

И. В. ЛУКЬЯНЕЦ Ж.Ж.РУССО И Ф.ПЕТРАРКА

Слава Франческо Петрарки во Франции на протяжении трех веков, прошедших со дня его смерти до появления романа Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), о котором в основном и пойдет речь, меняла свой характер. Известно, какую огромную роль сыграло творчество Петрарки в развитии французской поэзии эпохи Возрождения.

Хотя Ронсар и восклицал «Довольно подражать Петрарке» – это было не отрицание, а творческий спор. Теоретики классицизма, в целом неблагоприятно настроенные по отношению к эпохе Возрождения, ценили в Петрарке его обращенность к античности. Восприятие Петрарки в эпоху Просвещения, было, пожалуй, самым сложным. В «Энциклопедическом словаре искусств, наук и ремесел» (1751 – 1780) Дидро и Даламбера в небольшой статье «Петрарка» [1], с почтением говорится о заслугах Петрарки-поэта, однако ни его религиозная, ни философская мысль не вызывают интереса у автора статьи шевалье де Жокура. Петрарка составлял для французов XVIII столетия часть культурного фона, но в то же время совершенно естественно, что неоплатонизм итальянского мыслителя не мог быть очень популярным в эпоху, когда в полный голос звучал пафос материалистических концепций. Однако французская просветительская мысль XVIII столетия отнюдь не была однородной и исключительно материалистической. Среди крупнейших французских мыслителей XVIII века был один, для которого мир земной никогда не переставал быть отражением вечного, истинного, мира. Это Жан-Жак Руссо.

Страсть Руссо к Италии, к итальянской поэзии, любовь к итальянской музыке, рождение которой относится к 1743 году, трогательное намерение выучить наизусть всю известную ему, в том числе и итальянскую поэзию, (1742 год) не раз были объектом внимания исследователей [2]. В италофилии Руссо и сам признается на страницах своей «Исповеди».

Сопоставление Руссо и Петрарки традиционно возникало и возникает, когда речь идет об «Исповеди» Руссо и о «Моей тайне» Петрарки [3]. Сравнение двух произведений вызывается уже их жанровой принадлежностью прямо обозначенной в заглавиях обоих произведений. Личность, сложная, испытывающая себя и мир в отнюдь не простых диалогических отношениях и все же утверждающая самоценность индивидуальности, в центре двух произведений. Переломное сознание меняющейся эпохи, обратившееся во взгляд внутрь себя, попытка гармонизации своего личного хаоса. Это и еще многое другое ставит «Исповедь» «Диалоги» Руссо в один ряд с «Моей тайной».

Размышления о роли поэзии Петрарки и других итальянских поэтов в творчестве Руссо носят несколько иной характер. Читателя, знакомого с италофилией Руссо отнюдь не поражает то удивительное обстоятельство, что Руссо в «Юлии, или Новой Элоизе» цитирует только итальянских поэтов. Девять раз он цитирует Петрарку, десять – Матастазио, четыре раза – Тассо и два раза Марино. На первый взгляд интерес к Петрарке не кажется исключительным. Нельзя назвать французского мыслителя тонким и точным знатоком Петрарки. Не случайна очень характерная ошибка, в авторстве одной из строф Петрарки, украшающих роман Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761). Руссо приписывает строки Петрарки любимому им Матастазио. Ошибка эта свидетельствует не о незнании текста, так как эту строфу Руссо перевел на французский язык сам, а скорее парадоксально говорит о глубоком личном освоении поэтической мысли, когда не так важно, кто именно произнес слово, важно лишь то, что оно стало твоим. Роман Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) – самое очевидное свидетельство этого освоения.

С цитирования Петрарки и начинается роман Руссо. Первая цитата сопровождает название романа и играет роль эпиграфа: «Non la conobbe il mondo, mentre l'ebbe: Conobill'io ch'a pianger qui rimasi» [4] – «Мир не знал ее, пока она была жива, но знал я и остался ее оплакивать» (Сонет на смерть мадонны Лауры CCCXXXVIII) [5]. Перевод Руссо: «Le monde la posseda sans la connaitre, et moi je l'ai connue, je reste ici-bas a la pleurer» [6]. Руссо-переводчик очень тонкий и субъективный одновременно. В конструкции, которую он использует, оборот «Le monde la posseda sans le connaitre... et moi» читается особый рессантиментный оттенок, оттенок противопоставления «я» и «мира». Мир владел ею незаслуженно, он отнял ее. Подобный перевод очень удачен, учитывая эпиграфную функцию строфы Петрарки. Игра со смыслами, своеобразное объяснение смысла романа диалогом с существующими вне романа смыслами (например, название романа) отсылающее к легенде об Элоизе и Абеляре), свойственны французскому писателю в высокой степени. Руссо прибегает к самым разным формам интертекстуальной связи, пожалуй, ко всем, кроме пародии. Пародийное мышление не свойственно Руссо именно в силу того, что для него история вне времени, она пространственна, но не ограничена во времени. Пародирование – игра с чем-то, что завершено, обрело форму канона. Для Руссо такого завершения не происходит. Цитируемые им строфы Петрарки и Тассо – подвержены изменению, развитию, они живут сложной жизнью внутри его текста.

Обратим внимание на вольности, допускаемые Руссо-переводчиком. Так, Руссо цитирует строфу Петрарки, которую ошибочно приписывает Матастазио: «Ни вечерами, ни в полдневный час», «lassare il velo...» (XI ая баллада на жизнь мадонны Лауры) Руссо приводит строфу «[...] et poi ch'amor di me vi fece accorta, fur i blondi capelli allor velati e amoroso sguardo in se raccolto» переводя ее так: «Et l'amour vous ayant rendue attentive, Vous voilàtes vos blondes cheveux et recueillites en vous-mêmes vos doux regards». По сравнению с одним из русских переводов баллады [7], где подчеркивается лишь суровость насторожившейся

возлюбленной, Руссо, кажется, уловил больше оттенков, но при этом перевел *amogoso* как «нежный», что не случайно. Именно «нежность» становится самым распространенным эпитетом в любовной риторике его романа.

Другой, более красноречивый пример: В XV письме второй части романа Юлия, говоря о надежде на встречу, вспоминает очень известный сонет Петрарки «к Сенууччо» и цитирует строфу из него: «*Qui canto dolcemente e qui s'assise Qui se rivolve e qui ritenne il passo; qui co'begli occhi mi trafise il core; qui disse una parola e qui sorrise*»[8]. Руссо, переводивший этот сонет, меняет пол лирического героя: «*C'est ici qu'il chanta d'un ton si doux, voilà un siège où il s'assit*». Кстати, Юлия не случайно цитирует Петрарку. Петрарка входит в число авторов, которых Сен-Пре рекомендует своей ученице.

Строфы Петрарки, которые используют в своих письмах герои Руссо – выражение душевной жизни героев, дважды метафорическое, перенос смысла – основа самой образности Петрарки, а, во-вторых, этот перенос вновь осуществляется в самой образной функции цитаты внутри прозаического текста. Лирическая проза Руссо, которой свойственна музыкальная, романсовая ритмика, взрывается в прямо поэтическом выражении, вырывается из сдерживающих объятий прозы. Поэтические мотивы Петрарки отзываются в романе Руссо множеством лирических ситуаций. Возникает ситуация внутреннего диалога, когда строфы Петрарки становятся поэтическим мотивом, используемым Руссо, а текст Руссо продолжает жизнь строфы Петрарки. Взятые почти наугад сонеты из «книги песен» могут быть проиллюстрированы текстом Руссо. Сонет LXXXV CXXXIII, CCCXLIX, CCLVII. Например сонет CCLVII «прекрасные черты, предел моих желаний Глядеть бы и глядеть на этот дивный лик» и эпизод с портретом Юлии (II часть, XXV письмо)

Роман Руссо – это, прежде всего, любовный роман, самая распространенная разновидность французского романа XVIII века. Любовный роман к середине XVIII века приобретает постоянные черты. Жанр свободный и подвижный, роман вбирает в себя философский контекст эпохи. Мариво, Кребийон-сын, другие, более или менее талантливые романисты делают любовь своего рода лабораторией для постижения законов и особенностей человеческой природы, а любовные отношения предстают слепком социокультурного контекста эпохи. Претендуя на точное изображение нравов эпохи и подлинной сложности душевной жизни человека, авторы любовных романов то представляют человека в качестве некоей машины, подверженной неизменному действию материальных и социальных законов, то видят в нем игральные страсти, объясняемых также по законам материального мира. Любовь в большинстве романов XVIII века преходяща, так как чувства рождаются и умирают, их рождение и смерть и есть проблема, о которой размышляют авторы романов. Трагедия любви чаще всего заключается в том, что один из любящих (чаще всего это мужчина) непременно разлюбит раньше, чем другой. Эта традиция внимательного наблюдения за развитием любви восходила к универсальным наблюдениям моралистов XVII столетия, например: «Тот, кто излечивается от любви первым, всегда излечивается полнее»[9]. Речь в основном шла о неизменных для всех материальных законах любви. Истории соблазна, охлаждения, даже гибели от несчастной любви в романах Кребийона, Мариво, Дюкло были интересны точными наблюдениями за земной, живой жизнью любви. Мотив неизменности, верности в любви пародировался, слово платонизм получало ироническую окраску, насмешливое звучание, снижалось примерно так же, как чуть ранее это происходило со словом эпикурец. Эпикурейской свиньей» называет своего хозяина Станарель в «Дон-Жуане» Мольера[10]. Поклонницами Платона называет в своих романах не слишком нравственных, излишне податливых женщин, которые ищут оправдание своим слабостям во мнимом возвышенных чувствах Кребийон-сын. Тот тип любовных отношений, который изображался в большинстве любовных романов первых двух третей столетия, может быть условно назван «Афродитой Пандемос», но целью ее служит не продолжение рода, а удовольствие и социальная самореализация. Отметим, что и в романе либертинажа любовь могла иметь характер недюжинный, выходящий за рамки простых движений ощущений, но тогда она вела к гибели и к несчастью. Например, роман Кребийона «Письма маркизы де М*** графу де Р***» (1731). Неоплатоническая традиция любви как отблеска божественного света, оказалась почти забытой, как и куртуазная тема любви-служения.

Дама, женщина переставала в романе либертинажа быть другой, таинственной и недостижимой целью. Ее внутренняя жизнь представляла если не разъясненной, то, безусловно, подчиняющейся анализу. Отметим, однако, что существовали некие общие точки, казалось бы, сближающие неоплатонизм и либертинаж. И неоплатонизм и либертинаж не соединяют любовь и брак. Но причины этого неприятия были прямо противоположными. Принципиальная бескорыстность идеальной, божественной любви в платонизме, и отрицание постоянной, длительной любви в романе либертинажа.

Великий любовный роман Руссо обозначил тот принципиальный поворот в сознании читателя, когда неоплатонизм оказывается вдруг вновь актуален. Усталость от в общем-то простых схем романа либертинажа, от механицизма философских и психологических построений, примером которых была, например, концепция человека-машины[11], порождает реакцию. Любовь в романе Руссо предстает в новом для столетия свете, хотя новое это узнаваемо.

То, что в любовном романе XVIII века составляет важную его часть – борьба – почти отсутствует в «Юлии, или Новой Элоизе», Ответное признание Юлии следует почти следом за первым письмом и признанием Сен-Пре. События во внутреннем мире героев прямо связаны с горным миром, а любовь вполне в петраркистском духе понимается как приближение к божественному замыслу о человеке, к идеалу. Взгляд, жест, игра румянца, – все становится событием в любви героев, а уж первый поцелуй превращается в событие космического масштаба.

Сама любовь есть воплощение благодати, а дама и служение ей занимает центральное место. Когда Сен-Пре покидает Юлию, уезжая в Париж, горечь расставания он описывает как муки отделяющейся от тела души. «Чем дальше я следовал, тем больше чувствовал, как душа моя отделяется от тела». Кстати, Вольтер в своих исполненных сарказма «Письмах о Новой Элоизе», ехидно замечал, что отделение души от тела событие разовое, и долго длиться оно не может[12]. Присутствие Юлии в этом мире – благословение для всех, кто ее знает. Как прекрасен был бы мир, если бы все знали Юлию – восклицает Сен-Пре. Для Руссо высший мир безусловно существует, и он связан с двумя важнейшими началами нравственного земного мира – счастьем и добродетелью. «Я слишком страдал в этом мире, чтобы не ждать другого – пишет он в письме к Вольтеру.- Все тонкости метафизики не заставят меня ни на мгновение усомниться в бессмертии души в и благодати Провидения Я ее чувствую, я в нее верю и надеюсь на нее». Очевидно для Руссо и другое – душа после смерти не растворяется в некоей всеобщей душе мира, эту идею он называет «чистой галиматъей», а сохраняется тою же, какой она была при жизни. «Для того, чтобы быть после смерти таким же, необходимо помнить о том, каким был при жизни, если этого воспоминания нет в душе, то ее и вовсе нет»[13]. Поэтому так важна жизнь земная, отражающаяся в вечной жизни, также как вечное предназначение – в земной. Представление о цельности души у Руссо прямо перекликается со взглядами неоплатоников. Душа его героев «всегда хранит память о наилучшем», именно так Плотин в «Эннеадах» («О бессмертии души») объяснял связь земного образа души и ее высшей сути. Именно поэтому, утверждает Плотин, душа никогда не может ниспасть. Душа излучает свет, порождающий образы, эйдолоны, хранящие в памяти образы высших[14]. Память души о прошлом определяет и невозможность земного счастья, и вечное стремление к наилучшему.

Как известно, брак между Юлией и Сен-Пре невозможен в силу причин социальных – Сен-Пре – плебей, Юлия – дворянка. Однако читателя романа не покидает отчетливое ощущение, что брак невозможен для влюбленных и по иным причинам. Их друг милорд Эдуард предлагает влюбленным побег, предлагает свое поместье, где они смогут обвенчаться и жить среди простых людей, в согласии с общей моралью. Юлия и Сен-Пре отвергают этот путь, так как он огорчит родителей Юлии, сделает ее дурной дочерью, испачкает белые одежды ее души. Это повод, хотя и очень серьезный для отказа от земного счастья. Но не случайно Сен-Пре так много говорит о смерти. Он представляет, как он убивает Юлию, а затем себя. Он едва удерживается, чтобы не столкнуть Юлию с обрыва и не прыгнуть в бездну вслед за нею. Да и самого Руссо искушал возможный финал романа, сохранившийся в черновиках – двойная смерть: Юлия и Сен-Пре тонут во время прогулки по Женевскому озеру[15]. Однако Руссо выбирает другой финал, который приближает его к петраркистской модели, завлеченной в эпиграфе – Юлия умирает, сохранив чистоту и добродетель, Сен-Пре оплакивает ее. Смерть возлюбленной играет у Петрарки и Руссо важнейшую роль. Для Петрарки – смерть мадонны Лауры – разрешение душевного кризиса, избавления от чувства вины. Чувство вины, преследующее героев романа Руссо вследствие утраты целомудрия, подобное ощущениям первых людей, тоскующих по потерянному раю, по своей природе близко к петрарковской *assidia*. Это сознание своего несовершенства, почти преодолевается в идеальной жизни Кларана. Однако лишь смерть Юлии позволяет ей, как и лирическому герою «Книги песен» Петрарки трагически гармонично примирить любовь к Сен-Пре и любовь к добродетели, к Богу.

В рамках петраркистской темы о невозможности земного осуществления возвышенной любви возникает тема брака, с одной стороны совершенно чуждая неоплатоническому духу, а с другой стороны решаемая именно с неоплатонических позиций. Брак Юлии с Вольмаром – основа идеального мира Кларана. Это не только социальная мечта Руссо. Сам Вольмар говорит, что роль мужа и отца – есть воплощение Божественного замысла о человеке[16]. Духовная связь Юлии и Вольмара сильна и ощутима. Не случайно горе Юлии из-за атеизма Вольмара. Она оплакивает отсутствие надежды вновь увидеть его в ином мире. Глагол увидеть, поясняет Руссо, следует понимать как условное обозначение узнавания душ.

Само собою разумеется, что для Руссо, как для сына своего века, гораздо важнее, чем для Петрарки материальная природа человека. Так, в красоте Юлии, отмеченной общими для петраркизма клише (лепестки губ, брови как эбен, жемчуг зубов, золотые завитки волос) почти исчезает статическая эмблематичность. (Портрет Юлии) В ее лице важны движение и даже мелкие недостатки[17]. Руссо очень охотно повторяет те эпитеты Петрарки, в которых есть оттенок движения, как, например, «Сияющий» «Сияющий лик, сияющая длань Лауры» отзываются в ясном свете глаз Юлии, в сияющей ясности ее лица и т.д. Кроме того, Руссо не забывает о том, что у Юлии, помимо души есть и тело. Рука Лауры без перчатки была одним из первых в европейской поэзии, дерзким изображением наготы. «Продолговато-нежные персты, Прозрачней перлов Индии чудесной, Вершители мое судьбины крестной, Я вижу вас в сиянье наготы.» (СХСІХ) Тело Юлии – объект восхищения влюбленного Сен-Пре. И если для Петрарки символическим знаком обожания служит перчатка Лауры, («Судьба смягчилась, наделив меня бесценным даром, шелковой перчаткой»), то Сен-Пре обожествляет гораздо более близкий к телу Юлии, интимный предмет ее туалета – корсет[18].

Безусловно, эти наблюдения далеко не исчерпывают заявленную нами тему. Обращение к неоплатонизму и к творчеству Петрарки во второй половине XVIII века имело причины чрезвычайно важными, а проявления этого интереса были многообразными.

[1] *Diderot D., Dalember J. Dictionnaire encyclopedique des sciences, des arts et des métiers. – 1753-1780. – Т. 11.*

- [2] См., например: *Benedetto L.F. Rousseau Tassofilo // Scritti varii di erudizione et di critica in onore di Rodolfo Renier.* – Torino, 1912; *Berselli P.A. Influences italiennes sur «La Nouvelle Héloïse» // Annales de J.-J. Rousseau XXXII.*
- [3] См.: Баткин Л. Петрарка на острие собственного пера. М., 1998; Хлодковский Р.И. Францеско Петрарка. М., 1974.
- [4] Сонет CCC XXXVIII цитируется по изданию: *Rimes, Trionfi et Poesie latine: Ricardi Ricciardi, Milano-Napoli, s.d.*
- [5] «Кто понимал, что в ней Земли краса? Лишь я один, да Небеса, что прячут от нас ее прекрасное лица» – Перевод В.Левика (*Франческо Петрарка. Лирика. Автобиографическая проза.* – М., 1989. – С. 166).
- [6] Руссо своей рукой надписал переводы итальянских стихов на экземпляре издания: *Rousseau J.-J. Julie ou la Nouvelle Héloïse.* – Т.1 – 4. – Р., 1764. Этот аннотированный самим Руссо экземпляр хранится во Французской Национальной Библиотеке под номером 1430 – 1432. Некоторые цитаты Руссо не переводит, а лишь пишет рядом «перевести».
- [7] «И тотчас вы предав меня опале надменно взгляд сокрыли под фатой». – Перевод Е.Солоновича (*Франческо Петрарка. Лирика...*, с. 179).
- [8] «Здесь пела, здесь сидела, здесь прошла здесь повернула, здесь остановилась здесь привлекла прекрасным взором в плен» – Перевод Е. Солоновича (*Франческо Петрарка. Лирика...*, с. 64).
- [9] *Ларошфуко.* Максимы. Мемуары. – Л., 1971. – С. 182.
- [10] *Мольер.* Собрание сочинений: В 4 томах. – М., 1994. – Т. 2. – С. 495.
- [11] *Kirkinen H. Les origines de la conception moderne de l'homme machine. Le problème de l'âme en France à la fin du règne de Louis XIV (1670-1715).* – Helsinki, 1960.
- [12] *Ximenes [Voltaire]. Lettres sur la Nouvelle Héloïse ou Aloisia.* – Genève, 1761.
- [13] Заметка на полях рукописи, принадлежащей самому Руссо. IV, V, VI части которой хранятся в Библиотеке Национальной Ассамблеи под номерами 1495-1496.
- [14] *Плотин.* Эннеады. – Киев, 1996. См. также о Плотине: *Адо П. Плотин, или Простота Взгляда.* – М., 1991; *Стародубцева Л.В.* Память и забвение. Древо истории идей. – Харьков, 2000.
- [15] См. об этом: *Frayling C. La composition de la «Nouvelle Héloïse» à la Lumière de quelques manuscrits demeurés jusqu' ici inconnus // Rousseau et Voltaire en 1978. Actes du colloque international de Nice. Juin 1978.* Genève, P. – P. 23 – 45.
- [16] *Руссо Ж.-Ж.* Юлия, или Новая Элоиза. – М., 1968. – С. 493.
- [17] См., например: «Он не заметил...о боги!, – да он просто какой-то каменный! Он позабыл тоненький рубец, что остался у тебя на подбородке» – письмо XXV. часть вторая. – Перевод Вяч. Иванова (*Франческо Петрарка. Лирика...*, с. 102).
- [18] См.: *Ehrard J. Le corps de Julie // Melanges à l'honneur de R..Morties.* – Genève, 1980. – P. 95 – 106.