

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**ОБРАЗЫ ИТАЛИИ
В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ
XVIII–XX вв.**

Под редакцией д-ра филол. наук О.Б. Лебедевой,
д-ра филол. наук Н.Е. Меднис



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2009

О.Б. Кафанова
Томский университет (Россия)

СТРАННАЯ СУДЬБА ОДНОГО ИЗ «ВЕНЕЦИАНСКИХ» РОМАНОВ ЖОРЖ САНД В РОССИИ

На протяжении почти всего XIX в. через многие романы Жорж Санд в русскую культуру проникали образы Италии. Уже в 1830-е гг. были переведены такие произведения, как «Домашний секретарь», «Симон», «Лавиния», «Ускок», «Леоне Леони». В них были репрезентированы важные итальянские топосы (прежде всего Венеция), театр, музыка и живопись Италии, а главное, итальянские характеры. В 1840-е гг. в России большим успехом пользовались такие ее романы, как «Теверино» и «Лукреция Флориани». По поводу последнего (а точнее, по поводу его главной героини) возникла бурная полемика между западниками и славянофилами. Лукреция Флориани, воплощающая, по мнению Жорж Санд, архетип итальянского женского характера, была изображена красивой женщиной, талантливой актрисой и темпераментной возлюбленной, матерью четверых детей, рожденных от разных мужчин. В ней счастливо соединялись такие экзистенциальные ипостаси, как сексуальность, материнство, публичная жизнь и артистическое творчество. Эти качества, которые, как утверждает Б. Диаз (Diaz), обычно были несовместимыми для женщины в любой другой стране, кроме Италии¹, вызывали восторг, например, Белинского или Герцена, недоумение Гончарова и возмущение Л. Толстого.

Но один роман из «венетического цикла», относящийся к художественным шедеврам Жорж Санд, имел в России странную судьбу. Я имею в виду «*La Dernière Aldini*» («Последняя Альдини»), появившийся в 1838 г. Создавался он после пребывания романистки в Италии, которое благотворно отразилось на психологической достоверности и конкретности изображенных в произведении характеров. Действие романа происходит в Венеции, Неаполе и Флоренции, а главные действующие лица и сам рассказчик являются итальянцами.

¹ См.: *Diaz B. Le mythe de l'Italienne dans les romans de George Sand // Présence de l'Italie dans l'œuvre de George Sand. Bibliothèque du voyage en Italie. Études 66. 2004. P. 55.*

Известно, что «включение творчества инационального писателя в данный литературный процесс осуществляется в трех основных аспектах: перевод, критическое истолкование и творческое усвоение»². Рассматривая рецепцию этого произведения, вряд ли можно однозначно сказать, что существует его русский перевод. В то же время роман в укороченной версии появился в журнале О.И. Сенковского «Библиотека для чтения» под названием «Il primo tenore» (1838). Другого русского перевода до сих пор опубликовано не было.

Нельзя сказать, что это произведение получило интересную критическую интерпретацию в России. Как известно, серьезному критическому истолкованию в XIX в. подвергались, как правило, только такие переводные произведения, которые вплоть до 1860-х гг. воспринимались в виде составной части русского литературного процесса.

Тем не менее роман в оригинале был прочитан и оценен многими выдающимися деятелями русской литературы. Его упоминает В.Г. Белинский в статье, посвященной роману Г.Х. Андерсена «Импровизатор, или Молодость и мечты итальянского поэта» (1845). Критик сразу вспомнил «<...> мастерские картины Италии, дышащие глубокою мыслию и могучею жизнью в романах Жоржа Занда». В сопоставлении с «Последней Альдини» и другими «итальянскими» произведениями французской романистки «очерки» Андерсена показались ему «бледными» и «слабыми»³.

Известно, что Т.Н. Грановский в конце сентября 1839 г. послал «La Dernière Aldini» в подарок сестрам. При этом он стремился их убедить, что Жорж Санд – «один из величайших европейских талантов»⁴. И.И. Панаев в обзоре «Французская литература в 1838 году» называл это произведение в числе особенно рекомендуемых им российскому читателю⁵. Известно также, что молодой Аполлон Григорьев разыскивал «La Dernière Aldini» в магазине Готье для Антонины Корш⁶. Но особенно важными для нас представляются два отклика на роман, принадлежащие тогда еще совсем юным литераторам, ставшим впоследствии классиками русской литературы. Это отзывы И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского.

² Левин Ю.Д. Восприятие творчества инациональных писателей // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С. 249.

³ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. 8. С. 491.

⁴ Грановский Т.Н. Письмо к сестрам // Т.Н. Грановский и его переписка. М., 1897. Т. 2. С. 90.

⁵ Панаев И.И. Французская литература в 1838 году // Отечественные записки. 1839. Т. 1. Янв. Отд. 7. С. 107.

⁶ Григорьев А.А. Листки из рукописи скитающегося софиста // Григорьев А.А. Воспоминания. Л., 1980. С. 92.

Знакомство юного Тургенева с творчеством Жорж Санд началось именно с этого произведения. 6 (18) октября 1840 г. он писал своему приятелю А.П. Ефремову: «"La Dernière Aldini" и "Leone Leoni" G. Sand'a так хороши, что я умственно поцеловал ее третий пальчик правой руки, на котором, наверно, есть немного чернил»⁷. Что касается Достоевского, известно, что в 1844 г. он переводил «La Dernière Aldini», но не напечатал своего перевода⁸. В письме к брату он признавался: «Наконец, случился со мной один неприятный случай. Я был без денег. Но перевод Жорж Занда романа кончался у меня («La dernière Aldini»). Суди же о моем ужасе – роман был переведен в 1837 году. А черт это знал, я был в иступлении!»⁹

Замечание молодого Достоевского о первом русском переводе свидетельствует о том, что он знал о нем понаслышке. Во-первых, Достоевский ошибся в дате. «Il primo tenore» появился не в 1837, а в 1838 г., почти одновременно с выходом его во Франции. Во-вторых, версию «Библиотеки для чтения» назвать переводом нельзя. И нам стоит только посетовать на то, что Достоевский, по-видимому, уничтожил свой текст. Если бы он знал, каким искажениям роман подвергся в журнале Сенковского, то, вероятнее всего, не усомнился бы в своем праве предложить добросовестный перевод. Стоит задуматься и о мотивации обращения Достоевского к этому роману. В письме к брату заявлен мотив нужды в деньгах, но даже материальная необеспеченность вряд ли могла заставить начинающего литератора быть неразборчивым. Можно напомнить, что молодой Достоевский перевел «Евгению Гранде» Бальзака. Мы можем утверждать, что «Последняя Альдини» глубоко врезалась в память писателя своим главным женским образом, поскольку он очень точно воспроизвел его характеристику в статье 1876 г., посвященной памяти Жорж Санд.

Что же представляет собой произведение Жорж Санд, известное в настоящее время в России только отдельным специалистам? Прежде всего, оно является музыкальным по своей структуре и стилистике, поскольку повествование ведется от лица музыканта, оперного певца Лелио, который специально подбирает мелодический настрой для своего рассказа. Доминантой двух любовных историй своей жизни он делает

⁷ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 1. М., 1982. С. 179.

⁸ Нечаева В.С. Ранний Достоевский. 1821–1849. М., 1979. С. 127.

⁹ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 28, кн. 1. С. 91.

музыку и музыкальность, которые определяют и характеристики двух женских образов.

Музыкальное построение произведения, а также главный герой – артист являются частыми атрибутами воплощения итальянской темы у Жорж Санд. Артистичность и музыкальность романистка считала важнейшими признаками итальянского характера. Но ни в одном, пожалуй, произведении ей не удалось добиться столь полного слияния музыкального и словесного начал.

Композиция романа явно подчиняется законам симметрии. Хотя формально произведение разделено на две части, в нем ясно просматривается и третья, состоящая из введения и эпилога. В начале и в конце повествования Жорж Санд помещает дискуссию о любви и музыке. Лелио ищет «музыкальную интродукцию», соответствующую его настроению. Он отказывается от «французской сонаты», тон которой мало соответствует жанру исповеди, и предпочитает один из тех немецких вальсов, «<...> где Радость и Страдание словно медленно кружатся в сладострастном объятии, показывая попеременно то бледное лицо, омытое слезами, то сияющее чело, увенчанное цветами»¹⁰. Музыка уточняла настроение рассказчика, объясняла то, что он не договаривал, вносила дополнительные психологические оттенки.

Рассказчик выбирает вальсы Вебера, Бетховена, Шуберта. Этот выбор выявляет демократизм героя, поскольку все названные немецкие композиторы обновили разные музыкальные жанры (оперу, симфонию, вальс и др.) фольклорными мотивами, мелодиями популярных песен. Итальянец Лелио показывает разницу между музыкой своей родной страны, «<...> которая обращена только к чувствам и экзальтированному воображению», и музыкой немецкой, которая «<...> обращается к сердцу и самым глубоким и утонченным чувствам»¹¹. Но главным в выборе Лелио был предпочитаемый им жанр. Это вальс, один из самых интимных танцев, вызывающий целый ряд ассоциаций. Он появился в преромантическую эпоху в Германии и вызвал настоящую революцию в танцевальной музыке. В 1770-е гг. вальс, стремительный и зажигательный, вытеснил медленный и чопорный менуэт. Если в менуэте кавалер и дама танцевали фактически отдельно, то в вальсе мужчина и женщина образуют пару, которая танцует, кружась в едином и довольно сложном движении.

¹⁰ Sand George. La dernière Aldini // Vie d'artistes. Paris, 2004. P. 132. Здесь и далее перевод мой. – О.К.

¹¹ Ibid. P. 133.

При своем появлении этот танец натолкнулся на сильную оппозицию. Например, в России вальс невзлюбила Екатерина II, а при Павле I было опубликовано полицейское предписание, запрещающее «употребление плясок, вальсеном именуемой»¹². Вальс создавал особую атмосферу интимности, поскольку мужчина держал девушку или женщину в своих объятиях. Поэтому именно этот танец наиболее всего подходил для объяснения в любви – что делало его опасным в глазах матерей, которые следили за добродетельным поведением своих дочерей. Французская беллетристка С.Ф. Жанлис в своем «Критическом и толковом словаре этикета двора и нравов светского общества» («*Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la cour, et des usages du monde*», 1818) так характеризовала этот танец:

Молодая девушка, легко задрапированная, бросающаяся в объятия молодого человека, который прижимает ее к своей груди и который увлекает ее за собой с такой стремительностью, что скоро она испытывает сильное сердцебиение и, вне себя, теряет голову! <...> Вот что такое *вальс*! <...>¹³.

В полушутливом русском трактате «Наука любви» (1840) имелась также специальная глава, называемая «Тайны вальса». Анонимный автор утверждал:

...Вальс! Ты прилетел в наши снега с благоуханных берегов Рейна вместе с кипучим искрометным вином, и ты, о вальс, еще можешь поспорить своим магическим действием упоения с действием его могучих паров! <...> О вальс! Ты поэзия танцев. Если кадрили похожа на поэму, то ты – порывистый лиризм. <...> вальс сближает сердца и почти незаметно рождает симпатию!¹⁴

Несмотря на шуточный тон, в этом сочинении было много истины. Вальс предполагает вращение: танцующие движутся по кругу, меняя направление, что в символическом плане может восприниматься как движение в одновременно открытом и закрытом пространстве. Следует также добавить, что вращение вызывает головокружение, опьянение.

Все эти ассоциации, вызываемые вальсом, характеризуют природу двух влюбленностей в жизни главного героя Жорж Санд. В первой части рассказывается история его страсти к патрицианке Бьянке Альдини, навеянной большой любовью к музыке. Даниэль Джемелло (уменьшительно Нелло), сын рыбака и гондольер в Венеции, наделенный музы-

¹² *Auэрбах Л.* Рассказы о вальсе. М., 1980. С. 10.

¹³ *Genlis S.F.* *Walses // Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la cour, et des usages du monde.* Т. 2. Paris, 1818. P. 355.

¹⁴ Наука любви: Сочинение, писанное на получение звания доктора любви. СПб., 1840. С. 90–91, 95–96.

кальным даром, о котором он сам до поры не подозревает, привлечен «прекрасным женским голосом, поющим под аккомпанемент арфы». Юноша, почти подросток (ему только пятнадцать лет), никогда не видел этого инструмента. В своих мечтах он воображает арфу «то в виде сирыни или рыбы, то в образе птицы». Он мечтает о том, что найдет «арфу посреди тростника и водорослей»¹⁵.

Арфа имела «аристократическую», по выражению Ж.М. Бельбе (Bailbé), судьбу в литературе, она благоприятствовала идеализации персонажа, который держал ее в своих руках. «Движения пальцев, которые бегут по струнам, позы музыкантши, сама ее красота, ловко подчеркнутые, — являются элементами, которые не могут остаться незамеченными»¹⁶. Поэтому не было ничего удивительного в том, что Нелло влюбился в Бьянку внезапно, как только увидел ее играющей на арфе. В свою очередь, двадцатилетняя вдова была привлечена прекрасным голосом юноши. Жорж Санд удалось соединить поэзию музыки и поэзию любви в одно неразрывное целое. Когда Нелло осознал красоту своего голоса, он испытал счастье, подобное счастью любовника:

До сих пор я считал, что лишен силы, но я обладал ею в избытке. Она меня переполняла, сокрушала. Я спрятал лицо в высокую траву, и во власти приступа безумной радости, разрыдался. О мои первые слезы артиста! Только они могут соперничать в сладости или горечи с первыми слезами любовника¹⁷.

Процесс сближения молодых людей осуществлялся по логике вальса. Нелло должен был вначале поддерживать Бьянку из-за ее хромоты, но по мере ухудшения ее здоровья он начал брать ее на руки, фактически заключая ее в объятия и при этом чувствуя головокружение от близости любимой женщины. Все эти ситуации напоминали фигуры и интимную атмосферу танца.

Вторая история любви в жизни героя началась десять лет спустя, в Неаполе. Нелло сделался знаменитым артистом под псевдонимом Лелио. Его прекрасный голос привлек внимание юной девушки, дочери Бьянки, Алезии Альдини. В свою очередь, герой был очарован не только ее красотой, но также ее музыкальным вкусом, тонким и деликатным. Важно отметить, что Алезии было в этот момент 15 лет, ровно столько же, сколько было Нелло в начале его венецианской истории, что позволяло воспроизвести историю новой любви в зеркальном отра-

¹⁵ Sand George. La dernière Aldini. P. 136–137.

¹⁶ Bailbé J.-M. Le Roman et la musique en France sous la monarchie de Juillet. Paris, 1969. P. 73.

¹⁷ Sand George. La dernière Aldini. P. 144.

женин. Теперь юность и невинность становятся характеристиками женского персонажа, в то время как Лелио предстает уже опытным мужчиной, немало испытавшим в жизни. И вновь, на сей раз уже расстановка персонажей, соотносится с фигурой кружения в любовном танце, константами которого остаются музыка, молодость и поэзия первого чувства.

Любовь артиста к аристократке отражала все оппозиции, свойственные вальсу. Она была одновременно привлекательной и запретной, искренней и стесненной приличиями, окруженной сиянием поэзии, но ограниченной социальным неравенством.

Лелио, вспоминая пережитое им любовное чувство, дает своим слушателям музыкальные ориентиры для каждой из своих историй. Он объясняет, что предпочитает музыку Вебера и Бетховена, потому что она вызывает рефлексию и заставляет его искать новые средства для совершенствования драматического искусства певца.

Главную мелодию первой части романа определил вальс под названием «Желание», авторство которого Жорж Санд ошибочно приписывала Бетховену (эта ошибка была типичной для того времени). В действительности вальс ля бемоль мажор, известный под различными названиями: «Траурный вальс», «Томление», «Любимый вальс», а также «Желание» принадлежал Ф. Шуберту и был создан им в девятнадцатилетнем возрасте. «Его музыка, – отмечает советский музыковед, – вовсе не траурная, а скорее благородно-мечтательная; может быть, лишь на миг прорывается нота скрытой грусти, но преобладает настроение светлой поэтичности»¹⁸.

Этот скромный вальс имел сложную и прихотливую судьбу. Шуберт явился одним из первых композиторов, поднявших, вслед за Вебером, танцевальную музыку до серьезного уровня музыки инструментальной. Шуберт трансформировал прикладные танцевальные пьесы в лирические миниатюры. Он поразительно непринужденно сочетал «заимствованное из практики народного музицирования с прихотливым полетом своего воображения», что позволило ему создать «подлинные поэмы, отражающие самые разнообразные оттенки душевных движений»¹⁹.

Жорж Санд не случайно сделала этот вальс музыкальной основой повествования Лелио о его любви к Бьянке Альдини. Симметрия, свойственная танцу, явно ощущается во многих фрагментах текста. С этой точки зрения интересна сцена в гондоле, когда прекрасная женщина искусно играет с влюбленным в нее мальчиком, притворяясь спящей и открывая глаза всякий раз, когда он хочет ее покинуть:

¹⁸ Ауэрбах Л. Рассказы о вальсе. С. 18.

¹⁹ Вульфус П. Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества. М., 1983. С.191–192.

Я поставил одну ногу на берег, и это было все. Я вернулся в гондолу; я остался стоя смотреть на нее. Она вновь открыла глаза, и ее взгляд, казалось, притягивал меня тысячами цепей из железа и бриллиантов. Я сделал шаг к ней, она вновь закрыла глаза; я сделал другой, – она их снова открыла и приняла вид презрительного удивления. Я повернулся к берегу, но снова возвратился в гондолу. Эта жестокая игра продолжалась несколько минут. Она меня привлекала и отпускала, словно ястреб, играющий со смертельно раненной пташкой²⁰.

Описывая эту любовную сцену, Жорж Санд прибегает к симметрии движений, жестов и самих фраз, используя в них повторы, анафоры и сходное синтаксическое построение. Сцена начинается с попытки юноши покинуть гондолу, что в символическом плане означает его желание убежать, освободиться от страсти, но завершается его возвращением в узкое пространство эротики и томления. Образы берега – земли, как и гондолы, которая может двигаться только в воде, приобретают также символические значения. Берег соответствует желанию юноши обрести безопасность, стабильность. Характер Бьянки – женщины капризной, непостоянной, изменчивой – коррелирует с водой, которая течет, струится и никогда не сохраняет своей идентичности.

Синтез лиризма и танцевальной основы, отодвинутой на второй план, свойствен всем вальсам Шуберта. А приемом, с помощью которого немецкий композитор достигал психологического эффекта, был неожиданный переход мажора в минор и обратно. Жорж Санд, в свою очередь, создает поэтическую прозу, важным фактором которой становится ритм фраз. В характеристике своих главных персонажей она часто прибегает к бинарной или тернарной синтаксической организации текста:

Бьянка Альдини была воплощением доброты, терпения, милосердия, спустившихся на землю. <...> Там, где нужно было осушить слезу, излить благодеяние, ее вскоре видели спешащей в своей гондоле, держащей на коленях маленькую четырехлетнюю дочь <...> такую хрупкую, такую очаровательную и всегда так свежо наряженную, что казалось, только прекрасные руки ее матери будут единственными в мире достаточно тонкими, достаточно нежными и достаточно мягкими, чтобы прикоснуться к ней, не измяв и не сломав ее²¹.

Удвоение элемента одного грамматического ряда «сообщает тексту уравновешенное и спокойное течение» и служит его симметрии²², а устроение однородных членов соответствует ритму вальса. Чередование или соединение бинарной и тернарной конструкций в одной фразе со-

²⁰ Sand George. La dernière Aldini. P. 153.

²¹ Ibid. P. 140.

²² Giard A. Un aspect du style de George Sand: L'idéalisation // Les Amies de George Sand. 1998. № 20. P. 48.

здает эффект музыкальной гармонии. Можно привести много примеров подобного рода в описании Бьянки:

<...> я не знаю, существовала ли когда-либо женщина лучше и очаровательнее. Другие женщины, завидовавшие ее красоте, богатству и добропорядочности, мстили ей, уверяя, что она была ограниченной и невежественной. <...> Она была среднего роста, белая, как молоко, и свежая, как цветок; все в ней было нежность, молодость, любезность²³.

Этот ритм соответствует музыкальной посылке, избранной рассказчиком истории. Изысканность музыкального вкуса, абсолютный слух отражаются в его манере говорить. Можно сказать, что Лелио «поет» меланхолическую историю своей любви:

Когда она отдавала мне приказ, у меня выросли крылья; когда она опиралась на меня, мое сердце трепетало от радости; когда, чтобы привлечь внимание князя Монталегри на мои красивые волосы, она нежно опускала свою белоснежную руку на мою голову, я краснел от гордости²⁴.

В «каденции» жорж-сандовских фраз отражается прием, использованный Шубертом, а именно чередование мажорного и минорного ладов. С точки зрения мелодики фраза может рассматриваться как единство, состоящее из двух последовательных мелодических доминант, поднимающейся (протазис) и нисходящей (аподозис) с мелодической вершиной в центре. «Мажорной» каденция будет, если протазис по количеству слогов короче аподозиса, а «минорной» в противоположном случае, наконец, «нейтральной» – когда объемы обеих частей будут примерно равными²⁵. Если анализировать, например, с этой точки зрения фразы, с помощью которых Лелио выражает свое возрастающее чувство к Бьянке, можно заметить мажорную каденцию столь же часто, как и минорную. Если же рассматривать целые периоды текста, то приходится констатировать постоянное чередование мажорной и минорной каденций или, скорее, отсутствие какой-либо одной выраженной тенденции.

Вот как, например, Лелио описывает свои переживания в те моменты, когда он несет хромую Бьянку на руках:

Cette taille souple et voluptueuse qui s'abandonnait à moi, cette tête charmante qui se penchait vers mon visage, ce bras d'albâtre qui entourait mon cou nu et brûlant, cette chevelure embaumée qui se mêlait à la mienne, c'en était trop pour un garçon de dix-sept ans²⁶.

²³ Sand George. La dernière Aldini. P. 140.

²⁴ Ibid. P. 142.

²⁵ См.: Giard A. Un aspect du style de George Sand: L'idéalisation. P. 48–49.

²⁶ Sand George. La dernière Aldini. P. 150.

[Перевод: Этот гибкий и полный неги стан, который мне доверялся, эта очаровательная голова, склоняющаяся к моему лицу, эта рука цвета алебастра, обвивающая мою обнаженную и горящую шею, эти благоухающие волосы, смешивающиеся с моими, всего этого не мог выдержать мальчик семнадцати лет.]

В этом случае, если рассматривать каждую параллельную конструкцию отдельно, можно говорить о преобладании в них мажорной или нейтральной каденции (7+7, 4+8, 4+10, 6+5, 4+8). Но если взять весь период как единое целое и исходить из подсчета не слогов, а синтагм, то придется констатировать чередование мажорной и минорной каденций. Этот тип конструкции особенно распространен в первой части романа, что определяет изменчивый, волнообразный ритм, служащий созданию прихотливой атмосферы, в которой развивается первая любовь юного героя.

Что касается истории второй любви Лелио, сюжет которой более нюансирован, в этом случае можно говорить о другой музыкальной ориентации, а именно о «Приглашении к танцу» Вебера. Хотя прямо оно не названо, это самое знаменитое произведение в форме вальса часто упоминаемого в романе композитора. Сочинение Вебера называют прекрасной танцевальной поэмой, которая, как и все романтические произведения, имеет свою программу.

Композитор сам дал объяснение каждой музыкальной фразе и каждому музыкальному мотиву в нем. Небольшое медленное вступление с певучей, словно «говорящей» мелодией рисует, по его словам, встречу на балу юноши и девушки. Он приглашает ее на танец, она вежливо отказывается, но он настаивает, и она соглашается. Их нежная беседа передана в виде диалога – басу «отвечает» верхний голос. Затем разворачивается «увлекательный, полный ликования, светлых надежд, ощущения радости жизни вальс». Мелодии чередуются одна за другой – «шутливые, грациозные, воздушные, мужественные, лирические»; в середине вновь возникает диалог – разговор наедине, объяснение в любви. А в конце – расставание, «вихрь вальса сменяется тишиной»²⁷.

Интересно заметить, что Вебер, как и Шуберт, несколько раз меняет мажорную тональность на минорную, что сообщает музыке поэтическую грусть. Именно в этом произведении уже были заложены признаки стиля венского классического вальса, «столь романтического по внезапной смене энергического размаха и сентиментального сладкого вздо-

²⁷ Кенгсберг А. Карл Мария Вебер (1786–1826): Популярная монография. Л., 1981. С. 58.

ха, безудержной страсти и интимного кокетства»²⁸. Драматургия пьесы Вебера удачно характеризует развитие отношений Лелио и Алезии, которые возникают на спектакле в неаполитанской опере и продолжают за фортепиано. Эта любовь начинается не с восхищения, как в первом случае, но с удивления и даже ненависти. Наблюдая за поведением гордой и высокомерной девушки в театре, певец испытывает неясное чувство, смесь страха и восхищения, что приводит его к тяжелому нервному заболеванию. Было нечто привлекательное и одновременно страшное для него во внешности девушки, которую он знал под фамилией Гримани:

Ее большие глаза были устремлены на меня, как глаза привидения, и этот пристальный, испытующий и глубокий взгляд в конце концов стал меня так стеснять, что я начал его старательно избегать. Но, словно злая судьба играла со мной, чем больше я старался отвести глаза, с тем большим упорством они встречали глаза чародейки. В этом таинственном магнетизме было нечто настолько странно могущественное, что я ощутил детский ужас <...>²⁹.

Важно заметить, что в вечер первой встречи с Алезией певец исполнял роль Ромео. Речь шла, по-видимому, об опере «Ромео и Джульетта» Д. Стейлбелта (1793). Девушка находилась под впечатлением знаменитой истории любви. Вторая неожиданная встреча героев произошла у подножия Апеннинских гор, неподалеку от Флоренции, где Лелио отдыхал от нервного потрясения. Артист проникает во дворец Гримани, выдавая себя за настройщика фортепиано. Первому объяснению молодых людей предшествует сцена, наполненная дисгармоническими звуками. Алезия, желая привлечь внимание мужчины, занимающегося инструментом, производит много шума:

<...> она переставила кресло, вновь водворила его на место, с которого только что сдвинула, уронила свой веер, подняла его, сильно шурша платьем, открыла окно и тотчас же его закрыла, и, видя, что я решился не замечать ничего, она приняла решение уронить табурет на кончик своей маленькой хорошенькой ножки и издала горестный возглас. Я оказался достаточно глупым, чтобы внезапно уронить ключ от молоточка на металлические струны, которые издали жалобный вздох³⁰.

Затем эта пародия на любовное свидание получает продолжение, потому что Лелио одну за другой рвет три струны, которые лопаются с ужасным взрывом. Такая какофония хорошо соответствует смятению чувств, переживаемых главными героями. Девушка прячет свое волнение за бравадой: она дразнит артиста, а тот сердится на ее несправедли-

²⁸ Друксин М.С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л., 1936. С. 52.

²⁹ Sand George. La dernière Aldini. P. 172.

³⁰ Ibid. P. 178.

вые и даже оскорбительные насмешки. Начатая война не прекращается и на следующий день. Лелио находит Алезию «сидящей за пианино и стучащей с восхитительным бесстрашием по немым или скрежещущим клавишам, как будто бы она хотела доказать этой дьявольской симфонией свою ненависть или презрение к музыке». Но герой насмешливо наблюдает за экстравагантными выходками «синьоры», видя в них скрытое кокетство. Он иронически называет ее какофонию «прелестным и очень хорошо исполненным вальсом»³¹.

Еще через день разговор молодых людей протекает под аккомпанемент скольжения передвигаемого кресла. Лелио реагирует на тон и слова «Гримани» непроизвольным «приближением» или «отодвиганием» своего кресла. Это перемещение вещи, подражающее танцевальным па, также помогает сближению героев, тем более что в кульминационный момент этой сцены Лелио соскальзывает с кресла и бросается на колени перед девушкой.

После этой экспозиции, достаточно долгой и пикантной в деталях, развитие взаимной страсти делается стремительным. При этом именно девушка берет на себя инициативу: назначает свидания днем в церкви, а в парке в полночь, пишет любовные записки и первая объясняется в любви. Но финал этой любви печален: брак между влюбленными невозможен не только по причине сословного неравенства, но в большей мере из-за «интеллектуального инцеста» (*l'inceste intellectuel*), по выражению рассказчика. Узнав, что «Гримани» – это Алезия Альдини, дочь Бьянки, Лелио приносит свою любовь в жертву спокойствию своей бывшей возлюбленной.

Любовный роман артиста завершается разлукой с той, которую он любит, совсем так же, как и в сюжете «Приглашения к танцу» Вебера. В «эпilogue» Жорж Санд продлевает эту атмосферу светлой грусти: слушатели хранят «меланхолическое молчание», а Лелио вновь возвращается к немецкой музыке, столь дорогим для него вальсам Вебера и Бетховена. «Они напоминают мне, – говорит он, – эпоху в моей жизни, о которой я буду всегда сожалеть, несмотря на страдания, которыми она была наполнена»³².

Таким образом, музыкальная структура, композиция вальса позволили Жорж Санд создать один из ее лучших «венетцианских» романов с замечательными итальянскими характерами. Венеция является в нем «про-странством вымыслов»: по сравнению с другими городами севера Италии, именно она становится местом соблазна и путаницы, по выражению

³¹ *Sand George*. *La dernière Aldini*. P. 181.

³² *Ibid.* P. 254.

Аннарозы Поли (Poli), «путаницы идентичностей в ее вечном карнавале истин и обманов, нравственных ценностей»³³. Лелио воплощал представление романтистки о мужчине-итальянце, которого она идентифицировала «с истинным артистом», «импровизатором во всех областях искусства»³⁴.

Алезия также стала новым женским типом в творчестве писательницы, воплощая черты настоящей итальянки: естественность, импульсивность, живость, чувственность, но также и «некую страстную духовность, некую устремленность к бесконечному, которая дополняет ее очарование». Она не боится себя скомпрометировать, пренебрегает всеми нормами поведения, соответствующими ее возрасту и положению. Она приглашает Лелио к себе без ведома родителей, приходит к нему ночью одна, объясняется с его бывшей любовницей, тоже певицей... И совершая все эти неприличия (или безумства), она остается невинной, целомудренной. Таким образом, если Жорж Санд и отдала предпочтение немецкой музыке перед итальянской в качестве аккомпанемента повествования, ей удалось запечатлеть сам «дух» Италии через созданные ею характеры.

В каком же виде предстал роман в переводе *Библиотеки для чтения*, осуществляемом, без сомнения, по прямым указаниям О.И. Сенковского?

Прежде всего, из произведения исчезла Италия, какой ее изобразила Жорж Санд, хотя название переделки было нарочито итальянизировано. Кроме того, в русском переводе были вставлены отсутствующие в оригинале итальянские слова и обращения. Вместо интимных признаний в артистической компании действие было перенесено в аристократический дом, хозяйка которого обращалась к Лелио с такими словами: «Расскажите нам подробнее о себе, caro signor Peretti, <...> правда ли, что вы происходите от одной из знаменитейших венецианских фамилий?»³⁵

Произведение было сокращено примерно на треть; в нем совершенно исчезли музыкальная структура, пролог и эпилог. Но особенно большим искажением подверглась первая часть. Переводчик изменил имя и социальное происхождение героя, который был превращен в дворянина, хотя и бедного. Вместо истории жизни рыбака, проводящего много времени на воде, благодаря чему у него развилась грудная клетка и появился красивый голос, в русском варианте герой рассказывал об эмиграции своего отца, последующем его возвращении на родину и ни-

³³ Poli A. Préface // Présence de l'Italie dans l'œuvre de George Sand. P. IX.

³⁴ Diaz J.L. L'Introduction. L'Italie sandienne // Présence de l'Italie dans l'œuvre de George Sand. P. XIX.

³⁵ Il primo tenore: Повесть из нового романа госпожи Дюдеван // Библиотека для чтения. 1838. Т. 27, № 4, отд. 2. С. 142.

шенской жизни семьи, при которой его матери «пришлось трудиться собственными руками»³⁶.

Исчезла, по сути, вся первая история любви. Вместо очаровательной Бьянки появилась некая благородная дама, которая услышала героя поющим в поле и восхитилась его голосом. С тех пор она «с материнской нежностью» занялась образованием юноши, и тот «скоро сделался почти домашним в ее замке»³⁷. Сенковский опустил и все размышления о музыке, на фоне которой развивалась любовная драма, определившая судьбу Лелио.

Обе женщины, мать и дочь Альдини, предстали в русском варианте очищенными от изъянов, физических и моральных. У Жорж Санд прекрасная Бьянка является калекой «из-за того, что муж в припадке гнева свалил на нее мебель»³⁸. Хромота, однако, не мешала ей иметь любовников. А ее маленькая дочь Алезия в пятилетнем возрасте проявляла странную жестокость, связанную с сословной спесью: она прокалывала своих кукол длинными булавками в области сердца для того, «чтобы увидеть, есть ли в них голубая кровь»³⁹. В русской версии идеальность обеих героинь ничем не была омрачена. В ней содержался только туманный намек на сложные любовные отношения Лелио и старшей Альдини, которые чуть было не закончились браком (в оригинале рассказ об этом занимает чуть ли не четверть романа, более 60 страниц).

В этом произведении особенно полно реализовалось то, что современный французский исследователь называет «звуковым пространством» («espace sonore») у Жорж Санд⁴⁰. В русской переделке пространство произведения стало одномерным, лишившись глубины эмоционального подтекста. Сенковский, по-видимому, стремился преподнести нравоучительную историю, преподать моральный урок молодым девушкам. Поэтому он тщательно устранил все, что выходило за рамки светских приличий в поведении пятнадцатилетней Алезии. В русском варианте, например, узаконены близким родством отношения героя с Кеккиной, его бывшей возлюбленной, талантливой певицей. Сенковский не только превратил ее в двоюродную сестру Лелио, но и сочинил для нее довольно пошлую историю. Девушку якобы соблазнил «какой-то французский подпрапорщик», с которым она бежала из отцовского дома, а затем, бро-

³⁶ Il primo tenore: Повесть из нового романа госпожи Дюдеван. С. 142.

³⁷ Там же. С. 143.

³⁸ Sand George. La dernière Aldini. P. 141.

³⁹ Ibid. P. 162.

⁴⁰ Hecquet M. Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand. 1840–1845. P., 1992. P. 115.

шенная им, «не знала, куда преклонить голову, и решилась ходить по окрестным дачам с гитарой в руках и петь под окнами венецианские песни»⁴¹.

Драматический момент любовного объяснения Лелио с Алезией, которая рисковала своей честью ради любви к нему, был не только сжат до минимума в версии «Библиотеки», но и иронически прокомментирован самим героем. Вопреки логике своего характера, глубокого и страстного, он легкомысленно и насмешливо рассказывает об этой сцене друзьям: «И тут я наговорил ей две страницы мелким шрифтом о невозможности нашего союза, о безрассудности ее надежд»⁴².

Таким образом, в русской переделке оказалось психологически немотивированным все поведение Алезии, в котором соединились и доверчивость, идущая от чистоты помыслов, и безрассудство, проистекающее из бунта против условностей, и бесстрашие перед общественным осуждением, и высокая жертвенность. Жорж Санд намеренно остановилась на подробностях религиозного очищения, пережитого высокомерной от рождения девушкой в монастыре:

Я постигла Иисуса. В часы моего одиночества в церкви, в восторге от молитвы я поняла, что сын Марии был другом бедных тружеников и что он по справедливости презирал почести этого мира⁴³.

Это «прозрение» помогло ей освободиться от аристократической заносчивости.

У Сенковского эти незаурядные черты характера девушки не проявлены, поскольку он постарался убрать все рискованные ситуации. Алезия у него не приходит переодетой в дом Лелио и не беседует с Кеккиной в ее не совсем приличном будуаре, а встречается с нею на улице. Не входя в дом артиста, она только скрывается от родных в парке. В целом же она ведет себя как вполне благовоспитанная девица. «Русский» Лелио тем не менее осуждает ее поведение, демонстрируя не свойственную его натуре назидательность: «Я совершенно невиновен в дурачествах этой ветреницы, которая, как видно, начиталась дурных романов»⁴⁴. Редактор переделки, несомненно, хотел бы добавить: «дурных романов Жорж Санд».

В довершение изменен был и финал. Алезия в оригинале выходит замуж за графа, но Лелио и его подругу-певицу на свадьбу не приглашают. Подавляя чувство горечи, но сохраняя достоинство, артисты утешаются своей независимостью:

⁴¹ Il primo tenore. С. 150.

⁴² Там же. С. 210.

⁴³ Sand George. La dernière Aldini. P. 222.

⁴⁴ Il primo tenore. С. 239.

Пренебрежем гордостью вельмож, посмеемся над их глупостью, будем весело тратить богатство, когда его получим, беззаботно примем бедность, если она придет, сохраним, прежде всего, нашу свободу, насладимся жизнью, и да здравствует Богема!⁴⁵

На этом завершался рассказ знаменитого певца в произведении Жорж Санд. Далее следовали еще две страницы музыкального обрамления.

В переделке Сенковского все было предельно рационально и логично. Завершался роман довольно глупой фразой Кеккины об аристократах-новобранцах:

Хоть они и знатные господа, а, право, очень хорошие люди. Жаль, в самом деле, что они не актеры⁴⁶.

Таким образом, можно считать доказанным, что русского перевода романа не было и нет. И тем не менее мне представляется, что созданный Жорж Санд женский характер получил дальнейшее развитие в русской литературе. Французская романистка разрушила традиционную романтическую типологию с антиномичным разделением на «ангельский» и «демонический» типы. Уже внешность ее героини представляла собой синтез «демонических» черт (большие черные глаза, высокий рост, статность) и нарочито «земных» характеристик (цветущее здоровье, завидный аппетит). При этом делался антиромантический выпад против «лорда Байрона», который «в то время еще не ввел в моду недостатка аппетита у женщин»⁴⁷.

Что касается ее поведения, то в характере юной героини Жорж Санд уживались музыкальность и чувственность, страстность и импульсивность, живость и экзальтированность, прямоту и безрассудность – все те качества, которые толкали ее на необдуманные, рискованные поступки. И все они сочетались с ранимостью, неуверенностью в себе, нравственной чистотой. Впервые Жорж Санд удалось запечатлеть формирующийся характер девушки-подростка, девушки-ребенка.

Отдельные черты подобного характера рассыпаны в замечательных типах русских девушек, появившихся в литературе после пушкинской эпохи. Есть много общего между юной героиней Жорж Санд и тургеневской Зинаидой из повести «Первая любовь». Узнаваемы эти признаки и в большеротой, постоянно подвижной, поэтичной и страстной Наташе Ростовоной. Но еще больше переключек наблюдается в характерах юной итальянки и некоторых героинь Достоевского.

⁴⁵ Sand George. La dernière Aldini. P. 254.

⁴⁶ Il primo tenore. C. 246.

⁴⁷ Sand George. La dernière Aldini. P. 182.

В «Дневнике писателя» за 1876 г., в статье, посвященной памяти Жорж Санд, он вспоминал, что его, еще юношу, «<...> поразила тогда эта целомудренная, высочайшая чистота типов и идеалов». И Достоевский по памяти дал точную характеристику пятнадцатилетней Алезии:

Изображается прямой, честный, но неопытный характер юного женского существа, с тем гордым целомудрием, которое не боится и не может быть загрязнено от соприкосновения даже с пороком... Потребность великодушной жертвы (будто бы от нее именно ожидаемой) поражает сердце юной девушки, и, нисколько не задумываясь и не щадя себя, она бескорыстно, самоотверженно и бесстрашно вдруг делает самый опасный и роковой шаг <...>⁴⁸.

Как мне представляется, Настенька из «сентиментального романа» «Белые ночи» (1848) при всей «русскости» своего характера обладает чертами, напоминающими безрассудство юной итальянки. Она, хотя и «ни жива, ни мертва», сама пошла в мезонин к «жильцу» и «начала прямо тем, что положила свой узелок к нему на постель». Девушка первая объяснилась в любви, заявив, что не может без него жить и «даже пришла в иступление»⁴⁹, когда почувствовала сомнения своего избранника. Вместе с тем никто не усомнится в чистоте и целомудрии этой наивной героини. Интересно, что ориентиром поведения Настеньки стала героиня итальянской оперы – предприимчивая, грациозная Розина из «Севильского цирюльника» Россини.

Несомненное сходство с характером Алезии Альдини обнаруживает и характер Аглаи Епанчиной в романе «Идиот». Совпадает внешность обеих героинь: они отличаются цветущим здоровьем, высоким ростом, завидным аппетитом. Не случайно Лелио дает девушке на вид двадцать лет, а Аглае Достоевского эти двадцать лет исполнились. При всем этом, несмотря «на всю видимую ее серьезность и неумолимость» в каждой ее «гневливой выходке», в ней проглядывало «столько еще чего-то детского, нетерпеливо школьного»⁵⁰.

Вот этот женский тип, сочетающий взрослую самоуверенность и детскую незащищенность, то есть черты, свойственные формирующемуся характеру девушки, не вполне преодолевшей переходный подростковый возраст, тип, так хорошо выписанный Жорж Санд в одном из ее лучших романов «венецианского» цикла, обрел новую жизнь на русской почве благодаря Тургеневу и Достоевскому.

⁴⁸ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем. Т. 23. С. 36.

⁴⁹ Там же. Т. 2. С. 127.

⁵⁰ Там же. Т. 8. С. 205.