

УДК 701
ББК 87.8

Маньковская Надежда Борисовна

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник,
сектор эстетики, Институт философии Российской академии наук,
109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
ResearcherID: H-1015-2019
Scopus Author ID: 24295664300
mankovskaya.nadia@yandex.ru

Ключевые слова: Виньи, романтизм, искусство, стоицизм, символика,
поэзия, драма, исторический роман, художественная правда,
воображение

Маньковская Надежда Борисовна

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

Статья первая



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-1-10-51

Для цит.: Маньковская Н.Б. Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы. Статья первая // Художественная культура. 2022. № 1. С. 10–51. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-10-51>.

For cit.: Mankovskaya N.B. The Stoicism of the Lone Wolf. The Romantic Aesthetics of Alfred de Vigny and Its Literary Outlines. Part One. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 10–51. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-10-51>. (In Russian)

Mankovskaya Nadezhda B.

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department,
Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaya
Str., 109240, Moscow, Russia
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
ResearcherID: H-1015-2019
Scopus Author ID: 24295664300
mankovskaya.nadia@yandex.ru

Keywords: Alfred de Vigny, romanticism, art, stoicism, symbolism, poetry,
drama, historical novel, artistic truth, imagination

Mankovskaya Nadezhda B.

The Stoicism of the Lone Wolf. The Romantic Aesthetics
of Alfred de Vigny and Its Literary Outlines. Part One

Аннотация. В статье выявляется специфика эстетических взглядов и литературного творчества Альфреда де Виньи, свидетельствующая об оригинальности его позиции в контексте эстетики французского романтизма. Разделяя основные принципы последней, связанные с убежденностью в самоценности искусства, приоритетном значении художественного совершенства, принципов идеализации и символизации; повышенным интересом к национальным истокам художественного творчества, к характеру романтического героя — чувствительного, страстного, меланхоличного, и при этом эгоцентричного, — де Виньи придал им романтически-героическую окраску философии стоицизма, определяющей смысловую доминанту его творчества и присущую ему ауру мужественной сдержанности. Его размышления о правде и вымысле в искусстве, художественном образе и символе, особенностях исторического романа, характере романтической драмы, фигуре поэта-изгоя во многом проложили путь дальнейшей разработке этих сюжетов как в теоретическом плане, так и в художественной практике. Большинство героев его насыщенных символикой пьес, романов, поэм — отмеченные трагическим мироощущением самоуглубленные гордые одиночки, стоически претерпевающие выпадающие на их долю невзгоды, но неспособные избежать фатальных исходов.

Сам автор считал себя «эпическим моралистом», сосредоточенным на проблемах чести, долга и совести. Другая отличительная черта позиции де Виньи — не только интерес к национальной истории, но и непосредственное обращение к ее перипетиям в художественном творчестве, а также концептуализация путей осмысления истории в искусстве. Мощная символика его произведений, их высокая художественность, как и глубинное понимание трагичности судьбы художника, по существу проклятого поэта, оказали существенное воздействие на эстетику и поэтику символизма. Не менее сильным оказалось влияние философско-эстетических идей де Виньи о заброшенности человека в существование, трагичности его удела, безысходном одиночестве, неизбывной тоске, отчаянии, нашедших воплощение в пессимистической тональности многих его произведений, на творчество французских экзистенциалистов и их последователей в XX–XXI веках.

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика
Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

Abstract. The article reveals the specific nature of Alfred de Vigny's aesthetic views and literary work which illustrates his original position in the context of the aesthetics of French romanticism. Alfred de Vigny shared its basic principles related to the conviction in the inherent value of art, the priority of artistic perfection, idealization and symbolization, and an increased interest in the national origins of artistic creativity and the character of a romantic hero — sensitive, passionate, melancholic, and at the same time egocentric. However, he gave them the romantic-heroic connotation of the philosophy of stoicism, which defined the semantic dominant of his creative work and the aura of masculine restraint inherent in it. His reflections on the truth and fiction in art, artistic images and symbols, the features of a historical novel, the character of a romantic drama, and the figure of a banished poet largely paved the way for the further development of these subjects both in theory and artistic practice. Most of the characters of his symbolic plays, novels, and poems are self-absorbed, proud loners, marked by a tragic worldview, who stoically endure the adversities that fall to their lot but are unable to avoid fatal outcomes.

Alfred de Vigny considered himself an “epic moralist” focused on issues of honor, duty, and conscience. Another distinctive feature of his position is not only the interest in national history but also a direct appeal to its vicissitudes in his artistic creativity, as well as conceptualization of ways to understand history in art. The rich symbolism of de Vigny's works, their high artistry, a deep understanding of the tragic fate of the artist, a cursed poet, had a significant impact on the aesthetics and poetics of symbolism. Additionally, Alfred de Vigny's philosophical and aesthetic ideas of abandonment of man into existence, the tragic nature of his lot, hopeless loneliness, inescapable longing, and despair, which were reflected in the pessimistic tone of many of his works, had a considerable influence on the creative activity of French existentialists and their followers in the 20th–21st centuries.

Увидев и познав убожество земное,
Молчаньем будь велик, оставь глупцам иное.

<...>

Исполнись мужества, когда боренье трудно,
Желанья затаи в сердечной глубине
И, молча отстрадав, умри, подобно мне.

Альфред де Виньи. Смерть волка

Первыми среди людей всегда будут те, кто творит непреходящее из листа бумаги, куска холста, глыбы мрамора, звука.

Альфред де Виньи. Стелло

Введение

Эстетические взгляды и литературное творчество Альфреда де Виньи обладают рядом специфических черт, свидетельствующих об оригинальности его позиции в контексте эстетики французского романтизма. Разделяя основные принципы последней, связанные с убежденностью в самоценности искусства, приоритетном значении художественного совершенства, принципов идеализации и символизации; повышенным интересом к национальным истокам художественного творчества, к характеру романтического героя — чувствительного, страстного, меланхолического, и при этом эгоцентричного, де Виньи придал им романтически-героическую окраску философии стоицизма, определяющей смысловую доминанту его творчества и присущую ему ауру мужественной сдержанности. Большинство героев его насыщенных символикой пьес, романов, поэм — отмеченные трагическим мироощущением самоуглубленные гордые одиночки, стоически претерпевающие выпадающие на их долю невзгоды, но неспособные избежать фатальных исходов. Сам автор считал себя «эпическим моралистом», сосредоточенным на проблемах чести, долга и совести. Другая отличительная черта позиции де Виньи — не только интерес к национальной истории, но и непосредственное обращение к ее перипетиям в художественном творчестве, а также концептуализация путей осмысления истории в искусстве. Что же касается современной ему прозы жизни, как частной, так и общественной, то де Виньи стремился, хотя и не безоговорочно, дистанцироваться от нее с позиций «скептического вооруженного нейтралитета», хотя и не исключал возможности при необходимости выйти из него: принадлежащее



Ил. 1. Антуан Морен. Портрет Альфреда де Виньи. Литография, 1832



Ил. 2. Пьер Добиньи. Портрет Альфреда де Виньи, 1836

Шарлю Сент-Бёву эмблематичное выражение «башня из слоновой кости» возникло именно в связи с его эстетическим кредо⁽¹⁾. Однако склонность де Виньи к одиночеству (он считал его «священным» в качестве единственного источника вдохновения), связанная прежде всего с установкой на духовную концентрацию и творческую сосредоточенность, не была абсолютной: имея собственный взгляд на многие события политической жизни, но не будучи действующим политиком, он оказал влияние на современный ему социум своим творчеством, что выразилось в его идеях, легших в основу авторского законодательства XIX века, выдвинутых им принципах армейской жизни, неприятия смертной казни. Знание основных вех философии прошлых веков сочеталось у него со знакомством с новейшими социально-философскими учениями, такими как позитивизм Огюста

(1) «А самый таинственный, Виньи, еще до полудня словно возвращался в башню из слоновой кости» [39, р. 374]. См. также: [41, с. 21–35].

Конта, утопический социализм Анри Сен-Симона, христианский социализм Фелисите де Ламенне — впрочем, он относился к выдвигаемым в них идеям весьма скептически.

Жизни и творчеству А. де Виньи посвящено немало исследований отечественных и зарубежных авторов. В них в основном применяются литературоведческий, биографический, тематический, структуралистский, психоаналитический подходы.

В трудах Т.В. Соколовой содержатся положения принципиального методологического характера, связанные с пересмотром принятого в советском литературоведении вплоть до 60-х годов XX века деления романтизма на «прогрессивный» и «реакционный» исходя из социального происхождения и политических позиций авторов: при таком подходе де Виньи считался реакционным романтиком. Т.В. Соколова убедительно опровергает такого рода предвзятые оценки, дает взвешенный научный анализ творчества де Виньи в целом, сосредоточивая специальное внимание на предметном исследовании поэзии выдающегося французского лирика как «труженика мысли» [21]. Она раскрывает специфику его творческого метода и стиля, отличающего его от других романтиков — поэтическое выражение философской мысли в адекватной ей художественной форме [23]. Особую ценность представляют суждения Т.В. Соколовой о символе у де Виньи как способе выражения философско-поэтических идей и о романтическом символизме в целом [22].

Работы А.В. Карельского посвящены как комплексному исследованию различных сторон творчества де Виньи [16], так и детальному изучению процесса становления художественных форм выражения его романтических идей — от эпического начала через драматизм к романтической символизации [15]. Рассматривается стоическая этика молчания в произведениях де Виньи, прослеживаются особенности соответствующей ей поэтики дисциплинированной формы. Делается вывод о том, что де Виньи — наиболее строгий в своих исканиях среди французских романтиков.

Т.Н. Жужгина-Аллахвердян подходит к изучению литературных произведений де Виньи преимущественно со структуралистских позиций. Ее интересует структура мифопоэтических текстов французского романтика, их интертекстуальные и метатекстуальные связи. Анализируется мистико-романтическая символика произведений де Виньи,

подчеркивается средневековый колорит и экзотизм его ранних поэм [13]. Следует особо отметить, что перу Т.Н. Жужгиной-Аллахвердян принадлежит немало переводов поэм и стихотворений де Виньи. Мифопоэтике в творчестве французского романтика уделено также специальное внимание в монографии Е.Н. Корниловой [19].

Исследовательский интерес М.В. Толмачева связан с изучением ключевых моментов творчества де Виньи в контексте его биографии. Автор выявляет те жизненные обстоятельства, которые в иноказательной форме отразились в произведениях писателя, связанных с идеями абсурдности существования, неизбежности страданий, этикой стоицизма. Подчеркивается стремление французского романтика к максимальной духовной и творческой сосредоточенности, предопределившее свойственный ему культ одиночества. Акцент делается на духовном аристократизме де Виньи — человека и художника [24].

В корпусе трудов зарубежных авторов, посвященных феномену А. де Виньи, можно выделить ряд исследовательских стратегий. В ставшем классическим труде Т. Готье «История романтизма» определены его место и роль в истории французского романтизма. Готье дает высочайшую оценку творчеству Виньи как поэта, подчеркивая, что только он мог написать «Элоа», «эту самую прекрасную и совершенную и всех поэм, написанных на французском языке», отличающуюся полной гармонией идеи и формы [32, р. 163]. Готье с восхищением пишет о де Виньи и как о прозаике и драматурге. Сравнивая французского романтика с плывущим по глади вод лебедем с выгнутой шеей и полураскрытыми крыльями, автор подчеркивает, что он сохранил своей поэтический облик в чистоте и покое [32, р. 163–164].

Традиция концептуального анализа творчества французского романтика находит свое развитие в коллективной монографии «Альфред де Виньи и романтизм» [26]. И. Отбу, автор предисловия к книге, создает развернутую панораму художественных исканий изучаемого автора, сосредоточивая внимание на проблемах формотворчества, парадоксального единства в его мирозерцании идеализма и скептицизма. А. Жарри изучает хронологию создания произведений де Виньи в аналитическом ключе (эта линия прослежена в его книге «Альфред де Виньи. Поэт, драматург, романист» [34]). Б. Шеник усматривает в произведениях де Виньи черты его автопортрета; Ж.-Ф. Сен-Жеран проводит анализ его художественного языка с позиций лингвистики

и семиотики. Б. Пинто выявляет в творчестве де Виньи тенденции синтеза искусств — поэтического, музыкального и живописного.

В ряде монографий обобщающего характера, носящих одно и то же название — «Альфред де Виньи» — такие авторы, как Ж. Экар [25], Ж.-П. Лассаль [35], предлагают вниманию читателей жизнеописание и творческий портрет поэта, писателя, драматурга, исходя из тематического и биографического принципов с элементами психоанализа. Книга Ж. Экара написана в традициях психокритики, определяющей творческий облик художника исходя из перипетий его личной жизни.

Целый ряд исследовательских линий связан с конкретными задачами изучения различных аспектов творчества де Виньи: Ж. Бонфуа сосредоточен на анализе его религиозных и этических воззрений [29], Л. Доризон — философских взглядов, нашедших выражение в поэтическом творчестве [31], Ф. Жермен — характера его поэтического воображения [33].

В некоторых работах, посвященных де Виньи, преобладает фрагментарность, внимание к частным аспектам его жизни и художественной практики вне концептуального осмысления эволюции творческого пути в целом. Пример тому — коллективный труд «Виньи известный, непризнанный, неизвестный» [42]. В нем рассматриваются такие темы, как влияние творчества де Виньи на итальянскую романтическую оперу (Э. Сала); рецепция произведений де Виньи в Японии (Р. Танака); влияние музыки на его поэтическое творчество (Ж.-М. Бальбе); литературный салон де Виньи (С. Маршал); женщины в его произведениях (А. Жарри) и ряд других.

При всем обилии и многообразии книг и статей, посвященных А. де Виньи, явно ощущается дефицит исследований, анализирующих его эстетические взгляды и пути их воплощения в художественном творчестве. Восполнить эту лакуну и призвана данная статья.

Де Виньи называл восемнадцатый век веком Мысли, а девятнадцатый — веком поэтического, драматического Искусства. В своей философской поэзии и прозе он оставался верен романтическому эстетическому кредо, полагая, что «Муза» (так он обозначает «искусство

в целом, все, что относится к области воображения») в увлекательной форме повествует о приключениях героя, сглаживая несообразности и придавая его поведению «совершенную целостность», даже когда это целостность зла, «сохраняет главный для всех объект познания — дух эпохи...». «Искусство можно рассматривать лишь в связи с его *идеалом прекрасного*. Надо сказать, что *жизненная правда* здесь вторична, более того, вымыслом приукрашивает себя искусство, и этой нашей склонности оно потакает. Искусство могло бы обойтись без нее, так как та *правда*, которой оно должно быть проникнуто, состоит из *верности наблюдений над человеческой природой, а не в подлинности фактов*» [7, с. 424–425]. Подлинное искусство наполнено духовным содержанием, оно прекрасно и в то же время глубинно правдоподобно, искренно: «Искусство — это избранная правда» [2, с. 24]. Искусство де Виньи считал единственной областью, населенной подлинно свободными гражданами — независимыми друг от друга мыслителями. Художник ценится по его творению, одиноко и свободно следуя своему призванию, осуществляя свое назначение — создавать произведения искусства: «Ваше царство не от мира, на который взирают ваши глаза; оно от мира, который пребудет и тогда, когда они закроются» [9, с. 456]. В воображаемом споре Гомера с Платоном, считавшим искусство копией копии, тенью тени, де Виньи стоит на стороне первого — ведь искусство обращается к той части души, которая способна к иллюзиям, позволяющим ей возвышаться. Вызывая волнение в человеческих душах, искусство ведет людей за собой. В отличие от преходящих государственных законов, «творения небесного искусства пребудут всегда, возносясь все выше и ведя несчастных смертных к постижению непреходящего закона *любви и сострадания*» [9, с. 445]. Ревнивая неприязнь Платона к поэтам связана, по мнению де Виньи, с тем, что античный мыслитель обладал «умом геометра», лишенным воображения — этого редкого, «драгоценнейшего» творческого дара небес, и сурово осуждал поэзию, потому что не чувствовал ее.

Поэт ощущает свое призвание лишь в миг вдохновения, тайного зова поселившейся в его сердце музы, час появления которой непредсказуем, ведь «она не лошадь на скачках» [12, с. 214]. То, что продиктовано ему внешними влияниями, окажется преходящим: «Пусть не боится он бесполезности своего творения: коль скоро оно прекрасно, оно будет полезно уже в силу этого, потому что прекрасное

объединяет людей в общем чувстве восторга и восхищения перед красотой и мыслью, которую она выражает» [9, с. 446].

Де Виньи уподобляет поэта ласточкам, перелетным птицам, видящим землю из поднебесья: ведь для небесного взора поэта все земное сливается в один озаренный горными лучами шар. Такая эстетическая установка, как и художественное творчество де Виньи в целом, впоследствии позволили Бенедетто Кроче, отождествлявшему поэзию с единственно возможной поэтической формой и отграничивавшего ее от непоэзии как поэтически оформленного, но чуждого поэзии содержания, с полным основанием видеть в де Виньи величайшего поэта XIX века.

Граф Альфред Виктор де Виньи родился 27 марта 1797 года в городе Лош (департамент Эндр и Луара). Он происходил из старинного аристократического рода и был четвертым, единственно выжившим сыном в семье шевалье Леона де Виньи, чей род получил дворянство во времена Карла IX, и Мари де Бародэн, дочери маркиза де Бародэна — об истории ее предков известно с XVI века [см. подробнее: 24]. Седовласый, закаленный в боях Семилетней войны 1756–1763 годов, отец обожал мальчика, проявляя к нему, по воспоминаниям де Виньи, материнскую нежность, тогда как властная мать всегда сохраняла в отношениях с сыном свойственную отцам серьезную суровость: она не только буквально следовала педагогическим принципам из «Эмиля, или О воспитании» Ж.-Ж. Руссо (ледяные ванны, энергичные физические упражнения), но и настойчиво прививала ему нравственные установки, связанные с принципами дворянской чести, верности долгу. Как убежденные роялисты, родители воспитывали де Виньи в духе преданности Бурбонам. От революционных властей Лоша пострадали члены его семьи: отец был заключен под домашний арест, мать оказалась в тюрьме, дед отбывал заточение в замковой башне. Все это побудило де Виньи еще в ранней юности почувствовать себя отпрыском «прóклятой расы».

Де Виньи посвятил своему детству немало страниц в записных книжках, изданных посмертно под названием «Дневник поэта» (1867). «Я родился в Лоше, маленьком городке в Турени... Двухлетним меня привезли в Париж, где я был воспитан в родительском доме, отцом и матерью, с беспримерной любовью. У родителей было трое сыновей, Леон, Адольф, Эмманюэль, умерших до моего рождения. Остался



Ил. 3. Лош, родной город Альфреда де Виньи

я один, самый хилый и последний отпрыск древней и многочисленной семьи... <...> Родиться без состояния — величайшее несчастье. От него никогда не избавиться в нашем обществе, основанном на золоте. Я последний сын в очень богатой семье. Мой отец, разоренный революцией, жертвует остаток денег на мое образование. Добрый старик, седовласый, одухотворенный, образованный, израненный, искалеченный в Семилетней войне, и веселый, полный приветливости, обходительности. Мне дают прекрасное воспитание. Развивают любовь к искусствам, данную мне от рождения» [2, с. 54, 69].

В десять лет Альфред оказался в частном парижском пансионе, оставившем травматичные воспоминания, связанные с неприкрытой завистью соучеников к его благородному происхождению и успехам в учебе, что во многом, по его признанию, определило в нем неизгладимые черты нелюдимости. А ведь с самого рождения, по словам де Виньи, он был наделен «женской чувствительностью», мечтательно-

стью⁽²⁾, в детстве и отрочестве проливал потоки слез из-за холодности матери, горя друзей, принимал все близко к сердцу, но повсюду его отталкивали; тогда он замыкался в себе и превращался в недотрогу. К тому же, как много позже отмечал де Виньи, его повышенную чувствительность в детстве подавляли учителя: «Холодная и несколько мрачная суровость в моем характере не была врожденной. Ее сообщила мне жизнь. Это словно было ответом на черствость, которую мне пришлось испытать на себе» [2, с. 70]. С четырнадцати лет он получал домашнее образование, много читал, учил древние языки, затем поступил в парижский лицей Бонапарта⁽³⁾, где увлекался математикой, готовился к поступлению в Политехническую школу, мечтая стать артиллеристом. Но этим планам не суждено было сбыться: после Реставрации семнадцатилетний де Виньи стал военным. Он записался в 1-й полк Королевской конной гвардии, так называемый «Алый эскорт» — личный эскорта короля Людовика XVIII — его форму отличали красный мундир, белый плащ, золотые эполеты, черная каска. В 1815 году, в период «Ста дней» Наполеона, когда король бежал из Франции, де Виньи состоял в его охране. После второй Реставрации он вернулся на родину, но «Алый эскорт» вскоре был упразднен. Де Виньи оставался на военной службе до 1827 года, дослужился до звания капитана, хотя участвовать в сражениях ему не довелось⁽⁴⁾. Этот опыт впоследствии был осмыслен им в книге «Неволя и величие солдата» (1835) [3], в которой де Виньи признавался, что видел рабство армии, но не знал ее величия. По его словам, жизнь в армии с ее грубостью и строгостью окончательно замкнули тот железный обруч, которым он сковал себе сердце; в этом неумолимом кругу он стиснул жившую в нем чувствительность: «С тех пор моя чувствительность скрыта

(2) Уже в зрелые годы де Виньи признавался: «Мечты для меня — все на свете» [2, с. 104].

(3) Ныне лицей Кондорсе.

(4) Вот как описывает свою военную службу сам де Виньи: «...я вооружаюсь двумя пистолетами и с белой кокардой на шляпе спешу воссоединиться со всеми роялистами, которые хоть сколько-нибудь о себе заявили. На собственный счет вступаю в красные роты. Лошадь ломает мне ногу. Хромой и едва излечившийся, я сопровождаю Людовика XVIII в его беспорядочном бегстве... В 1815 году, после месяцев пехотной службы, я оказываюсь в королевской гвардии. Девять лет дожидаюсь капитанского чина по выслуге лет. Я был независим в мыслях и речах, я был бедняк и поэт — трижды достаточно для того, чтобы попасть в немилость. После четырнадцати лет службы, наскучив ее однообразием в мирное время, я женюсь» [2, с. 54–55].



Ил. 4. Приписывается: Франсуа-Жозеф Кинсон. Портрет Виктора Альфреда де Виньи в 17 лет (до 1825 г.). Музей Карнавале, Париж

под бронзовой маской» [2, с. 89]. Де Виньи тяготился пребыванием в армии, рутинной военной среды⁽⁵⁾; он понял, что ошибся в выборе жизненного поприща и находил отраду в чтении Библии, произведений Шатобриана, Мильтона, Байрона, Шенье и собственном сочинительстве. Он начал писать стихи, вдохновленные поэзией Андре Шенье, гильотинированного во время революции, — к ранним пробам пера относятся «Дриада» и «Симета». Молодой человек все более осознавал свое поэтическое призвание.

В своей эстетике де Виньи отводил фигуре Поэта особую роль. Всем трем основным линиям в его литературном творчестве и эстетических суждениях — поэзии, романтической драме, историческом

(5) Как позже писал о судьбе поэта де Виньи, «он может, если хватит сил, стать солдатом и провести жизнь под знаменами в грубой, полной тревог обстановке, и тогда физическая деятельность убьет деятельность духовную» [12, с. 156].

романе — камертон задает питающее вдохновение художника поэтическое начало. Размышляя о «блаженстве вдохновения», («упоении души», «духовном восторге») как движителе творческого процесса, де Виньи замечает: «Не я пишу книгу, она сама пишется. Она зреет и растет у меня в голове, как плод» [2, с. 131]. Подлинный поэт — особый человеческий тип. Его отличает более страстная, чистая и редкая натура, чем та, что присуща «литератору» и «большому писателю». Три эти типа людей, подчеркивает де Виньи в предисловии к своей драме «Чаттертон», не следует смешивать: «они подвизаются в сферах, от века чуждых друг другу» [12, с. 152]. «Литератора» отличают ловкость в житейских делах, почти сказочная гибкость и приспособляемость. Он удобен для всех, и всюду ему удобно. Ему присущи литературный лоск в делах и деловая хватка в литературе, подлинно же глубоких чувств он чужд. В своих писаниях он создает лишь видимость страсти, меланхолии, серьезности, восторженности, но не идет дальше холодной подделки под них, будто вдыхая их издали, как смутный аромат неведомых цветов. Он точно знает место каждого слова, каждого душевного движения и при необходимости мог бы выразить их цифрами. В зависимости от заказа он легко, словно маски, меняет жанры. «Он восходит от грамматики к творчеству, вместо того чтобы восходить от вдохновения к стилю; умеет всему сообщать вульгарную красоту...» [12, с. 153]. Литератор легковесен, это калиф на час.

«Большой писатель» рангом повыше, он серьезен в выработке собственной философии, подобной цепи, к каждому звену которой может заранее прикреплять свои замыслы. Его отличают трудолюбие и свобода от страстей, кроме сдержанного гнева. «Дар его — это обостренная до предела наблюдательность и здравый смысл в самом наивысшем своем проявлении. Язык его меток, точен, естествен, величаво ритмичен и впечатляюще выразителен. Такой человек стремится прежде всего к порядку и ясности, потому что всегда помнит о народе, с которым говорит, и о пути, которым ведет тех, кто верит в него. Жизнь его и творчество согреты пылом непрестанной борьбы» [12, с. 153–154]. У такого литератора есть все, к чему он стремится, он всегда увенчан лаврами.

Ни «литератор», ни «большой писатель» не нуждаются в сострадании, в отличие от вечного мученичества поэта. Поэт, принадлежащий к блистательной и могучей породе великих и вдохновенных творцов,

не от мира сего, он не способен к земным делам, «воображение — вот его владыка» [12, с. 154]. Он живет подлинно духовной жизнью, «которую питают мечты, идеальные понятия, которая испытывает отвращение к делам и для которой созерцание — потребность, знание — долг, литературное творчество — дивное наслаждение» [2, с. 120]. Поэт от рождения отличается глубокой впечатлительностью, мечтательностью, нескончаемыми фантазиями. Он обладает обширной памятью и пронизательным умом, «но воображение устремляет его гений к небу с той же неотвратимостью, с какой воздушный шар увлекает вверх гондолу. Достаточно малейшего толчка, чтобы он воспарил, легчайшее дуновение — и он уже витает в неисследованных людьми просторах. Возвышенное бегство в неведомые миры, ты становишься неистребимой привычкой его души!» [12, с. 154–155]. Поэтическое воображение всевластно, свободно, его нельзя направлять — отнимите у него крылья, и оно умрет. Все эти качества отталкивают от поэта людей прозаического склада: им непонятно то, что до крови ранит его в силу повышенной, бурной и глубокой восприимчивости, непомерной пылкости, восторженности и искренности, разлада между мечтой и действительностью. В душе поэта пылает священный огонь воодушевления, тогда как мир остывает⁽⁶⁾. Посему поэты — «величайшие», но и «злополучнейшие» из смертных: они нередко оказываются затравленными нищетой и осуждением окружающих жертвами произвола, свидетельства чему судьбы Тассо, Мильтона, Камозанса, Сервантеса, Лесажа. В результате холодность, невнимание и презрение света повергают поэта в бездну уныния, в мрачное негодование и неизбывное отчаяние: постепенно он уходит в себя и замыкается в себе, как в темнице. «В его одинокой воспаленной голове образуется и растет нечто подобное вулкану. В этом кратере медленно и глухо клокочет пламя, время от времени извергая потоки лавы, самопроизвольно принимающие божественную форму стиха» [12, с. 155].

Де Виньи точно и глубоко постигает сущность поэтического гения романтика, который не «пишет», а «поет», не изображает, а символи-

(6) По признанию де Виньи, он всегда «стремился сбегать на небеса поэзии с этой земли, усеянной колючками, которые на каждом шагу ранили мне ступни, — а ступни мои, быть может, слишком нежны и слишком легко начинают кровоточить» [2, с. 25].

чески обобщает. В этом он, несомненно, опирается на собственный творческий опыт, однако как эстетик делает на его основе общезначимые обобщения. Французский романтик исходит из того, что в поэзии нет ни школ, ни учителей, все зависит в ней от божественного дара. Де Виньи замечает, что процесс творчества непредсказуем, поэт же фатально одинок, неизмерим обычными мерками, его тонко организованная натура обрекает его быть сверхчувствительным существом, лишенным кожи, крайне ранимым, и это заслуживает сострадания.

Именно таким выступает де Виньи в своих лирических стихах раннего периода поэтического творчества. Его первые публикации — стихотворение «Бал», посвященное женской доле: краткий миг пьянящего кружения в вальсе навсегда сменяется тяготами безрадостных будней, полных материнских забот и волнений, и статья о Байроне — появились в журнале «Литературный консерватор» (1819–1821), основанном Абелем Гюго, старшим братом Виктора Гюго — вскоре Виктор стал играть в нем главенствующую роль⁽⁷⁾. В 1822 году выходит сборник де Виньи «Стихотворения», опубликованный без указания его авторства. В него вошли стихи и поэмы на античные и библейские сюжеты («Дриада», «Симета», «Сомнамбула», «Елена», «Дочь Иеффая», «Купание римской дамы», «Изменница»).

Многие из этих лирических стихотворений⁽⁸⁾, такие как «Изменница», «Сомнамбула», полны тревоги, смутной тоски, мотивов запоздалого раскаяния, столь свойственных романтическому настрою. Иной характер носят стихотворения на бытийственные религиозно-нравственные темы, такие как «Тюрьма», «Ода несчастью», «Траппист» [см.: 29]. В них заявляет о себе притчевое начало, тяготение к символическим финалам. Де Виньи выступает здесь зачинателем нового поэтического жанра — недлинной поэмы не столько эпического либо событийного характера, сколько суггестивной направленности. В «Тюрьме. Поэме по мотивам XVII века» уже звучит лейтмотив мужественного прощания с жизнью, который будет волновать де Виньи

(7) Когда Виктор Гюго возглавил второй Сенакль, более активно и последовательно, чем первый, выступавший за новое романтическое искусство (1827–1830), де Виньи стал одной из его наиболее заметных фигур (в этот литературный кружок входили Шарль-Огюстен Сент-Бёв, Шарль Нодье, Жерар де Нерваль, Альфред де Мюссе, Теофиль Готье, Проспер Мериме, Александр Дюма, Оноре де Бальзак).

(8) Сам термин «лиризм» принадлежит А. де Виньи.

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика
Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

на протяжении всего его творчества: священник посещает в мрачных тюремных стенах невинно осужденного заключенного в железной маске, объявленного государственным преступником — тот умирает глубоким старцем, хотя еще и не жил по-настоящему. Один, всегда один, он отвергает покаяние и отпущение грехов: «Мир пуст, он не заслуживает слез...». В «Трапписте» возникает тема верности монарху, платящему за нее черной неблагодарностью.

Стихотворения Виньи (поэма «Долорида», стихи «На смерть Байрона») публиковались в журнале-альманахе «Французская муза» (1823–1824), печатном органе Сенакля — первого кружка французских писателей-романтиков, возглавляемого Шарлем Нодье, — Гюго и Виньи посещали его. В эти годы в центре поэтических произведений де Виньи — гордые, сильные духом герои, мужественно переносящие свое неизбежное одиночество. Таков величественный пророк Моисей, не просто уставший в интерпретации автора от тяжелой ответственности за освобождение иудеев из египетского плена, но изнемогший от глухого одиночества, порожденного его гениальной исключительностью и возвышением, отдаляющими от него людей:

...А Моисей стоял, невидим в темной туче,
Наедине с Творцом у края горной кручи.
Он Богу говорил: «Ужели снова в путь?
Ужели не умру и я когда-нибудь?
Увы, я одинок и быть устал всесильным.
Дай, Господи, и мне забыться сном могильным.
<...>
И в облачном столпе перед своим народом,
Всем чужд и всеми чтим, шагал я год за годом.
Я про себя твердил: «Зачем почет и власть,
Коль к любящей груди мне не дано припасть?
<...>
Тому, кто одинок, что пользы быть всесильным?
Дай, Господи, и мне забыться сном могильным» [10, с. 475].

Отмечая величие чувства и идеи, неисчерпаемую глубину образов «Моисея», Жюль Барбе д'Оревильи сравнивал прозрачность поэтического языка де Виньи с чистотой опала [см.: 28].

До последнего вздоха верны своему воинскому долгу герои опубликованной в 1825 году в «Романтических анналах» рыцарской поэмы «Рог», воскрешающей традиции средневековой «Песни о Роланде»:

...О, тени рыцарей, ужели до сих пор
Ваш голос слышится в раскатах рога с гор?
Ужель о Ронсеваль, скитается доселе
Роландова душа в твоём глухом ущелье?
<...>
«Турпен, что это там внизу, на дне ручья?» —
«Тела двух рыцарей под глыбой вижу я —
Своею тяжестью она их раздавила,
Но рог у одного зажат в руке застылой.
Два раза он послал тебе пред смертью зов».
Как грустен гулкий рог во мгле густых лесов [10, с. 478, 480].

Проникнутой мистицизмом поэме «Элоа» о безнадежности благих порывов, торжестве зла (рожденная из божественной слезы дева-ангел страдает судьбе Люцифера, но падший ангел, уязвленный ее невинностью и добротой, губит Элоа) де Виньи придавал в своем поэтическом творчестве особое значение. Он задумывал эту написанную современным языком одновременно эпическую и драматическую поэму как воплощение философской мысли в нечто вроде статуи, величественного памятника, сходного по возвышенности содержания и простоте формы с античными образами: «Это заново созданный образ; ангела-женщины раньше не было, и поэтический словарь моего произведения почерпнут не в хрониках, не в языке народа, но среди новых слов, новых характеров, которые я нарочно создал для этой словолитии. <...> Элоа обречена одушевлять последовательно тела античного Раба, средневекового Крепостного, современного Наемного работника; и обретая свободу, всякий раз Элоа не может ею насладиться и умирает, чтобы вернуться в руки бессмертного горемыки. Словом, она — это моя душа, и она страдает. <...> Одиночество, тишина, сон наяву в ночи — для меня это сама поэзия и откровение

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика
Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

о грядущем ангельском чине человека. Я чувствовал это всего полнее, когда писал „Элоа“» [2, с. 17, 40]⁽⁹⁾.

«Элоа» и другие поэмы этого цикла вошли в сборник «Стихотворения на древние и новые сюжеты» (1826), увенчавший первый этап поэтических исканий де Виньи.

Как поэт де Виньи надолго замолчал, сосредоточившись на драматургии и прозе. Он не спешил публиковать свои новые стихи, возвращаясь к ним снова и снова, шлифуя каждую строфу. В нем вызревала, по его собственным словам, потребность в серьезном искусстве, сосредоточенном на драме мыслей [12, с. 160–161]. Именно такое поэтическое искусство он и создал — им стала его романтическая философско-символическая поэзия, во многом нацеленная на суггестию [см.: 23; 31]. В 1843–1844 годах, ознаменовавших второй период поэтического творчества де Виньи, увидели свет шедевры, принесшие ему мировую славу, — поэмы-притчи «Смерть волка», «Гефсиманский сад», «Дикарка», «Флейта», «Елеонская гора», «Дом пастуха». Их философская доминанта — трагизм существования и единственно возможная позиция сохранения человеческого достоинства при столкновении с абсурдностью бытия — стоицизм, опора на силу духа, презрительное молчание и бесконечное терпение перед лицом страданий [см.: 30]. Символический пример тому — стоическая позиция умирающего волка, преследуемого сворой охотничьих псов, из знаменитого стихотворения А. де Виньи «Смерть волка»⁽¹⁰⁾:

...Тут волк шагнул, присел и когти для упора
Всадил в песок. К нему уже летела свора,
Он ясно сознавал, что не уйдет живой,
Однако был готов принять неравный бой
И первой же борзой, оскалившейся жадно,
Вцепился в горло так глубоко и нещадно,

(9) Восхищаясь красотой и совершенством поэтического языка «Элоа», Теофиль Готье делал особый акцент на совершенстве соотношения в этой поэме идеи и формы [32, р. 14]. Ш. Сент-Бёв видел в «Элоа» свидетельство высокой поэтичности чистого и незаинтересованного искусства де Виньи [40, р. 1191–1192]. См. также: [19].

(10) Возможно, сюжет этого стихотворения был навеян поэту рассказами о том, как его сказочно богатый дед устраивал со своими восьмью сыновьями большие охоты на волков в своих многочисленных загородных владениях.

Что не заставили его разжать клыки
 Ни грохот выстрелов, ни острые клинки,
 Которые в него наперекрест впивались,
 Ни псы, как яростно они ни заливались,
 Покуда челюсти он сам не разомкнул.
 Потом он взором нас обвел без тени страха,
 Торчали в нем ножи, которыми с размаха
 Во время схватки был к песку он пригвожден,
 И дула уперлись в него со всех сторон.
 Тогда он вновь взглянул на нас все так же твердо,
 Слизнул густую кровь, струившуюся с морды,
 И, не желая знать, за что убит и кем,
 Огромные глаза смежил — как прежде, нем.
 <...>
 Я думал: «Как смешны мы в нашем ослепленьи!
 Как слабы, хоть и мним себя венцом творенья!
 Учись же, человек, величью у зверей,
 Чтоб, отдавая жизнь, не сожалеть о ней.
 Постигни до конца тщету существованья
 И знай: все суетно, прекрасно лишь молчанье.
 Да, волк-отшельник, я уразумел вполне,
 Что ты хотел сказать последним взором мне.
 Он как бы говорил: «Коль и в тебе есть твердость,
 Сумей взрастить в душе стоическую гордость
 И стань ценою дум, и бдений, и трудов
 Тем, кем с рожденья был я, вольный сын лесов.
 Поверь — стенать, рыдать, молить — равно позорно.
 Свой тяжкий крест носи и долго, и упорно,
 Путь, что тебе судьбой назначен, протори,
 Потом, без слов, как я, отмучься и умри» [10, с. 489–491].

Многие герои произведений де Виньи умирают именно так. Так ушел из жизни и он сам.

Исполни, о Творец незримый,
 Мне сердце и глаза сиянием твоим,
 Чтоб и в последний миг я был неколебим [10, с. 542].

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика
 Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

Поэтическое мастерство де Виньи достигает в лирико-эпических поэмах, как и в опубликованном посмертно «Гневе Самсона» (1839) и примыкающих к этому циклу произведениях «Судьбы» (1849), «Бутылка в море» (1854), небывалой высоты⁽¹¹⁾. Их пронизывает мощная символика, связанная с романтизацией уже не столько чувствительного, меланхоличного мечтателя, как это было в начальный период творчества, сколько мужественного, волевого, самодостаточного героя мысли, бросающего внутренний вызов жизненным невзгодам. Процесс рождения символа сопрягается де Виньи с «кристаллизацией идеи» в поэзии, связанной с художественным выражением философов, которое позволяет им засверкать всеми гранями кристалла⁽¹²⁾; «поэзия — это кристаллизованное воодушевление» [2, с. 158], полагал он. В процессе романтической символизации лирический поэт взвинчивает мысль до экзальтации, фантазия художника одевает идеи плотью, воплощает их в живых типах и символах, подтверждающих абстрактные философские теории в осязаемых формах. При этом поэту следует лепить, художественно воплощать свою идею, а не вязнуть в ней, становясь ее жертвой. Органическое сопряжение образно-поэтического и философского стиля мышления в романтической поэзии идей де Виньи основано на его мысли о том, что каждый человек — лишь образ какой-либо идеи всеобщего разума: человечество ведет бесконечный разговор, в котором человек иллюстрирует какую-либо идею.

...Коль я свой тяжкий долг исполнил, Отче, строго,
 Под ликом мудреца сокрыв природу Бога;
 Коль всюду возгласил, что ждешь ты жертв иных,
 Что надо заменить душою тело в них,
 Предметы — символом, побоища — глаголом,
 Таланы золота — всего одним оболом,

(11) Полностью поэтические произведения этого цикла были опубликованы в 1864 году, четыре месяца спустя после смерти А. де Виньи, в сборнике «Судьбы. Философские поэмы».

(12) Как известно, Стендаль в своем эссе «О любви» подразумевал под термином «кристаллизация» феномен зарождения любовного чувства. У де Виньи речь идет о творческом процессе, связанном с генезисом художественной формы выражения философских идей. См.: [13; 15, с. 202–225].

Густую кровь — вином, прозрачным, как ручей,
 Опресноками — плоть животных и людей;
 Коль смертью рассеку я время на две части
 И рабство прошлое мои искупит страсти,
 Во имя их дозволь, чтоб, кровь пролив из жил,
 Свободу в будущем я этим оплатил [10, с. 492–493].

Символика в философской поэзии де Виньи носит обобщающий характер, связанный с волнующими его темами одиночества гениальной личности, безразличия людей и природы к ее страданиям, молчанием Божества, которым можно противопоставить лишь гордое внутреннее сопротивление, проникнутое чувством собственного достоинства:

Коль прав евангелист, и на горе масличной
 Сын человеческий такие рек слова,
 Коль внемлют небеса глухие безразлично
 Стенаньям созданного ими естества,
 Пусть праведник смирит презрением страданье
 И будет пусть его холодное молчанье
 Ответом вечному молчанью божества [10, с. 495–496].

Тема стоического противостояния несчастьям, верности своему долгу, женского самопожертвования во имя любви и верности супружеской клятве пронизывает поэму «Ванда. Русская история. Разговор на балу в Париже», посвященную женам декабристов, последовавших за ними в Сибирь (1847)⁽¹³⁾, и ее продолжение «Десять лет спустя» (1857):

...Вчера, еще вчера она была княгиня
 И перед именем ее склонялся свет,
 Но вспоминать о ней никто не смеет ныне.
 Бесправной узницей, которым счету нет,

(13) Примечательно, что еще в лицее юный Альфред учился вместе с братьями Матвеем и Сергеем Муравьевыми-Апостол — будущими декабристами.

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика
 Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

Несчастливая живет в чужом и диком мире,
 Ест с мужем-каторжником черный хлеб Сибири
 И слезы долго льет, от сна восстав чуть свет.

Прощаясь, нам сестра сказала непреклонно:
 «Все безделушки — вам. Они мне не нужны.
 Для света я мертва, коль умер для закона
 Тот, с кем у алтаря мы соединены.
 Я даже в рудниках останусь с мужем вместе,
 И если б на моем вы оказались месте,
 Вы были бы, как я, любви своей верны.

<...>

Народ безмолвствует. Лютует повелитель.
 Глаз с укрощенного не сводит укротитель
 Да, укрощенный спит, но вспрынет ото сна... [10, с. 515, 518]

Поэтическое творчество де Виньи получило продолжение в его переводах «Ромео и Джульетты», «Венецианского купца» и «Отелло» Шекспира⁽¹⁴⁾. В январе 1830 года появилось отдельное издание «Венецианского мавра» с предисловием «Письмо к лорду *** по поводу премьеры, состоявшейся 24 октября 1829 года, и о драматической системе». Это предисловие, как и посвященные новой, романтической театральной эстетике труды Бенджамена Констан [см.: 17; 18; 20], носило манифестарный характер. Как и Констан, де Виньи выступал в нем за новую романтическую драму в противовес классицистической трагедии, подчеркивая, что две драматические системы волнуют умы его современников, одна, потому что рождается, другая, потому что находится при смерти. Так, он полагал, что современная драма должна представлять собой по замыслу — широкую картину жизни вместо сжато изображенного развития интриги; по композиции — характеры, а не роли; лишенные драматизма сцены, чередующиеся со сценами комическими и трагическими. В стилистическом отношении драма должна быть написана в разговорном, комическом,

(14) Премьера «Венецианского мавра» в переводе де Виньи с успехом прошла в «Комеди Франсез» 24 октября 1829 года.

трагическом, а порой и эпическом стиле. Классицистической манерности де Виньи противопоставляет ясность и простоту стиля — один меткий штрих стоит целой кучи деталей: автор не должен отталкиваться от последнего слова фразы и карабкаться в следующую подобно инвалиду, на двух деревяшках взбирающемуся по лестнице. Главное же — «...искусство будет подобно жизни, а в жизни основное событие вовлекает в свой водоворот бесчисленные и необходимые факты. Тогда автор найдет среди своих героев достаточное число умов, чтобы передать им все свои идеи, и сердец, способных заботиться в лад с его сердцем. И повсюду будет видно, как все движется его духом» [6, с. 427]⁽¹⁵⁾. В отличие от классицистической трагедии, в которой в силу единства места и времени героям не хватает воздуха, пространства и протяженности, автор романтической драмы не будет ограничен во времени и раскроет целые судьбы; он создаст человека, но не как неизменный тип, обуреваемый роковой страстью, а как личность со своим характером, только и способную заинтересовать современных зрителей; «он предоставит своим созданиям возможность жить их собственной жизнью и лишь посеет в их сердцах те семена страстей, из которых вырастают большие события. Затем, когда придет час и только тогда, так что никто не заподозрит, что он сам его приблизил, он покажет, как вокруг жертв судьбы сжимаются кольца столь же огромные, многочисленные и нерасторжимые, как те, в которых извивается Лаокоон и двое его сыновей» [6, с. 427].

От обременительных пут трех единств классицистической эстетики в романтической драме должно остаться только одно, полагает де Виньи, — единство действия: «Слава Богу, старый треножник единств, на котором восседала Мельпомена, иногда довольно неуклюже, теперь имеет одно прочное основание, без которого не обойтись: единство действия» [6, с. 426]. Искусство живет в движении, рутина же, тяготеющая к неподвижности, ему противоположна и противополоказана. В уходящей в прошлое классицистической драматической системе кульминация и развязка всякой трагедии были уже предreshены к моменту поднятия занавеса, и ему оставалось только упасть, скрывая

(15) В «Дневнике поэта» де Виньи признается: «Люблю в театре, чтобы каждый персонаж пускался в рассуждения о своей идее» [2, с. 108].

Стойцизм одинокого волка. Романтическая эстетика
Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

такие недостатки, как растянутость сцен и действия, искусственные задержки сюжета, а затем внезапную спешку к концу из боязни, что нечем будет заполнить пять актов, так что «...от трагедии требовалось стать чем-то вроде ловкого трюка со множеством хитростей, чтобы скрыть убожество, на которое обрекали себя ее авторы. В этом было старание обрядиться в последние клочки истрепанного, порванного пурпурного одеяния» [6, с. 427]; кровавой развязки было достаточно, чтобы скрыть недостатки заурядной драмы.

Де Виньи характеризует классицизм в целом как мир условностей, чьей музой была все обезличивающая галантность, способная одновременно заклеить правдивые характеры как грубые, простой язык как пошлый, возвышенность мыслей и чувств как нелепость, поэзию как странность: «ничего слишком высокого, ничего слишком низкого — вот ее девиз. Она не слышит, как природа повсюду требует от гения, как Макбет, подняться или пасть...» [6, с. 427–428]. Человек же или необыкновенен, или прост, иное представление о нем ложно, убежден де Виньи, и показать его таким, каков он есть, это уже взволновать: «Пусть он будет непохож на того, кого Муза Галантности на своем ложно-возвышенном языке назвала героем. Пусть он будет не более, чем человек, иначе он многое утратит, пусть он поступает как простой смертный, а не как неудачно вымышленный персонаж с воображаемыми поступками, так как в этом случае поэт действительно заслуживает названия *подражателя призракам*, которое ему дает Платон, изгоняя из своего государства» [6, с. 428].

Однако романтическая драматургия и ее сценические судьбы не должны служить лишь поводом для борьбы с классицистической системой в целом и ее правилами — надлежит признать порожденные ею новые трудности гораздо большего масштаба, чем это было прежде, подчеркивает де Виньи. Трудности эти связаны как с сюжетом и фабулой, так и с художественной формой — композицией, стилем, языком новой драмы: ведь «новая фабула недостаточно авторитетна, чтобы утвердить форму...» [6, с. 426]; она не должна уподобляться закрученной веревочке с нанизанными на нее интересами персонажей, которая распутается в пятом действии. Противопоставлены ей и такие издержки романтической манеры, как надуманность и выспренность. Поэтому обсуждая для начала лишь вопросы стиля, де Виньи обращается к проверенному временем и признанному

всеми народами творчеству Шекспира — кумира большинства европейских романтиков: «Послушайте сегодня вечером, каким языком должна, как мне кажется, заговорить современная трагедия, где речь каждого персонажа будет соответствовать его характеру и на сцене, как и в жизни, переходить от обыденной простоты к взволнованной приподнятости, от *речитатива* к *пению*» [6, с. 426]. Как и в шекспировской драматургии, персонаж в романтической драме в зависимости от характера, возраста и склонностей должен быть лаконичен или многословен, непоследователен или логичен, щедр или скуп на украшения в своей речи. И речь его должна быть живой, в отличие от эпических стихов классицистических трагедий, где ей нет места: простое слово приходится скрывать под мантией перифразы или под маской античности: «Это порочный круг, из которого их не вывела бы никакая сила» [6, с. 428]. Одним из исключений из этого правила де Виньи считает «Баязет» Расина, чей эпико-драматический стиль и настроенный на античный лад александрийский стих отторгали современные восточные имена. Почувствовав это, Расин принял единственно правильное художественное решение: он «целиком изменил язык своих турок и погрузился в какую-то неопределенную древность» [6, с. 428]: Багдад оказался Вавилоном, Стамбул превратился в Византий.

Размышляя о трудностях перевода с английского на французский язык, де Виньи замечает, что в нем нужно избегать «невыносимого французского акцента» — многословия, невнятицы и запинок, «из-за которых, читая переводы, мы словно гоняемся за зайцем по пашне, таская на гетрах десять фунтов глины» [9, с. 391]. Что же касается драматургии Шекспира, де Виньи отмечает, что во французском варианте нелегко сочетать в одной и той же сцене и стихи, и прозу, и белые стихи: если англичанам доступна игра в этих трех октавах, образующих гармонию, то во французском языке она невозможна. Чтобы передать эту гармонию при переводе, де Виньи пытался расковать александрийский стих, довести его до предельной простоты, «разговорности» (речитатива), а затем поднять до высшего лиризма (песнь). При этом он отмечал, что перевод прозой эпических отрывков имеет один довольно большой недостаток, особенно заметный на сцене, — проза может вдруг показаться искусственной, напыщенной и мелодраматической, тогда как стих, более гибкий, всегда естествен: «если он

и парит, это не удивительно, потому что когда он *ступает по земле, чувствует, что у него есть крылья*» [6, с. 429].

Де Виньи обращает особое внимание на то, что при переводе «Отелло» его в первую очередь занимала форма французской версии этой драматической истории, которую столь часто пересказывали, читали, ставили на сцене, перекладывали на музыку, изображали в танце, при этом нередко сокращая, приукрашивая, искажая. Взвзвись за этот труд, французский романтик задался целью настроить свой художественный инструмент — стиль, «этот орган с двадцатью клавиатурами» [2, с. 132], на котором нужно уметь играть обеими сильными руками во всех регистрах, — и испробовать его на публике, прежде чем исполнить собственное сочинение.

И этот опыт, несомненно, сослужил ему добрую службу при создании драматических, да и прозаических произведений, отличающихся искусным построением интриги, держащей читателя в постоянном напряжении; острыми коллизиями, неожиданными поворотами сюжета; тонкой разработкой характеров персонажей — неизменно овеянными при этом романтической аурой возвышенных чувств и устремлений.

Драмы и романы Альфреда де Виньи раскрывают две главные ипостаси романтического героя — поэта и исторического деятеля [см.: 34]. И тот и другой жертвуют жизнью ради своих идеалов, у обоих есть реальные прототипы. Драматическим судьбам поэтов посвящены триптих «Стелло» и драма «Чаттертон», историческим фигурам и сюжетам — роман «Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII» (автор считал эти произведения чем-то вроде песен своеобразной эпической поэмы о разочаровании), пьесы «Супруга маршала д'Анкара» и «Отделалась испугом».

«Ни на минуту не забывать три этих образа, выбранные из тысяч, — Жильбер, Чаттертон, Андре Шенье. Эти три юные тени всегда будут стоять перед нами... Один из этих блистательных призраков покажет вам ключ, другой — пузырек с ядом, третий — гильотину, и все вместе возгласят: „Над жизнью поэта тяготеет проклятие, но имя его благословенно“» [9, с. 456]. Поэты, наряду с солдатами и наемными рабочими, предстают у де Виньи униженными и оскорбленными париями общества — прозябающими в нищете, непонятыми и неопцененными окружающими. Все три героя «Стелло» (1832) погибают —

Жильбер и Чаттертон кончают жизнь самоубийством, Андре Шенье становится случайной жертвой революционного террора.

Этот роман написан в форме диалога двух персонажей, олицетворяющих противоречия внутреннего мира самого автора⁽¹⁶⁾: страдающего от «синих дьяволов» одиночества, меланхолии и ипохондрии Стелло как воплощения чувствительного, страстного, поэтического начала (искусство) и взявшегося излечить его Черного доктора — ироничного рационального скептика, холодного, «как статуя царя зимой в Санкт-Петербурге» [9, с. 263], уверенного, что голова приделана выше сердца для того, чтобы первая властвовала над вторым (наука). В последних строках этого произведения де Виньи размышляет о том, «не походит ли Стелло на что-то вроде чувства, а Черный доктор — на что-то вроде суждения? Я знаю одно: если бы мое сердце и разум обсуждали друг с другом этот вопрос, они говорили бы то же самое» [9, с. 458]. В ходе своеобразных врачебных консультаций они и обсуждают истории жизни и смерти трех поэтов, свидетельствующие об отношении власть имущих к поэтам в частности, к художникам своей эпохи вообще. При этом Стелло, натура поэтическая, не понаслышке знакомая с «златоперым фениксом» вдохновения, излагает свое кредо: главное, непререкаемое призвание поэта — любовь и сострадание к людям. «Я верю в извечную борьбу жизни внутренней, оплодотворяющей и ведущей вперед, с жизнью внешней, которая иссушает и отталкивает назад, и я зову на помощь две верховные идеи, более других способные сосредоточить и воспламенить отпущенную мне творческую энергию — верность долгу и сострадание» [9, с. 274]. Устами своего лирического героя де Виньи говорит о движителе поэтического творчества как таинственной, незримой и не поддающейся определению силе, позволяющей провидеть будущее и угадывать скрытые пружины настоящего, как о воплощении всего прекрасного, величественного и гармоничного в природе: «Поэт читает по звездам путь, указуемый нам перстом господним» [9, с. 320].

(16) В «Дневнике поэта» де Виньи пишет о том, что, проводя опыты над своей душой, он обнаружил в себе двух разных людей, существующих независимо друг от друга: бурное и деятельное «драматическое я» и отстраненно анализирующее его «философское я»; и в его книгах по очереди высказываются обе личности: от первой исходит повествование, от второй — размышления, отступления от темы (см. подробнее: [2, с. 122]). Именно так и построен роман «Стелло».

Итак, истории трех поэтов XVIII века... Размышляя о форме «Стелло», автор пишет о том, что «книга об отчаянии должна быть отчаянной по самой форме своей и даже должна быть пронизана отвращением к симметрии, присущей обычным книгам, что рассказы и размышления должны опадать с нее лист за листом, словно с облетающего дерева» [2, с. 74]. Именно такими различными по своему рисунку и конфигурации «листами» и кажутся главы романа. Жильбер у де Виньи, нищий, всеми отринутый, в страшных мучениях скончался на убогом чердаке, проглотив ключ от своего последнего пристанища⁽¹⁷⁾.

Андре Шенье случайно угодил в кровавую мясорубку якобинского террора, очутившись сначала в мрачной камере тюрьмы Сен-Лазар⁽¹⁸⁾, а потом вместе с другими заключенными, в том числе ни в чем не повинными матерями с грудными младенцами, оказался на страшной скрипучей телеге, символе жестокого слепого произвола, влачащей его к гильотине. Устами Черного доктора эта «История времен террора» описана как время, когда над людьми витала смерть: «Каждый держался обособленно, а сталкиваясь с другим, ощетикивался, как перед схваткой. Поклоны напоминали вызов; приветы — брань; улыбки — конвульсивную гримасу; одежда — нищенские лохмотья; головные уборы — окровавленную тряпку; собрания — бунт; <...> публичные церемонии — древнеримскую трагедию, неумело поставленную на провинциальных подмостках; войны — переселение диких нищих народов; названия дней и месяцев — площадной фарс»⁽¹⁹⁾.

Как один из предвестников французского романтизма, реальный Андре Шенье в своей поэзии и публицистике приветствовал начало Французской революции, однако позже выступил противником про-

(17) Прототип Жильбера, французский поэт Никола Жильбер (1750–1780), по легенде страдавший от нищеты, проглотил в припадке безумия свой ключ, что и послужило причиной смерти. В действительности же он не был беден и скончался от последствий неудачного падения с лошади.

(18) В тюрьме он посвятил оказавшейся в том же узнице прекрасной Эме де Куаньи, герцогине де Флери, романтическое стихотворение «Молодой узнице».

(19) В силу этого рассказчик меняет стиль своего повествования: «Если сначала мой слог сверкал, как бальная шпага, и припахивал мускусом, как лудра, если потом он сделался педантичным и длинным, как парик и косичка олддермена, то теперь я чувствую, как он обретает силу и краткость удара, которым дымящийся от крови топор только что перерубил шею» [9, с. 335–336].

извола якобинцев, провозглашая, что хорошо, честно и сладостно ради строгих истин заслужить ненависть бесстыжих деспотов, тиранящих свободу ради самой свободы. Шенье — автор оды к Шарлотте Корде, убийце «друга народа» якобинца Марата, которого поэт считал «врагом народа». Мрачным предзнаменованием звучат те строки оды, где говорится о благородной презрительной усмешке, с которой должно идти на смерть за свои идеалы. Шенье был арестован и казнен по подозрению в содействии роялистам. Всего два дня спустя после его смерти режим Робеспьера был свергнут⁽²⁰⁾, и это могло бы спасти поэту жизнь.

Шенье у де Виньи и в тюрьме продолжает страстно обличать «негодяев, истребляющих граждан»⁽²¹⁾; другие узники внимают ему как вожаку, признавая Андре самым твердым и одаренным среди них. Когда он пускает в ход свое «сокровище — перо», то внезапно кажется выше ростом, становится прекрасным; зрочки его от негодования сверкают вдвое ярче (де Виньи считал его сочинения законченными и безупречными живописными полотнами). Его поэзия опьяняет двух красавиц — Эме де Куаньи и герцогиню де Сент-Эньян, в которую он тайно, но не без взаимности, влюблен — она до конца жизни будет хранить медальон с его портретом и его письма, написанные в тюрьме.

И вот на запруженную людьми площадь Тюильри, где высились два деревянных монумента — статуя Свободы и гильотина, — со скрипом въехала выкрашенная в красный цвет зловещая телега, тяжело нагруженная обреченными на казнь связанными, как сноп, людьми с обнаженными головами — крестьянами, офицерами, священниками, буржуа. Среди них был и человек в сером фраке, с руками за спиной — Андре Шенье. Он взошел на эшафот и поднялся в полный рост. Палач в красном колпаке взметнул ввысь и резко обрушил нож гильотины: «голова скатилась, и все, что там было, утекло вместе с кровью» [9, с. 424].

Повествование о трагической судьбе Шенье сопровождается размышлениями де Виньи о перипетиях Французской буржуазной революции, которую он категорически осуждал, полагая, что это «штука,

(20) Де Виньи сравнивал Робеспьера, предчувствовавшего неизбежный и близкий крах, с загнанным кабаном [см.: 2, с. 65].

(21) Отец Андре Шенье произносит утвердившееся в революционные годы обращение «гражданин» (citoyen) как ругательство: «Первый слог прозвучал как долгое карканье, два последних — как торопливое кваканье лягушки, плюющей по болоту» [9, с. 349].

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика
Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

весьма удобная для посредственности», «когда великие имена без разбора запикиваются в мусорный мешок» и никто не запрещает отщипнуть ягоду посочней от грозди политической власти [9, с. 336–337]. Устами Черного доктора он называл сторонников революционного террора чуть ли не бесноватыми⁽²²⁾: «Они, мол, задались целью смести с лица земли всех, кто жил при монархии, и домогались власти, чтобы вволю упиться радостью убийства» [9, с. 337], обращаясь с нацией как с гангренозным больным — резали, ампутировали, перекраивали, как бы тщась наполнить кровью банку с дырявым дном. «Избравшие террор послушно шли на поводу у бессмысленно жестокого инстинкта и отвратительной мнимой политической необходимости» [9, с. 340].

К таким фигурам де Виньи относит, прежде всего, Робеспьера и Сен-Жюста, рисуя их зловещими деспотами, маниакально приверженными идеям и практике террора. «Неподкупный» Робеспьер, вечно прячущий глаза за зелеными очками, предстает коварным злодеем, который с лицемерной улыбкой одним росчерком пера посылает ни в чем не повинных людей на смерть. Поэтов он считает опаснейшими врагами отечества, своим «рифмованным вздором» лишаящими людей мужества, и потому третирует их как контрреволюционеров. Законодательные же проекты Сен-Жюста с его внешностью молодого святого — нежным, правильным и меланхоличным лицом и копной вьющихся каштановых волос — характеризуются как плод деятельности бесчувственного к чужой боли безумца, для которого гильотина — просто очередная детская игрушка. Поэтов, которых не воспаляют республиканские идеи, он считает достойными смерти. Оба эти приверженца террора раздавлены колесом истории, о чем автор несколько не жалеет.

Центральное место в триптихе де Виньи занимает образ Томаса Чаттертона. С небольшими сюжетными нюансами ему посвящена и драма «Чаттертон» (1835). Герой совсем юн, беден, вынужден снимать тесную каморку, превращенную им в подобие монашеской кельи. Как и его реальный прототип, поэт Томас Чаттертон — романтический символ, культовая для романтиков фигура непризнанного гения. Этот одетый во все черное мечтательный юноша с огромными

(22) На ум сразу приходят «Бесы» Ф.М. Достоевского.

проницательными черными глазами, высоким лбом, крупными неуклюжими губами, вдохновляясь творчеством Оссиана, сочиняет стихи на полусаксонском-полуфранцузском наречии, стилизованные под средневековые баллады. Он выдает их за сочинения некоего монаха Томаса Роули, умышленно покрывая пылью недавно исписанные листы бумаги и пергаменты, дабы придать им старинный вид. «Монах Роули — это я», — объясняет Чаттертон смысл этой мистификации [9, с. 302]. Как подлинный романтик, юный поэт видит свое призвание в том, чтобы провидеть будущее, следуя божьему промыслу. Однако его «Битва при Гастингсе», баллада «Милосердие», поэма «Турнир» и другие сочинения найдут только одного заинтересованного читателя — прекрасную Китти Белл, в чьем доме он квартирует.

Китти Белл в сочинениях де Виньи — воплощение идеала женщины. Эта молодая англичанка, немногим старше Чаттертона, наделенная изящной и благородной внешностью (нежным, бледным, удлинённым лицом, большими голубыми глазами, хрупким телосложением при высоком росте), кроткая и робкая, торгует сладкими пирожками в лавке своего мужа, грубого, деспотичного, эгоистичного буржуа, — она боится его. Китти — воплощение женской чистоты. Она трогательно заботится о двух своих детях и втайне любит Чаттертона — а он ее. Это подлинно романтическое чувство — возвышенное, целомудренное, всепоглощающее. Влюбленные ничем не выдают своих чувств даже друг другу — любовное признание происходит только в финале, когда поэт решает свести счеты с жизнью, не выдержав выпавших на его долю невзгод и унижений со стороны лжеблаготворителя — лорд-мэра, предложившего ему должность камердинера при своей особе, и власть имущих в целом, которые, «топча ногами искусство» [9, с. 440] из-за его мнимой бесполезности для общества и государства, в глубине души завидуют поэту, смутно ощущая его духовное превосходство. Он рвет в клочья свои сочинения и принимает смертельную дозу отравы. Не выдержав этого удара, Китти умирает. Романтические герои у Виньи изначально обречены.

Утрата любви равносильна смерти, и отнюдь не в переносном смысле. Де Виньи возвращается к этой идее и в других своих произведениях — умирает еще до сожжения на костре обвиненного в колдовстве юре Урбена Грандье любящая его девятнадцатилетняя Мадлена де Бру, которой, дабы испытать ее, коварно сообщили о его мнимой



Ил. 5. Поль Деларош. Портрет актрисы Мари Дорваль. 1831. Литография

смерти; падает замертво преданный старый слуга Сен-Мара после его гибели на плахе («Сен-Мар»).

Любовь для де Виньи — «неиссякаемый источник размышлений, глубоких, как вечность, высоких, как небеса, обширных, как вселенная» [2, с. 89] — ведь разум говорит, а любовь поет; «Как не испытывать потребность любить? Кто не чувствовал, как земля ускользает из-под ног, когда любовь грозит оборваться? Любовь — это высшая доброта. <...> Любить, сочинять, восхищаться — вот моя жизнь» [2, с. 129].

Любовь не только как символ веры французских романтиков, но и как трепетное живое чувство вдохновляла и самого Альфреда де Виньи при создании драмы «Чаттертон». Роль Китти Белл в ней исполнила его возлюбленная Мари Дорваль. Она не была его первой любовью. Еще в годы военной службы де Виньи был серьезно увлечен дочерью писательницы Софи Гей Дельфиной, однако мать Альфреда воспротивилась их браку, так как у девушки не было приданого.

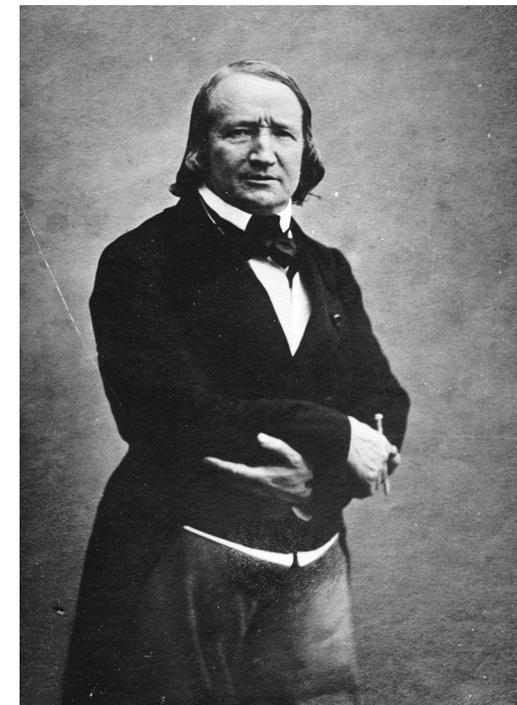
В двадцатисемилетнем возрасте он познакомился с Лидией Бенбери, дочерью богатого англичанина, который противился ее браку с бедным офицером, да еще и поэтом, но в конце концов дал свое согласие, хотя и оговорил финансовые условия, по которым Лидия могла получить состояние только после его кончины. В 1825 году молодые люди сочетались браком. Союз этот оказался не слишком удачным: между супругами не было настоящей душевной близости, к тому же у Лидии оказалось очень слабое здоровье, которое с годами резко ухудшалось. Тем не менее Виньи неизменно отзывался о жене с уважением, отмечая ее преданность, ровность и прямоту характера.

Актриса Мари Дорваль, с которой де Виньи познакомился в 1830 году, была полной противоположностью Лидии. Он восхищался ее красотой, страстным темпераментом, считал первой трагической актрисой своего времени. «Я называл ее „моя красота“, а она меня — „моя доброта“» [2, с. 57]. Исполнение ею роли Китти Белл отличалось, по мнению автора пьесы, поэтической одухотворенностью, несравненной непосредственностью, заставляя вспомнить прекраснейшие из полотен с изображением Милосердия и рафаэлевских мадонн. В «Посвящении Мари Дорваль на форзаце „Супруги маршала д'Анкра“» де Виньи писал:

Когда-нибудь потом, когда я кану в Лету,
 Вслух скажут то, о чем лишь шепчутся сейчас,
 И с вами свяжет свет открыто драму эту,
 Которая была написана для Вас.
 <...>
 У реки всегда истоки чисты,
 Хоть позже может стать она и камениста,
 И заболочена до степени такой,
 Что слиться уж невмочь ей с волнами морскими...
 Пусть пьесу осквернят, но будет ваше имя
 На форзаце сиять нетленной чистотой⁽²³⁾ [10, с. 533–534].

(23) Де Виньи предназначал для Мари Дорваль заглавную роль в этой драме, но она была отдана другой актрисе.

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика
 Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы



Ил. 6. Феликс Нодар.
 Фотопортрет
 Альфреда де Виньи

Бурный роман драматурга с актрисой, порой мучительный для него из-за ревности, несовместимости привычек и образа жизни, длился до 1838 года [см.: 27]. После разрыва их отношений, который де Виньи остро переживал, он много времени проводил с тяжело больной женой в доставшемся ему от матери имении Мэн-Жиро, откуда лишь изредка выезжал. Позже у него были и другие любовные увлечения — вплоть до последних лет жизни, когда он уже был неизлечимо болен [см.: 5].

Тема любви наделена в эстетике и искусстве романтизма метафизическим смыслом. У Альфреда де Виньи она окрашена экзистенциальными раздумьями и переживаниями.



Ил. 7. Усадьба Мен-Жиро, музей Альфреда де Виньи



Ил. 8. Проспер Мериме.
Альфред де Виньи.
Рисунок пером

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика
Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

Список литературы:

- 1 Брюсов В.Я. Предисловие // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Заратустра, 1908. С. 5–71.
- 2 Виньи А., де. Дневник поэта / Перевод Е.В. Баевской, Г.В. Копелевой // Виньи А., де. Дневник поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004. С. 5–401.
- 3 Виньи А., де. Неволя и величие солдата / Отв. ред. А.М. Шадрин; перевод А.А. Энгельке. Л.: Наука, 1968. 187 с.
- 4 Виньи А., де. Отделалась испугом / Перевод Ю.Б. Корнева // Виньи А., де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 227–256.
- 5 Виньи А., де. Письма последней любви / Перевод Г.В. Копелевой // Виньи А., де. Дневник поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004. С. 402–461.
- 6 Виньи А., де. Письмо лорду *** по поводу премьеры, состоявшейся 24 октября 1829 года, и о драматической системе / Перевод Е.П. Гречаной // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под редакцией А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 425–430.
- 7 Виньи А., де. Размышления о правде в искусстве / Перевод Е.П. Гречаной // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под редакцией А.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 420–425.
- 8 Виньи А., де. Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII / Перевод Е. Гунста и О. Моисеенко. СПб.: Художественная литература, 1992. 366 с.
- 9 Виньи А., де. Стелло / Перевод Ю.Б. Корнева // Виньи А., де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 257–458.
- 10 Виньи А., де. «Стихотворения на древние и новые сюжеты» и «Судьбы»: Из поэтического наследия // Виньи А., де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 461–542.
- 11 Виньи А., де. Супруга маршала д'Анкра / Перевод Ю.Б. Корнева // Виньи А., де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 45–148.
- 12 Виньи А., де. Чаттертон / Перевод Ю.Б. Корнева // Виньи А., де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 149–226.
- 13 Жужгина-Аллахвердян Т.Н. Французская романтическая литература 1820–х гг.: структура мифопоэтического текста. Днепропетровск: Изд-во НГУ, 2015. 416 с.
- 14 Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры. М.: РГГУ, 2002. 288 с.
- 15 Карельский А.В. Кристаллизация романтических идей и художественных форм в эпоху Реставрации: Ламартин. Виньи. Ранний Гюго // История Всемирной литературы: В 9 т. / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; Гл. ред. Г.П. Бердников. Т. 6 / Отв. ред. И.А. Тертерян. М.: Наука, 1989. С. 153–163.
- 16 Карельский А.В. Предисловие // Виньи А., де. Избранное. М.: Искусство, 1987. С. 6–44.
- 17 Констан Б. О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре / Перевод В.А. Мильчиной // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 257–280.
- 18 Констан Б. Размышления о трагедии // Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. С. 280–307.
- 19 Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М.: Наследие, 2001. 445 с.

- 20 *Маньковская Н.Б.* Раннеромантическая эстетическая теория и художественная практика Бенжамена Констан // *Художественная культура*. 2021. № 1. С. 8–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-8-47>.
- 21 *Соколова Т.В.* Духовное послание «труженика мысли» // *Виньи А., де. Дневник поэта. Письма последней любви*. СПб.: Наука, 2004. С. 529–568.
- 22 *Соколова Т.В.* От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Издательский центр «Академия», 2005. 308 с.
- 23 *Соколова Т.В.* Философская поэзия А. де Виньи. Л.: Изд-во ЛГУ, 1981. 174 с.
- 24 *Толмачев М.В.* Молодость Альфреда де Виньи // *Толмачев М.В. Бутылка в море. Страницы литературы и искусства*. М.: Д. Аронов, 2002. URL: <https://michaeltolmachev.ru/wp-content/uploads/2021/02/molodost-alfreda.pdf> (дата обращения 20.06.2021).
- 25 *Aicard J.* Alfred de Vigny. Paris: Hachette, 1914. 323 p.
- 26 *Alfred de Vigny et le Romantisme*. Paris: *Classiques Garnier*, 2016. 287 p.
- 27 *Alfred de Vigny et Marie Dorval. Lettres à Lire au Lit: Correspondance Amoureuse d'Alfred de Vigny et Marie Dorval (1831-1838)*. Paris: Mercure de France, 2009. 297 p.
- 28 *Barbey d'Aurevilly J.* Les Œuvres et les Hommes: XIX Siècle. Les Poètes. Vol. 3. Oxford: Wentworth Press, 2018. 402 p.
- 29 *Bonnefoy G.* La Pensée Religieuse et Morale d'Alfred de Vigny. Paris: Hachette, 1944. 464 p.
- 30 *Casanova N.* Vigny: Sous le Masque de Fer. Paris: Calman-Lévy, 1990. 334 p.
- 31 *Dorison L.* Alfred de Vigny. Poète-philosophe. Michigan: University of Michigan Library, 2009. 360 p.
- 32 *Gautier T.* Histoire du Romantisme, Suivie de Notices Romantiques et d'une Etude sur la Poésie Française 1830–1868. Paris: Charpentier, 1874. 410 p.
- 33 *Germain F.* L'Imagination d'Alfred de Vigny. Paris: José Corti, 1961. 582 p.
- 34 *Jarry A.* Alfred de Vigny, Poète, Dramaturge, Romancier. Paris: Classiques Garnier, 2010. 337 p.
- 35 *Lassalle J.-P.* Alfred de Vigny. Paris: Fayard, 2010. 500 p.
- 36 *Paléologue M.* Alfred de Vigny. Paris: Hachette, 1900. 151 p.
- 37 *Proust M.* A propos de Baudelaire // *Proust M. Essais et Articles*. Paris: Gallimard. 1994. 499 p. P. 314–335.
- 38 *Saint-Bris G.* Alfred de Vigny ou la Volupté et l'Honneur. Paris: Grasset, 1997. 317 p.
- 39 *Sainte-Beuve Ch.* Les Pensées d'Août. Paris: Michel Lévy Frères, 1869. 219 p.
- 40 *Sainte-Beuve Ch.* Panorama de la Littérature Française. (Portraits et Causeries.) Paris: Hachette, 2004. 1500 p.
- 41 *Sainte-Beuve Ch.* Portrait de Vigny // *Sainte-Beuve Ch. Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1974. P. 21–35.
- 42 *Vigny: Connu, Méconnu, Inconnu // Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Paris: PUF, 1998. № 3. Mai – Juin. 528 p.

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика
Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

References:

- 1 Bryusov V. Ya. Predislovie [Foreword]. Baudelaire S. *Cvety zla* [Flowers of Evil]. Moscow, Zaratustra Publ., 1908, pp. 5–71. (In Russian)
- 2 Vin'i A., de. Dnevnik poeta [The Poet's Diary], translated by E.V. Baevskaya, G.V. Kopeleva. Vin'i A., de. *Dnevnik poeta. Pis'ma poslednej lyubvi* [The Poet's Diary. Letters of Last Love]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004, pp. 5–401. (In Russian)
- 3 Vin'i A., de. *Nevolya i velichie soldata* [Bondage and Greatness of a Soldier], ed. A.M. Shadrin, translated by A.A. Engel'ke. Leningrad, Nauka Publ., 1968. 187 p. (In Russian)
- 4 Vin'i A., de. Otdelalas' ispugom [I Got Off with a Fright], translated by Yu.B. Kornev. Vin'i A., de. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 227–256. (In Russian)
- 5 Vin'i A., de. Pis'ma poslednej lyubvi [Letters of the Last Love], translated by G.V. Kopeleva. Vin'i A., de. *Dnevnik poeta. Pis'ma poslednej lyubvi* [The Poet's Diary. Letters of Last Love]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004, pp. 402–461. (In Russian)
- 6 Vin'i A., de. Pis'mo lordu *** po povodu prem'ery, sostoyavshejsya 24 oktyabrya 1829 goda, i o dramaticheskoy sisteme [Letter to Lord *** Regarding the Premiere on October 24, 1829, and About the Dramatic System], translated by E.P. Grechanoj. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 425–430. (In Russian)
- 7 Vin'i A., de. Razmyshleniya o pravde v iskusstve [Reflections on Truth in Art], translated by E.P. Grechanoj. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 420–425. (In Russian)
- 8 Vin'i A., de. *Sen-Mar, ili Zagovor vo vremena Lyudovika XIII* [Saint-Mar, or Conspiracy at the Time of Louis XIII], translated by E. Gunst, O. Moiseenko. St. Petersburg, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1992. 366 p. (In Russian)
- 9 Vin'i A., de. Stello [Stello], translated by Yu.B. Kornev. Vin'i A., de. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 257–458. (In Russian)
- 10 Vin'i A., de. "Stihotvoreniya na drevnie i novye syuzhety" i "Sud'by": Iz poeticheskogo naslediya ["Poems on Ancient and Modern Plots" and "Destinies": From the Poetic Heritage]. Vin'i A., de. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. Pp. 461–542. (In Russian)
- 11 Vin'i A., de. Supraga marshala d'Ankra [Wife of Marshal d'Ancre], translated by Yu.B. Kornev. Vin'i A., de. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 45–148. (In Russian)
- 12 Vin'i A., de. Chatterton [Chatterton], translated by Yu.B. Kornev. Vin'i A., de. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 149–226. (In Russian)
- 13 Zhuzhgina-Allahverdyan T.N. *Francuzskaya romanticheskaya literatura 1820-h gg.: struktura mifopoeticheskogo teksta* [French Romantic Literature of the 1820s: the Structure of the Mythopoetic Text]. Dnepropetrovsk, Izd-vo NGU Publ., 2015. 416 p. (In Russian)
- 14 Zenkin S.N. *Francuzskij romantizm i ideya kul'tury* [French Romanticism and the Idea of Culture]. Moscow, RGGU Publ., 2002. 288 p. (In Russian)
- 15 Karel'skij A.V. Kristallizaciya romanticheskikh idej i hudozhestvennyh form v epohu Restavracii: Lamartin. Vin'i. Rannij Gyugo [Crystallization of Romantic Ideas and Artistic Forms in the Era of the Restoration: Lamartine. Vigny. Early Hugo]. *Istoriya Vsemirnoj literatury* [History of World Literature], in 9 volumes, USSR Academy of Sciences, A.M. Gorky Institute of World Literature, ch. ed. G.P. Berdnikov. Volume 6, ed. I.A. Terteryan. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 153–163. (In Russian)

- 16 Karel'skij A.V. Predislovie [Foreword]. Vin'i A., de. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Iskustvo Publ., 1987, pp. 6–44. (In Russian)
- 17 Konstan B. O Tridcatiletnej vojne. O tragedii Shillera "Vallenshtejn" i nemeckom teatre [About the Thirty Years War. About Schiller's tragedy "Wallenstein" and German Theater], translated by V.A. Mil'china. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry article and comment. V.A. Mil'china. Moscow, Iskustvo Publ., 1982, pp. 257–280. (In Russian)
- 18 Konstan B. Razmyshleniya o tragedii [Reflections on the Tragedy]. *Estetika rannego francuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry article and comment. V.A. Mil'china. Moscow, Iskustvo Publ., 1982, pp. 280–307. (In Russian)
- 19 Kornilova E.N. *Mifologicheskoe soznanie i mifopoetika zapadnoevropejskogo romantizma* [Mythological Consciousness and Mythopoetics of Western European Romanticism]. Moscow, Nasledie Publ., 2001. 445 p. (In Russian)
- 20 Man'kovskaya N.B. Rannerromanticheskaya esteticheskaya teoriya i hudozhestvennaya praktika Benzhamena Konstana [Early Romantic Aesthetic Theory and Artistic Practice of Benjamin Constant]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 1, pp. 8–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-8-47>. (In Russian)
- 21 Sokolova T.V. Duhovnoe poslanie "truzhenika mysli" [Spiritual Message of the "Toiler of Thought"]. Vin'i A., de. *Dnevnik poeta. Pis'ma poslednej lyubvi* [The Poet's Diary. Letters of Last Love]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004, pp. 529–568. (In Russian)
- 22 Sokolova T.V. Ot romantizma k simvolizmu. Ocherki istorii francuzskoj poezii [From Romanticism to Symbolism. Essays on the History of French Poetry]. St. Petersburg, Izdatel'skij centr "Akademiya" Publ., 2005. 308 p. (In Russian)
- 23 Sokolova T.V. *Filosofskaya poeziya A. de Vin'i* [Philosophical Poetry of A. de Vigny]. Leningrad, Izd-vo LGU Publ., 1981. 174 p. (In Russian)
- 24 Tolmachev M.V. Molodost' Al'freda de Vin'i [Youth of Alfred de Vigny]. Tolmachev M.V. *Butylka v more. Stranicy literatury i iskusstva* [A Bottle in the Sea. Pages of Literature and Art]. Moscow, D. Aronov Publ., 2002. Available at: <https://michaeltolmachev.ru/wp-content/uploads/2021/02/molodost-alfreda.pdf> (accessed 20.06.2021). (In Russian)
- 25 Aicard J. *Alfred de Vigny*. Paris, Hachette, 1914. 323 p.
- 26 *Alfred de Vigny et le Romantisme*. Paris, Classiques Garnier, 2016. 287 p.
- 27 *Alfred de Vigny et Marie Dorval. Lettres à Lire au Lit: Correspondance Amoureuse d'Alfred de Vigny et Marie Dorval (1831–1838)*. Paris, Mercure de France, 2009. 297 p.
- 28 Barbey d'Aurevilly J. *Les Œuvres et les Hommes: XIX siècle. Les Poètes*. Vol. 3. Oxford, Wentworth Press, 2018. 402 p.
- 29 Bonnefoy G. *La Pensée Religieuse et Morale d'Alfred de Vigny*. Paris, Hachette, 1944. 464 p.
- 30 Casanova N. *Vigny: Sous le Masque de Fer*. Paris, Calman-Lévy, 1990. 334 p.
- 31 Dorison L. *Alfred de Vigny. Poète-philosophe*. Michigan, University of Michigan Library, 2009. 360 p.
- 32 Gautier T. *Histoire du Romantisme, Suivie de Notices Romantiques et d'une Etude sur la Poésie Française 1830–1868*. Paris, Charpentier, 1874. 410 p.
- 33 Germain F. *L'Imagination d'Alfred de Vigny*. Paris, José Corti, 1961. 582 p.
- 34 Jarry A. *Alfred de Vigny, Poète, Dramaturge, Romancier*. Paris, Classiques Garnier, 2010. 337 p.
- 35 Lassalle J.-P. *Alfred de Vigny*. Paris, Fayard, 2010. 500 p.
- 36 Paléologue M. *Alfred de Vigny*. Paris, Hachette, 1900. 151 p.
- 37 Proust M. A propos de Baudelaire. Proust M. *Essais et Articles*. Paris, Gallimard. 1994, pp. 314–335.
- 38 Saint-Bris G. *Alfred de Vigny ou la Volupté et l'Honneur*. Paris, Grasset, 1997. 317 p.

Стоицизм одинокого волка. Романтическая эстетика
Альфреда де Виньи и ее литературные абрисы

- 39 Sainte-Beuve Ch. *Les Pensées d'Août*. Paris, Michel Lévy Frères, 1869. 219 p.
- 40 Sainte-Beuve Ch. *Panorama de la Littérature Française. (Portraits et Causeries)*. Paris, Hachette, 2004. 1500 p.
- 41 Sainte-Beuve Ch. Portrait de Vigny. Sainte-Beuve Ch. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1974, pp. 21–35.
- 42 *Vigny: Connu, Méconnu, Inconnu*. Revue d'Histoire Littéraire de la France. Paris, PUF, 1998, no. 3, Mai – Juin. 528 p.