

«Книга, которая господствует над веком»¹

«Великое дитя» — так приветствовал появление на литературном небосводе новой звезды признанный авторитет, французский писатель-романтик Ф.-Р. Шатобриан. «Великий старец» — такой оценкой попрощался Флобер с этим же человеком, закончившим свой земной путь в 83 года и заслужившим торжественного погребения в Пантеоне в присутствии двух миллионов соотечественников. Это был великий сын Франции Виктор Гюго, «воплощение могущества» (П. Валери). Реформатор французского стиха, получивший статус «национального поэта», автор пяти знаменитых романов («Собор Парижской Богоматери», «Отверженные», «Труженики моря», «Человек, который смеется», «Девяносто третий год»), поставивших его рядом с Диккенсом, Толстым

¹ Такое определение роману Виктора Гюго дал Александр Дюма.

и Достоевским как «великого человеколюбца»; новатор в драматургии, страстно увлеченный политической публицист и эссеист — почти весь литературный фонд родов и жанров побывал в творческой мастерской писателя, выйдя из-под его пера преображенным и обновленным. Но мало кто знает, что он был еще и незаурядным художником, создав сотни акварелей, гравюр и рисунков на темы собственных сочинений, и, утверждают знатоки, по уровню художнического мастерства они не только соперничают с Тёрнером, но и предвосхищают Одилона Редона. «Гений, избалованный талантами» — этой изящной формулой резюмировал свое впечатление от «многообразного» Гюго уже поэт века двадцатого.

Исторические события общенационального масштаба постоянно «вмешивались» в его биографию, ставя перед нелегким выбором и формируя судьбу (для начала упомянем 19-летнее добровольное изгнание из-за политических разногласий с узурпатором власти Наполеоном III). Виктор Мари Гюго родился в 1802 г., на закате республиканского строя, когда «из-под Бонапарта уже проглядывал Наполеон» (так образно обозначит это время впоследствии писатель). Отец, Жозеф Леопольд Сижисбер Гюго, выходец из лотарингских крестьян, ставший при империи генералом, передал сыну жизненную энергию и напор, правда, не сумел сделать его своим идейным единомышленником-республиканцем. Мать, урожденная Софи Франсуаз Требюше — дочь крупного судовладельца и тайная роялистка, оказалась сыну намного ближе. Идеологические разногласия в семье сделались настолько глубокими, что привели родителей Гюго

к фактическому разводу, поэтому с пяти лет Виктор живет то с отцом, то с матерью. Мать была ближе сыну еще и потому, что поддерживала его литературные начинания. В жизни Гюго позже появятся еще две главные женщины: жена Адель, мать четверых его детей (их всех отец, увы, переживет, и страстно привяжется к внукам, запечатлев свою любовь в ставшем бестселлером сборнике стихов «Искусство быть дедом»), и актриса Жюльетта Друэ, ставшая на десятилетия его близким и преданным другом.

Отец вначале относился к выбору сына неодобрительно, и только полученные за ранние поэтические опыты (сам автор назвал их по прошествии времени «глупостями») награды — поощрительный отзыв Французской академии в 1817 г., а в 1819-м — признание знаменитой Академии цветочных игр в Тулузе — убедили его не настаивать на продолжении занятий правом. Кумиром юного поэта становится Франсуа-Рене Шатобриан, безоговорочный литературный лидер того времени.

Начало литературной карьеры отмечено безграничным самолюбием молодого автора (в 14 лет он поставил перед собой задачу «стать Шатобрианом или ничем»), последовательной промонархической позицией: за оду «На смерть герцога Беррийского» он получил одобрение Людовика XVIII в виде 150 франков, а за «Людовика XVII» с эпиграфом «Проснись, Капет» — одобрительное внимание со стороны королевской семьи. Вышедшая в 1822 году первая поэтическая книга «Оды и различные стихотворения» вдохновлена Средневековьем: эпохой рыцарства и поэзией трубадуров, но с неожиданной

«прививкой» — религиозным содержанием. Вслед за своим кумиром Шатобрианом Гюго утверждает так называемый «лирический католицизм»: поэт, по его убеждению, должен быть эхом «речи Бога», только тогда он может выполнить свою миссию — стать тем, кто «указывает дорогу». Впрочем, даже роялистская пресса хранила долгое время молчание в связи с выходом сборника: славословия династии Бурбонов, к которым сводится содержание большинства од, выпирали из книги. Тем не менее, сам юный автор вызывает неизменную симпатию. «Этот юноша был немного фанатичен — из набожности и из монархизма, невинен, как юная девушка, немного диковат, но все это ему очень шло, таким все его и любили» — таким увидел Гюго этого периода его друг А. де Виньи.

Но тот же Виньи с горечью напишет: «Прежний Гюго умер» в конце 1820-х годов. Теперь его девиз таков: «Пусть поэт идет куда хочет, пусть делает что хочет, он — сам себе закон!» Что же произошло за это время, между книгой, наполненной неприятием просветительской философии XVIII века и вдохновленной ею революции, с негативной оценкой Наполеона («Он лишь палач, он не герой»), и новым Гюго — оппозиционером в политике и искусстве, поставившим перед собой задачу стать «Наполеоном в литературе»?

Через 30 лет в предисловии к переизданию «Од», дополненных «Балладами», Гюго так опишет свой нелегкий путь к истине: «Из всех лестниц, ведущих из мрака к свету, самая достойнейшая и самая трудная для восхождения — это следующая: родиться аристократом и роялистом и стать демократом. Подняться из лавочки во дворец — это редко и прекрасно;

подняться от заблуждений к истине — это еще реже и еще прекрасней».

В середине 1820-х годов Гюго отказывается от монархических иллюзий и переходит в оппозиционный лагерь. В 1826 году он возглавляет кружок прогрессивно настроенных романтиков «Сенакль», объединяющий Сент-Бёва, Мюссе, Мериме, Дюма-отца и других начинающих прозаиков и поэтов. Творчество Гюго становится необычайно продуктивным и многообразным. Он публикует повесть «Последний день приговоренного к смерти» (1829), создает романтические драмы «Кромвель» (1827), «Марион Делорм» (1829), «Эрнани» (1830). Французская драматургия переживала серьезнейший кризис, и великий трагик французского театра Тальма жаловался Гюго на то, что ему нечего играть, и услышал в ответ: «Именно то, что вы хотите сыграть, я хочу написать». Обозначив своей книгой «Восточные мотивы» окончательную победу романтизма во французской поэзии, Гюго поставил задачу преобразовать театр — последний островок литературного классицизма.

Появившаяся в 1827 году драма в прозе «Кромвель» на сюжет из истории английской революции XVII века была первой (не вполне удачной) попыткой утвердить романтизм на французской сцене. Но в историю литературы она все же вошла из-за... авторского предисловия, ставшего манифестом французских романтиков и выражением эстетической позиции Гюго, которой он придерживался до конца жизни. Провозглашая, с одной стороны, что драма — это зеркало, отражающее жизнь, он настаивает на особом характере этого зеркала; надо, говорит Гюго, чтобы

оно «собирало, сгущало бы световые лучи, из отблеска делало свет, из света — пламя!». Правда жизни подлежит сильному преобразению, преувеличению в воображении художника. Воображение художника призвано романтизировать действительность, за ее будничной оболочкой показать извечную схватку двух полярных начал добра и зла.

Этот призыв изображать крайности является одним из краеугольных камней эстетики Гюго. В своем творчестве Гюго постоянно прибегает к контрасту, к преувеличению, к гротескному сопоставлению безобразного и прекрасного, смешного и трагического.

Июльская революция 1830 года, свергнувшая монархию Бурбонов, нашла в Гюго горячего сторонника. Жена Гюго Адель писала в своих воспоминаниях: «Великие политические события не могут не оставлять глубокого следа в чуткой душе поэта. Виктор Гюго, только что поднявший восстание и воздвигший свои баррикады в театре, понял теперь лучше, чем когда-либо, что все проявления прогресса тесно связаны между собой, что, оставаясь последовательным, он должен принять и в политике то, чего добивался в литературе».

Воображение автора позволило ему в «средневековом» и «археологическом» романе «Собор Парижской Богоматери», начатом в июле 1830 (за несколько дней до революции) и законченном в феврале 1831 года, ставшим признанным шедевром романтического повествования об истории, через вымышленных персонажей сказать так много о современном.

Мысль о романе могла прийти Гюго еще в 1823 году в связи с выходом в свет романа Вальтера Скотта

«Квентин Дорвард», в котором изображалась Франция XV века. Его романы совпали с духовными потребностями «поколения, которое только что своей кровью и своими слезами вписало в человеческую историю самую необычайную страницу». Гюго «прогнозирует» свой еще ненаписанный роман в статье о романе В. Скотта: «после живописного, но прозаического романа Вальтера Скотта остается еще создать роман в ином жанре, более изящный и более законченный. Это должен быть в одно и то же время роман, драма и эпопея, конечно живописный, но в то же время поэтический, действительный, но в то же время идеальный, правдивый, но в то же время величественный, который заключит Вальтера Скотта в оправу Гомера». Теперь статья Гюго звучит как предисловие к «Собору...». Ср.: после выхода романа Теофиль Готье «вспомнит» прогноз автора: «Этот роман — настоящая Илиада; он уже стал классической книгой».

Выбор эпохи Людовика XI был подсказан Гюго тоже «Квентином Дорвардом» Скотта, но идея организовать действие вокруг любимого им собора Парижской Богоматери, каждую деталь которого он знал наизусть, целиком принадлежала ему.

В романе внимание концентрируется на том, что забывает или игнорирует историк, на «изнанке» исторических событий. Романтики считали воображение высшей творческой способностью, а вымысел — непременным атрибутом литературного произведения. При этом вымышленные герои, выражающие дух эпохи, так же как и вымышленные события, могут оказаться даже более правдивыми, чем исторические персонажи, заимствованные из хроники.

Ориентируясь на эти новые для его времени идеи, Гюго пишет «Собор Парижской Богоматери».

В начале романа Гюго указывает точную дату — 1482 г., в дальнейшем повествовании часто ссылается на хроникеров и мемуаристов, изображены в романе король Людовик XI и (эпизодически) кардинал Бурбонский. Париж описан с обилием мельчайших подробностей, с указанием конкретных адресов. Особенно детально — остров Ситэ с расположенным на нем собором Парижской Богоматери и Гревская площадь — средоточие жизни средневекового Парижа, место праздничных гуляний и казней преступников. Как точно замечает современный исследователь-комментатор, «средневековый Париж представал как город, охваченный смехом и ужасом». Гревская площадь знакомит всех основных героев романа: среди толпы бродит бездомный поэт Пьер Гренгуар, танцует и поет цыганка Эсмеральда; в темном углу площади в жалкой каморке томится затворница; здесь происходит гротескное коронование Квазимодо как «короля шутов». Но в этих реальных декорациях писатель-романтик дает волю своему воображению и фантазии, делая их инструментами достижения особого уровня правды и достоверности — через «дух эпохи». Поэтому основным принципом повествования становится переплетение реальных событий с придуманными, исторических персонажей — с неизвестными, а все главные действующие лица — Клод Фролло, Квазимодо, Эсмеральда, Феб — вымышленные персонажи (исключение — Пьер Гренгуар, его прототипом стал живший в Париже в XV — начале XVI в. поэт и драматург). Важнее то, что в них воплощен «дух эпохи»,

а в их судьбах — ее главные коллизии. Гюго-романтик «извлекает» дух Средневековья из поведения «арго-тинцев» (своего рода корпорации нищих, воров и мошенников), алхимических опытов ученого монаха, прихотливых чувств уличной плясуньи Эсмеральды, безумной страсти к ней уродливого звонаря Квазимодо.

Но Позднее Средневековье важно для писателя не само по себе, а еще и как давняя эпоха, помогающая раскрыть преемственность событий прошлого и настоящего и понять последнее. Так, отмену цензуры и провозглашение свободы слова в ходе Июльской революции 1830 г. Гюго считает продолжением процесса, начавшегося еще в XV в. Писатель разделял современные ему представления об этой эпохе как переходной к Возрождению, которое многие историки и писатели (например, Вальтер Скотт) считали началом новой цивилизации. Именно в XV в., полагали они, впервые проявляется «духовная самостоятельность человека», уходят старые традиции, возникают первые сомнения в слепой религиозной вере. А продолжение этого процесса, начатого тогда, Гюго увидел в революционном Париже 1830 г., когда католицизм как вера и религиозный институт катастрофически теряли свой былой авторитет у нации. Недаром столичные церкви закрыли свои двери, опасаясь грабежей, а многим священникам пришлось покинуть родину. Продавцы старья сбились с ног, стараясь удовлетворить спрос неожиданной клиентуры — священников, принужденных к переодеванию. Прохожий в черном пальто мог подвергнуться оскорблениям, а если возмутился, то слышал в ответ: «Простите, я принял вас за священника». Церковь воздерживается от

проведения многих своих праздничных церемоний, а король вообще предпочитает не присутствовать на них. Даже в обряде коронования 9 августа 1830 г. нарушена вековая традиция: он проходит без участия церкви, в Конституции 1830 г. католицизм объявляется всего лишь «религией, которую исповедуют большинство французов». В театрах наспех ставятся комедии, водевили, мелодрамы, изображающие монахов и священников не только уродливыми и глупыми, но даже преступниками и врагами народа. По мнению Гюго, восторженно принявшего революцию 1830 г., сомнения в непререкаемом авторитете веры, ослабление ее слепого характера, обилие новых учений — это движение общества к демократии и свободе (правда, многие иллюзии писателя вскоре развеются).

Символом эпохи первых ростков свободомыслия Гюго делает собор Парижской Богоматери: все основные события романа происходят в соборе или на площади рядом с ним, он описан со всей возможной тщательностью и необыкновенно заразительной авторской экспрессией, при этом архитектура собора становится предметом глубоких авторских исторических и философических размышлений, проясняющих смысл романа в целом.

Собор возводился долго, с XI по XIV в. В этот период произошла смена романского стиля в архитектуре на готику. Романские соборы были воплощением всевластия церкви — суровые, темные, с тяжелыми пропорциями и отсутствием декоративности в оформлении: проявление индивидуальности архитектора расценивалось едва ли не как святотатство. Поэтому изобретение стрельчатой арки (основы готического

стиля), сменившей романскую полукруглую, Гюго преподносит как победу индивидуального гения зодчего. Романская церковь, по Гюго, это окаменевшая догма, а готика «звучит» — как «каменная симфония» (так писатель назвал собор Парижской Богоматери). В готике он видит «народное зодчество», начало свободного искусства, принесшее с собой принципиальное разнообразие.

Результат труда нескольких поколений, собор предстает в романе, в контексте исторических обобщений автора, еще и «каменной летописью веков». Готика — новая страница этой летописи, овеянная свободой. В архитектуре собора сочетаются элементы обоих стилей, тем самым отражая переход от одной эпохи к другой: от скованности духа догмой — к его свободному творческому проявлению.

Но приметы изображаемой эпохи Гюго воплощает и в характерах и судьбах персонажей романа¹.

¹ Не можем удержаться от того, чтобы не привести современную издательскую «горе-аннотацию» к роману: «В „Соборе Парижской Богоматери“ средневековая Франция — это исторический фон, на котором разворачивается любовная драма между красавицей цыганкой Эсмеральдой и звонарем собора — горбуном Квазимодо. Любовь преобразила внешне уродливого Квазимодо. Он обрел смелость, чтобы спасти от смерти любимую...» Именно такого рода «продукция» стала отправной точкой для проекта нашей вступительной статьи, адресованной вдумчивому читателю, которого, надеемся, не смутит ее серьезный характер и толкование романа не в духе «мелодрамы», а как романа «средневекового, археологического», даже историософского (пониманию этого аспекта помогут подробные комментарии) и в то же время всегда современного в своем высоком гуманизме.

Реальная жизнь соткана из контрастов, считает Гюго, и если писатель претендует быть правдивым, он должен выявлять их в окружающем и отражать в произведении. Система образов построена на антитезах: уродливый Квазимодо — красавица Эсмеральда, аскет архидьякон — легкомысленный Феб, влюбленная Эсмеральда — бездушный Феб. При этом только Эсмеральда наделена внутренней цельностью натуры: в ней гармонично сочетаются красота, талант, независимость и великодушие.

Главные антиподы — это архидьякон собора Парижской Богоматери Клод Фролло и звонарь Квазимодо, судьбы которых, тем не менее, писатель тесно переплел. Освобождение человека от духовного рабства осуществится в эпоху Возрождения, но первые ее проявления писатель видит в людях XV в.

Образом Клода Фролло Гюго продолжает традицию изображения монаха-злодея во власти искушений, мучимого запретными страстями и совершающего преступление. В 1820—1830-х гг. в публицистике либерального направления эта тема вновь приобретает актуальность: монашеский аскетизм и безбрачие католических священников противоестественны, так как неизбежно ведут к безумию или преступлению. Подавление естественных человеческих чувств (в силу своего сана и как жертва занятий наукой) оборачивается в герое Гюго ненавистью к Эсмеральде, свою страсть к которой он считает «дьявольским наваждением». Преследуя ее как колдунью и якобы истребляя тем самым любовь к ней, Клод Фролло не побеждает: оба персонажа погибают. Но это не единственный смысл образа монаха-аскета.

Духовный кризис как «трещина сознания» — в этом суть образа Клода Фролло. Религия диктует ему смирение и покорность, но они отступают перед дерзостью его духа, воодушевленного страстью «свободного исследования». Как человек церкви, он обязан блюсти и поддерживать ее догмы. Как глубоко образованный человек (в восемнадцать лет он окончил все четыре факультета Сорбонны), в поисках ответов на мучающие его вопросы он обращается к алхимии, герметике, астрологии. Но «философский камень» нужен ему для того, чтобы получить власть, которая почти уравнила бы его с Богом.

При описании кельи архидьякона не случайно автор упоминает о кабинете доктора Фауста Гёте. Но Фауст заключает договор с дьявольской силой в лице Мефистофеля, а Клоду Фролло, как замечает авторитетный исследователь французской литературы Т. В. Соколова, в этом нет необходимости: дьявольское начало он несет в себе самом.

Звонарь Квазимодо — полный антипод Клода Фролло, которому писатель уготовил поразительную метаморфозу. Символично его имя: латинское «quasimodo» означает «как будто бы», «почти». Квазимодо — приемный сын Клода Фролло и «почти человек» в силу уродства: он слеп на один глаз, у него два горба — на спине и на груди, он хромот, ничего не слышит, так как оглох от мощного звука большого колокола, в который сам и звонит, а говорит он столь редко, что некоторые считают его немым. Но еще более уродливым делает его злоба, отсутствие угрызений совести, неразличение добра и зла: «дух, обитавший

в этом уродливом теле, был столь же уродлив и не-совершенен».

Человеческое просыпается в Квазимодо через потрясение: когда к нему проявляет милосердие, наперекор издевательствам толпы, Эсмеральда, от которой он ожидал мести за попытку ее похищения: она дает ему, прикованному к позорному столбу посреди Гревской площади и избитому, испытывающему страшные мучения от жажды, напиток. Его душа открывается благодаря состраданию Эсмеральды, в нем пробуждаются способность чувствовать и слабые ростки способности к размышлению. Он перестает быть каменным изваянием (ранее Гюго сравнил его с каменной химерой собора) и начинает превращаться в человека. Рабски покорный и нерассуждающий прежде Квазимодо становится в финале сюжета судьей Клода Фролло. Так в образе уродливого, безнадежно влюбленного звонаря собора, который предпочел медленную смерть рядом с трупом цыганки (уродливую и возвышенную одновременно), Гюго «повторил» дух средневекового собора, тоже уродливого и прекрасного одновременно.

Собор содержит в себе еще одну ключевую для романа метафору: крутая и узкая спиралеобразная лестница, которую человеку нужно преодолеть, чтобы подняться на башню собора и увидеть так много, для писателя-романтика — символ восхождения человечества по лестнице веков. Суть исторического прогресса Гюго тоже доверил метафорам: «Это убьет то», — говорит Клод Фролло, показывая одной рукой на книгу, а другой — на собор. Книга как символ свободной мысли опасна для собора, символизирующего

религию вообще. «Малое берет верх над великим», общее сменяется индивидуальным, как книга (у нее один создатель) вытесняет архитектуру (у здания много творцов).

«Завершив „Собор Парижской Богоматери“, Виктор Гюго затосковал: он сжился со своими героями и, прощаясь с ними, испытывал грусть расставания со старыми друзьями. Оставить книгу ему было так же трудно, как начать ее», — свидетельствовала Адель Гюго. Известно, что писатель даже задумал два новых (неосуществленных) романа как дополнение к «Собору...» Несмотря на то что первое издание вышло в тревожные дни холерных бунтов, роман имел ошеломительный успех. Уже в XIX в. его переводят на разные языки, появляются подражания роману.

Именно как автор «Собора...» Гюго становится широко известным в России, читаемым и любимым писателем. Познакомившись с отрывками из романа, опубликованными в «Московском телеграфе» почти сразу же после его выхода, не дожидаясь полного перевода, образованные читатели с азартом читают парижское издание романа.

«Виктор Гюго построил рядом со старым собором поэтический собор на столь же прочном фундаменте и со столь же высокими башнями» — так на «языке» романа оценил его историк Мишле. Как считает современный исследователь (Е. Е. Дмитриева), амбиции Гюго были еще грандиознее: его роман должен был взять на себя функции, которые некогда выполнял собор: писатель отныне должен христианизировать человека, призвать к гуманности, а просвещение и вера должны теперь идти рука об руку. Эпилогом к этой

позиции, выраженной романом, можно считать короткую приписку к завещанию, которую Виктор Гюго сделал за два года до смерти: «Хочу, чтобы меня отвезли на кладбище в катафалке для бедняков. Отказываюсь от погребальной службы любых церквей. Прошу все души помолиться за меня. Верю в Бога. Виктор Гюго».

К. И. Шарафадина