

УДК 7.01
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 ID: 24295664300

mankovskaya.nadia@yandex.ru

Ключевые слова: Альфред де Мюссе, эстетика, поэтика, искусство,
романтизм, классицизм, трагедия, драма, прекрасное, возвышенное,
ирония, вкус, художественное творчество

Маньковская Надежда Борисовна

Исповедь белого дрозда. Эстетические взгляды Альфреда де Мюссе и его поэтика



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-2-10-57

Для цит.: Маньковская Н.Б. Исповедь белого дрозда. Эстетические
взгляды Альфреда де Мюссе и его поэтика // Художественная культура.
2023. № 2. С. 10–57. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-10-57>.

For cit.: Mankovskaya N.B. Confessions of a White Blackbird. The Aesthetic
Views of Alfred de Musset and His Poetics. *Hudozhestvennaya kul'tura*
[Art & Culture Studies], 2023, no. 2, pp. 10–57.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-2-10-57>. (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., Moscow, 109240, Russia

ORCID ID: 0000-0002-3383-0663

ResearcherID: H-1015-2019

Scopus ID: 24295664300

mankovskaya.nadia@yandex.ru

Keywords: Alfred de Musset, aesthetics, poetics, art, romanticism,
classicism, tragedy, drama, the beautiful, the sublime, irony, taste, artistic
creativity

Mankovskaya Nadezhda B.

Confessions of a White Blackbird. The Aesthetic Views
of Alfred de Musset and His Poetics

Аннотация. В статье реконструируется эстетика Альфреда де Мюссе, мыслителя и художника позднего романтизма, подвергнувшего пересмотру эстетические взгляды ранних романтиков, а также их современных продолжателей и внесшего тем самым существенный вклад в саморефлексию французского романтизма. Он видел перспективы развития романтизма в развитии не средневековой, а национальной французской классицистической традиции с ее ясностью стиля, чистотой языка, обогащенными при этом чувствительностью и меланхоличностью, присущими романтическому настрою. В отличие от своих романтических предшественников, Мюссе отдавал предпочтение трагедии перед драмой, размышлял о правилах построения классических и современных трагедий, ратовал за возрождение принципов аристотелевской «Поэтики» и реформирование на этой основе французского театра. В центре его эстетических интересов — проблемы прекрасного, возвышенного, трагического, комического, художественного творчества, вдохновения, вкуса, соотношения искусства и жизни. В статье прослежена эволюция поэтики Мюссе в его драматургии, прозе, поэзии. Сделан вывод о том, что ироническое дистанцирование от наследия как зачинателей романтизма, так и его актуального состояния парадоксальным образом контрастирует с литературным творчеством Мюссе, проникнутым многими из тех настроений, которые он критиковал как теоретик, отторгая некоторые условности романтической школы и внося при этом существенный вклад в обновление эстетики и поэтики романтизма. В своем творчестве он стоял особняком, шел собственным путем и зачастую — против течения, стремясь придать словесному выражению романтических настроений чистоту, прозрачность, строгость и структурность классической французской литературы. Лучшие стихотворные циклы Мюссе отличаются утонченной символикой, углубленными метафизическими раздумьями, придающими сокровенным переживаниям поэта обобщенный философский смысл.

Abstract. The article reconstructs the aesthetics of Alfred de Musset, a thinker and artist of late romanticism, who revised the aesthetic views of the early romanticists, as well as their modern successors, and thus made a significant contribution to the self-reflection of French romanticism. He saw the prospects for the evolution of romanticism in the development not of the medieval, but of the national French classicist tradition with its clarity of style, purity of language, enriched with the sensitivity and melancholy inherent in the romantic mood. Unlike his romantic predecessors, Musset preferred tragedy over drama, reflected on the rules for constructing classical and modern tragedies, advocated the revival of the principles of the Aristotelian Poetics and the reformation of the French theatre on this basis. In the centre of his aesthetic interests were the problems of the beautiful, the sublime, the tragic, the comic, artistic creativity, inspiration, taste, and the relationship between art and life. The article traces the evolution of Musset's poetics in his drama, prose, and poetry. It is concluded that the ironic distancing from the heritage of both the initiators of romanticism and its current state contrasts paradoxically with the literary work of Musset, imbued with many of the moods that he criticized as a theorist, rejecting some of the conventions of the romantic school and making a significant contribution to the renewal of the aesthetics and poetics of romanticism. In his work, he stood apart, went his own way, often against the current, trying to give the verbal expression of romantic moods purity, transparency, rigor and structure of classical French literature. Musset's best poetry cycles are distinguished by refined symbolism and deep metaphysical reflections that give the poet's innermost experiences a generalized philosophical meaning.

Узнайте вы, что каждую строку
Мы пишем нашей собственной кровью.
Альфред де Мюссе. Намуна

Быть белым дроздом – это чего-нибудь да стоит...
Белые дрозды на улице не валяются.
Альфред де Мюссе. Белый дрозд

В те времена, когда творил Альфред де Мюссе, французский романтизм достиг своей зрелости. К тридцатым-сороковым годам XIX века эстетические новации ранних романтиков: Рене де Шатобриана, Бенжамена Констана, Жермены де Сталь, Пьера Симона Балланша, Жозефа Жубера, а также их современных продолжателей из возглавляемого Виктором Гюго литературного кружка французских романтиков «Сенакль», связанные с утверждением в искусстве энтузиастической, страстной и в то же время меланхолической атмосферы, ориентацией на искренность и чувствительность в духе немецкой и английской словесности, с повышенным вниманием к национальной специфике художественной культуры, местному колориту, с приоритетом драмы перед трагедией; отказом от классицистических правил и, наконец, главное, с отстаиванием преимуществ нового, романтического искусства, по сравнению с классическим, представлялись Мюссе подлежащими пересмотру. Этот поворот был во многом связан и с появлением в тот период псевдоромантических, эпигонских произведений, компрометировавших изначальные романтические идеи. Таким ироническим дистанцированием от наследия как зачинателей романтизма, так и его актуального состояния отличаются эстетические взгляды Мюссе, парадоксальным образом контрастирующие с его литературным творчеством, проникнутым как раз многими из тех настроений, которые он критикует как теоретик, отторгая некоторые условности романтической школы и внося при этом существенный вклад в обновление эстетики и поэтики романтизма.

Начало творческого пути

Альфред де Мюссе происходил из знатного, но обедневшего рода. Он родился 11 декабря 1810 года в центре Парижа, в семье маркиза Мюссе-Пате. Лето семья проводила в родовом средневековом замке Конье в Вандомуа, где хрупкий, чувствительный, нервный Альфред

Исповедь белого дрозда. Эстетические взгляды Альфреда де Мюссе и его поэтика



Ил. 1. Шарль Ландель. Портрет Альфреда де Мюссе. 1854. Пастель на бежевой бумаге. 53,5 × 46 см. Музей Орсе, Париж

попадал в атмосферу рыцарских романов, которыми они с братом в ту пору увлекались. В девятилетнем возрасте он поступил в коллеж Генриха IV, а по его окончании в 1827 году оказался перед выбором будущей профессии. Юноша любил музыку, хорошо рисовал, но его подлинной страстью была литература — он уже и сам начал писать стихи и прозу. Политехническая школа его не привлекла; он недолго изучал юриспруденцию, затем медицину, но вскоре решил посвятить себя исключительно литературному творчеству [26; 28; 34; 36].

В семнадцатилетнем возрасте, в 1828 году, этот стройный, красивый юноша с волнистыми светлыми волосами⁽¹⁾ начал посещать салон

(1) Вот как описывает его в эту пору Ш. Сент-Бёв: «То была сама весна, настоящая весна поэзии, расцветшая на наших глазах. Ему не было еще и восемнадцати: мужественное, гордое чело, цветущий румянец, еще сохранивший какую-то детскую прелесть, ноздри, трепещущие в предчувствии сладостных желаний. Он ходил стремительным, упругим, почти звенящим шагом, с поднятым челом, словно уверенный в своей победе и полный горделивой радости жизни. Никто другой не мог так сразу, с первого взгляда, внушить представление о юном гении» [17, с. 465–466].

Виктора Гюго, где заявил о себе романтическими стихотворениями «Венеция», «Мадрид», «Баллада к луне» [21; 29]. Он становится членом «Сенакля», куда входят Альфред де Виньи, Шарль-Огюстен Сент-Бёв, Шарль Нодье, Жерар де Нерваль, Теофиль Готье, Проспер Мериме, Александр Дюма, Оноре де Бальзак. Мюссе читает собравшимся свои стансы, баллады и поэмы, которые войдут позже в его первую книгу «Испанские и итальянские повести» (1830). Его произведения, созданные по уже утвердившимся к тому времени принципам литературного романтизма, имели большой успех⁽²⁾. В них поэт с юношеским энтузиазмом отдает дань увлечению Средневековьем с его таинственными готическими замками, местному колориту Испании и Италии, чувственной прелести южных красавиц. Их лирические герои — пылкие романтики, у которых от страстной любви до ненависти один шаг: они беспощадно мстят возлюбленным за измену и убивают себя («Дон Паэз», «Порция»). Вкусам членов «Сенакля» импонировало также сочетание в произведениях Мюссе, особенно в маленькой трагедии «Каштаны из огня», трагического и комического, на чем настаивал Гюго в своем «Предисловии к Кромвелю». В стилистическом отношении приемы стихосложения у Мюссе также соответствуют устоявшимся принципам романтической школы: при переходе между строфами он использует так называемый сломанный стих (enjambements), отказывается от традиционного александрийского стиха в пользу двенадцатисложности. Возвышенно-поэтическое соседствует у него с прозаическим, скользящая цезура способствует созданию впечатления естественной разговорной речи.

(2) Первая поэтическая книга Мюссе вызвала одобрение читателей и критики как во Франции, так и за ее пределами. Пушкин в заметке 1830 года писал: «Итальянские и испанские сказки отличаются... живостью необыкновенной. Из них *Roscia*, кажется, имеет больше всего достоинства; сцена ночного свидания; картина ревнивица, посевшего вдруг; разговор двух любовников на море, все это прелесть. Драматический очерк *Les marrons du feu* обещает Франции романтического трагика. А в повести *Mardoche Musset* первый из французских поэтов умел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка». Пушкина в особенности радуют принужденность, шаловливая «живость» сказок и песен Мюссе: «О нравственности он и не думает, — пишет Пушкин, — над нравучением издевается и, к несчастью, чрезвычайно мило, с важным александрийским стихом читается как нельзя менее, ломает его и коверкает так, что ужас и жалость» [16, с. 707].

Правда, в этом первом поэтическом сборнике уже дает о себе знать знаменитая романтическая ирония — *persiflage*, мастером которой стал Мюссе, взиравший на мир с мрачноватым скепсисом. В отличие от многих своих молодых коллег из «Сенакля», он ведет рассеянный образ жизни, злоупотребляет алкоголем, увлекается картами и бегами, посещает сомнительные увеселительные заведения [38]. Как завзятый модник, не чужд Мюссе и элементам дендизма, что нашло отражение в его поэме «Мардош», посвященной приключениям парижского денди. В этой поэме, написанной в свободной манере, богатой отступлениями на самые разные темы, автор в том числе не скрывает своего иронического отношения к ставшему традиционным в кругу членов «Сенакля» во главе с Виктором Гюго совместному любованию закатом с высоты башен собора Парижской Богоматери. Мардош отходит ко сну,

...когда, вечерней дымке рады,
Коты на чердаках заводят серенады,
А господин Гюго глядит, как меркнет Феб⁽³⁾.

Об этих отличительных чертах творчества Мюссе, его особой позиции среди романтиков пронизательно писал Шарль Сент-Бёв: «Новая поэтическая школа до той поры охотно бывала религиозной, возвышенной, несколько выпендренной или сентиментально-мечтательной; она притязала на точность и даже филигранность формы. Мюссе сразу бросил открытый вызов этой торжественности и сентиментальности, то обращаясь с читателем запанибрата, то доходя до крайности в своих язвительных насмешках. Он дерзко пренебрегал размером и рифмой, он совлек с поэзии ее строгие одежды и написал „Мардоша“, а вскоре вслед затем и „Намуну“» [17, с. 467].

Критицизм по отношению к творческим и жизненным принципам участников «Сенакля» усугубился в программном стихотворении Мюссе «Тайные мысли Рафаэля, французского дворянина», в котором он заявил о своем желании следовать не античным образцам, а национальной французской традиции — но не средневековой, которой

(3) Перевод В.С. Давиденковой.



Ил. 2. Давид д'Анже. Портрет Альфреда де Мюссе на медальоне. 1831. Бронза. Диаметр 16 см. Французская национальная библиотека, Париж

привержены «бледные сумрачные романтики», а классицистической с ее чистотой языка, обогащенной при этом чувствительностью и меланхоличностью, присущими романтическому настрою:

<...>

Привет вам, юноши, отжившего защита,
Ты, классик розовый, старательно побритый,
Ты, бледный, сумрачный романтик с бородой.
Эллада мертвая — вот одного условие,
Другой же носится во мгле средневековья,
На вашей стороне я вел когда-то бой.
Дал сотню выпадов, большой добился чести,
Прорвал свой барабан — и вот сижу на нем,
И на моем столе Расин с Шекспиром вместе,
И с ними Буало, простивший их во всем.

<...>⁽⁴⁾

(4) Перевод В.С. Давиденковой.

Мюссе начинают интересовать более жизненные ситуации и характеры, чем те, которые описал Гюго в пьесе «Эрнани». Свою первую, не имевшую успеха у публики комедию «Венецианская ночь» (1830) он завершает непривычной для принятой среди романтиков «Сенакля» иронической развязкой мелодраматической ситуации: неудачливый претендент на любовь красавицы не убивает соперника и не сводит счеты с жизнью, а прыгает в проплывающую гондолу, разделяя веселье молодой компании. «Венецианская ночь» и последующие пьесы Мюссе написаны прозой вопреки мнению Гюго о предпочтительности стихотворной формы драмы. Полемический подтекст в отношении романтиков из «Сенакля» усугубляется в его книге «Зрелище в кресле» (1832)⁽⁵⁾. В нее входят поэмы «Уста и чаша», «Намуна», комедия «О чем мечтают девушки». «Уста и чашу» предваряет посвящение другу Мюссе Альфреду Таттэ, в котором автор в шуточной форме говорит о волнующих его вещах — об искусстве, о почерпнутом из собственных жизненных переживаний вдохновении, радостях и муках творчества:

Когда работаешь, в тревожном напряженье
Трепещет каждый нерв, как под рукой струна,
Слова в самой душе находят отраженье.

<...>

Но думать, что сорвал плод неземного сада,
И бережно морковь нести в своей руке, —
Ну как, скажите, тут не застонать в тоске
И не предать огню любимейшее чадо?⁽⁶⁾

Намекая на «Озеро» Ламартина, Мюссе иронизирует над теми, кто проливает потоки слез и сочиняет стихи в годовщину любовных свиданий. Виртуозности, «богатым рифмам» современных ему романтиков он противопоставляет тему, которая в будущем станет одной из важнейших в его эстетике — представление о поэте прежде всего как о человеке, делящемся с другими своими искренними чувствами, наслаждающемся художественными грезами, но не чуждого и филосо-

(5) Известны разные переводы «Le spectacle dans un fauteuil» — «Путешествия в кресле», «Спектакль в моем кресле», «Театр у себя в кресле» и др.

(6) Перевод Э.Л. Фельдман.

фичности [30]. «Уста и чашу» Мюссе называет трагедией, посвященной двум главным темам поэтического творчества — свободе и любви.

В эротической поэме «Намуна» немало смелых выпадов в адрес тех коллег-поэтов, которые злоупотребляют историческими сюжетами, стереотипами местного колорита:

История, которую пишу,
Хотя и происходит на Востоке,
Но я о нем — заметить вас прошу —
Не воровал из книг чужие строки,
Я никогда не ездил на Восток,
А между тем легко вас обморочить мог.
<...>⁽⁷⁾

Язвительная насмешливость Мюссе, его независимое поведение, стремление к самоутверждению привели к охлаждению между ним и членами «Сенакля», в конечном итоге отказавшими ему в дальнейшей поддержке. Знаки несогласия с их творческими принципами, принявшие в «Намуне» форму вызова, поставили точку в отношениях между Мюссе и его недавними друзьями. Как предварительная читка, так и публикация «Зрелища в кресле» не получила их одобрения. По словам Эмиля Золя, риторы 1830 года никогда не могли простить возмущавшемуся последователю, что «он был прежде всего человеком, а затем уже писателем». Кроме того, он был виноват в том, что оказался непокорным учеником Гюго [2]. В 1836 году между ними произошел разрыв⁽⁸⁾, ознаменованный публикацией в «Ревю де дё

(7) Перевод Д. Минаева.

(8) В стихотворении «Виктору Гюго» (1843) Мюссе вспоминал об этом разрыве совсем в иной тональности:

<...>

Из быстротечных благ, мелькающих вокруг,
Одно останется всегда — старинный друг.
Мы можем разойтись — но если случай снова

Сведет нас, — мы, смеясь, друг другу руки жмем
И вспоминаем то, что было в нас живого, —
И смерти нет в душе, и снова мы живем.
(Перевод В.А. Рождественского)

монд» первой части сатирического памфлета «Письма Дюпюи и Котонне» (1836–1837) [14], в котором Мюссе в игровой форме шаг за шагом демонстрирует эстетические разногласия с «Сенаклем» и намечает контуры своего формирующегося эстетического кредо.

Критика псевдоромантизма

Мюссе не без доли эпатажа исходит из того, что двое наивных провинциальных профанов «никак не могли взять в толк, что такое пресловутый *романтизм*», и твердо решили докопаться до самой сути. Причем они хотят понять, что такое романтизм именно во Франции и вспоминают о разных этапах отношения к этому течению, что позволяет автору создать пародийное резюме истории искусствоведческих споров о романтизме, стремительной череды сменяющих друг друга концепций. Так, в 1824 году и позже «яростно спорили о *живописном*, о *гротескном*, о введении в поэзию пейзажа, о драматизации истории, об обстановочной драме, о чистом искусстве, о сломанном стихе, о слиянии трагического с комическим, о воскрешении средневековья» [14, с. 647]. Полагали, что романтизм в театре отличается от классицизма отсутствием трех единств, противопоставляли последнему шекспировские драмы, в которых между действиями проходят годы, а персонажи меняются до неузнаваемости. В 1828 году речь уже шла о том, что бывают драма, роман, ода классические и романтические, что романтизм — не что иное, как слияние безрассудного и серьезного, гротескного и ужасающего, шутовского и страшного, трагедии и комедии. До 1830 года считалось, что романтизм — это подражание немцам, англичанам, испанцам, вели его происхождение от Гомера и Оссиана (Мюссе имеет здесь в виду идеи Ж. де Сталь, усматривавшей истоки романтического настроения в искусстве, преимущественно словесном, в двух совершенно различных европейских литературах: той, что появилась на Юге, началась с Гомера — греческая, итальянская, испанская и французская литература эпохи Людовика XIV, и литературе, возникшей на Севере, родившейся из песен Оссиана, поэзии шотландских и скандинавских бардов, исландских саг — английские, немецкие, датские и шведские сочинения) [7; 18; 19; 20; 37]: «Г-жа де Сталь, этот Блюхер литературы, незадолго перед тем закончила свое вторжение, и как пребывание казаков во Франции

привело в наших семьях к появлению нового, выразительного типа лиц, так и литература вынашивала плод некоей тайной связи. <...> Удивленные издатели производили на свет детей, у которых нос был немецкий, а уши — английские» [14, с. 660]. Однако и этот взгляд не сулил выхода из лабиринта, сетуют собеседники, полагающие, что перенося на отечественную почву подражание чужеземному, нельзя открыть ничего нового: «Когда же мы кончим всему подражать, все списывать, все плагирировать, переводить и компилировать — что еще останется романтического? Нет под луной ничего менее нового, чем плагиат и компиляция» [14, с. 654]. Тогда были предложены другие варианты: «От 1830 до 1831 года мы думали, что романтизм тождествен с историческим жанром...<...> С 1831 по 1832 год, видя, что исторический жанр утратил популярность, а романтизм все еще жив, думали, что это — тот *интимный* жанр, о котором столько говорят; но как мы ни бились, нам не удалось определить, что такое интимный жанр» [14, с. 655], — если только не иметь под ним в виду чрезмерное употребление архаизмов, неологизмов, описаний в дешевых книжках небольшого формата прелюбодеяний, маразма, самоубийств. Тогда в 1832–1833 годах романтизм стали ассоциировать с философской или политико-экономической системой, нацеленной на социальный прогресс, республиканские идеи. Но и эта тенденция не прошла, ведь «...если у человека два гроша, а у его соседа четыре и хорошенькая жена в придачу, — то первому хочется все это забрать у второго, и посему он начинает разглагольствовать о равенстве, свободе, правах человека и т.д. и т.д.» [14, с. 656]. С 1833 по 1834 год романтизм означал — не бриться и носить туго накрахмаленные жилеты с широкими отворотами; в 1835 году — отказаться от несения службы в национальной гвардии; в следующем году по этому поводу уже ничего не думали.

В результате подобного краткого экскурса у Дююи и Котоне возникло подозрение в том, что «романтический» — это синоним нелепости, а «романтизм» — просто прекрасное, но бессодержательное слово. Пародируя их устами мысль Фридриха Шлегеля о том, что понятие «романтический» ведет свое происхождение от жанра «роман», а порой и тождественно ему, Мюссе иронизирует: «Оно походит на слова *Рим* и *римлянин*, *роман* и *романический*; быть может, это даже то же самое, что *романический*...» [14, с. 652].

В конце концов, вновь задаваясь вопросом, что же такое романтизм, приятели склоняются к мысли, что отличительная особенность романтизма — это, быть может, исключительно вопрос формы. Но в чем она заключается? В употреблении грубых слов? Ненависти к перифразе? Злоупотреблении историческими именами? Старинном покрое костюмов? Страсти к самоубийству и героизму в духе Байрона? Новомодных нововведениях, когда вместо «разумно» говорят «рационально», отечество называют родной страной, соглашение — конвенцией, а вместо слов «удивленный, изумленный» фигурирует даже не ошеломленный, а ошеломившийся? «Неологизмы, неохристианство и, — называя новую напасть новым именем, — неософизмы всего мира? Введение ругани в письменность? Издевательство над здравым смыслом и грамматикой?» [14, с. 657]. В противовес подобному негативизму в отношении формы романтических произведений возникает умильно-восторженный взгляд на нее некоего третьего персонажа — Стряпчего. В его лице Мюссе язвительно высмеивает эпигонов романтического стиля, перегружающих свои опусы слащавыми эпитетами, вычурными велеречивыми описаниями, бесконечными повторами — псевдоромантической напыщенностью: романтизм — «это бесконечность и звездность, пыл, изломанность, разочарование и, наряду с этим, — цельность и округлость, диаметральность, пирамидальность, восточный колорит, обнаженная действительность, всеобъемлющая мудрость, неистовое кружение: какая великая новая штука! Это — ниспосланная провидением философия, приводящая все, что свершилось, в стройную геометрическую систему, а затем — устремляющаяся в туманную область опыта и там ткущая глубоко сокрытые волокна...» На подобное словоблудие Котоне реагирует вполне адекватно: «Сударь, все это чистейший вздор. Пока я слушал вас — меня пот прошиб!» [14, с. 658]. Вступивший в спор еще один персонаж, судья, саркастически замечает, что в театре сегодня озабочены преимущественно бутафорией и костюмами в стиле прошедших эпох: «Заботят нас сапоги, брыжи — вот в чем возвышенное»; а в пьесах о Папе Римском Александре VI «за неимением гладиатора модно заставить его сразиться с козлом. Это и есть романтизм...» [14, с. 662].

Выслушав все про и contra относительно романтизма, Дююи и Котоне делают внезапное открытие. Эврика! Все дело в стиле: романтический стиль отличается от текстов, написанных лаконичным

языком, избыточным обилием прилагательных: «...одна-две фразы, написанные обычным стилем, могут послужить основой... *темой* романтического сочинения, и нам кажется, что этим путем нам удалось открыть подлинное и единственное различие между романтизмом и классицизмом» [14, с. 662]. В доказательство этой мысли приятели приводят два варианта одного и того же письма, написанного в романтическом и обычном стиле:

Письмо девушки, покинутой ее возлюбленным

(романтический стиль)

«Подумай, обожаемый мой возлюбленный, ангел мой, сокровище мое, сердце мое, жизнь моя, кого я боготворю всеми силами моей души; мое блаженство и мое отчаяние, мое ликование и моя скорбь, моя жизнь и моя погибель! Подумай, сколь ужасно ты презрел и оскорбил благородные чувства, коих исполнено твое сердце, и предал забвению надежнейший оплот человека, единственную защиту слабости, единственный панцирь, единственную кольчугу, единственное забрало в жизненной борьбе, единственное крыло ангела, витающее вокруг нас, единственную добродетель, шагающую по волнам, подобно божественному искупителю, — предусмотрительность, родную сестру злосчастья <...>.

Подлинный текст письма, первого из

«Писем португальской монахини»

(Обычный стиль)

«Подумай, любовь моя, сколь безмерно ты непредусмотрителен <...>» [14, с. 663].

Персонажи памфлета Мюссе приходят к безапелляционному выводу о том, что «романтизм — это не что иное, как неумеренное употребление прилагательных» [14, с. 665], а злоупотребление прилагательными вредно. Ссылаясь на Квинтилиана, они сравнивают фразу, перегруженную прилагательными, с армией, где за каждым воином следовал бы слуга. И риторически восклицают: «Скажите на милость, где тут прогресс? Говорят, человечество движется вперед. Возможно, но каким путем, великий боже!».

И тут уже обозначает свою позицию сам Альфред де Мюссе: «Не пора ли снова ввести в серьезные сюжеты ясность стиля, отбросить перифразу, эту пышную и легкомысленную манеру ходить вокруг да около мыслей? Разве не так же благородно сказать, например: “Человек, убивающий мечом”, как “Смертный, умерщвляющий своим

«...одна-две фразы, написанные обычным стилем, могут послужить основой... *темой* романтического сочинения, и нам кажется, что этим путем нам удалось открыть подлинное и единственное различие между романтизмом и классицизмом» [14, с. 662]. В доказательство этой мысли приятели приводят два варианта одного и того же письма, написанного в романтическом и обычном стиле:

«Подумай, обожаемый мой возлюбленный, ангел мой, сокровище мое, сердце мое, жизнь моя, кого я боготворю всеми силами моей души; мое блаженство и мое отчаяние, мое ликование и моя скорбь, моя жизнь и моя погибель! Подумай, сколь ужасно ты презрел и оскорбил благородные чувства, коих исполнено твое сердце, и предал забвению надежнейший оплот человека, единственную защиту слабости, единственный панцирь, единственную кольчугу, единственное забрало в жизненной борьбе, единственное крыло ангела, витающее вокруг нас, единственную добродетель, шагающую по волнам, подобно божественному искупителю, — предусмотрительность, родную сестру злосчастья <...>.

Подлинный текст письма, первого из

«Писем португальской монахини»

(Обычный стиль)

«Подумай, любовь моя, сколь безмерно ты непредусмотрителен <...>» [14, с. 663].

Персонажи памфлета Мюссе приходят к безапелляционному выводу о том, что «романтизм — это не что иное, как неумеренное употребление прилагательных» [14, с. 665], а злоупотребление прилагательными вредно. Ссылаясь на Квинтилиана, они сравнивают фразу, перегруженную прилагательными, с армией, где за каждым воином следовал бы слуга. И риторически восклицают: «Скажите на милость, где тут прогресс? Говорят, человечество движется вперед. Возможно, но каким путем, великий боже!».

И тут уже обозначает свою позицию сам Альфред де Мюссе: «Не пора ли снова ввести в серьезные сюжеты ясность стиля, отбросить перифразу, эту пышную и легкомысленную манеру ходить вокруг да около мыслей? Разве не так же благородно сказать, например: “Человек, убивающий мечом”, как “Смертный, умерщвляющий своим

«Фантастические обозрения» (1831), «Несколько слов о современном искусстве» (1833), «О трагедии. По поводу дебютов госпожи Рашель» (1838), французский романтик считает доказанным, что романтический жанр, обходящийся без классицистических единств, существует, что у него точно так же, как в эпоху классицизма, есть свои мастера и свои шедевры, что его последователям открывается широкая дорога, что он доставляет величайшее наслаждение своим поклонникам и, наконец, что он уже прочно утвердился и не уступит своего места. Свобода, подчеркивает он, неизбежно порождает вольность; но лучше вольность, чем раболепство, чем «литературное лакейство». Мюссе задается вопросом о том, чем объяснить стремление к единомыслию в искусстве: «Тем ли, что искусство умирает? Опять нелепость! Одни говорят, что искусство существует, другие — что его нет» [12, с. 640]. И формулирует свое кредо: «Искусства как такового нет, есть только люди. <...> ... То, что вы называете искусством, — это человек. Вот ваятель берет в руки глину, чтобы придать ей форму. Что это, нечто неуловимое, проносящееся в воздухе? <...> Нет, это чувство, а каждый чувствует по-своему. Знаете ли вы, где таится искусство? Оно в мозгу человека, в его сердце, в его руке, вплоть до самых кончиков ногтей» [12, с. 640]. Искусство не сводится к ремеслу художника, поэта, композитора, материальному процессу работы, но предполагает как все, что ему предшествует, так и все, что является результатом этой работы. В этом случае искусство обретет множество имен — вдохновение, раздумье,

Поворот к классическим эстетическим принципам

Придерживаясь серьезного тона в своих статьях «Фантастические обозрения» (1831), «Несколько слов о современном искусстве» (1833), «О трагедии. По поводу дебютов госпожи Рашель» (1838), французский романтик считает доказанным, что романтический жанр, обходящийся без классицистических единств, существует, что у него точно так же, как в эпоху классицизма, есть свои мастера и свои шедевры, что его последователям открывается широкая дорога, что он доставляет величайшее наслаждение своим поклонникам и, наконец, что он уже прочно утвердился и не уступит своего места. Свобода, подчеркивает он, неизбежно порождает вольность; но лучше вольность, чем раболепство, чем «литературное лакейство». Мюссе задается вопросом о том, чем объяснить стремление к единомыслию в искусстве: «Тем ли, что искусство умирает? Опять нелепость! Одни говорят, что искусство существует, другие — что его нет» [12, с. 640]. И формулирует свое кредо: «Искусства как такового нет, есть только люди. <...> ... То, что вы называете искусством, — это человек. Вот ваятель берет в руки глину, чтобы придать ей форму. Что это, нечто неуловимое, проносящееся в воздухе? <...> Нет, это чувство, а каждый чувствует по-своему. Знаете ли вы, где таится искусство? Оно в мозгу человека, в его сердце, в его руке, вплоть до самых кончиков ногтей» [12, с. 640]. Искусство не сводится к ремеслу художника, поэта, композитора, материальному процессу работы, но предполагает как все, что ему предшествует, так и все, что является результатом этой работы. В этом случае искусство обретет множество имен — вдохновение, раздумье,

отвлеченная мысль, культ красоты, фантазия и ее воплощение. Так понятию искусству противопоставлены дух подражания, «мертвые правила, вечная мумия, набальзамированная педантством; скрытое желание заставить молодых подражать, толкать их на узкую колею, уже проторенную отцами» [12, с. 640]. Ведь если стезя уже определена, цель намечена, дорога проторена — тут как тут целая толпа подражателей; посредственность берется за все, на одного или двух крупных художников «приходится целый рой ничтожеств, подобный облаку пыли... <...> Самые захудалые клячи тащатся по ней вслед за благородными рысаками» [12, с. 641].

Беда века Вольтера, полагает Мюссе, заключалась в том, что все ему подражали, и слабое отражение его гения все бледнеет и бледнеет, теряясь в бесконечности, пока не погаснет. Молния ударила в здание классицизма, под которое сам Вольтер вел подкоп, породив беду современного века, когда никто никому не подражает, господствует случайность, любой считает себя талантливым. Причина этой новой беды — утрата критериев высокого вкуса, того неумолимого стража храма искусства, который не допускал в него профанов. В те времена, когда храм искусства был действительно храмом Бога, «никто не хватался за волосы, чтобы что-нибудь написать, не ломал голову, чтобы придумать что-нибудь новое, свое; не выворачивал себе душу, чтобы всколыхнуть со дна ее какую-то бледную пену; эти картины, капеллы, храмы, эти сладостные и печальные мелодии — все было молитвой. Не было тут человеческой желчи, истерзанных внутренностей» [12, с. 641]. Однако в современной ситуации, в «век Ламартина», под которым Мюссе имеет в виду современный ему романтизм, есть и свои преимущества. Свободный от синдрома подражательства подлинный талант теперь куда заметнее. Когда исчезают строгие правила, человек, подобный Гёте, может показать, чего он стоит, и создать одновременно и форму, и содержание, и образец.

Один из принципиальных вопросов, которыми задается Мюссе, — соотношение искусства и жизни. Он размышляет о двух видах литературы: «театральной», как он ее называет, не связанной с жизнью, вневременной, подобной прекрасной холодной статуе; и другой — связанной со своим веком, являющейся следствием его перипетий, увековечивающей их. К первой линии французский романтик относит художников времен Перикла, Августа, Людовика XIV — Еврипида,

Расина, итальянского поэта и драматурга-классициста XVIII века Витторио Альфьери, в XIX веке — Шиллера, из рук в руки передающих друг другу это мраморное изваяние, надушенное пряными благовониями. Ко второй — Ювенала, Шекспира, Байрона, которые, напротив, «извлекают из недр земли, попираемой ими, из грязи, приставшей к их подошвам, живую кровотокающую глину, которую они месят своими мощными руками? Они бросают на своих современников сокрушенные взгляды, создают образы по их подобию и кричат им: взгляните на себя!» [12, с. 642].

Задаваясь вопросом о том, по какому из этих двух путей идут современные художники, Мюссе полагает, что на второй из них они еще не вступили, ибо не интересуются настоящим — в театрах играют в костюмах прошлых времен, писатели, живописцы, музыканты подчас пользуются языком прошлого: «Мы создаем лишь призраки, а когда, чтобы развлечься, выглядываем на улицу, — так только для того, чтобы изобразить ученого осла или канонира национальной гвардии. Остается, следовательно, только драматическая литература, я сказал бы — литература неизменная, не взирающая ни на время, ни на место» [12, с. 643].

Но какой должна быть драматическая литература? В отличие от ранних романтиков, дистанцировавшихся от классики, в частности отвергавших классицистические правила в пользу творческой свободы, естественности и искренности в искусстве, Мюссе как эстетик выступает приверженцем художественной классики. Он аргументирует это тем, что в современный век, «где нет ни религии, ни морали, ни надежды на будущее, ни веры в прошедшее» [12, с. 643], возникает соблазн потакать пресыщенной публике, развлекая ее картинами повседневной жизни, пренебречь классическими правилами, повергнуть былые кумиры, поставив на их место зло и злополучие, оправдывая это несовершенством своего времени. Этот путь Мюссе осуждает, противопоставляя ему романтический идеал искусства для искусства, неразрывно связанного с «той прекрасной античной статуей, которая все еще стоит на пьедестале», то есть классическими правилами, которые надежнее «восковых крыльев фантазии, тающих при первых лучах солнца». Именно пренебрежение правилами привело к тому, что «драматическая литература ныне мертва»: «Наш век — полная противоположность великих веков, мы разбираем их

бледное подобие и топчем его ногами. Но ошибка наша в том, что мы хотели его заменить: легче всего дается разрушение, труднее всего созидать» [12, с. 643].

Как и в великие века художественной культуры, искусство должно оставаться отрадой жизни, утверждает Мюссе. А чтобы быть таковым, оно должно хранить верность вневременной красоте, необходимой и литературе, и живописи, и всем другим искусствам, не довольствуясь бытописанием — «одни только портреты имеют право быть безобразными» [12, с. 644]. Залог прекрасного в искусстве — его одухотворенность, испокон веков связанная с религиозной верой: «Когда существует религия, существует и одухотворенное искусство, превосходящее искусство земное... Пусть все взоры устремятся в одну точку, и эта точка будет таинственным треугольником, символом божественности» [12, с. 644]. В современную же эпоху угасания религиозной веры, сетует Мюссе, в центре мира оказывается только человек — человек одинокий, богооставленный, чьим главным божком стала независимость. Это одна из причин того, что из пространства культуры уходят школы и объединения художников, а для большинства сограждан характерен прагматический настрой, не располагающий к чтению, размышлениям, эстетическому восприятию, эстетическому наслаждению. Однако ситуация не безнадежна: «Раз у современного мира есть тело, значит, у него должна быть и душа; и дело поэта понять ее, вместо того, чтобы ее отрицать» [12, с. 644]. Ведь мудрость — эта прекрасная, грустная, бледная богиня — бессмертна, она выше эдипова сфинкса истины⁽⁹⁾.

(9) Мюссе противопоставляет искусство науке, весьма скептически относясь к последней:
<...>
Так в наш печальный век исследователь жадный
Весь мир готов терзать рукою беспощадной.
<...>
А вами человек не создан, а разрушен,
Задули вы огонь, который в нем пылал.

Мюссе А., де. Уста и чаша
(Перевод А.Д. Мысовской).

Театральная эстетика

Поворот к классическим принципам в эстетике Мюссе нашел своеобразное преломление в его философии искусства. Здесь он выражен в том приоритете, который Мюссе отдает трагедии перед драмой. В раннем романтизме, и в первую очередь в эстетике Бенжамена Констан, обосновывались преимущества драмы как нового жанра романтического искусства перед античной и классицистической трагедией с ее правилами трех единств; в теории и на практике утверждался новый свод драматических правил, связанный с воздействием общества на страсти и характеры, демонстрацией характеров в действии, выведением на авансцену нового романтического героя — меланхоличного, страстного, непостоянного в своих чувствах и поступках. Провозглашая в манифестарном духе, что путы, завещанные Аристотелем и освященные Буало, разорваны, условности традиционной поэтики сокрушены, Констан настаивал на необходимости реформирования многих элементов французского театра, отхода от традиционных принципов классицистической театральной эстетики, его обновления в духе открытости более гибким драматургическим и сценическим решениям, изображению сложных, неоднозначных характеров и ситуаций, игре воображения [4; 5; 6; 39].

Мюссе тоже настаивает на реформировании французского театра, но делает это в духе позднего романтизма, подвергая пересмотру уже позиции своих ближайших романтических предшественников. Он призывает вернуться от драмы к трагедии, обосновывая это тем, что современная драма — не что иное, как попытка смешения трагедии и комедии, полудраматический-полутрагический промежуточный жанр, адепты которого если и не нарушают классические правила, то уклоняются от них, в силу чего «они совершили романтическое преступление при смягчающих обстоятельствах. <...> ...Я думаю, что сам по себе этот жанр — фальшивый, ублюдочный и опасный для молодых людей, которые пробуют в нем свои силы» [13, с. 685].

Ратую за возрождение трагедии, которая должна смело занять свое место рядом с современной драмой, Мюссе задается вопросом, какой она может стать. Размышляя о ее будущем характере, он обращается к особенностям классических трагедий прошлого, выделяя две значительные эпохи и двух великих мастеров — Софокла, основавшего

древнюю трагедию, и Корнеля, создавшего совсем отличную от нее трагедию классицистическую. Он подчеркивает, что над этими двумя гениями возвышается третий — создатель поэтики Аристотель, который «установил незыблемые, как мир, основы для философии, зоологии, литературы, почти для всех наук» [13, с. 679].

В духе аристотелевской «Поэтики» Мюссе определяет основные принципы трагедии, присущие, по его мнению, как современным, так и древним авторам: трагедия — это представление героического действия, посвященное возвышенному предмету; действующие лица в ней — герои и короли; цель ее — возбуждать ужас и сострадание, то есть приводить к катарсису. Трагедии присущ мимесис — подражание, создающее видимость правды, которая волнует до боли, показывая людей в пугающей зрителей опасности и трогательном их несчастье. Для достижения такого эффекта трагедия должна быть сосредоточена только на одном ужасном и внушающем жалость деянии; место действия остается неизменным, а его время совпадает с длительностью представляемых событий, чтобы зрители поверили, что присутствуют при самом факте, а не при его воспроизведении.

Источник различия двух видов трагедии — античной и классицистической — французский романтик видит в разных причинах происходящего, которые в первом случае лежат вне человека (судьба, долг, родственные связи, действия природы и людей), во втором — заключаются в нем самом (страсти, пороки, добродетели). В античных трагедиях господствует рок, который представляется людям XIX века произволом слепой, неумолимой судьбы, жестокой игрой случая, тогда как для древних греков случай олицетворял судьбу, выступал самым могущественным из богов. И это было весьма поучительно: театр учил безропотно покоряться судьбе и стоически переносить страдания.

В трагедиях преобладали жестокие развязки, счастливые концы отвергались. В современном же театре добродетель обычно торжествует над пороком. По мнению Мюссе, такая радикальная трансформация произошла благодаря христианству и философии Нового времени: счастливые развязки происходят по воле провидения, случай же утратил свой роковой характер, что привело к появлению бесформенных драм, лишенных трагизма. Случай превратился из бога в фокусника.

В отличие от античных трагедий, движущей силой классицистических трагедий Корнеля выступает не рок, а страсть в противоборстве

с долгом, кровными узами, религией. Герой погибает от причины, лежащей в нем, а не вне его, как это было у греков. Страсть — основание, первопричина, ось трагедий Корнеля: «Страсть, которая встречает препятствие и стремится его преодолеть, торжествует ли она или гибнет, всегда представляет живое, волнующее зрелище; из первого препятствия рождается второе, часто третье, затем разражается катастрофа, и человек, борющийся для достижения своей цели среди этих затягивающихся вокруг узлов, может внушить ужас и сострадание» [13, с. 682]. Другое дело Расин: его трагедии, по мнению Мюссе, построены на простом развитии страстей, что уничтожает действие. Ведь если страсть находится в противоречии сама с собой, это ведет к ослаблению интереса, длинным речам героев-краснобаев, которые сообщают партеру о своих горестях. Притом что Расин, конечно же, создал мастерские произведения, он также «...оставил нам несносную школу болтливости, и его последователи всех усыпили, ибо никто не может говорить так, как он» [13, с. 682]. Попыткой создать подлинно современную трагедию Мюссе считает рыцарскую трагедию «Танкред» Вольтера, хотя и не приемлет ее показного блеска. Ссылаясь на Вольтера, Мюссе говорит и о тех постановочных решениях, которые препятствовали в театре XVIII века выражению патетического и возвышенного на сцене: присутствие на ней сидящих на скамьях зрителей вперемежку с актерами. Сцена, которая должна быть свободна, приспособлена к действию, при этом сужалась, действие было почти невозможно, толпа заслоняла, разрушала его, создавая комический эффект: в возникшей тесноте двигаться было неудобно, и большинство пьес сводилось к длинным разговорам⁽¹⁰⁾. Когда же убрали скамьи, исчезла суета и толчея, оказалось, что на сцене мало жизни, и трагедии Расина показались застывшими, холодными, как наполовину ожившие прекрасные статуи.

Размышляя о разновидностях трагедий последующих времен — простых и сложных, патетических и моралистических, национальных и исторических, французский романтик приходит к заключению, что в современной ему Франции следует искать другие драматургические

(10) Сегодня такая критика звучит более чем актуально: зрители снова заполнили театральные сцены. Как тут не вспомнить хрестоматийное: «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь».

пути: возрожденная трагедия должна стать более выдержанной, строгой, подобно античной, чем во времена Расина и Корнеля.

Современная драма этой цели не отвечает, полагает Мюссе. Стремясь соответствовать новым вкусам публики, она ищет компромисс между старым и новым, становится промежуточным жанром. Его адепты предали забвению аристотелевские принципы построения трагедии, привыкли смотреть на правила, как на путы. Конечно, замечает Мюссе, правила трагедии касаются только того, кто намеривается написать трагедию, но пытаться написать трагедию без правил это почти то же, что пытаться построить дом без камней. Пьеса без трех единств может быть замечательной, можно даже напечатать на афише, что это трагедия, иронизирует он, «...но заставить этому поверить уже труднее, разве что мы будем брать пример с того монаха, который во время поста кропил водой дыiplенка, говоря ему: „Нарекаю тебя карпом“» [13, с. 685]. Правила, убежден Мюссе, — не путы, а результат исследования тех средств, с которыми можно добиться цели, поставленной искусством. Это вовсе не путы, но оружие, рецепты, секреты, рычаги: архитектор применяет блоки, лебедки, леса; драматург пользуется правилами, и чем точнее они соблюдаются, чем строже применяются, тем сильнее эффект, тем прочнее результат: «остерегайтесь ослаблять правила, если не хотите ослабеть сами» [13, с. 686]. Та простота, на которую ориентируется драма как промежуточный полудраматический-полутрагический жанр, лишает ее величия и силы, и автор, наделенный эстетическим вкусом, почувствовав это, вернется к правилам, укоротит цепь, связывающую его с трагедией; независимый же гений захочет освободиться от слабых бесполезных пут компромиссных установок, разорвет любые цепи.

Считая драму результатом перерождения, искажения трагедии и видя возникновение этой тенденции еще в XVIII веке у Д. Дидро, сосредоточенного на горестях простых смертных, или у драматурга Ж.-Ф. Мармонтеля, меняющего декорации в каждом акте, Мюссе подчеркивает, что в ту эпоху все это казалось признаком упадка, на самом деле было только предисловием к романтизму, когда драмой стали называть все творения современной фантазии; она представлялась подобием священнослужителя, повенчавшего трагическое с комическим: «Мы видели его облаченным в белое с черным одеяние; один глаз у него смеется, другой плачет, в одной руке он держит кинжал,

в другой — трещотку» [14, с. 650]. Мюссе с иронией, переходящей в сарказм, пишет о том, что самоновейшим открытием «модных поэтов», под которыми он подразумевает ранних романтиков, стала тема меланхолии, будто бы изменившая весь облик искусства. Действительно, меланхоличность, смутность страстей — одно из основных свойств героев знаковых произведений раннего романтизма, изменивших художественный ландшафт своего времени — «Рене» Р. де Шатобриана, «Адольфа» Б. Констана, «Дельфины» и «Коринны» Ж. де Сталь. Неприятие Мюссе вызывает противопоставление романтических героев персонажам Античности, которым меланхолия была якобы неизвестна. Опровергая эту мысль, он ссылается на мифологических Нарцисса и нимфу Эхо; философичный — благородный и гротескный, серьезный и шуточный, лиричный и сатирический спор Правды и Кривды в «Облаках» Аристофана, чьи творения (грозных «Всадников», шутовских «Лягушек», смешную «Лисистрату») невозможно втиснуть в рамки какой-либо классификации, но под всем этим таится меланхолия. Именно в Античности Мюссе усматривает происхождение «многих самоновейших изобретений, на которые ныне берут патенты» [14, с. 651]. Но если величественная греческая трагедия сурова, неумолима, то современная драма не ужасающа, а смешна своими заученными страстями и интонациями. «Она рождается сама из себя и все исходит из нее: страсть и препятствие — вот к чему сводятся почти все наши пьесы» [13, с. 681]. Боги больше не вмешиваются в человеческие вымыслы, новый Эдип возбуждал бы только ужас и отвращение, так как в перипетиях его судьбы был бы повинен не оракул, но лишь его разнузданная фантазия — ведь романтический герой одинок, и все зависит от него самого.

Переходя с этих позиций к анализу современной театральной практики, Мюссе занимает по отношению к ней достаточно амбивалентную позицию. С одной стороны, он, так же как в свое время Шатобриан и Констан [23, с. 230; 4, с. 278–279], не приемлет того, что «в наши дни мы видим на сцене самые невероятные события, нагроможденные друг на друга по прихоти автора, неслыханную и ненужную роскошь декораций, актеров, которые орут во все горло, адский шум оркестра, словом, чудовищные, отчаянные, но бесплодные усилия, направленные на то, чтобы преодолеть наше равнодушие...»

[13, с. 677–678]⁽¹¹⁾. Действуя в угоду публике с ее неразвитыми вкусами, которой по сути дела безразлично эстетическое качество произведений, можно добиться лишь сиюминутного сомнительного успеха: «В тот день, когда публика — этот надменный султан — отвергает свою одалиску, можете топить в море весь сераль; что пользы показывать ей безобразных страшилищ или мертворожденных уродцев, дабы возбудить ее притупившуюся чувственность? Бой быков ведет к гладиаторам, и на стезе порока от разврата до преступления только один шаг» [12, с. 643–644].

С другой стороны, Мюссе не видит во всем этом упадка театрального искусства, полагая, что дрянная мелодрама, построенная по образцу Кальдерона и Шекспира, так же ничего не доказывает, как и трагедия, считая из общих мест по выкройке Корнелия или Расина, — ведь последних породили Софокл и Еврипид, а первые дали жизнь Гёте и Шиллеру. Современные авторы просто плохо знают классику и не отдают себе отчета в том, что Гамлет стоит Ореста, Макбет стоит Эдипа и ничто не может сравниться с Отелло. Вследствие этого после всех упреков в адрес романтической драмы Мюссе со свойственным ему парадоксализмом предлагает прекратить межжанровую войну, отказаться от односторонности и нетерпимости и действовать по примеру Виктора Гюго, который отважно пошел на штурм храма Мельпомены и взял его.

(11) Эту ситуацию Мюссе саркастически описывает в стихотворении «Закон о печати»:
 <...>
 Да, правда, что театр и вся печать столицы
 Бесстыдства зрелище являют напоказ.
 Идешь по улице, не поднимая глаз.
 Мы презираем все: идеи, чувства, лица,
 И муза в наши дни — вакханка, а не жрица,
 И боги свергнуты, окончился их час.
 <...>
 (Перевод Е. Г. Полонской).
 И резюмирует в стихотворении «Потерянный вечер», посвященном впечатлениям о спектакле в театре Комедии:
 <...>
 Нет слов, чтоб описать театра запустенье
 И музы жалкое, постыдное паденье!
 <...>
 (Перевод Э. Л. Фельдман).

Продолжая свою эстетическую линию, связанную не столько с критикой, сколько с самокритикой романтизма, Мюссе констатирует, что в XIX веке, благодаря усилиям Ф. Шиллера и Ж. де Сталь, драма утвердилась. «Однако именно потому, что драма всеми признана, мне кажется, что трагедия, если она собирается возродиться и жить, должна вернуться к своим старым традициям с большей гордостью, чем когда-либо ранее. Романтизм, пытаясь пробить себе дорогу, проник в трагедию и подтачивал ее, как червь подтачивает спелый плод, и многие теперь считают, что этот плод уже высох или сгнил. Если Мельпомена хочет снова появиться на наших театрах, она должна омыть свои раны» [13, с. 686–687].

Задаваясь вопросом о том, может ли в современной ему ситуации возникнуть настоящая трагедия — в духе не Расина, а Софокла, то есть со строгим соблюдением правил, Мюссе полагает, что для этого следует прежде всего обратиться к новым сюжетам, не столько современным, сколько французским и народным, таким как подвиг Жанны д'Арк, очистив при этом сцену от пустых речей, философских мадригалов, любовных жалоб и послав этот хлам туда же, куда и скамьи, маркизов и тому подобное. Французский романтик предлагает взять в качестве девиза слова Андре Шенье, послужившие эпиграфом к романтизму и вполне применимые к возрождению трагедии: «*На мысли новые старинный сложим стих*».

Между трагедией и драмой

Опыт реализации идей, заложенных в его эстетике и философии искусства, Мюссе предпринял в собственном художественном творчестве [22; 31; 33]. Театральную программу, связанную с возрождением трагедии, он положил в основу своей пьесы «Лоренцаччо» (1834) — первой из посвященных Лоренцо де Медичи и перипетиям заговора во Флоренции XVI века [25; 35] (второй станет драма Александра Дюма «Лоренцино»). Ее замысел возник во время романтического путешествия Мюссе и Жорж Санд по Италии зимой 1833 — весной 1834 года [27; 32; 40]. В Венеции писательница не оставляла своих творческих занятий и, стремясь приобщить к ним своего возлюбленного, передала двадцатитрехлетнему Альфреду один из своих драматических набросков под названием «Исторические сцены. Заговор 1537 года».

Вернувшись во Францию после измены Жорж Санд и болезненного разрыва с ней⁽¹²⁾, Мюссе взялся за работу над «Лоренцаччо», выразив в образе главного героя многие свои переживания той поры. Исторические сведения он почерпнул из флорентийской хроники итальянского писателя XVI века Бенедетто Варки, сохранив имена упомянутых в ней исторических лиц, но изменив некоторые детали событий той эпохи.

В «Лоренцаччо» нашли воплощение многие принципы построения трагедии, изложенные Аристотелем в его «Поэтике»: подражание действию законченному и целому, имеющему начало, середину и конец; фабула как изображение одного и притом цельного действия, полное ее выяснение в финале; следование перипетиям — переменам от несчастья к счастью или от счастья к несчастью; изображение подчиненных фабуле и действию по необходимости или вероятности правдоподобных, последовательных даже в своей непоследовательности характеров, отличающихся благородным направлением воли. Действительно, герой пьесы Мюссе Лоренцо Медичи, прозванный Лоренцаччо, двоюродный брат флорентийского правителя Алессандро Медичи, задумал его убийство. Он последовательно добивается своей цели и в конце концов осуществляет ее. Его помыслы, связанные с освобождением Флоренции от тирана, благородны. Однако заговорщики-республиканцы не верят Лоренцаччо и не поддерживают его; он бежит в Венецию, где становится жертвой наемного убийцы;

(12) Не этими ли мучительными переживаниями навеяны строки из стихотворения Мюссе «Октябрьская ночь»?

<...>

Нет слов, чтоб рассказать, с какою мукой страстной
Я эту женщину неверную любил!

Весь мир был в ней одной. Короткий день разлуки
Последней гибели казался мне страшной.

И все же я в ту ночь отчаяния и муки
Пытался сбросить гнет безжалостных цепей.

Я называл ее коварной, недостойной,

Разматывал обид запутанную нить,

Но, вспоминая лик, прекрасный и спокойный,

Все забывал и вновь готов был все простить.

<...>

(Перевод Э.Л. Фельдман).

тело его сбрасывают в воды лагуны. Во Флоренции же новым тираном становится еще один Медичи — Козимо.

В соответствии с законами трагедии ситуация произведения Мюссе неразрешима, герой попадает в безвыходное положение, завершающееся катастрофическим исходом; интрига предельно напряжена и заострена. Лоренцаччо, несомненно, трагический образ. Вместе с тем задуманная автором трагедия включает в себя, на наш взгляд, немало черт романтической драмы, чуждой возвышенному пафосу, приближенной к реальности, замешанной на социальном конфликте, связанной с выбором главного героя, от которого зависит развязка. И дело, разумеется, не в отсутствии трех единств, и даже не в приверженности национальному и историческому контексту, местному колориту, а в характере, точнее, в личности протагониста, мире его души со всеми ее контрастами — этой бездонной пропасти. Ведь его презрительно-уменьшительное прозвище не случайно, к благородной цели Лоренцаччо идет путем коварных интриг, бесчестных авантюр, обмана, жестокости и насилия. Один из персонажей пьесы, Филиппо Строщи, говорит, что ради великой цели он избрал мерзкий путь, на что Лоренцаччо парирует: «Я очнулся от моих грез, вот и все» [10, с. 283]. В его натуре цинизм, надменность, безудержный разврат парадоксальным образом сочетаются с душевной уязвимостью, тихой любовью к одиночеству, внутренними терзаниями, сомнениями, разочарованиями, тоской, отчаянием. Это поэт и философ с маленьким тощим телом, тонкими болезненными руками, в которых едва хватило бы силы держать веер, темными кругами под глазами, хмурым лицом, порой улыбающимся, но не способным рассмеяться. Лоренцо говорит сам о себе: «...Юность моя была чиста, как золото. За двадцать лет молчания молнии накопились в моей груди; пожалуй, я и в самом деле превратился в грозовую искру, потому что однажды ночью, сидя среди развалин древнего Колизея, я встал, сам не знаю почему, и поднял к небу увлажненные росой руки, и поклялся, что один из тиранов моей отчизны умрет от моей руки. Был я мирным студентом, лишь искусства и науки занимали меня в то время. <...> Тогда еще люди не успели причинить мне ни добра, ни зла; но я был добр и, на вечное мое несчастье, захотел быть великим. Я должен признаться: если провидение внушило мне решение убить тирана, какого бы то ни было, — это решение мне внушила и гордость. Что мне еще ска-

зать? Цезари всего мира напоминали мне о Бруте» [10, с. 281–282]. Однако несмотря на благие намерения, несправедная жизнь, по словам матери Лоренцаччо, Марии, привела к тому, что «теперь он даже и не красив; грязь его сердца, как зловонное испарение, затуманила его лицо. Улыбка, этот нежный луч, делающий юность подобной цветам, исчезла с его щек цвета серы и оставила на них лишь брюзжание мерзкой насмешки и презрение ко всему» [10, с. 250]. Лоренцаччо признается, что хотел лишь надеть маску распутника с непоколебимым решением сохранить чистоту под загрязненной одеждой; однако маска приросла к лицу, и он уже не может ни обрести себя, ни отмыть своих рук, даже кровью тирана: «ради этого дела я оставил все; от одной мысли об этом убийстве рассеялись в прах сны моей жизни; я — развалина с тех пор, как это убийство, словно зловещий ворон, явилось на моем пути и я пошел на его зов» [19, с. 299].

В пьесе Мюссе в уста разных персонажей вложено немало размышлений об искусстве. Некоторые из них афористичны: «Воплощать грезы — вот жизнь художника»; «Вдохновение — брат страдания». Другие носят характер рассуждений о соотношении искусства и жизни: «Искусство, этот божественный цветок, нуждается порой в навозе, удобряющем почву, на которой он растет» [10, с. 256]; «А я, я в это время нырял, я погружался в бурное море жизни; покрытый стеклянным колпаком, я проникал в его глубины; в то время как вы любовались его поверхностью, я смотрел на обломки кораблекрушений, кости людей, на левиафанов» [10, с. 283].

Структура «Лоренцаччо», задумывавшегося автором как лезидрама, включающая тридцать девять картин и более тридцати действующих лиц, весьма сложна. Вкупе с цензурными запретами это послужило одной из причин того, что сценическая жизнь пьесы началась лишь через шестьдесят лет после ее написания. Инициатором ее постановки стала Сара Бернар, выступавшая в роли Лоренцаччо в сезоны 1896–1897 и 1912 годов (одним из ее артистических кумиров, как и у Мюссе, была тонкая и нежная Элиза Рашель). С тех пор эту роль долгое время играли только актрисы, делая акцент на болезненной чувствительности и хрупкости своего персонажа. Перелом в этом отношении наступил в 1952 году, когда Лоренцаччо сыграл Жерар Филипп, придавший герою пьесы черты «французского Гамлета» со свойственной ему глубинной многосмысленностью [15, с. 111–120].



Ил. 3. Альфред де Мюссе. Портрет Жорж Санд. 1833. В книге: Мюссе А., де. История моей жизни. Т. 1

Совершенно другой Лоренцо Медичи возник в московском театре «Современник» (1980) в исполнении молодого Константина Райкина, запомнившегося своими буйными эксцентрическими танцами с изломанным пластическим рисунком и экстравагантными костюмами (режиссер Валерий Фокин, сценограф Вячеслав Зайцев). В постановке к двухсотлетию Мюссе в 2010 году в санкт-петербургском Малом драматическом театре (Театре Европы) спектакле в этой роли выступил Данила Козловский (постановка французского режиссера Клодии Стависки).

Романтическая комедия

Если «Лоренцаччо» обладает чертами как классической трагедии, так и романтической драмы, то вопреки своему неприятию в эстетической теории смешения трагического и комического, Мюссе создал романтическую комедию с неожиданным трагическим финалом «Любовью не шутят» (1834) — рана от фиаско его романа с Жорж Санд

еще не зажила (слова Пердикана «В любви часто бываешь обманут, часто бываешь несчастным; но ты любишь, и стоя на краю могилы, ты сможешь обернуться, чтобы взглянуть назад и сказать: я часто страдал, я не раз был обманут, но я любил. И жил я, я, а не искусственное существо, созданное моим воображением и моей скукой» [11, с. 214] почти дословно повторяют строки из письма Жорж Санд к Мюссе, написанного весной 1834 года). Впрочем, как сам он замечал позднее, «любовная интрига больше подходит комедии, чем трагическому жанру» [13, с. 684].

Шутки с любовью плохо кончаются — этот лейтмотив обыгрывается автором в стиле комедии дель арте, карнавальная культура, хотя речь идет о серьезных вещах — крахе любовных отношений из ложно понятой гордости, а скорее, гордыни, нелепых предрассудков, сплетен окружающих. Здесь, как и в «Лоренцаччо», возникает тема маски и лица, искусственного и естественного. Протагонисты — богатые, знатные, образованные молодые люди, любившие друг друга с детства: Пердикан, получивший степень доктора в Парижском университете, и Камилла, воспитывавшаяся в монастыре. Их счастливому браку нет никаких реальных препятствий, но они создают их по легкомыслию, попеременно изображая холодность и недоступность, играют чувствами не только друг друга, но и наивной деревенской девушки, скромной, миловидной Розетты, молочной сестры героини, бездумно используя ее как приманку в почти водевильных любовных *qui pro quo*. Она же не может пережить коварство Пердикана, ухаживавшего за ней, лишь чтобы вызвать ревность Камиллы, и, поняв обман, умирает. Потрясенные ее смертью влюбленные расстаются — на этот раз навсегда.

В уста Пердикана вложены многие выстраданные автором мысли о том, что лишь гордость, «самый роковой советник человека» [11, с. 228], разлучила тех, кто был рожден друг для друга, что разделившие их препятствия были надуманными, порожденными их собственным тщеславием и легкомыслием. Герои оказались неспособны принять свое счастье из-за желания оградиться от страданий, а это обрекает на то, чтобы жить не своей жизнью.

Примечательно, что Мюссе ввел в свою пьесу, действие которой разворачивается в современной ему Франции, хор крестьян, иронически комментирующий происходящее, рассказывающий о том, что

творится за сценой, раскрывающий внутреннее состояние персонажей. Подобно греческому хору, он выступает связующим звеном между героями и зрителями (в «Устах и чаше» фигурируют два хора — охотников и горцев). Именно за такое присутствие хора во французской романтической драме ратовал в свое время Бенджамен Констан, видевший одно из преимуществ немецкой театральной эстетики перед французской в том, что в немецких пьесах фигурирует ряд второстепенных персонажей; они как ближайшие зрители основного действия опережают и направляют мнение публики в зале подобно греческому хору, созвучному с чувствами зрителей, служат яркому и глубокому раскрытию характеров главных героев. Так, в драме «Вильгельм Телль» Шиллера роль хора передана деревенской свадьбе с музыкой, проходящей мимо места, где прячется Телль. А в «Мессинской невесте» Шиллер вводит и сам античный хор, придавший действию подлинность и теплоту: «Олицетворенное в хоре общественное мнение глубже проникло в мое сердце и, сливаясь с моими собственными мыслями, явило их мне с большей определенностью, изяществом и силой; пронизательность поэта, угадавшего мои чувства и облекшего в плоть мои смутные и неопределенные грезы, доставила мне удовольствие, о котором я прежде и не подозревал» [4, с. 269], — признается Констан и сетует на то, что у французов герои общаются с публикой без посредников, что лишает действие необходимого объема. Именно этот элемент романтической драмы восполнил Мюссе, осуществляя посыл ранней романтической эстетики во Франции.

Исповедь романтического героя

Всего год спустя после написания «Лоренцаччо» и «Любовью не шутят», в 1835 году, после окончательного расставания с Жорж Санд (в письмах к ней 1834 года он обещал написать книгу об их любви), Мюссе создал свое главное литературное произведение — «Исповедь сына века» [8]. Вопреки своему скепсису относительно романтизма в эстетической теории, замечаний о том, что безумные мечтатели, жалкие любители красивых слов обманывают человеческое сердце всякими небылицами, в романе все черты раннеромантических героев — Рене Р. де Шатобриана, Адольфа Б. Констана, лорда Нельвила Ж. де Сталь — проявляются в гипертрофированной форме, свидетель-

ствующей о том, что «болезнь века» крайне обострилась. В качестве своих предшественников Мюссе ссылается на немецкие и английские идеи «двух колоссов скорби» Гёте и Байрона, из французов — на Шатобриана: «Подобно азиатской чуме, порожденной испарениями Ганга, ужасная *безнадежность* быстро шагала по земле. Уже Шатобриан, принц поэзии, закутав этого ужасного идола в свой плащ пилигрима, поставил его на мраморный алтарь, окутанный фимиамом священных каминов. Уже сыны века, полные сил, отныне никому не нужных, опускали праздные руки и пили из неглубокой чаши этот отравленный напиток» [8, с. 338]. Однако за внешними перипетиями происходящего и их психологическим анализом у позднего романтика просвечивает более явная метафизическая подоплека, чем у первого поколения французских романтиков. Задаваясь вопросом, не является ли болезнь века воображаемой, Мюссе дает на него отрицательный ответ: ведь человеческий разум можно излечить от иллюзий, но не от страданий: «если у тебя есть тело, бойся страдания; если есть душа, бойся отчаяния» [8, с. 405]. В духовном плане он считает своих молодых современников слишком слабыми, чтобы бороться и страдать: они обречены увянуть, как сломанные цветы.

Эпиграфом к «Исповеди сына века» могли бы послужить строки из стихотворения Мюссе «Бесплодные желания»:

<...>

Я молод, полон сил. Не кончив восхождения,
Уже я утомлен, гляжу назад давно.
Познание людей рождает к ним презренье,
А право старым быть еще мне не дано.
Ну, что ж! На свете есть одно существованье,
Во всем доступное для моего сознания,
В суждениях о нем уверен я и прям,
И это существо презренное — я сам!
<...>⁽¹³⁾

(13) Перевод В.А. Рождественского.

Девятнадцатилетнему Октаву де Т. у Мюссе, как и его литературным предшественникам, свойственна глубокая меланхолия, смутная тоска, мечтательность, нерешительность, неприкаянность, чувство неизбывного одиночества, разочарованность в жизни, ощущение пустоты существования, отчаяние. Но есть и существенное отличие: если те вели себя в любовной сфере, во всяком случае поначалу, как владеющие собой хозяева положения, тогда как женщины оказывались жертвами их прихотей и погибали, то герой Мюссе — раб любви, целиком поглощенный своей страстью, снедаемый ревностью. Это поэтическая натура, для которой «любовь — это вера, это религия земного счастья, это лучезарный треугольник, помещенный в куполе того храма, который называется миром. Любить — значит свободно бродить по этому храму» [8, с. 359]; «но какой человек, считающий, что он действительно жил на свете, станет отрицать могущество женщин?» [8, с. 396]. Октав в полной мере воплощает в себе те черты, которые в раннем романтизме были лишь намечены: душераздирающие полюса любовного чувства, резкие переходы от обожания к ненависти толкают его на безумные поступки, рождают мысли о самоубийстве. Он терпит полный крах, тогда как его возлюбленных ждут новые любовные приключения, новая жизнь: «...из трех человек, страдавших по его вине, только один остался несчастным» [8, с. 527], и этот один — сам Октав.

События «Исповеди сына века» развиваются на фоне глубокого разочарования, характерного для общественных настроений во Франции после Революции 1793 года и разгрома наполеоновской армии в 1814 году, когда прошлое как бы исчезло и «оставалось только настоящее, дух века, ангел сумерек — промежуток между ночью и днем» [8, с. 333]; когда «все царственные пауки разорвали Европу на части, а из пурпурной тоги Цезаря сшили себе наряд Арлекина» [8, с. 331]; «век, когда не знаешь, ступая по земле, что у тебя под ногами, — всходы или развалины. Вот в этом хаосе надо было делать выбор» [8, с. 333]. Октав, как и многие молодые люди его круга, проводит свои дни в праздности и скуке. Его единственная отрада — возлюбленная, которой он отдает все свое время и посвящает лучшие силы своей души. Но искренние чувства этого гордого и непосредственного юноши оказываются обманутыми: дама изменяет ему с его лучшим другом, дело оборачивается дуэлью. Октав в отчаянии: «Само сердце

мое было опустошено, разбито, уничтожено... <...> Я хотел сделать из своего сердца мавзолеей любви» [8, с. 379–380, 381]. Однако он готов на все, чтобы вернуть их отношения, но убеждается в вероломстве и порочности своего кумира. Отчаяние толкает его в другую крайность — разгульную жизнь. Но вскоре он понимает, что и в ней нет ничего истинного, кроме распутства, испорченности и лицемерия; всегдашатаи игорных домов и любители буйных оргий «привязаны к распутству, как Мазепа был привязан к дикому коню» [8, с. 382]; здесь можно найти лишь «труп любви» и перетирать на этом жернове свою жизнь.

Перелом наступает, когда Октав оказывается в деревне, где недавно скончался любивший его отец. Он полностью меняет образ жизни и, как и подобает романтическому герою, посвящает свой досуг долгим одиноким прогулкам, созерцанию природы. Однажды вечером он встречает красивую, добродетельную, образованную молодую женщину, овдовевшую госпожу Бригитту Пирсон и искренне влюбляется в нее. Начинается длительный период ухаживаний, дама строга и неприступна, однако в какой-то момент она не в силах скрыть взаимного чувства. Казалось бы, ничто не может омрачить счастье любовников. Однако Октава терзают внутренние демоны, он чувствует болезненные симптомы несчастья, душа его беспокойна. Прежний горький опыт побуждает его измышлять надуманные причины для ревности, приводящие к вспышкам безумной ярости, изводить ими свою новую возлюбленную: «„Как знать?“ — вот великая формула, вот первые слова, которые произнес дьявол, когда небеса закрылись перед ним. Увы! Сколько несчастных породили эти два слова!» [8, с. 493]. Октав сравнивает свое состояние с исступлением дервиша, доводящего себя кружением до экстаза: его мысль, вращаясь вокруг самой себя, задыхается, охваченная ужасом; пытаясь вырваться из этого порочного круга, она находит лишь ею же созданные химеры. Узнав из записей Бригитты, что она глубоко несчастна и готова покончить с собой, Октав решает изменить свое поведение, покинуть Францию и отправиться вместе в ней в дальнее путешествие. Однако ситуация снова резко меняется: госпожа Пирсон влюбляется в скромного, благонаправленного молодого человека; ее чувства к Смиуту не выдают ничего, кроме тоски. Разгадав ее тайну, Октав колеблется между мыслями о самоубийстве и убийстве Бригитты, однако его

останавливает распятие из черного дерева; он раскаивается и мысленно обращается к Богу. Между тем госпожа Пирсон готовится к их совместному отъезду и пишет прощальное письмо Смиуту с признанием в любви — Октав находит его и, поручив свою возлюбленную новому избраннику, расстается с ней навсегда. Так заканчивается печальная исповедь сына века.

По тексту «Исповеди сына века» рассыпаны некоторые суждения Мюссе, связанные с его пониманием искусства. Так, Октав и его приятель-циник, адвокат Деженэ затевают разговор о сущности прекрасного. Октав говорит о том, что поэты описывают любовь подобно тому, как ваятели изображают красоту, как музыканты создают мелодию: наделенные тонким и очень восприимчивым душевным складом, они сознательно и ревностно собирают воедино самые чистые элементы жизни, самые красивые линии материи и самые благозвучные голоса природы. На что Деженэ скептически парирует, что такое зрелище необъятного породило величайшие безумства: ведь совершенство так же не создано для смертных, как и бесконечность. И далее следуют рассуждения о том, что талант — прекрасная вещь, но любовь есть нечто большее, чем талант (возможно, так продолжается внутренняя полемика автора с Жорж Санд; охваченный любовной тоской лирический герой вспоминает вкус сладкого кипрского вина, которое показалось ему впоследствии таким горьким на пустынном берегу венецианского Лидо — именно в Венеции, где Мюссе тяжело заболел, Жорж изменила ему с его лечащим врачом).

Критикуя современное искусство, Мюссе устами своего героя говорит о том, что «наш вкус — эклектизм; мы берем все, что попадает нам под руку: это за красоту, то за удобство, одну вещь за ее древность, а другую именно за ее безобразие; таким образом, мы живем только обломками старого, словно в ожидании конца мира» [8, с. 350], и в результате обречены быть обломками. Исключение он делает в данном случае для Альфонса де Ламартина как лирика — при чтении его стихов на глаза наворачиваются слезы. В позднем сборнике «Новые стихотворения» (1850) отношение Мюссе к творчеству Ламартина во многом смягчается. В «Письме Ламартину» как чистому, благородному поэту, певцу страдания Мюссе признается собрату по перу, что пережил сходный опыт любовного разочарования, измены, отчаяния. И хотя его сердце было «пронзено окровавленной стре-

лой» не у озера, а на темной улице, душа его так же рыдала. Однако Мюссе намечает исход, отличный от ламартинового: душа плачет, но она бессмертна и слезы высохнут; сердце поэта разбито, но оно выздоровеет; прошлое заслоняет будущее, но придет рассвет; душа и в ином мире будет помнить о любви.

Лирический настрой привлекает Мюссе и в таком новом по тем временам танце, как вальс: «Должно быть, Германия, придумавшая этот танец, — страна, где умеют любить» [8, с. 395].

Роман Мюссе оказал глубокое воздействие на европейских романтиков. В России был задуман «Один из героев нашего века» (таков первоначальный вариант названия «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова). Рассуждая в предисловии о «болезни» своего поколения, Лермонтов скептически оценивает шансы на выздоровление⁽¹⁴⁾, тогда как Мюссе не исключает такой возможности, во всяком случае надеется, что излечится сам: «как лисица, попавшая в капкан, отгрызу прищемленную лапу» [8, с. 329].

Философская лирика

В годы, когда создавались «Лоренцаччо», «Любовью не шутят», «Исповедь сына века», увидели свет исполненные тех же лирических настроений, сомнений и разочарований лучшие стихотворные циклы Мюссе, прежде всего его «Ночи» — «Майская», «Декабрьская», «Августовская» и «Октябрьская» [24]. Они отличаются совершенно новым уровнем метафизических раздумий, придающих сокровенным переживаниям поэта обобщенный философский смысл. Особенно показательна в этом отношении «Майская ночь», в которой муки любви неотделимы от мук творчества:

(14) «Герой нашего времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии. Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурен; а я вам скажу, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина? <...> Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от этого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и нашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает!» [3, с. 959].

Слова отчаянья прекрасней всех других,
И стих из слез живых — порой бессмертный стих.
Как только пеликан, в полете утомленный,
Туманным вечером садится в тростниках,
Птенцы уже бегут на берег опененный,
Увидя издали знакомых крыл размах.

<...>

Лишь сердце принести он мог птенцам домой.
Угрюм и молчалив, среди камней холодных,
Он, плотью собственной кормя детей голодных,
Сгорает от любви, удерживая стон.
Терзает клювом грудь, закрыв глаза устало
На смертном пиршестве, в крови слабея алой,
Любовью, нежностью и страхом опьянен.

<...>

Вот назначение всех избранных поэтов!
О счастье петь другим, теряя кровь из ран,
И на пирах людских, среди музыки и света,
Их участь — умирать, как этот пеликан!

<...>⁽¹⁵⁾

Этот цикл высоко оценил Эмиль Золя, проникательно заметив черты нового этапа творчества Мюссе: «Когда он писал „Ночи“, то уже отбросил романтическое одеяние, он перестал быть представителем своей эпохи и стал поэтом всех времен. Голос его звучал, как крик любви и горя всего человечества. Тут он вне моды, вне литературных школ. Жалобы его находят отклик в сердцах всех людей. Вот как я объясняю в настоящее время то сочувствие, которое он в нас возбуждал. Мы уже не были школьниками, восхищавшимися совершенством фразы, но людьми, которые вдруг услышали отголосок своих собственных чувств. Он жил жизнью человечества, и мы вместе с ним переживали ее» [2].

Поэтическое кредо Мюссе заключено в его экспромте в ответ на вопрос «Что такое поэзия?»:

(15) Перевод В.А. Рождественского.

Смеяться, петь о том, что по сердцу пришлось,
 Грустить и изливать на золотую ось
 Мысль беспокойную, но взвешенную твердо;
 Любить прекрасное, искать ему аккорда,
 На зов души лететь за истиной вослед,
 Не вспоминать того, что скрыто мраком лет;
 Дарить бессмертие мечте, на миг рожденной,
 Найти высокое в надежде затаенной,
 В улыбке и в мольбе, где полон каждый слог
 Очарованья и тревог,
 И слезы обратить в жемчужины — а вот это
 Призвание, и жизнь, и торжество поэта⁽¹⁶⁾.

Мюссе все чаще обращается к символике, пронизывающей не только его поэзию, но и прозу конца 30-х — 40-х годов. Пронзительная «птичья» линия продолжается в его повести «История белого дрозда», повествующей о появившемся в семье черных дроздов белом птенце, поющем иначе, чем его сородичи. «Разве так свистит дрозд? Разве я так свищу? Разве так надо свистеть?» [9, с. 532] — гневно вопрошает отец-дрозд, отказываясь считать его своим сыном. Дрозды не принимают его ни дома, ни в других краях, и он в отчаянии задается вопросом: «Кто же я такой, если не дрозд?». Случайно выведав, что встречаются и белые дрозды, но они чрезвычайно редки, он ощущает себя существом необыкновенным, «совершенным белым дроздом, настоящим чудачком-писателем», и решает вести себя соответственно, петь своим и только своим голосом о том, что его действительно волнует: «Быть белым дроздом — это чего-нибудь да стоит... Белые дрозды на улице не валяются. Глупо было огорчаться, что я не встречаю себе подобного — это участь гения, это моя участь! Я хотел оставить свет, теперь я хочу его удивить!» [9, с. 545].

Последние годы жизни Мюссе были печальны. Его и без того слабое здоровье было подорвано алкоголем, опиатами, случайными связями, беспорядочным образом жизни. Он чувствовал себя одиноким, всеми забытым («Одиночество мне имя», — с горечью

(16) Перевод В. Васильева.

Исповедь белого дрозда. Эстетические взгляды Альфреда де Мюссе и его поэтика



Ил. 4. Антонен Мерсье. Альфред де Мюссе и его муза. 1906. Мрамор. Парк Монсо, Париж

констатировал поэт в «Декабрьской ночи»⁽¹⁷⁾; «Но я старый друг печали, / И меня, — как прежде звали, — / Одиночеством зови», сетовал он в стихотворении «Видение»). Мюссе скончался на руках у своего брата 2 мая 1857 года в возрасте 46 лет. Он действительно «сломался, как тростник», трагически предчувствуя такой финал еще в 1835 году в «Майской ночи»:

<...>

Я помню — в годы молодые
 Готов был петь я каждый миг.
 Но с той поры гляжу я шире,

(17) В «Августовской ночи Мюссе в совершенно экзистенциалистском духе писал:

<...>

Какие б человек не изобрел затей,
 Под ними все равно виднеется скелет.
 (Перевод С.В. Шервинского).

Ведь столько вытерпел я в мире!
 Когда бы я прикоснулся к лире,
 Она бы сломалась, как тростник⁽¹⁸⁾.

Сложностью свой природы и жизненного пути Мюссе во многом перекликается с трагическими судьбами творивших почти одновременно с ним проклятых поэтов — Поля Верлена, Артюра Рембо, Шарля Бодлера. Пеликан, питающий птенцов своей плотью и кровью, белый дрозд, не понятый и не оцененный своим окружением, — впечатляющие символы, родственные бодлеровскому поэту-альбатросу, чьи исполинские белоснежные крылья возносят его под облака, но мешают ходить по брэнной земле. При этом в своей эстетике и поэтике зрелого периода Мюссе стоял особняком, шел собственным путем и зачастую — против течения. Не примыкая в зрелые годы ни к титулованным романтикам, ни к «возмутителям спокойствия» предсимволистского плана, он задался целью придать словесному выражению романтических настроений чистоту, прозрачность, строгость и структурность классической французской литературы. Не случайно Эмиль Золя считал его преемником великих писателей Франции — Рабле, Монтеня и Лафонтена⁽¹⁹⁾, а Оноре де Бальзак полагал, что «г-н де Мюссе — чисто французская натура, он одарен способностью к живым и ясным выводам, он щедр на обобщения, полные ума, сжатые, отчеканенные, словно золотые монеты, и всегда эти обобщения связывают у него какой-нибудь портрет, событие, сцену — с моралью, с человеческой жизнью, с философией. Такие

(18) Перевод В.А. Рождественского.

(19) «Мюссе принадлежит к семье великих писателей Франции. Он стоит в одном ряду с Рабле, Монтенем и Лафонтеном. Если сначала он рядился в живописные лохмотья романтизма, то сегодня становится очевидно, что этот карнавальный костюм он носил в насмешку над бурно-пламенной литературой того времени. Французский гений с присущими ему чувством меры, логикой, столь гармонической и безупречной ясностью составляли самую основу творчества этого поэта, чье вступление на поприще литературы сопровождалось таким шумом. Впоследствии он заговорил несравненным по чистоте и благородству языком. Мюссе будет жить в нашей памяти вечно, потому что он много любил и много выстрадал» [2, с. 685–686].

способности — достоинство людей подлинного, плодотворного, мощного таланта» [1, с. 358].

В эстетике Альфреда де Мюссе дан опыт иронической саморефлексии французского романтизма. Философский же итог его творчества выражен в стихотворении «Печаль»:

<...>

Только правды я в мире искал
 И увидел я Истины лик:
 Он был страшен. Я сердцем страдал,
 Но я истину жизни постиг.

Ведь бессмертна лишь правда одна.
 И кому не сверкала она,
 Тот томился в безжизненной мгле.

Голос истины слышен в тиши.
 Муки совести, муки души

Были счастьем моим на земле⁽²⁰⁾.

(20) Перевод А.Д. Облеухова.

Список литературы:

- 1 *Бальзак О.* Письма о литературе, театре и искусстве: Перевод Р. Линцер // *Бальзак О.* Собр. соч. в 15 т. Т. 15: Очерки. Литературно-критические статьи. Избранные письма. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 272–361.
- 2 *Золя Э.* Альфред де Мюссе: Перевод Б. Вайсмана // *Золя Э.* Собр. соч. в 26 т. Т. 25 / Под ред. И. Анисимова, Д. Обломиевского, А. Пузикоба. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1966. С. 651–687.
- 3 *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. Предисловие // *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч. Киев; СПб.; Одесса: Южно-русское книгоиздательство, 1913. С. 958–1115.
- 4 *Констан Б.* О Тридцатилетней войне. О трагедии Шиллера «Валленштейн» и немецком театре: Перевод В.А. Мильчиной // *Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и комментарии В.А. Мильчиной.* М.: Искусство, 1982. С. 257–280.
- 5 *Констан Б.* Размышления о трагедии: Перевод В.А. Мильчиной // *Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и комментарии В.А. Мильчиной.* М.: Искусство, 1982. С. 280–307.
- 6 *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>.
- 7 *Маньковская Н.Б.* Эстетика раннего французского романтизма и ее литературные ипостаси. Жермена де Сталь // *Художественная культура.* 2021. № 3. С. 44–81. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-44-81>.
- 8 *Мюссе А., де.* Исповедь сына века: Перевод К.А. Ксаниной и Д.Г. Лившиц // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 329–527.
- 9 *Мюссе А., де.* История белого дрозда: Перевод К.А. Ксаниной // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 531–552.
- 10 *Мюссе А., де.* Лоренцаччо: Перевод А.В. Федорова // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 230–325.
- 11 *Мюссе А., де.* Любовью не шутят: Перевод А.В. Федорова // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 191–229.
- 12 *Мюссе А., де.* Несколько слов о современном искусстве: Перевод Т.Ю. Хмельницкой // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 639–645.
- 13 *Мюссе А., де.* О трагедии. По поводу дебютов госпожи Рашель: Перевод А.Н. Тетеревниковой // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 674–688.
- 14 *Мюссе А., де.* Письма Дююю и Котоне: Перевод А.С. Кулишер // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 645–674.
- 15 *Проскурникова Т.Б.* Авиньон Жана Вилара. М.: Искусство, 1989. 367 с.
- 16 *Пушкин А.С.* Об Альфреде Мюссе // *Пушкин А.С.* Сочинения / Редакция, биографический очерк и примечания Б.В. Томашевского. 2-е изд. Л.: Художественная литература, 1958. С. 707–708.
- 17 *Сент-Бёв Ш.* Альфред де Мюссе: Перевод М. С. Трескунова // *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты. Критические очерки. М.: Художественная литература, 1970. С. 465–475.
- 18 *Сорель А., Вайнштейн С.* Мадам де Сталь / Ред. Э. Артемьева-Скворцова. М.: Книговек, 2018. 496 с.
- 19 *Сталь Ж., де.* О Германии: Перевод Е.П. Гречаной // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под редакцией А.С. Дмитриева.* М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 383–391.
- 20 *Сталь Ж., де.* О литературе и ее связи с общественными установлениями: Перевод Е.П. Гречаной // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под редакцией А.С. Дмитриева.* М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 374–383.
- 21 *Трескунов М. С.* Альфред де Мюссе // *Мюссе А., де.* Избранные произведения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 3–31.
- 22 *Финкельштейн Е.* Альфред де Мюссе // *История западноевропейского театра / Под общ. ред. проф. С.С. Мокульского.* Т. 3. М.: Искусство, 1963. С. 205–225.
- 23 *Шатобриан Ф. Р., де.* Опыт об английской литературе и суждения о духе людей, эпох и революций: Перевод В.А. Мильчиной // *Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступ. статья и комментарии В.А. Мильчиной.* М.: Искусство, 1982. С. 220–247.
- 24 *Bourdela L.* L'ivresse des rimes. Paris: Stock, 2011. 157 p.
- 25 *Bromfield J.* De Lorenzino de Medicis à Lorenzaccio. Etude d'un thème historique. Paris: M. Didier, 1972. 220 p.
- 26 *Charton A.* Alfred de Musset. Paris: Gallimard, 2010. 323 p.
- 27 *Chovelon B.* «Dans Venise la rouge»: les amours de George Sand et Musset. Paris: Payot, 1999. 177 p.
- 28 *Ganne G.* Alfred de Musset: sa jeunesse et la nôtre. Paris: Perrin, 1970. 347 p.
- 29 *Gastinel P.* Le Romantisme d'Alfred de Musset. Paris: Hachette, 1933. 700 p.
- 30 *Heyvaert A.* L'esthétique de Musset. Paris: SEDES, 1996. 342 p.
- 31 *Lafoscade L.* Le Théâtre d'Alfred de Musset. Paris: Hachette, 1901. 435 p.
- 32 *Lainey Y.* Musset ou La difficulté d'aimer. Paris: SEDES, 1978. 338 p.
- 33 *Lefebvre H.* Alfred de Musset dramaturge. Paris: L'Arche, 1955. 158 p.
- 34 *Lestringant F.* Alfred de Musset. Paris: Flammarion, 1998. 799 p.
- 35 *Masson B.* Musset et le théâtre intérieur: nouvelles recherches sur «Lorenzaccio». Paris: A. Colin, 1974. 482 p.
- 36 *Musset P., de.* Biographie de Alfred de Musset: sa vie et ses œuvres. Paris: Éd. A. Lemerre, 1877. 365 p.
- 37 *Plessix Gray F., de.* Madame de Staël. New York: Atlas and Co., 2008. 248 p.
- 38 *Ponzetto V.* Musset ou La nostalgie libertine. Genève: Droz, 2007. 401 p.
- 39 *Poulet G.* La Pensée indéterminée. T. I. De la Renaissance au romantisme. T. II. Du Romantisme au XX siècle. Paris: Plon, 1961.
- 40 *Vircondelet A.* Une passion à Venise: Sand et Musset, la légende et la vérité. Paris: Plon, 2004. 218 p.

References:

- 1 Balzac H. Pis'ma o literature, teatre i iskusstve [Letters about Literature, Theater and Art], transl. P. Lincer. Balzac H. *Sobranie sochinenii v 15 t.* [Collected Works in 15 vols.]. T. 15: *Ocherki. Literaturno-kriticheskie stat'i. Izbrannye pis'ma* [Vol. 15: Essays. Literary and Critical Articles. Selected Letters]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1955, pp. 272–361. (In Russian)
- 2 Zola E. Al'fred de Muss [Alfred de Musset], transl. B. Vaisman. Zola E. *Sobranie sochinenii v 26 t.* [Collected Works in 26 vols.]. Vol. 25, ed. I. Anisimov, D. Oblomievsky, A. Puzikob. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1966, pp. 651–687. (In Russian)
- 3 Lermontov M. Yu. Gerol nashogo vremeni. Predislovie [The Hero of Our Time. Preface]. Lermontov M. Yu. *Polnoe sobranie sochinenii* [The Complete Works]. Kiev, St. Petersburg, Odessa, Yuzhno-russkoe knigoizdatel'stvo Publ., 1913, pp. 958–1115. (In Russian)
- 4 Konstan B. O Tridcatiletnei voine. O tragedii Shillera "Vallenshtein" i nemetskom teatre [About the Thirty Years War. About Schiller's Tragedy Wallenstein and the German Theater], transl. V. A. Milchina. *Ehstetika rannego frantsuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments V. A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 257–280. (In Russian)
- 5 Konstan B. Razmyshleniya o tragedii [Reflections on the Tragedy], transl. V. A. Milchina. *Ehstetika rannego frantsuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments V. A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 280–307. (In Russian)
- 6 Man'kovskaya N. B. Ranneromanticheskaya ehsteticheskaya 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)
- 7 Man'kovskaya N. B. Ehstetika rannego frantsuzskogo romantizma i ee literaturnye ipostasi. Zhermena de Stal' [Aesthetics of Early French Romanticism and Its Literary Aspects. Germaine de Stael]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 3, pp. 44–81. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-3-44-81>. (In Russian)
- 8 Musse A., de. Isповед' syna veka [Confession of the Son of the Century], transl. K. A. Ksanina, D. G. Livshic. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 329–527. (In Russian)
- 9 Musse A., de. Istoriya belogo drozda [The Story of the White Thrush], transl. K. A. Ksanina. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 531–552. (In Russian)
- 10 Musse A., de. Lorencachcho [Lorenzaccio], transl. A. V. Fedorov. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 230–325. (In Russian)
- 11 Musse A., de. Lubov'yu ne shutyat [Love Is Not a Joke], transl. A. V. Fedorov. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 191–229. (In Russian)
- 12 Musse. A., de. Neskol'ko slov o sovremennom iskusstve [A Few Words about Contemporary Art], transl. T. Yu. Khmel'nickaya. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 639–645. (In Russian)
- 13 Musse A., de. O tragedii. Po povodu debyutov gospozhi Rashel' [About the Tragedy. About the Debuts of Ms. Rachel], transl. A. N. Teterevnikova. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 674–688. (In Russian)
- 14 Musse. A., de. Pis'ma Dupui i Kotone [Letters from Dupuis and Cotonet], transl. A. S. Kulisher. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 645–674. (In Russian)
- 15 Proskurnikova T. B. Avin'on Zhana Vilara [Avignon by Jean Vilard]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 367 p. (In Russian)
- 16 Pushkin A. S. Ob Al'frede Musse [About Alfred Musse]. Pushkin A. S. *Sochineniya* [Works], ed., biographical sketch, notes B. V. Tomashevsky. 2nd ed. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1958, pp. 707–708. (In Russian)
- 17 Sent-Buyov Sh. Al'fred de Musse [Alfred de Musset], transl. M. S. Treskunov. Sent-Buyov Sh. *Literaturnye portrety. Kriticheskie ocherki* [Literary Portraits. Critical Essays]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1970, pp. 465–475. (In Russian)
- 18 Sorel' A., Vainshtein S. *Madam de Stal'* [Madame de Stael], ed. E. Artem'eva-Skvortsova. Moscow, Knigovok Publ., 2018. 496 p. (In Russian)
- 19 Stael G., de. O Germanii [About Germany], transl. E. P. Grechana. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A. S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 383–391. (In Russian)
- 20 Stael G., de. O literature i ee svyazi s obshchestvennymi ustanovleniyami [About Literature and Its Relation to Social Institutions], transl. E. P. Grechana. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A. S. Dmitriev. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1980, pp. 374–383. (In Russian)
- 21 Treskunov M. S. Al'fred de Musse [Alfred de Musset]. Musse A., de. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1952, pp. 3–31. (In Russian)
- 22 Finkel'shtein E. Al'fred de Musse [Alfred de Musset]. *Istoriya zapadnoevropeiskogo teatra* [History of the Western European Theater], ed. Professor S. S. Mokulsky. Vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963, pp. 205–225. (In Russian)
- 23 Shatobrian F. R., de. Opyt ob angliiskoi literature i suzhdeniya o dukhe lyudei, epokh i revolyutsii [Experience about English Literature and Judgments about the Spirit of People, Epochs and Revolutions], transl. V. A. Milchina. *Ehstetika rannego frantsuzskogo romantizma* [Aesthetics of Early French Romanticism], comp., entry articles and comments V. A. Milchina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 220–247. (In Russian)
- 24 Bourdelas L. *L'ivresse des rimes*. Paris, Stock, 2011. 157 p.
- 25 Bromfield J. *De Lorenzino de Medicis à Lorenzaccio. Etude d'un thème historique*. Paris, M. Didier, 1972. 220 p.
- 26 Charton A. *Alfred de Musset*. Paris, Gallimard, 2010. 323 p.
- 27 Chovelon B. *"Dans Venise la rouge": les amours de George Sand et Musset*. Paris, Payot, 1999. 177 p.
- 28 Ganne G. *Alfred de Musset: sa jeunesse et la nôtre*. Paris, Perrin, 1970. 347 p.
- 29 Gastinel P. *Le Romantisme d'Alfred de Musset*. Paris, Hachette, 1933. 700 p.
- 30 Heyvaert A. *L'esthétique de Musset*. Paris, SEDES, 1996. 342 p.
- 31 Lafoscade L. *Le Théâtre d'Alfred de Musset*. Paris, Hachette, 1901. 435 p.
- 32 Lainey Y. *Musset ou La difficulté d'aimer*. Paris, SEDES, 1978. 338 p.
- 33 Lefebvre H. *Alfred de Musset dramaturge*. Paris, L'Arche, 1955. 158 p.
- 34 Lestringant F. *Alfred de Musset*. Paris, Flammarion, 1998. 799 p.

- 35 Masson B. *Musset et le théâtre intérieur: nouvelles recherches sur "Lorenzaccio"*. Paris, A. Colin, 1974. 482 p.
- 36 Musset P., de. *Biographie de Alfred de Musset: sa vie et ses œuvres*. Paris, Éd. A. Lemerre, 1877. 365 p.
- 37 Plessix Gray F., de. *Madame de Staël*. New York, Atlas and Co., 2008. 248 p.
- 38 Ponzetto V. *Musset ou La nostalgie libertine*. Genève, Droz, 2007. 401 p.
- 39 Poulet G. *La Pensée indéterminée*. T. I. *De la Renaissance au romantisme*. T. II. *Du Romantisme au XX siècle*. Paris, Plon, 1961.
- 40 Vircondelet A. *Une passion à Venise: Sand et Musset, la légende et la vérité*. Paris, Plon, 2004. 218 p.