la direction de C. Dornier. P., Presses Universitaires de Caen, 2001. P. 17-38.
278. *Laforge P.* "Corambé". Identité et fiction de soi chez George Sand. P., Klincksieck, 2003. 181 p.
279. Lamartine : autobiographie, Mémoires, fiction de soi / Études réunis et présentées par N. Courtinat. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009. 163 p.
280. *Lamonde Cf.Y., Turcot M.-P.* La Littérature personnelle au Québec. Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 2000.
281. Une langue à soi. Propositions / Sous la direction de C. Lignereux et J. Piat, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009. 342 p.
282. *Lannegraud S.* Réflexions sur l'écriture de soi chez Leiris, Navarre et Juliet // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 299-312.
283. *Lapacherie J.-G.* Du procès d'intimation // L'Intime – L'Extrême / Études réunies par A. Mura-Brunel, F. Schuerewegen, Amsterdam-New Iork, Éditions Rodopi B.V., 2002. P. 11-21.
284. *Lassagne L.* Le monologue stendhalien et ses citations : négociations entre discours d'emprunt et parole singulière // Une langue à soi. Propositions / Sous la direction de C. Lignereux et J. Piat, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009. P. 93-115.
285. *Laudou Ch.* Le *Cogito* autobiographique: Quelques conditions métaphysique d'apparition de l'autobiographie // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre

- de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 31-39.
286. *Lazard M.* Les mémoires de Marguerite de Valois et la naissance de l'autobiographie de l'autobiographie féminine // Problématiques de l'autobiographie. Études réunies par M.-D. Legrand, Cl. Leroy. Actes du colloque consacré aux Problématiques de l'autobiographie, 27 mars 2003 à l'Université de Paris X – Nanterre. P., Littérales, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'Université Paris X - Nanterre, 2004. P. 17-32.
 287. *Lecointe J.* L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance. Genève, Librairie DROZ SA, 1993. 758 p.
 288. *Lécuyer C.* Le Roman de Durtal de J.-K. Huysmans : Entre fiction et autobiographie // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 127-133.
 289. *Legrand M.-D.* Avant-Propos // Problématiques de l'autobiographie. Études réunies par M.-D. Legrand, Cl. Leroy. Actes du colloque consacré aux Problématiques de l'autobiographie, 27 mars 2003 à l'Université de Paris X – Nanterre. P., Littérales, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'Université Paris X - Nanterre, 2004. P. 5-15.
 290. *Lejeune Ph.* L'autobiographie en France. P., Armand Colin, 1998. 192 c.
 291. *Lejeune Ph.* Autogenèse. P., Seuil, 2013.
 292. *Lejeun Ph.* Le garde-mémoire // Des mots pour s'écrire / Textes réunis et présentés par S. Crinquand. Dijon-Quetigny, Éditions Universitaires de Dijon. 2005. P. 45-52.
 293. *Lejeune Ph.* Les journaux spirituels en France du XVI à XVIII siècle // Problématiques de l'autobiographie. Études réunies par M.-D. Legrand, Cl. Leroy. Actes du colloque consacré aux Problématiques de l'autobiographie, 27 mars 2003 à l'Université de Paris X – Nanterre. P., Littérales, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'Université Paris X - Nanterre, 2004. P. 63-83.
 294. *Lejeune Ph.* Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille. P., Seuil, 1993. 455 p.
 295. *Lejeun Ph.* Le Pacte autobiographique. P., Éditions du Seuil, 1996.
 296. *Lejeun Ph.* Signes de vie. Le pacte autobiographique 2. P., Éditions du Seuil, 2005. 277 p.
 297. *Lemaitre N.* Le monde multiforme des écrits de soi : une histoire de voilé-dévoilé // «Car c'est moi que je peins». Écriture de soi, individu et liens sociaux

- (Europe XV-XX siècle) / Sous la direction de S. Mouysset, J.-P. Bardet, F.-J. Ruggiu. Toulouse, Collection « Méridiennes ». 2001. P. 15-20.
298. *Lenoir-Bellec C.* Du Journal et des Correspondances de Roger Martin du Gard à l'Épilogue des Thibault : vers une mémoire de l'intime // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 215-223.
299. *Leserle J.-L.* Rousseau et l'art du roman. P., Librairie Armand Colin, 1969.
300. *Lesne E.* La poétique des Mémoires (1650-1685). P., Champion, 1996. 288 p.
301. Les lettres ou la règle du Je. Études réunies par A. Chamayou. Arras Cedex, Artoix Presses Université, 1999. 89 p.
302. *Lévy-Bertherant D.* « Je ne sais quoi de vague et de flottant » : héros du siècle chez Musset et Lermontov // Poétiques de l'indéterminé. Le caméléon au propre et au figuré / Études rassemblées et présentées par V.-A. Deshoulières. Clermont-Ferrant, Associations des Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand. 1998. P. 205-217.
303. *Lièvre E.* Le style comme écriture de soi : l'exemple de Marivaux // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 65-72.
304. *Lignereux C., Piat J.* « Tricher la langue ? » // Une langue à soi. Propositions / Sous la direction de C. Lignereux et J. Piat, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009. P. 5-34.
305. *Litvan V.* Susana Soca : écrivain corps ni corpus // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 91-98.
306. *Madelénat D.* Biographie et mythographie aujourd'hui // Le mythe en littérature. Essais offerts à P. Brunel. Textes réunis par I. Chevrel, C. Dumoulié. P., PUF, 2000. P. 69-80.
307. *Magné B.* L'intertextualité dans la genèse de l'autobiographie perecquienne // Le Moi et ses modèles. Genèse et transtextualités. Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2009. P. 141-154.
308. *Malandian P.* Préface // Les lettres ou la règle du Je. Études réunies par A. Chamayou. Arras Cedex, Artoix Presses Université, 1999. P. 7-10.

309. *Mancas M.S.* Pour une esthétique du mensonge. Nouvelle Autobiographie et postmodernisme. Frankfurt am Main, PETER LANG, 2010. 352 p.
310. *Mandouz A.* Se / nous / le confesser. Questions à saint Augustin // Individualisme et autobiographie en Occident. / Sous la direction Delhez-Sarlet Cl., Catani M. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles. 1983. P. 73-83.
311. *Manfredi C. I.* La vie et le corps de l'artiste dans la fiction d'Alasdair Gray // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 177-184.
312. *Marcheix D.* Les incertitudes de la présence. Identités narratives et expérience sensible dans la littérature contemporaine de langue française. Berne, Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales, 2010. 231 p.
313. *Marill F.* Stendhal et le sentiment religieux. P., Librairie Nizet, 1980. 228 p.
314. *Martens D.* Blais Cendrars vous parle... Une écriture de soi à la plusieurs voix // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 245-253.
315. *Martin Hernandez E.* L'autoportrait dans la poésie espagnol de l'après-guerre : quelques cas // L'autoportrait en Espagne. Littérature et peinture. Actes du IV Colloque international d'Aix-en-Provence (6-9 décembre 1990). Publications de l'Université de Provence, 1992. P. 271-288.
316. *Mathieu-Castellani G.* La scène judiciaire de l'autobiographie. P., PUF, 1996. 365 p.
317. *Mathieu-Castellani G.* Le Tribunal imaginaire. Essai. P., Éditions du Rocher, 2006. 288 p.
318. *Mauriac Dyer N.* À la recherche du temps perdu, une autofiction ? // Genèse et autofiction. Sous la direction de J.-L. Jeannelle, C. Viollet. P., Bruylant-Academia S.A., 2007. P. 69-87.
319. *May G.* L'autobiographie. P., PUF, 1984. 243 p.
320. Mémoire et écriture. Actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var. Réunis par M. Léonard. P., Champion, 2003. 278 p.
321. Mémoires et Journaux sous l'Ancien Régime. Sous la direction de M.-P. de Weerdt-Pilong. P., Éditions de Manuscrit. 2012.
322. *Merlant J.* De Montaigne à Vauvenargues. Essais sur la vie intérieure et la culture du moi. Genève, Stalkine Reprints, 1969. 420 p.

323. *Merlin H.* Guez de Balzac, « Narcisse » épistolier : problèmes d'analyse // Les lettres ou la règle du Je. Études réunies par A. Chamayou. Arras Cedex, Artois Presses Université, 1999. P. 27-40.
324. *Milon A.* Réflexions autour de l'écriture du soi : le refus du psychologisme // Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi. Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. P. 77-82.
325. *Miraux J.-Ph.* L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité. P., Nathan, 1996.
326. Miroirs-reflets. Esthétiques de la duplicité / Sous la direction de P. A. Bloch et P. Schnyder. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003. 391 p.
327. *Misrahi R.* Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance. P., Armand Colin, 1996. 181 p.
328. Le Moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002 / Sous la direction de J. Soubeyroux. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003. 463 p.
329. Le moi, l'histoire. 1789-1848. Textes réunis par D. Zanone. Grenoble, ELLUG Université Stendhal Grenoble, 2005. 197 p.
330. Le Moi et ses modèles. Genèse et transtextualités. Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2009. 204 p.
331. *Molho R.* Regard intime et construction de soi // Intime, intimité, intimisme. Lille, Éditions Universitaires de Lille III, 1976. P. 113–121.
332. *Monseau N.* Écrire et décrire. Situations et enjeux // Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi. Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. P. 15-20.
333. *Monseau N.* Introduction // Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi. Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. P. 5-12.
334. *Montandon A.* En guise d'introduction. De soi à soi : les métamorphoses du temps // De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité. P., 2004. P. 7-27.
335. *Montémont V., Viollet C.* Avant-propos // Le Moi et ses modèles. Genèse et transtextualités. Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2009. P. 5-9.
336. *Montet-Clavie D.* Le sujet lyrique. Platon – Neitzché, Rousseau, Duras. P., Édition T.E.R. (Trans-Europ-Repress), 1983. 71 p.
337. *Moreau P.* Autour du culte du moi de Barrès. Essai sur les origines de l'égotisme français. P., Imprimeur J. Fichou, 1957. 46 p.
338. *Moreau P.* Le moi et le sentiment de l'existence dans la littérature française contemporaine (1966-1970). P., Imprimerie Graphie-Technique, 1973. 68 p.

339. Des mots pour s'écrire / Textes réunis et présentés par S. Crinquand. Dijon-Quetigny, Éditions Universitaires de Dijon. 2005. 143 p.
340. *Moutote D.* Égotisme français moderne. Stendhal – Barrès, Valéry – Gide. P., Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1980. 376 p.
341. *Mouysset S., Ruggiu F.-J.* À la recherche de soi dans les écrits du for privé // «Car c'est moi que je peins». Écriture de soi, individu et liens sociaux (Europe XV-XX siècle) / Sous la direction de S. Mouysset, J.-P. Bardet, F.-J. Ruggiu. Toulouse, Collection « Méridiennes ». P. 9-14.
342. *Mura-Brunel A.* Introduction // L'Intime – L'Extrême / Études réunies par A. Mura-Brunel, F. Schuerewegen, Amsterdam-New Iork, Éditions Rodopi B.V., 2002. P. 5-10.
343. Le mythe en littérature. Essais offerts à P. Brunel. Textes réunis par I. Chevrel, C. Dumoulié. P., PUF, 2000. 404 p.
344. *Novaković J.* L'Écriture de soi dans le surréalisme // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 81-89.
345. *Oliver A.* Benjamin Constant : écriture et conquête du moi. P., Minard, 1970. 284 p.
346. *Oster D.* L'individu littéraire. P., PUF, 1997. 239 p.
347. Ouellette-Michalska M. Autofiction et dévoilement de soi. Essai. Montréal, XYZ éditeur, 2007. 152 p.
348. *Ourari-Bsaïes W.* Le même et l'autre : le je(u) de la polyphonie dans Belle du Seigneur de Albert Cohen // Travaux du groupe de recherche sur "Les écritures du moi". 1999-2001. Textes réunis par R. Abdelkéfi. Montpellier III. Presses de l'Université Paul-Valéry. 2002. P. 217-227.
349. La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Homage à M. Crouzet / Sous la direction F. Bercegol, D. Philippot. P., Presses de l'Université Paris-Sorbonne, P., 2006.
350. *Pachet P.* Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime. P., Hatier, 1990. 252 p.
351. *Paquet D.* L'écriture de soi comme expériences philosophiques // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confessions". L'écriture de soi. P., Ellipses, 1996. P. 105-109.
352. Par Humour de soi. Textes réunis et présentés par S. Crinquand. Dijon, Éditions Universitaire de Dijon, 2004. 262 p.
353. *Pardanaud Ch.* Être fidèle à ses paroles. Discours rapportés et construction de l'*ethos* dans les *Mémoires* de Marguerite de Valois // Une langue à soi.

- Propositions / Sous la direction de C. Lignereux et J. Piat, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009. P. 119-137.
354. *Pauset E.-N.* Marcel Proust et Gustav Mahler : créateurs parallèles. L'expression du moi et du temps dans la littérature et la musique au début du XX siècle. P., L'Harmattan, 2007. 297 p.
355. *Péréa F.* Je et Autres. Les masques de nos personnes. P., L'Harmattan, 2003. 149 p.
356. *Picard-Drillien A.-M.* Écorcher le miroir : l'écriture, chimère du moi, dans *La Vagabonde de Colette // Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi.* Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. P. 123-137.
357. *Pignier N.* Le romanesque au XVIII siècle : un nouvel espace autobiographique pour les femmes // *Écritures de femmes et autobiographie.* Sous la direction de G. Gastro et M.-L. Paoli. Peisac, Maison des sciences de l'homme d'aquitaine, 2001. P. 33-46.
358. *Petit M.* Éloge de la littérature. La construction de soi. P., Éditions Belin, 2002. 159 p.
359. *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi.* Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. 247 p.
360. *Picard-Drillien A.-M.* Écorcher le miroir : l'écriture, chimère du moi dans *La Vagabonde de Colette // Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi.* Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. P. 123-137.
361. *Pinsart M.-G.* L'éthique narrative : la part du récit dans l'éthique médicale // *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi.* Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. P. 65-75.
362. *Piquet F.* Genèse du moi romantique // *Écriture de l'identité.* Actes du colloque tenu les 21 et 22 novembre 1996 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3. Textes réunis par F. Piquet. P., Éditeur Didier Erudition, 1998. P. 45-66.
363. *Pizzorusso A.* Quelques remarques sur les Journaux intimes // Benjamin Constant. Actes du congrès de Lausanne (oct.1967). Genève, Librairie Droz, 1968. P. 181-188.
364. *Planchais J.-L.* Le Cachet d'onyx de Jules Barbey d'Aurevilly : Du masque stylistique à l'écriture de soi // *Écritures de soi.* Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 119-126.
365. *Poétiques de l'indéterminé.* Le caméléon au propre et au figuré / Études rassemblées et présentées par V.-A. Deshoulières. Clermont-Ferrant,

- Associations des Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand. 1998. 493 p.
366. *Ponell D.* Lettres cachées, lettres secrètes : le journal intime de George Sand // Des mots pour s'écrire / Textes réunis et présentés par S. Crinquand. Dijon-Quetigny, Éditions Universitaires de Dijon. P. 103-111.
367. *Popa D.* L'écriture de soi à partir de la lecture. La subjectivité imaginaire et son sens // Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi. Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. P. 33-42.
368. *Poyet T.* Situations autobiographiques. Rousseau – Flaubert – Sartre. P., Eurédit, 2004. 203 p.
369. *Proust S.* L'autobiographie dans *Le Labyrinthe du Monde* de Marguerite Yourcenar. L'écriture vécue comme exercice spirituel. P., Éditions L'Harmattan, 1997.
370. *Pucelle J.* L'essor de l'âme ou la Rose des vents. P., Beauchesne, 1987. 215 p.
371. *Poulet G.* Benjamin Constant et le thème de l'abnégation // Benjamin Constant. Actes du congrès de Lausanne (oct.1967). Genève, Librairie Droz, 1968. P. 153-159.
372. *Poulet G.* Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi. P., Librerie José Corti, 1977. 279 p.
373. *Poulet G.* Études sur le temps humain. P., Plon, 1965. 409 p.
374. Problématiques de l'autobiographie. Études réunies par M.-D. Legrand, Cl. Leroy. Actes du colloque consacré aux Problématiques de l'autobiographie, 27 mars 2003 à l'Université de Paris X – Nanterre. P., Littérales, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'Université Paris X - Nanterre, 2004. 167 p.
375. Le propre de l'écriture de soi / Sous la direction de F. Simonet-Tenant. P., Téraèdre, 2007.
376. *Rabaté D.* Poésie et autobiographie: d'un autre caractère ? // L'irressemblance. Poésie et autobiographie. Textes réunis et présentés par M. Braud, V. Hugotte. P., Presses Universitaires de Bordeaux. 2007. P. 37-47.
377. *Rabaté D.* Le Roman et le sens de la vie. P., José Corti, 2010. 115 p.
378. *Rannaud G.* Écrire le moi, écrire l'histoire ? // Le moi, l'histoire. 1789-1848. Textes réunis par D. Zanone. Grenoble, ELLUG Université Stendhal Grenoble, 2005. P. 11-21.
379. *Rannoux C.* Les fictions du journal littéraire. Genève, Droz, 2004. 211 p.

380. *Reboul P.* Niveaux d'intimité dans les écritures de George Sand // Le Journal intime et ses formes littéraires. Actes du Colloque de septembre 1975. Textes réunis par V. Del Litto. Genève-Paris, Librairie Droz, 1978. P. 83- 94.
381. *Reboul P.* Reflets de soi. Textes réunis et présentés par S. Crinquand. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon. 1999. 125 p.
382. *Ricœur P.* Soi-même comme un autre. P., Seuil, 1990. 430 p.
383. *Ricœur P.* Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle. P., Éditions esprit. 1995. 117 p.
384. *Rivière J.* De la sincérité envers soi-même. P., Gallimard, 1943. 196 p.
385. *Roche A.* La forme de Narcisse // Écriture de soi et narcissisme / Sous la direction de J.-F. Chiantaretto. P., Éditions érès, 2002. P. 21-29.
386. *Rolin R.* Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi. Essai. 2005. 287 p.
387. *Rosset F.* Écrire à Coppet : nous, moi et le monde. Genève, Éditions Slatkin, 2002. 217 p.
388. *Rosset F.* Madame de Staël à la fenêtre des Tuileries : Intimité et histoire dans « Dix années d'exil » // Le moi, l'histoire. 1789-1848. Textes réunis par D. Zanone. Grenoble, ELLUG Université Stendhal Grenoble, 2005. P. 71-88.
389. *Roussillon R.* Le jeu et l'entre-je (u). P., PUF, 2008. 250 p.
390. *Schrenck G.* La question autobiographique à la Renaissance : l'émergence du "moi" à travers l'exemple de Montaigne, l'Estoile et d'Aubigné // Problématiques de l'autobiographie. Études réunies par M.-D. Legrand, Cl. Leroy. Actes du colloque consacré aux Problématiques de l'autobiographie, 27 mars 2003 à l'Université de Paris X – Nanterre. P., Littérales, Centre des Sciences de la Littérature Française de l'Université Paris X - Nanterre, 2004. P. 49-61.
391. *Soubrenie E.* L'énigme du miroir : De la difficulté d'écriture sur soi au XVIII^e siècle // Écritures de soi. Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE). Université de Bretagne-sud Lorient. 24-26 novembre 2004 / Sous la direction de N. Col. P., L'Harmattan, 2007. P. 41-48.
392. *Starobinski J.* Le style de l'autobiographie. Poétique, №3, 1970. P. 257-265.
393. *Starobinski J.* La Relation critique. P., Gallimard, 2001. 250 p.
394. *Stéphane Kh.* Métamorphose et continuité // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confessions". L'écriture de soi. P., Ellipses, 1996. 127p. P.109-114.
395. *Thommeret L.* La mémoire créatrice. Essai sur l'écriture de soi au XVIII^e siècle. P., L'Harmattan, 2006. 275 p.

396. *Tison-Braun M.* Ce monstre incomparable. Malraux ou l'énigme du moi. P., Armand Colin Éditeur, 1983. 167 p.
397. *Tison-Braun M.* L'introuvable origine. Le problème de la personnalité au seuil du XX siècle. Genève, DROZ S.A., 1981. 257 p.
398. *Tison-Braun M.* Le Moi décapité. Le Problème de la personnalité dans la littérature française contemporaine. New Iork, Peter Lang Publishing, 1990. 430 p.
399. *Thomas E.* L'écriture stendhalienne et les défis du Je. Éditions Connaissance et Savoir, 2008. 704 p.
400. Travaux du groupe de recherche sur "Les écritures du moi". 1999-2001. Textes réunis par R. Abdelkéfi. Montpellier III. Presses de l'Université Paul-Valéry. 2002. 250 p.
401. *Tricoche-Rauline L.* Identité (s) libertine (s). L'écriture personnelle ou la création de soi. P., Champion, 2009. 375 p.
402. *Trousson R.* Stendhal et Rousseau. Genève, Slatkine Reprints, 1999. 233 p.
403. *Valero A.* Le moi et l'espace dans les récits de voyage // Le Moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002 / Sous la direction de J. Soubeyroux. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003. P. 75-90.
404. *Valois M.-Cl.* Fictions féminines. Madame de Staël et les voix de la sibylle. P., ANMA Libri, 1987. 197 p.
405. *Vauthier B.* Quand l'auteur est le héros : l'apport de Mikhaïl Bakhtine aux théories de l'écriture de soi // Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi. Textes réunis par J. Leclercq et N. Monseau. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009. P. 43-54.
406. *Vekeman L.* Soi mythique et soi historique. Deux récits de vie d'écrivains. Malakoff, Éditions de l'Hexagone et Lise Vekeman, 1990. 158 p.
407. *Verciani L.* Le Moi et ses diables. Autobiographie spirituelle et récit de possession au XVII siècle. P., Honoré Champion Éditeur, 2001. 208 p.
408. *Vilain Ph.* L'Autofiction en théorie. Suivi de deux entretiens avec Ph. Sollers et Ph. Lejeune. P., Les Éditions de la Transparence, 2009. 125 p.
409. *Vilaint Ph.* Défense de Narcisse. P., Éditions Grasset, 2005. 237 p.
410. *Vitale F.* Benjamin Constant. Écriture et culpabilité. Genève, Librairie Droz S.A., 2000. 226 p.
411. *Whitfield A.* Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987. 342 p.

412. *Willemard Ph.* L'autofiction en finit-elle avec l'autobiographie ? // Autofiction (s) / Sous la direction de M. Erman. Toulouse, Éditions Universitaire du Sud, 2009. P. 13-21.
413. *Wyss A.* Jean-Jacques Rousseau. *L'accent* de l'écriture. Neuchâtel, les Éditions de la Baconnière, 1988. 286 p.
414. *Zanon D.* L'autobiographie. P., Ellipses / edition marketing S.A., 1996. 118 p.
415. *Zanon D.* Le monde ou moi : les embarras poétiques des Mémoires historiques // Le moi, l'histoire. 1789-1848. Textes réunis par D. Zanone. Grenoble, ELLUG Université Stendhal Grenoble, 2005. P. 23-38.

Литература о творчестве Ж.-Ж. Руссо

416. Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confession". L'écriture de soi. P., Ellipses, 1996. 127p.
417. *Ansart-Dourlen M.* Dénaturation et violence dans la pensée de J.-J. Rousseau. P., Klincksieck, 1975. 302 p.
418. *Arsac L.* L'écriture de soi ou quand le XIX siècle lit « Les Confession » // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confession". L'écriture de soi. P., Ellipses, 1996. P. 119-122.
419. *Barguillet F.* Rousseau ou l'illusion passionnée. *Les rêveries du promeneur solitaire*. P., Presses Universitaires de France, 1991.
420. *Benrekassa G.* Entre l'individu et l'auteur: Jean-Jaques Rousseau grand écrivain national (1878 - 1912) ou « dans quel état on entre dans l'histoire // *Benrekassa G.* Fables de la personne. Pour une histoire de la subjectivité. P., Presses Universitaires de France, 1985. P. 132-197.
421. *Besse G.* Jean-Jacques Rousseau. L'apprentissage de l'humanité. P., Éditions Sociales, 1988. 230 p.
422. *Burgelin P.* La Philosophie de l'existence de J.-J. Rousseau. P., 1949. 275 p.
423. *Chirpaz F.* L'homme dans son histoire. Essai sur Jean-Jaques Rousseau. Genève, Éditions Labor et Fides, 1984. 166p.
424. *Clément P.-P.* Jean-Jacques Rousseau de l'éros coupable à l'éros glorieux. Neuchâtel, les Éditions de la Baconnière. 1976. 276 p.
425. *Dédéyan Ch.* Jean-Jacques Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII siècle. P., Société d'édition d'enseignement superieur, 1966. 430 p.
426. Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau. Publié sous la direction de R. Trousson, E. Eigeldinger. P., Champion, 1996. 961 p.
427. *Doneux G.* Luther et Rousseau. Bruxelles, George Houyoux Éditeur, 1965. 283p.

428. *Eigeldinger M.* Jean-Jaques Pousseau. Univers mythique et cohérence. Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1978. 324 p.
429. *Eigeldinger M.* Lumière du mythe. P., Presse Universitaires de France, 1983. 222 p.
430. *Eigeldinger M.* Jean-Jaques Rousseau et la réalité de l'imaginaire. Neuchâtel, les Éditions de la Baconnière, 1962. 267 p.
431. *Fauconnier G., Launay M.* Index-concordance des *Rêveries du promeneur solitaire*. Précédé d'un entretien avec M. Butor et suivi des travaux du colloque de Nice sur une page des *Rêveries*. P., Librairie Champion. Genève, Librairie Slatkine. 1978. 175 p.
432. *Fay B.* Jean-Jacques ou le Rêve de la vie. P., Librairie Académique Perrin, 1974. 395 p.
433. *Fleuret C.* Rousseau et Montaigne. P., Librairie Nizet, 1980. 200 p.
434. *Fricaud S.* "Les Confession" et les autres œuvres autobiographiques de Rousseau // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confession". L'écriture de soi. P., Ellipses, 1996. P. 115-119.
435. *Gaston I.* Jean-Jacques Rousseau // *Gaston I.* Du style classique. P., Éditions Albin Michel, 1972. P. 159-186.
436. *Goldschmidt G.-A.* Jean-Jacques Rousseau ou l'esprit de solitude. P., Éditions Phébus, 1978. 200 p.
437. *Gouhier H.* Les méditations métaphysiques de Jean-Jaques Rousseau. P., Librairie Philosophique J. Vrin, 1970. 306 p.
438. *Grenier J.* Introduction // *Rousseau J.-J.* Les rêveries du promeneur solitaire. P., Gallimard, 1972. P. 7-32.
439. *Grenier J.* Jean-Jacques Rousseau. Les Rêveries du promeneur solitaire // *Grenier J.* Réflexions sur quelques écrivains. P., Gallimard, 1973. P. 38-66.
440. *Groethuysen B.* Préface // *Rousseau J.-J.* Les rêveries du promeneur solitaire. P., Association pour diffusion de la pensée française, 1946. P. 3-11.
441. *Grosclaude P.* Notice sur l'homme et l'œuvre // *Rousseau J.-J.* Les rêveries du promeneur solitaire. P., Librairie A. Hatier, 19 ~ . P.2-12.
442. *John S. Spinh.* Les étapes de la composition // *Rousseau J.-J.* Les Rêveries du Promeneur solitaire. Édition critique publiée d'après les manuscrite autographes. P., Librairie Marcel Didier. 1948. P. XXXV-XVIII.
443. *Jost F.* Jean-Jacques Rousseau Suisse. Étude sur sa personnalité et sa pensée. Fribourg suisse, Éditions Universitaires, 1961. 258 p.
444. *Lacretelle J. de.* La révélation de Jean-Jacques // *Rousseau J.-J.* Les Confessions. Les rêveries du promeneur solitaire. P., Les Éditions Nationales, 1947. P. 1-2.

445. *Leserle J.-L.* Rousseau et l'art du roman. P., Librairie Armand Colin, 1969. 407 p.
446. *Lecerle J.-L.* Jean-Jacques Rousseau. Modernité d'un classique. P., Librairie Larousse, 1973. 307 p.
447. *Masson P.M.* La formation religieuse de Rousseau. P., Librairie Hachette, 1916. 295 p.
448. *Martin-Chauffier L.* Introduction // *Rousseau J.-J.* Les Confessions. Les Rêveries du Promeneur solitaire. P., La Pleiade. 19~. P.I-VIII.
449. *May G.* Rousseau. P., Seuil, 1961. 190 p.
450. *Nemo M.* L'homme nouveau. Jean-Jacques Rousseau. P., Éditions du vieux colombier, 1957.
451. *Paquet D.* L'écriture de soi comme expérience philosophiques // Jean-Jacques Rousseau. L'écriture de soi. P., Champion, 2001. P. 105-109.
452. *Perrin J.-F.* "C'est à lui d'assembler ces éléments" : l'éducation du lecteur // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confession". L'écriture de soi. P., 1996. P. 97-105.
453. *Raymond M.* Introduction // *Rousseau J.-J.* Les Rêveries du promeneur solitaire. Genève, 1948. P. I-XXV.
454. *Raymond M.* La rêverie selon Rousseau et son conditionnement historique // Jean-Jacques Rousseau et son œuvre. Problème et Recherches. Colloque de Paris 16-20 oct. 1962. P., Librairie Klincksieck, 1962. P. 77-94.
455. *Ricatte R.* Réflexions sur les "Rêveries". P., Librairie José Corti, 1960.
456. *Ricot R.* Rousseau en représentation // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confession". L'écriture de soi. P., Ellipses, 1996. 25-29.
457. *Roddier H.* Introduction // *Rousseau J.-J.* Les rêveries du promeneur solitaire. P., Classiques Garnier, 1960. P. V-XCVII.
458. *Starobinski J.* Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle. P., Gallimard, 1971. 407 p.
459. *Stéphane Kh.* Métamorphose et continuité // Analyses et réflexions sur Rousseau "Les Confession". L'écriture de soi. P., Ellipses, 1996. P. 109-114.
460. *Sulliere E.* Jean-Jacques Rousseau. P., Librairie Garnier Frères, 1921. 376 p.
461. *Terrasse J.* Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or. Bruxelles, Palais des Académies, 1970. 405 p.
462. *Tripet A.* Rêveries // Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau. Publié sous la direction de R. Trousson, E. Eigeldinger. P., Champion, 1996. P. 805-809.
463. *Voisine J.* Préface // *Rousseau J.-J.* Les rêveries du promeneur solitaire. P., Garnier-Flammarion, 1964. P. 17-29.
464. *Wyss A.* Jean-Jacques Rousseau. *L'accent* de l'écriture. Neuchâtel, les Éditions de la Bacconnière, 1988. 286 p.

Литература о творчестве Э.-П. Сенанкура

465. *Bercegol F.* Oberman de Senancour, ou « l'amour senti d'une manière qui peut-être n'avait pas été dite » // Oberman ou le sublime negatif. Textes réunis par F. Bercegol et B. Didier. P., Éditions Rue d'Ulm, 2006. P. 1-24.
466. *Bury M.* Nature et enjeux de la simplicité dans Oberman // *Oberman* ou le sublime negatif. Textes réunis par F. Bercegol et B. Didier. P., Éditions Rue d'Ulm, 2006. P. 47-58.
467. *Didier B.* Introduction. // Senancour. Obermann. Dernier version. P., Champion, 2003. P. 7-48.
468. *Didier B.* Senancour romancier. Oberman, Aldomen, Isabelle. P., SEDES, 1985. 351 p.
469. *Grapa J.* Oberman. L'histoire et le politique // *Oberman* ou le sublime negatif. Textes réunis par F. Bercegol et B. Didier. P., Éditions Rue d'Ulm(?), 2006. P. 25-46.
470. *Le Gall B.* L'imaginaire chez Senancour. T. 1. P., Librairie José Corti, 1966. 623 P.
471. *Levy Z.* Senancour, dernier disciple de Rousseau. P., Librairie Nizet, 1979. 231 p.
472. *Marot P.* Le paysage dans Oberman // Oberman ou le sublime negatif. Textes réunis par F. Bercegol et B. Didier. P., Éditions Rue d'Ulm(?), 2006. P. 58-65.
473. *Monglond A.* Le journal intime d'Oberman. Grenoble, Arthaud, 1947.
474. *Pourtales G. de.* Éthique et esthétique de Senancour // Pourtales G. de. De Hamlet a Swann. P., Les Éditions G. Grès, 1924. P. 83-134.
475. *Reichler Cl.* Nébulosité, transparence: météorologie et sensibilité dans Oberman // Oberman ou le sublime negatif. Textes réunis par F. Bercegol et B. Didier. P., Éditions Rue d'Ulm, 2006. P. 66-73.
476. *Sand G.* Prèface // Senancour de. Obermann. P., Bibliothèque-Charpentier, 1892. P. 1-14.
477. *Sainte-Beuve Ch.* Senancour // Sainte-Beuve Ch. Les grands écrivains français. P., Librairie Garnier Frères, 1927. 291 p.
478. *Seneller J.* Hommage à Senancour. P., Éditions Nizet, 1971.

Литература о творчестве Ф.Р. де Шатобриана

479. *Моруа А.* Литературные портреты. М., Прогресс, 1970. 453 с.
480. *Карельский А. В.* Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур. Выпуск 1. М., РГГУ, 1997. С. 31–40.

481. *Карельский А. В.* Вызревание романтических идей и художественных форм в период Первой республики и Империи. Сталь. Шатобриан. Сенанкур. Констан // История всемирной литературы. Т. 6. М., 1989. С. 146–153.
482. *Пахсарьян Н. Т.* Поэтика фрагментарности в рококо и романтизме: Прево и Шатобриан // *Пахсарьян Н. Т.* Избранные статьи о французской литературе. Днепропетровск, АРТ-ПРЕСС, 2010. С. 107–116.
483. *Aureau B.* Chateaubriand. P., ADPF, 1998. 77 p.
484. *Balcon J. René.* Chateaubriand. P., Ellips, 2006. 79 p.
485. *Barbérís P. René de Chateaubriand.* Un nouveau roman. P., Larousse, 1973. 255 p.
486. *Barthes R.* La préparation du roman. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). P., Seuil / Imec, 2003. 479 p.
487. *Bazin Ch.* Chateaubriand en Amérique. P., LaTable Ronde, 1969. 276 p.
488. *Bénichou P.* Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne. P., Gallimard, 1996. 492 p.
489. *Berchet J.-Cl.* Les Mémoires d'outre-tombe: une "autobiographie symbolique" // Le moi, l'histoire. 1789 – 1848. Textes réunis par D. Zanon. Grenoble, ELLUG Université Stendhal Grenoble, 2005. P. 39–69.
490. *Bourgeois R.* Chateaubriand et la littérature Empire. P., Masson et Cie, 1972. 240 p.
491. *Brunel P.* Le chemin de mon âme. Roman et récit au XIX-e siècle, de Chateaubriand à Proust. P., Klicksieck, 2004. 326 p.
492. *Diaz B.* L'Histoire en personne. Mémoires et autobiographie dans la première partie du XIX siècle // Se raconter, témoigner / Sous la direction de C. Dornier. P., Presses Universitaires de Caen, 2001. P. 127–142.
493. *Didié B.* Chateaubriand. P., Éditions Ellipses, 1999. 120 p.
494. *Diéguez M.* Chateaubriand ou Le poète face à l'histoire. P., Plon, 1963. 254 p.
495. *Doumic R., Levrault L.* Études littéraires. P., Librairie classique Paul Delaphane, 1909. 428 p.
496. *Faguet E.* Études littéraires sur le dix-neuvième siècle. P., Éditeurs H. Lecène et H. Oudin, 1887. 453 p.
497. *Gaulupeau S.* Raisons d'une fascination: Les instances du cœur chez Chateaubriand // Chateaubriand. Actes du Congrès de Wiscontin pour le 200-em anniversaire de la naissance de Chateaubriand. Genève, Librairie Droz. 1970. P. 263–272.
498. *Gengembre G., Goldzink J.* Introduction // *Staël Mme de.* De la littérature. P., Flammarie, 1991. 445 p.

499. *Hoffenberg J.* L'enchanteur malgré lui. Poétique de Chateaubriand. P., L'Harmattan, 1998. 202 p.
500. *Lemaitre J.* Chateaubriand. P., Éditeurs Calmanne-Lévy. 1912. 346 p.
501. *Levaillant M.* Chateaubriand. Prince des songes. P., Hachette, 1960. 240 p.
502. *Letessier F.* Introduction // *Chateaubriand F.-R. de.* Atala. René. Les Aventures du Dernier Abencerage. P., Garnier, 1962. P. I – LXXX.
503. *Lund H.-P.* François-René de Chateaubriand. Mémoires d'outre-tombe. P., PUF, 1986. 125 p.
504. Le moi, l'histoire. 1789 – 1848. Textes réunis par D. Zanon. Grenoble, ELLUG Université Stendhal Grenoble, 2005. 193 p.
505. *Monod-Cassidy H.* Amour sauvages, Amours chrétiennes: Quelques prédécesseurs peu connus d'Atala // *Chateaubriand.* Actes du Congrès de Wiscontin pour le 200 – em anniversaire de la naissance de Chateaubriand. Genève, Librairie Droz, 1970. P. 263–271.
506. *Moreau P.* Chateaubriand. Connaissance des Lettres. P., Hatier, 1967. 223 p.
507. *Moreau P.* Chateaubriand. L'homme et la vie. Le Génie et les livres. P., Librairie Garnier Frères, 1927. 313 p.
508. *Mouttapa F.* Atala. René. Les Aventures du dernier Abencerage de Chateaubriand. P., Gallimard, 2009. 272 p.
509. *Puzin Cl.* René. Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand. P., Hatier, 2002. 160 p.
510. *Reboul P.* Introduction // *Chateaubriand F.-R. de.* Atala. René. P., Garnier-Flammarion, 1964. P. 13–26.
511. *Robert M.* Roman des origines et origines du roman. P., Grasset, 1972. 365 p.
512. *Roulin J.-M.* L'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'oeuvre de Chateaubriand. Lausanne, Université de Lausanne, 1992. 311 p.
513. *Tabet E.* Chateaubriand et le XVII-e siècle. Mémoire et creation littéraire. P., Champion, 2002. 461 p.
514. *Thibaudet A.* Chateaubriand // *Thibaudet A.* Histoire de la littérature française de Chateaubriand à Valéry. P., Marabout, 1981. P. 24–40.
515. *Vadé I.* L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbeau. P., Gallimard, 1990. 489 p.
516. *Vinet A.* Études sur la littérature française au XIX siècle. T. 1 : M-me de Staël et Chateaubriand. P., Librairie Fischacher, 1848. 632 p.
517. *Zanon D.* Le monde ou moi: les embarras poétiques des Mémoires historiques // Le moi, l'histoire. 1789-1848. Textes réunis par D. Zanon. Grenoble, ELLUG Université Stendhal Grenoble, 2005. P. 23–38.

Литература о творчестве Б. Констана

518. *Зенкин Н. С.* Кружок Коппе. Госпожа де Сталь. Бенжамен Констан // История швейцарской литературы. Том II. М., ИМЛИ РАН, 2002. 365 с.
519. Benjamin Constant. Actes du congrès de Lausanne (oct.1967). Genève, Librairie Droz, 1968. 227 p.
520. *Boutin A.* Benjamin Constant épistolier pour Isabelle de Charrière : « J'aime à parler moi-même surtout quand vous m'écoutez » // Annales Benjamin Constant. 35. Lausanne. Genève, Slatkine, 2010. P. 77-100.
521. *Boutin A.* Parole, personnage et sujet dans les récits littéraires de Benjamin Constant. Genève, Éditions Slatkine, 2008. 590 p.
522. *Fairlie A.* Constant romancier : le problème de l'expression // Benjamin Constant. Actes du congrès de Lausanne (oct.1967). Genève, Librairie Droz, 1968. P. 161-169.
523. *Gouhier H.* Benjamin Constant. Les écrivains devant Dieux. P., Desclée de Brouwer, 1967. 163 p.
524. *Guillemin H.* Éclaircissements. P., Gallimard, 1961. 287 p.
525. *Loiseaux G.* L'espace et le temps dans *Adolphe* // Le réel et le texte. P., Armand Colin, 1974. P. 119–131.
526. *Oliver A.* Benjamin Constant : écriture et conquête du moi. P., Minard, 1970. 284 p.
527. *Knecht A.* Benjamin Constant et l'autobiographie: approche narratologique d'un problème de genre // Annales Benjamin Constant. 34. Lausanne. Genève, Slatkine, 2009. P. 77-115.
528. *Pizzorusso A.* Quelques remarques sur les *Journaux intimes* // Benjamin Constant. Actes du congrès de Lausanne (oct.1967). Genève, Librairie Droz, 1968. P. 181–188.
529. *Poulet G.* Benjamin Constant et le thème de l'abnégation // Benjamin Constant. Actes du congrès de Lausanne (oct.1967). Genève, Librairie Droz, 1968. P. 153–159.
530. *Rosset F.* Écrire à Coppet: nous, moi et le monde. Genève, Éditions Slatkin, 2002. 217 p.
531. *Todorov Tzv.* La parole selon Constant // *Todorov Tzv.* Poétique de la parole. P., Éditions du Seuil, 1971. P. 98-116.
532. *Vitale F.* Benjamin Constant. Écriture et culpabilité. Genève, Librairie Droz S.A., 2000. 226 p.

Литература о творчестве Ж. де Сталь

533. *Старобинский Ж.* Госпожа да Сталь: страсть и литература // *Старобинский Ж.* Поэзия и знание. Т. 2. М., Наука, 2002. P. 334 – 356.
534. *Andlau B. de.* La jeunesse de Madame de Staël. P.-Genève, Librairie Droz, 1970. 167 p.
535. *Andlau B. de.* Madame de Staël. Genève. Librairie E. Droz, 1960. 98 p.
536. *Ansel I.* Corinne, ou les mésaventures du roman à thèse // *Madame de Staël.* Corinne ou l'Italie. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., SEDES, 1999. P. 17-28.
537. *Balayé S.* Introduction // *Madame de Staël.* Corinne ou l'Italie. P., Champion, 2000. P. VI-XXI.
538. *Bellaig L.M.* L'entousiasme de madame de Staël. P., L'Harmattan, 2007. 251 p.
539. *Bellucci F.* Les maux du corps et de l'âme dans Delphine // *Cahiers Staëliens.* Delphine, roman dangereux ? P., Champion, 2005. №56. P. 75-86.
540. *Bercegol F.* Madame de Staël portraitiste dans Corinne ou l'Italie // *Madame de Staël.* Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999. Sous la direction de M. Delon et F. Mélonio. P., Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000. P. 31-54.
541. *Bertier Ph.* Au-dessous du volcan // *Madame de Staël.* Corinne ou l'Italie. L'âme se mêle à tout. Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., SEDES, 1999. P. 133-141.
542. *Brix M.* Les sources mystique de Corinne: la femme, l'amour et le sacré // *Madame de Staël.* Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999. Sous la direction de M. Delon et F. Mélonio. P., Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000. P. 84-97.
543. *Cahiers Staëliens.* Delphine, roman dangereux ? P., Champion, 2005. №56. 235 p.
544. *Cahiers Staëliens.* Corinne, 200 ans après. P., Champion, 2008. №59. 185 p.
545. *Constant B.* De Madame de Staël et de ses ouvrages // *Portraits. Mémoires. Souvenirs.* P., Librairie Honoré Champion, 1992. P. 212-247.
546. *Cordey P.* Madame de Staël ou le deuil éclatant du bonheur. P., Éditions Rencontre, 1967. 293 p.
547. *Delon M.* Corinne ou la femme auteur // "Une mélodie intellectuelle". Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël / Sous la direction de Ch. Planté, Ch. Pouzoulet et A. Vaillant. P., Centre d'étude du XIX siècle. Université Paul-Valéry. 2000. P. 13-25.

548. *Delon M.* Du vague staëlien des passion // Madame de Staël. Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999. Sous la direction de M. Delon et F. Mélonio. P., Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000. P. 75-83.
549. *Didier B.* Corinne et les mythes // Madame de Staël. Corinne ou l'Italie. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., SEDES, 1999. P. 191-197.
550. *Didier B.* Madame de Staël. P., Ellipses Édition Marketing S.A. 1999. 119 p.
551. *Diesbach G.* de Madame de Staël. P., Librairie Académique Perrin, 1983. 585 p.
552. *Eaubonne F. de.* Une femme témoin de son siècle. Germaine de Staël. P., Éditeur Flammarion, 1966. 283 p.
553. *Garry-Boussel Cl.* Statut et fonction du personnage masculin chez Madame de Staël. P., Champion, 2002. 234 p.
554. *Garry-Boussel Cl.* L'homme de Nord et l'homme du Midi dans Corinne de Madame de Staël // Madame de Staël. Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999. Sous la direction de M. Delon et F. Mélonio. P., Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000. P. 55-66.
555. *Gautier P.* Introduction // Staël Mme de. Dix années d'exil. P., Librairie Plon, 1904. P. I – XVIII.
556. *Gengembre G.* Delphine, ou la Révolution française : un roman du divorce // Cahiers Staëliens. Delphine, roman dangereux ? P., Champion, 2005. №56. P. 105-112.
557. *Gengembre G.* L'enthousiasme dans Corinne ou l'Italie // "Une mélodie intellectuelle". Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël / Sous la direction de Ch. Planté, Ch. Pouzoulet et A. Vaillant. P., Centre d'étude du XIX siècle. Université Paul-Valéry. P. 97-108.
558. *Gengembre G., Goldzink J.* Introduction // Staël Mme de. De la littérature. P., Flammarion, 1991. P. 7-47.
559. *Guellec L.* L'éloquence de Corinne ou la parole d'une affranchie // Madame de Staël. Corinne ou l'Italie. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., SEDES, 1999. P. 64-88.
560. *Henning I. A.* L'Allemagne de madame de Staël et la polémique romantique. Genève, Slatkine reprints, 1975. 204 p.
561. *Jasinski N.* Commentaires // *Staël Mme de.* Correspondance générale. T. 1. Première partie. Lettres de jeunesse. 1777 – août 1778. P., Éditions J.-J. Pauvet, 1962. 251 p.

562. *Laforgue P.* Écriture et Œdipe dans *Corinne* // Madame de Staël. *Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., 1999. P. 111-132.
563. *Laforgue P.* Roman, romanesque et imaginaire dans *Corinne ou l'Italie* // "Une mélodie intellectuelle". *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël / Sous la direction de Ch. Planté, Ch. Pouzoulet et A. Vaillant. P., Centre d'étude du XIX siècle. Université Paul-Valéry. 2000. P. 31-44.
564. *Lang A.* Une vie d'orages. Germaine de Staël. P., Éditeurs Calmann-Lévy, 1958. 132 p.
565. *Larg D. G.* Madame de Staël. La vie dans l'œuvre (1766-1800). Essai de biographie morale et intellectuelle. P., Librairie Champion, 1924. 229 p.
566. *Lotterie Fl.* Introduction // *Staël Mme de*. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations // *Staël Mme de*. Œuvres complètes. T. 1. P., Champion, 2008. P. 117-132.
567. *Lotterie Fl.* Introduction // *Staël Mme de*. Réflexions sur le suicide // *Staël Mme de*. Œuvres complètes. T. 1. P., Champion, 2008. P. 332-339.
568. *Lotterie Fl.* Préface // *Staël Mme de*. Œuvres complètes. T. 1. P., Champion, 2008. P. 3-35.
569. *Louichon B.* Lieux et discours dans *Delphine* // *Cahiers Staëliens*. *Delphine*, roman dangereux ? P., Champion, 2005. №56. P. 53-63.
570. *Louichon B.* Madame de Saël et le roman sentimental // Madame de Staël. *Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., SEDES, 1999. P. 37-50.
571. *Luppé R. de.* Les idées littéraires de madame de Staël et l'héritage des Lumières (1795-1800). P., Librairie philosophique J. Vrin, 1969. 184 p.
572. Madame de Staël. Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999. Sous la direction de M. Delon et F. Mélonio. P., Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000. 137 p.
573. Madame de Staël. *Corinne ou l'Italie*. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., SEDES, 1999. 223 p.
574. "Une mélodie intellectuelle". *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël / Sous la direction de Ch. Planté, Ch. Pouzoulet et A. Vaillant. P., Centre d'étude du XIX siècle. Université Paul-Valéry. 2000. 234 p.
575. *Minski A.* La niche vide du Panthéon: Monuments et beaux-arts de Rome // Madame de Staël. Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999. Sous la direction de M. Delon et F. Mélonio. P., Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000. P. 17-30.

576. *Mortier R.* Corinne et la question religieuse // Madame de Staël. Corinne ou l'Italie. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., SEDES, 1999. P. 185-190.
577. *Omacini L.* Delphine et la tradition du roman épistolaire // Cahiers Staëliens. *Delphine*, roman dangereux ? P., Champion, 2005. №56. P. 15-24.
578. *Omacini L., Balaye S.* Introduction // *Madame de Staël*. Delphine. P., Champion, 2004. P. 3-15.
579. *Pange J. de.* Madame de Staël et la découverte de l'Allemagne. P., Éditeur Edgar Malfère, 1928. 155 p.
580. *Pange J. de.* Madame de Staël et le culte du héros // *Staël Mme de*. Lettres à Ribbing. P., Gallimard, 1960. P. 7-32.
581. *Phalèse H. de.* Corinne à la page. P., Nizet, 1999. 162 p.
582. *Principato A.* Madame de Staël : la conversation et son miroir romanesque // Cahiers Staëliens. Madame de Staël et le groupe de Coppet. P., Champion, 2001. № 52. P. 61-73.
583. *Rambaud V.* Corinne ou le roman des odieux // Madame de Staël. Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999. Sous la direction de M. Delon et F. Mélonio. P., Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000. P. 7-16.
584. *Reid M.* Corinne, vue d'un peu loin // Madame de Staël. Corinne ou l'Italie. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., SEDES, 1999. P. 6-16.
585. *Rey P.-L.* "Écrivant, elle causait encore" // Madame de Staël. Corinne ou l'Italie. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., SEDES, 1999. P. 59-63.
586. *Rivara A.* Contre-romanesque et hyper-romanesque dans quatorze premières lettres de Delphine // Cahiers Staëliens. *Delphine*, roman dangereux ? P., Champion, 2005. №56. P. 39-51.
587. *Seth C.* « Une âme exilée sur la terre ». Corinne : un mythe moderne de la transgression // Madame de Staël. Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999. Sous la direction de M. Delon et F. Mélonio. P., Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000. P. 99-129.
588. *Solovieff G.* Introduction // *Staël Mme de*. Lettres à Narbonne. P., Gallimard, 1960. P. 13-38.
589. *Solovieff G.* L'Allemagne et Madame de Staël. En marge d'un "événement". P., Éditions Klincksieck, 1990. 211 p.
590. *Sorel A.* Madame de Staël. P., Librairie Hachette, 1907. 216 p.
591. *Turquan J.* Madame de Staël. Sa vie amoureuse, politique et mondaine. P., Éditions Émile-Paul Frères, 1926. 343 p.

592. *Vaillant A.* Corinne, ou la littérature // Madame de Staël. Corinne ou l'Italie. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., SEDES, 1999. P. 29-40.
593. *Vaillant A.* De l'Essai sur les fictions à Corinne ou l'Italie: théorie et pratique de la sublimité romanesque // "Une mélodie intellectuelle". Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël / Sous la direction de Ch. Planté, Ch. Pouzoulet et A. Vaillant. P., Centre d'étude du XIX siècle. Université Paul-Valéry. 2000. P. 45-59.
594. *Valois M.-Cl.* Fictions féminines. Madame de Staël et les voix de la sibylle. P., ANMA Libri, 1987. 197 p.
595. *Zanon D.* Entre l'art et la vie, entre la référence et le sentiment: Corinne et l'amour // Madame de Staël. Corinne ou l'Italie. "L'âme se mêle à tout". Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., SEDES, 1999. P. 51-58.
596. *Zanon D.* Romanesque et mélancolie: l'imminence du romantisme dans Delphine // Cahiers Staëliens. Delphine, roman dangereux ? P., Champion, 2005. №56. P. 65-73.

Литература о творчестве Ж. Санд

597. *Barry J.* George Sand ou le scandale de la liberté. P., Éditions du Seuil, 1982. 573 p.
598. *Berthier Ph.* Corambé : Interprétation d'un mythe // George Sand. Colloque de Cerisy. Direction S. Vierende, Éditions SEDES réunis, 1983. P.7-20.
599. *Bidar F., Vaillant A.* George Sand un voyage dans l'idéal. P., Imprimerie Plateau Picard, 2004. 92 p.
600. *Bordas E.* Indiana de George Sand. P., Gallimard, 2004. 301 p.
601. *Bossis M.* L'Homme dieu ou l'idole brisée dans les romans de George Sand // George Sand. Colloque de Cerisy. Direction S. Vierende, Éditions SEDES réunis, 1983. P. 179-187.
602. *Boutin A.* Indiana au pays des hommes : narration et désir dans le roman de George Sand // George Sand. Écriture et représentation. Texte réunis par Éric Bordas. P., J.F.S. éditeur, 2004. P. 123-133.
603. *Courtinat N.* Fleurs et jardins dans la seconde Lélia (1839) // Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand. Actes du colloque international du centre de Recherches Révolutionnaires et Romantique. Université Blaise Pascal, Clermon Ferran, 4-7 février 2004. Clermon-Ferran, Université Blaise Pascal, 2006. P. 345-358.

604. *Czyla L.* Jaques ou les impasse du dialogue et de l'histoire // George Sand. L'écriture du roman. Actes du XI colloque international George Sand. Réunis par J. Goldin. Montréal, Paragraphes, Bibliothèque National du Québec, 1996. P. 70-75.
605. *Daly P.* De Sand à Cixous : la "venue à l'écriture" au féminin // George Sand. Colloque de Cerisy. Direction S. Vierende, Éditions SEDES réunis, 1983. P. 149-157.
606. *Diaz J.-L.* Balzac, Sand : devenir romancier // George Sand. L'écriture du roman. Actes du XI colloque international George Sand. Réunis par J. Goldin. Montréal, Paragraphes, Bibliothèque National du Québec, 1996. P. 23-57.
607. *Diaz J.-L.* Face à la "boutique romantique" : Sand et ses postures d'écrivain (1829-1833) // George Sand. Pratique et imaginaires de l'écriture. Colloque international de Cerisy-la-Salle. 1-8 juillet 2004. Caen, Presses universitaires de Caen, 2004. P. 15-33.
608. *Diaz B.* George Sand une "théorie du roman" par correspondance // George Sand. L'écriture du roman. Actes du XI colloque international George Sand. Réunis par J. Goldin. Montréal, Paragraphes, Bibliothèque National du Québec, 1996. P. 70-83.
609. *Didier B.* George Sand. P., ADP, 2004. 88 p.
610. *Didier B.* George Sand écrivain réaliste ? // George Sand. L'écriture du roman. Actes du XI colloque international George Sand. Réunis par J. Goldin. Montréal, Paragraphes, Bibliothèque National du Québec, 1996. P. 58-69.
611. *Didier B.* George Sand écrivain. "Un grand fleuve d'Amérique". P., PUF, 1998. 840 p.
612. *Dormoy-Savage N.* Identité et mimétisme dans quelques romans de George Sand // George Sand. Colloque de Cerisy. Direction S. Vierende, Éditions SEDES réunis, 1983. P. 159-169.
613. *Dunilac J.* George Sand sous la loupe. Genève-Paris, Éditions Slatkine, Éditions Champinon, 1978. 345 p.
614. Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand. Actes du colloque international du centre de Recherches Révolutionnaires et Romantique. Université Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 4-7 février 2004. Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2006. 460 p.
615. George Sand. Colloque de Cerisy. Direction S. Vierende, Éditions SEDES réunis, 1983. 190 p.
616. George Sand critique. Une autorité paradoxale. Sous la direction de O. Bara et Ch. Planté. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011. 260 p.

617. George Sand. Écriture et représentation. Texte réunis par Éric Bordas. P., J.F.S. éditeur, 2004. 347 p.
618. George Sand. L'écriture du roman. Actes du XI colloque international George Sand. Réunis par J. Goldin. Montréal, Paragraphes, Bibliothèque National du Québec, 1996. 448 p.
619. George Sand : Intertextualité et Polyphonie. Voix, image, texte. Berne, Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2011. 322 p.
620. George Sand. Pratique et imaginaires de l'écriture. Colloque international de Cerisy-la-Salle. 1-8 juillet 2004. Caen, Presses universitaires de Caen, 2004. 403p.
621. Hamon B. George Sand face aux églises. P., L'Harmattan, 2005. 285 p.
622. Harknesse N. "Ce marbre qui me monte jusqu'aux genoux" : pétrification, mimésis et le mythe de Pygmalion dans *Lélia* (1833 et 1839) // George Sand. Pratique et imaginaires de l'écriture. Colloque international de Cerisy-la-Salle. 1-8 juillet 2004. Caen, Presses universitaires de Caen, 2004. P. 161-171.
623. L'Hopital M. La notion d'artiste chez George Sand. P., Éditeurs Boivin, 1946. 310 p.
624. Kerlouégan F. Le lys et le lotus. Motif floral et défaillances de l'éros dans *Lélia* // Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand. Actes du colloque international du centre de Recherches Révolutionnaires et Romantique. Université Blaise Pascal, Clermon Ferran, 4-7 février 2004. Clermon-Ferran, Université Blaise Pascal, 2006. P. 359-370.
625. Laforgue P. "Corambé". Identité et fiction de soi chez George Sand. P., Klincksieck, 2003. 181 p.
626. Laforgue P. *Lélia*: poésie, philosophie et érotique de la désespérance en 1830 // George Sand. Écriture et représentation. Texte réunis par Éric Bordas. P., J.F.S. éditeur, 2004. P. 135-145.
627. Laforgue P. Sand, Sainte-Beuve, Hugo et le romantisme en 1845 // George Sand critique. Une autorité paradoxale. Sous la direction de O. Bara et Ch. Planté. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Sainte-Étienne, 2011. P. 109-118.
628. Laforgue P. Le roman infini narratif, romanesque et réflexivité métapoétique chez Sand (quelques exemples et quelques propositions // George Sand. Pratique et imaginaires de l'écriture. Colloque international de Cerisy-la-Salle. 1-8 juillet 2004. Caen, Presses universitaires de Caen, 2004. P. 335-342.
629. Lecointre S. George Sand : le discours amoureux, deux aspects d'une écriture poétique // George Sand. Colloque de Cerisy. Direction S. Vierende, Éditions SEDES réunis, 1983. P. 41-54.

630. *Marutte-Clot C.* "L'histoire du cœur" dans les romans des années 1840 : réalisme ou utopie ? // George Sand. Pratique et imaginaires de l'écriture. Colloque international de Cerisy-la-Salle. 1-8 juillet 2004. Caen, Presses universitaires de Caen, 2004. P. 277-284.
631. *Mozet N.* George Sand écrivain de romans. P., Éditeur Christian Pirot, 1997. 217 p.
632. *Naginski I. H.* George Sand mythographe // George Sand. Pratique et imaginaires de l'écriture. Colloque international de Cerisy-la-Salle. 1-8 juillet 2004. Caen, Presses universitaires de Caen, 2004. P. 145-159.
633. *Naginski I. H.* George Sand. L'écriture ou la vie. P., Champion, 1999. 301 p.
634. *Naginski I. H.* George Sand mythographe. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal. 2007. 275 p.
635. *Kruikemcier C.* Fêtes et Cérémonies : la structure mythique de Lélia // Sand George. Recherches nouvelles. Sous la direction de F. van Rossum-Guyon. Amsterdam, Rodopi, 1983. P. 74-92.
636. *Peylet G.* Le Musée imaginaire de George Sand : l'ouverture et la médiation. P., Librairie Nizet, 2005. 263 p.
637. *Pirotte H.* George Sand. P., Duculot, 1983. 144 p.
638. *Reboul P.* Introduction // Sand G. Lélia. P., Éditions Garnier Frères, 1960. P. I-XLIX.
639. *Ried M.* Signer Sand. L'œuvre et le nom. P., Éditions Belin, 2003. 237 p.
640. *Rossum-Guyon F. van.* Sand, Balzac et le roman // George Sand. L'écriture du roman. Actes du XI colloque international George Sand. Réunis par J. Goldin. Montréal, Paragraphes, Bibliothèque National du Québec, 1996. P. 7-20.
641. *Salomon P.* Née romancière Biographie de George Sand. P., Éditions Glénat, 1993. 271 p.
642. Sand George. Recherches nouvelles. Sous la direction de F. van Rossum-Guyon. Amsterdam, Rodopi, 1983. 205 p.
643. *Schaeffer G.* Espace et temps chez George Sand. Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1981. 149 p.
644. *Schapira M.-Cl.* Entre dire et taire : la poétique de la douceur dans l'œuvre sandienne // George Sand. Pratique et imaginaires de l'écriture. Colloque international de Cerisy-la-Salle. 1-8 juillet 2004. Caen, Presses universitaires de Caen, 2004. P. 265-275.
645. *Vareille J.-Cl.* Fantômes de la fiction. Fantôme de l'écriture // George Sand. Colloque de Cerisy. Direction S. Vienne, Éditions SEDES réunis, 1983. P. 125-136.

646. *Vierne S.* George Sand, la femme qui écrivait la nuit. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004. 327 p.
647. *Vivent J.* La Vie Privée de George Sand. P., Hachette, 1949. 255 p.
648. *Wingard Vareille K.* Socialité, sexualité et les impasse de l'histoire : l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837). P., UPPSALA, 1987. 566 p.

Литература о творчестве О. де Бальзака

649. *Ambière M.* Balzac et La Recherche de l'Absolut. P., Presses Universaire de France. 1999. 687 p.
650. Balzac et la crise des identités. Textes réunis par J.-L. Diaz. P., Édition E. Cullmann, 2005. 198 p.
651. *Baron A.-M.* Balzac, ou les hiéroglyphes de l'imaginaire. P., Champion, 2002. 208 p.
652. *Brix M.* Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire. Bruxelles, Éditions Paters / Société des études classiques, 1999. 303 p.
653. *Brix M.* Stendhal, Balzac et la question du style indirect libre // Stendhal, Balzac, Dumas. Un récit romantique ? / Sous la direction de L. Dumasy, Ch. Massol, M.-R. Corredor. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006. P. 148–161.
654. *Condé M.* La genèse social de l'individualism romantique. Esquisse historique de l'évolution du roman en France du dix-huitième au dix-neuvième siècle. Tübingen ; Niemeyer, 1989. 402 p.
655. *Couleau Ch.* Quand le roman parle à son lecteur. Stratégie du discours auctoral chez Balzac, Dumas, Stendhal // Stendhal, Balzac, Dumas. Un récit romantique ? / Sous la direction de L. Dumasy, Ch. Massol, M.-R. Corredor. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006. P. 220–231.
656. *Diaz J.-L.* L'écrivain imaginaire. Scénographie auctoriales à l'époque romantique. P., Honoré Champion Éditeur, 2007. 695 p.
657. *Laforgue P.* Balzac dans le texte : études de génétique et de sociologie. P., Éditions Pirot Christian, 2006. 196 p.
658. Lectures actuelles d'œuvres de Balzac. Livre réel, livres possibles, monde commun / Sous la direction de N. Ramognino. T. 2. P., Édition Newest First, 2006. 286 p.
659. *Mozet N.* Balzac et le temps. Littérature, histoire et psychanalyse. P., Saint-cyr-sur-Loir, Christian Pirot, 2005. 260 p.
660. Réflexions sur l'autoréflexivité balzacienne. Textes réunis et présentés par A. Oliver et St. Vachon. Toronto, Centre d'Études du XIX siècle, 2002. 224 p.

661. *Roy C.* Balzac // *Roy C.* Les soleils du romantisme. P., Gallimard, 1974. P. 218–250.
662. Stendhal, Balzac, Dumas. Un récit romantique ? / Sous la direction de L. Dumasy, Ch. Massol, M.-R. Corredor. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006. 321 p.
663. *Vachon S.* Balzac au miroir : concentration et communication // La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard. P., Université de Paris-Sorbonne, 2003. P. 526–537.
664. *Viard B.* Balzac à la recherche du possible // *Viard B.* Les poètes et les économistes. Pour une approche anthropologique de la littérature. P., Éditeur Kime, 2004. 434 p.
665. *Viard B.* Balzac // *Viard B.* Lire les romantiques français. P., PUF, 2009. P. 136–170.