

# Содержание

*Г. Зингер*

Нелегкая судьба баловня судьбы

9

## ТРИ МУШКЕТЕРА

Предисловие автора, где устанавливается, что в героях повести, которую мы будем иметь честь рассказать нашим читателям, нет ничего мифологического, хотя имена их и оканчиваются на “ос” и “ис” ..... 31

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

I. Три дара г-на д'Артаньяна-отца .....	34
II. Приемная г-на де Тревиля .....	51
III. Аудиенция .....	63
IV. Плечо Атоса, перевязь Портоса и платок Арамиса .....	76
V. Королевские мушкетеры и гвардейцы г-на кардинала ....	85
VI. Его величество король Людовик Тринадцатый .....	97
VII. Мушкетеры у себя дома .....	118
VIII. Придворная интрига .....	128
IX. Характер д'Артаньяна вырисовывается .....	137
X. Мышеловка в семнадцатом веке .....	146
XI. Интрига завязывается .....	157
XII. Джордж Вилльерс, герцог Бекингэмский .....	176
XIII. Господин Бонасье .....	186

XIV. Незнакомец из Менга .....	195
XV. Военные и судейские .....	207
XVI. О том, как канцлер Сегье не мог найти колокол, чтобы ударить в него, по своему обыкновению .....	216
XVII. Супруги Бонасье .....	229
XVIII. Любовник и муж .....	243
XIX. План кампании .....	251
XX. Путешествие .....	261
XXI. Графиня Винтер .....	274
XXII. Мерлезонский балет .....	285
XXIII. Свидание .....	292
XXIV. Павильон .....	304
XXV. Портос .....	315
XXVI. Диссертация Арамиса .....	336
XXVII. Жена Атоса .....	354
XXVIII. Возвращение .....	375
XXIX. Погоня за снаряжением .....	391
XXX. Миледи .....	400

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

I. Англичане и французы .....	410
II. Обед у прокурора .....	418
III. Субретка и госпожа .....	429
IV. Где говорится об экипировке Арамиса и Портоса .....	440
V. Ночью все кошки серы .....	449
VI. Мечта о мщении .....	458
VII. Тайна миледи .....	466
VIII. Каким образом Атос без всяких хлопот нашел свое снаряжение .....	474
IX. Видение .....	485
X. Грозный призрак .....	495
XI. Осада Ла-Рошели .....	504
XII. Анжуйское вино .....	518

XIII. Харчевня "Красная голубятня" .....	526
XIV. О пользе печных труб .....	536
XV. Супружеская сцена .....	545
XVI. Бастион Сен-Жерве .....	551
XVII. Совет мушкетеров .....	559
XVIII. Семейное дело .....	578
XIX. Злой рок .....	594
XX. Беседа брата с сестрой .....	603
XXI. Офицер .....	612
XXII. Первый день заключения .....	624
XXIII. Второй день заключения .....	632
XXIV. Третий день заключения .....	640
XXV. Четвертый день заключения .....	650
XXVI. Пятый день заключения .....	660
XXVII. Испытанный прием классической трагедии .....	677
XXVIII. Побег .....	684
XXIX. Что происходило в Портсмуте 23 августа 1628 года .....	693
XXX. Во Франции .....	705
XXXI. Монастырь кармелиток в Бетюне .....	711
XXXII. Две разновидности демонов .....	726
XXXIII. Последняя капля .....	733
XXXIV. Человек в красном плаще .....	749
XXXV. Суд .....	755
XXXVI. Казнь .....	763
Заключение .....	769
Эпилог .....	780

## НЕЛЕГКАЯ СУДЬБА БАЛОВНЯ СУДЬБЫ

Казалось, все способствовало тому, чтобы мы никогда не узнали об этом человеке. При жизни писателя многие весьма влиятельные в обществе персоны считали, что само появление на свет с такой родословной (его дед-полковник – родовитый маркиз, бабушка – чернокожая рабыня, а отец, наполеоновский генерал, на закате империи испытал все превратности монаршей немилости) – какая-то ошибка, досадная гримаса Провидения.

Впоследствии, повествуя о превратностях, переживаемых его героями, писатель будет часто ссылаться на таинственное влияние мировых сил, управляющих людскими судьбами, словно незримые подручные Рока (он неизменно пишет это слово с заглавной буквы, так же, как слова “Судьба”, “Провидение”). Подражая ему, можно сказать, что в биографии его предков роль повивальных бабок выполняют Природа и Литература. Не читай дед-маркиз модных философов – Вольтера, Руссо, Дидро, умевших изложить свои воззрения не только в ученых трактатах, но и в занимательных повестях и поэмах, не стать бы бравому мулату французским генералом.

Правда, для этого должна была вступить в действие еще одна – главная – мировая сила: История. Это слово автор “Трех мушкетеров” и “Королевы Марго” также любит писать с большой буквы, и не зря. Начавшаяся в 1789 году Великая французская революция, как и всякая революция, наделала много бед, но в памяти французов осталась прежде всего красочным феерическим зрелищем с массовыми парадами, уличными стычками, пламенными речами ораторов и публичными казнями, со взрывами все-

народного гнева и чествованием победителей внешних и внутренних врагов. Именно с нее начался “новый порядок”, изменилась картина мира, пришли иные люди и нравы. Поскольку же, на счастье Европы, эта революция потерпела поражение, а самый кровавый и жестокий ее период, Террор, продлился менее трех лет, то разрушения, вызванные им, не вовсе парализовали жизнь нации; даже обескровившие Францию наполеоновские войны не смогли полностью довести ее до разложения и упадка.

Зато для мыслителей XIX века все это послужило предостережением, поводом к серьезным и плодотворным раздумьям о нравственном смысле исторических перемен, о том, на что способен отдельный человек в эпоху мировых потрясений, а также может ли отдаленная, хоть и возвышенная цель оправдать любые средства для ее достижения.

“Театр истории”, как любили выражаться на рубеже XVIII и XIX столетий, разыгрывал перед всем человечеством одну из самых захватывающих драм; каждый француз ощущал себя если не жертвой или героем, то участником этого невероятного представления. Казалось, судьбы страны меняются по прихоти каждого дня. Приверженность тому, что провозглашалось целью государственного служения вчера, завтра могла привести на гильотину. Биографии претерпевали изменения, в иную эпоху невообразимые. Сын ремесленника мог стать маршалом и даже венценосцем (как Бернадотт, будущий шведский монарх, или маршал Мюрат, на краткий срок ставший королем неаполитанским и потерявший корону вместе с жизнью по приговору суда). А знатные и властительные персоны объявляли себя революционерами или погибали на эшафоте.

В “Мемуарах” Александр Дюма даст захватывающее и весьма точное описание этой эпохи, повествуя об отце, которого его враги прозвали “Ангелом смерти”. Однако самый невероятный подвиг бравый генерал совершит вдали от неприятеля, в мирном городе Вилле-Коттре, где живет его молодая супруга, дочь владельца гостиницы Мари-Луиза Рабуре. Он прикажет пустить на дрова гильотину, украшающую центральную площадь городка. Подобный вызов властям мог привести к могиле гораздо быстрее, нежели отчаянная рубка на поле сражения.

Дюма с немалой гордостью вспоминает об отце, исподволь давая понять, что лучшие свойства доблестного воина воплотились в натуре его сына.

Случай (Случай — написал бы он сам) приводит юного Александра в театр. Он видит на сцене несколько пьес Шекспира... Все решено! Он посвятит себя литературе и пером завоеует шумную известность, коей был так несправедливо обделен его родитель, послуживший отечеству шпагой.

Будущий драматург не только разыскивает все доступные переводы Шекспира. Чтобы познакомиться с творчеством знаменитых авторов иных земель, он учит немецкий и итальянский. Но кто будет знать о нем, если он останется в провинции? Итак, нужно взять приступом парижскую сцену. Для этого необходимо обосноваться в столице, почитаемой культурным центром всей просвещенной Европы. В 1823 году двадцатилетний Дюма уже там — на жалкой должности переписчика в канцелярии герцога Орлеанского (будущего короля Луи-Филиппа). Полный честолюбивых планов, он, подобно бальзаковскому Растиньяку, собирается вступить с Парижем в единоборство, повторяя про себя: “Ну, а теперь поглядим, кто кого!”

Надо признать, что тогдашняя литературная ситуация на первый взгляд отнюдь не благоприятствует подобному умонастроению. Среди литераторов как раз входит в моду возвышающая душу бедность, презрение к материальной стороне жизни, к толстосумам-буржуа и чванливым аристократам, не сумевшим после падения Бастилии отстоять свое достоинство перед лицом взбунтовавшейся черни. Во Франции набирает силу романтизм, направление, кроме не виданных прежде творческих приемов, несущее новое миропонимание, за которым — иной стиль жизни.

Романтизм пришел сюда из Германии, где его культивировали поэты, эстетики и философы, со всем возможным глубокомыслием и изощренностью разрабатывавшие “философию природы” — развернутое учение, соединяющее в себе искусство и жизнь. Искусство, очищенное от грубых меркантильных помыслов, устремленное к возвышенному творчеству, в котором художник уподобляется богу и соревнуется с самим божественным творением. И

жизнь, преобразованную согласно канонам такого искусства, подчиненную требованиям “эстетики идеального”.

Те, кто жил во Франции двадцатых годов прошлого столетия, оказались в очень странном положении. По образованию они всецело принадлежали веку прошлому, эпохе просвещения, ибо еще никто не затмил славы художников и писателей XVIII века: время революции и наполеоновской империи оказалось почти бесплодным по части изящной словесности. Самостоятельность суждений и творческая свобода равно подвергались гонениям при Робеспьере и Наполеоне. Различались лишь меры наказания: эшафот при Терроре, опала, тюрьма или изгнание при императоре. Посему законодателями вкуса все еще оставались Вольтер, Дидро, Руссо и их великие предшественники из века XVII: Корнель и Расин.

А вот по образу мысли и жизненному укладу люди двадцатых годов принадлежали “новому порядку” — послереволюционной поре, отправившей в небытие и старинное “вежество” церемонных вельмож версальского двора, и покорное следование строжайшему этикету, и кодекс поведения “образцового придворного”, — все, что составляло костяк и тугой корсет прошлой культуры.

Бессчетные “лишние люди”, так долго грезившие, читая труды философов XVIII века и слушая обещания политиков, о царстве справедливости, которое вот-вот настанет, потеряли веру в благое Провидение. Ее место в душах заняло ожидание новых козней трагического, беспощадного к смертным Рока. Философия оказалась бессильна перед революционным действием, а сами мыслители и их поклонники сложили головы на гильотине либо, уцелев, были принуждены к молчанию императором и его цензорами.

Вот тут-то и появились “новые варвары”, романтики. Их цель — сделать всякое произведение необычным, ни на что не похожим. Шокировать публику. Они стремятся ввести в творческий оборот новые, прежде считавшиеся “неблагозвучными” выражения, “недостойные высокой словесности” темы. В своих литературных манифестах они демонстративно уравнивают ценность “прекрасного” и “уродливого”.

В пику чересчур прямолинейной рациональности классицистов их противники извлекают на свет все неоформленное, туманное, мимолетное, плохо поддающееся описанию либо вовсе потустороннее. Теперь персонажи часто “не понимают себя”, разрываются между “невыразимыми” страхами, надеждами, приступами отчаяния или радости. Литературу и сцену заполняют ангелы и демоны, вампиры, загадочные злодеи, оборотни, призраки, вставшие из могил мертвецы... Все увлекаются магнетизмом (тем, что ныне именуют экстрасенсорикой), гипнотическими влияниями, чтением мыслей и общением с духами предков (только, в отличие от нынешней моды, этим страстям, в основном, предаются персонажи, а не их создатели).

В литературе и на подмостках возникает необычный, зачарованный мир, выгодно контрастирующий с “пошлой повседневностью”.

К теоретическим выкладкам современных ему авторов Дюма относился весьма прохладно. “Я не основываю системы, — напишет он позже, — потому что пишу не по системе, а по собственному разумению”. Но он усвоил сразу: чтобы о нем заговорили, он обязан сделаться самым необузданным из романтиков. И он прослышет таковым. А в каком жанре себя испробовать? Ну конечно же в драме!

Издавна среди всех словесных искусств особым почтением пользовалось драматическое. “Высокую трагедию в стихах” помещали на вершине пирамиды литературных жанров. Чуть ниже располагалась “высокая комедия в стихах”. Сочинение же прозы, особенно романов, почиталось занятием праздным, “безделицей”, отдохновением от настоящего литературного дела.

Конечно, романтики не могли с этим смириться и постарались придать прозе статус высокого искусства. Но классицистов надлежало разгромить на их собственной территории. Кроме того, хотя творчество — дело одиночек, в литературных схватках естественно держаться сообща. И самое удобное поле для такого сражения — зрительный зал. В театры на премьеры отправлялись стайки длинноволосых юнцов, будущих поэтов, писателей, художников, критиков, щеголявших жилетами невообразимых расцветок (единственная роскошь, которую большинство из них пока

могло себе позволить). Они бешено аплодировали своим любимцам, во всю силу молодых глоток кричали “Браво!”, чтобы заглушить шиканье и свист противной стороны. Подчас дело доходило до рукоприкладства. Юные воители называли себя “Молодой Францией”. Дюма учел и это.

Но сначала требовалось заполнить бреши в собственном образовании. Он принялся читать великих предшественников, подобно пушкинскому Сальери, поверяя алгеброй гармонию: “Я разложил творения Шекспира, Корнеля, Мольера, Кальдерона, Гёте и Шиллера, как трупы на плитах анатомического театра, и со скальпелем в руках... доходил до самого сердца, ища истоки жизни и секрет обращения крови... Я угадывал, с помощью какого чудесного механизма они заставляли действовать нервы и мускулы, с каким искусством они лепили столь различную плоть, чтобы одеть ею костяки, которые всегда одинаковы”.

Итак, процесс творчества наперекор романтикам пока не сулит ему ничего таинственного. Он пытается определить для себя то, чему тогда еще не было названия: структуру художественного произведения. Его интересует, как строится сюжет, какими приемами авторы добиваются занимательности повествования, много ли существует видов завязок и развязок. Он вникает в литературу как аналитик и архитектор. Вдохновение он прибережет для другого, здесь же до поры будет царить точный расчет: “Забавлять и возбуждать интерес — вот единственные правила, не скажу — которым я следую, но которые я допускаю”, — напишет он впоследствии. Что же касается мистического флера и прочих модных приманок, то у него к услугам публики — светские интриги, подземелья, потайные лестницы и незаметные глазу дверки в толстых крепостных стенах, а сверх того пламенные тирады возроптавших на свою судьбу персонажей, что в контексте эпохи воспринимается как политические призывы к свободе.

Наконец, после нескольких неудачных опытов первая драма Дюма “Генрих III и его двор” поставлена в 1829 году на сцене “Комеди-Франсез”. Успех — невероятный. И отчаянная ругань в большинстве газет. Ревнители изысканного вкуса обвиняли автора в незнании истории и отсутствии чувства меры, в плоских шутках, длинных монологах и вульгарности персонажей. В де-

монстрации на сцене жестокости, оскорбительной для чувствительных сердец (шутка ли: герцог Гиз сдавливает нежные пальчики дамы рукой, одетой в железную боевую рукавицу. Каков вандализм!) А также в нарушении основ сценического действия и грубости языка.

На молодую публику подобная критика подействовала, как масло на огонь. Сам Дюма к этим стенаниям отнесся с полным хладнокровием. Однажды по поводу героя другой пьесы он обмолвился: “Я не знаю, как умер граф де Савуази, но, по здравом рассуждении, именно так он и должен был умереть”. Он-то считает, что занимательность гораздо важнее археологической дотошности, ибо порядочный сочинитель, “поднимая из могил людей прошлого, одевает их в разнообразные одежды, наделяет свойствами им страстями, усиливая или ослабляя накал этих страстей в зависимости от желательной ему степени драматизма”. Сам он намеревается “стать поэтом, подобным Гёте, научиться наблюдать, как Вальтер Скотт, описывать увиденное, как Фенимор Купер”, а сверх того “передавать движение страстей, коего всем им не хватает”.

“Генрих III” признан первой истинно романтической драмой на французской сцене. После него на подмостках появится “Эрнани” Виктора Гюго, а затем, в мае 1831 года, Дюма поставит “Антони”. Это полный триумф романтиков, торжество нового направления, дополненное победой политической. Ибо в промежутке между этими чисто литературными событиями на “Театре Истории” вершится еще один акт исторической драмы — наступают “три славных дня” июльской революции 1830 года, изгнавшей Бурбонов. Эпоха Реставрации, что воцарилась после Империи, теперь завершена. На троне оказывается Луи-Филипп Орлеанский, “король-буржуа”, подписавший хартию, согласно которой монархия перестает быть абсолютной и повелитель обязуется чтить законы, принятые парламентом его страны.

Испугавшись народных волнений и первых же баррикад, Бурбоны бежали, так и не попытавшись за себя постоять. Республиканцы ликовали. Сам Дюма развил бурную деятельность: был на баррикадах, помчался в Суассон за порохом для нового правительства... Он чувствовал себя героем. И, наконец, стал известен

даже среди тех, кто не ходит в театр. Гонорары позволили ему оставить место писца. А шумный успех премьеры “Антони” был не только литературным. Герой этой пьесы, юный современник тех, кто сидел в зале, восклицая с подмостков: “страсти и в пятнадцатом и в девятнадцатом веке одни и те же... в сердце человеческом бьется одинаково жаркая кровь и под суконным фраком, и под стальным нагрудником”, — бунтовал против общественных устоев и морали. Каково чинной публике видеть человека, умыкнувшего чужую жену и при этом пользующегося явной симпатией автора? Пусть это непризнанный гений, ранимый, испытавший горечь людского непонимания, короче, натура исключительная (во многом подобная пушкинскому Алеко, “гордому человеку”). Но разве это прилично? Одна финальная реплика чего стоит! Герой, застигнутый врагами вместе с возлюбленной, закалывает даму по ее же просьбе кинжалом и бросает окровавленный клинок к ногам взломавших дверь блюстителей нравственности со словами: “Она сопротивлялась мне, и я ее убил”. Честь спасена!

После этого Дюма написал около сорока драм, трагедий и комедий, которые составили ему имя и славу. А как же проза? В ее появлении повинен один из крупнейших издателей того времени Эмиль де Жирарден. До него это был “неприбыльный” жанр. Достоинейшие прозаики — современники Дюма, такие как Бальзак, Стендаль, Мериме, не могли одним лишь пером обеспечить себе материальную независимость. Стендаль, мечтавший заработать литературным трудом миллион, вынужден был добиваться должности консула в заштатном итальянском городке. Мериме поступил на государственную службу. А Бальзак... Он, конечно, написал очень много и пользовался заслуженной славой. Но его издатель чуть не разорился, хотя имя великого творца “Человеческой комедии” было у всех на устах. Кто не знал автора “Утраченных иллюзий”, “Гобсека”, “Евгении Гранде”?.. Но увы, те, кто составлял читающую публику, ограничивались двумя-тремя романами, полагая, что этого довольно для исчерпывающего знакомства с его дарованием...

И вот в 1836 году в Париже вышла первая дешевая политическая газета Эмиля де Жирардена “Ла Пресс”. Большой тираж она поддерживала “романами-фельетонами”, печатавшимися с про-

должением в каждом номере. Вскоре у Жирардена появились последователи, и роман-фельетон, до этого прозябавший полвека на задворках изящной словесности, стал одним из самых модных жанров, сходных с современными телесериалами.

Вместо “картин нравов”, занимавших серьезных прозаиков, здесь предлагались произведения чисто развлекательные, в основном на исторические сюжеты, а если и трактующие о современности, то выбирая темы, ранее не попадавшие на печатные страницы (например, парижское “дно” в романах Эжена Сю). Самым признанным мастером этого жанра стал Дюма.

Этому способствовало несколько причин. Во-первых, природный дар литератора и опыт драматурга позволяли ему превращать каждую главу в законченный сценический эпизод с самостоятельным действием, эффектной завязкой и развязкой и т.п., а финальная реплика непременно обещала в будущем неожиданный поворот событий, подогревая читательское любопытство. Во-вторых, у Дюма неистощимый дар рассказчика, позволявший сохранять тон непринужденной беседы даже в пространных описаниях. И, наконец, по одаренности и уму он не уступал признанным мэтрам, не снисходившим до такого рода литературы. Мало того, нередко Дюма вынужден был осаживать себя, приноравливаясь к умонастроению среднего читателя и не позволяя себе того вольномыслия и смелости суждений, какие предназначались для более притязательной публики: театральных зрителей и тех, кто заглядывал в “толстые” журналы.

Кроме всего прочего, существовало еще одно серьезное обстоятельство: романтический театр, приемы которого блестяще освоил Дюма, стал быстро терять зрительские симпатии. Кочующие из пьесы в пьесу демонические, сардонические, “вампирические” и ангелоподобные герои и злодеи публике приелись. Между тем романтическая эстетика требовала характеров исключительных. Обычно это достигалось тем, что какая-либо черта натуры персонажа (гордыня, самоотверженность, коварство, благородная отвага и т.п.) преувеличивалась до крайности, вытесняя почти все остальное. Ведущая страсть становилась основой поведения, его первопричиной и единственным объяснением. Подобные преувеличения на сцене сначала вол-

новали, потом развлекали, но от частого употребления вырождались в заурядный литературный и сценический прием, в штамп.

И потом, изменился зритель. До середины тридцатых годов театр считался искусством революционным. В зале задавала тон галерка: ремесленники, белошвейки, печатники, бедные студенты. Они жаждали сильных эмоций, вкус к которым им привили эффектные и страстные представления, разыгрывавшиеся до того в жизни: Театр Истории. Теперь они приходили сюда, чтобы оживить в себе потребность в острых переживаниях, утешиться, насладиться зрелищем неминуемого торжества добродетели и социальной справедливости. Недаром больше всего народу посещало театры парижских бульваров, где шли жестокие и слезливые мелодрамы (неизменно с благополучным концом), написанные “для тех, кто не умеет читать”, а сценические подмостки того времени называли “школой баррикад”.

Однако после “трех славных дней” 1830-го чаемого торжества свободы и равенства не случилось. Бедняки приуныли, а в солидных театрах актеры, оправившись от страха перед революционной толпой, отдали симпатии партеру и ложам с “приличной” обеспеченной публикой. На сцене воцарилась так называемая “буржуазная драма”, воспевающая в стихах этот слой хозяев жизни, увы, с тою же мерой таланта и лакейства, с какой в советских стихотворных драмах конца сороковых годов прославляли секретарей парткома и передовиков производства.

В 1843 году, готовясь к премьере “Бургграфов” Гюго, несколько юных поклонников поэта отправились к художнику Селестену Нантейлю, бывшему в прошлом душой театральных вылазок “Молодой Франции”. Они просили его тряхнуть стариной – созвать сторонников и поддержать премьеру. И услышали в ответ слова, ставшие “отходной” романтической драме: “Молодые люди, передайте вашему мэтру, что ныне молодость Франции – мертва”. Действительно, пьеса Гюго была освистана и сошла со сцены. А за полтора месяца до того зрительный зал бешено аплодировал “Лукреции” – одной из первых поделок в жанре “буржуазной драмы”, принадлежавшей бесталанному рифмоплету Понсару. Среди всеобщего гомона Дюма, склоняясь к уху сидящего рядом с ним Гюго,

прошептал: “Неужто они ненавидят нас до такой степени, чтобы рукоплескать этой дряни?”

Однако Дюма не мог позволить себе роскоши удалиться от дел, храня, подобно многим собратьям по перу, гордую позу непомятого гения. По правде говоря, его преданность романтизму и так была весьма умеренной. Он позаимствовал у романтиков, в основном, набор приемов, позволявших придать живость повествованию, и общий тон письма, несколько приподнятый, хотя и не чуждый самоиронии.

У него были обязанности перед собой и грядущей славой. Грандиозные планы, привычка к хлебосольству, необходимость содержать и поддерживать “владычиц его сердца” и тех, кто царили в нем в прошлом (это сердце было способно вместить многое и многих), заботы о сыне, юноше амбициозном, да к тому же уязвленном тем, что рожден вне брака, — все это не позволило Дюма сохранить верность пришедшему в упадок направлению. Впрочем, от него никто этого и не ждал: за ним закрепилась репутация человека легкомысленного. Жизнь требовала своего, и романы-фельетоны писались с невиданной быстротой.

Его работоспособность поражала всех. По свидетельству секретаря, Дюма в пятидесятые годы держал двух помощников, которым диктовал свои опусы. И их должность отнюдь не была синекурой. Он принимался за дело, едва встав с постели, диктовал, пока одевался, ехал в карете и даже когда принимал знакомых. Кроме того, он много писал в соавторстве. Часто директора театров посылали ему не слишком сценичные или вялые произведения начинающих и даже маститых авторов. Степень его соучастия колебалась от замены ключевых реплик до полной переделки текста. Но имя Дюма на афише увеличивало сборы, а с ними и гонорары его соавторов. К середине своей карьеры он даже обзавелся сотрудниками, помогавшими ему собирать материалы для книг, искать характерные особенности быта, традиций страны и эпохи, представляемой в очередном романе, добывать “сырую глину”, из которой он лепил готовые вещи.

Все это плодило завистников среди окололитературной черни. А Дюма не скрывал своих заимствований: он считал себя в своем праве и в том следовал романтической традиции. Согласно

ей, взгляд художника на предмет изображения ценен более самого предмета: важно не столько о чем писать, сколько — как. Подобно творцу всего сущего, романтик волен был лепить свои шедевры из “косной материи” прошлой истории и культуры, пропуская все через “волшебную линзу” вдохновения, как писал Гюго, или “магический кристалл”, если воспользоваться известной пушкинской метафорой. А вот слова самого Дюма: “Гений не крадет, он завоевывает; он покоряет идею или произведение, как полководец — страну, населяет ее другими людьми, подчиняет своим законам и властвует”... “Изобретают люди, а не человек. Каждый приходит в свой черед и в свой час, вступает в обладание тем, что было известно его предшественникам, пускает это в дело, прибегая к новым комбинациям, а затем умирает, прибавив несколько новых подробностей к сумме человеческих знаний... Он — звезда Млечного пути. Что касается законченного создания, совершенно новой, ни на что не похожей вещи, я считаю, что добиться этого невозможно. Даже Бог, давая жизнь первому человеку, не смог или не посмел его выдумать: он сотворил его по своему подобию”.

Обыкновенно Дюма не слишком афишировал свое прохладно-уравновешенное отношение к вопросам веры, дабы не оттолкнуть от себя читателей-католиков, в глазах которых хотел выглядеть ревностным прихожанином. Но здесь, отстаивая “священные права” своего ремесла, он не совсем почтительно отозвался о Всевышнем, умалив его возможности ради вящего прославления достоинств сочинителя.

В декабре 1852 года произошел государственный переворот, и всеобщий любимец, “принц-президент” Луи-Наполеон, объявил себя императором Наполеоном III. Опять возникли баррикады, снова литераторы и студенты вместе с ремесленниками пытаются отстоять республику, но заговорщики — тесно сплоченная группа высокопоставленных авантюристов — не останавливаются перед большим кровопролитием. Восстание против них подавлено. Множество талантливых людей вынуждено спасаться бегством за границу, поскольку в Париже их заочно приговорили к смерти. Среди них — Гюго и Дюма. Первый мечет громы и молнии на голову узурпатора. Второй делает все возможное, чтобы наладить

быт литераторов-изгнанников. Когда же новая власть, укрепившись, отказывается от их преследования, Дюма вскоре возвращается в Париж. Но ему там не слишком уютно, и он много времени проводит за пределами Франции. Один из журналистов в шуточном перечне великих путешественников всех времен упоминает “поход аргонавтов, английские экспедиции к Северному полюсу, отплытие Колумба в поисках Америки и вояж Александра Дюма, открывшего Средиземное море”.

Действительно, путевые очерки Дюма о его странствиях по Европе и Азии, давших обильную пищу его вдохновению, поражали читателей зоркостью суждений, колоритностью описаний и изрядным политическим чутьем.

Среди его странствий особенно продолжительны были посещение России и поездка на Кавказ. Он описал их весьма подробно, а также привез несколько сюжетов для романов “из русской жизни”, среди которых, например, переложение “Ледяного дома” Лажечникова.

Однако годы брали свое, кредиторы одолевали, пьесы шли в провинции лучше, нежели в столице, но приносили меньше денег... Дюма одряхлел. Его сын, к тому времени уже известный драматический автор, стал затмевать его своей популярностью. Добило старого романиста известие о начале франко-прусской войны и позорных поражениях французской армии. Полупарализованный, он едва добрался до загородного поместья сына с двумя луидорами в кармане — все его состояние. С такой же суммой он когда-то приехал покорять Париж. В начале января 1871 года Александр Дюма ушел из жизни. Смерть пришла к нему во сне. В тот же день почта принесла известие, что французы оставили Дьешп. “Итак, он жил и умер в историческом романе!” — восклицал Дюма-сын в одном из писем. И повторял с чувством некоторого превосходства прочно стоящего на ногах человека над своим непутевым блудным отцом: “Он умер так же, как жил, не заметив этого”... Вряд ли создатель “Мушкетеров” и “Моих мемуаров” заслуживал подобной эпитафии.

Однажды генерал Дюма вместе с сынишкой навестил почтенного старца, в прошлом — выдающегося военачальника и сановника. На обратном пути отец дал сыну увесистую пощечину. Тот

расплакался: “За что?” — “Чтобы ты запомнил этот день, а значит, и человека, которого тебе посчастливилось увидеть”.

Схожую методику применял и сам романист. Начиная плавно и неспешно, он вдруг вставлял резкий, как удар, эпизод, что придавало повествованию динамичность, которой так не хватало предшественникам. В этом Дюма следовал важнейшему романтическому рецепту: все в произведении обязано подчиняться “энергии во всех ее проявлениях”, как выразился Стендаль.

В идеале проза должна была приближаться к театральному действию, историческая — в особенности. Недаром слова “театр”, “драма”, “трагедия” не устают слетать с пера тогдашних историков. Их мало заботит выяснение истинных пружин событий. Главное — живописность изображения, как утверждал один из корифеев романтической историографии Тьерри, для которого все, о чем он писал, “распылялось на факты частной жизни”, “абсолютно не имело обобщенного характера”. А посему в прошлом правят миром уже не промысел Божий, не династические интересы, а прихоти частных людей. Движитель всех событий, как определяет его Стендаль в трактате “Расин и Шекспир”, этом катехизисе романтического миропонимания, — “великий человек в борьбе с окружающей посредственностью, стремящейся раздавить его”.

Однако, воспользовавшись уроками романтической литературы, Дюма и не думает слепо служить ей до гроба. Особенно это видно из сравнения героев его зрелой прозы с персонажами других авторов-романтиков. Вот, например, Мериме измышляет письмо пятнадцатилетней девицы, которая просит “сочинить очень мрачный, очень ужасный романчик со множеством преступлений и с любовью а ла лорд Байрон, чтобы все это плохо кончилось и чтобы героиню постиг плохой конец”. Здесь не без иронии дается рецепт образцовой модной книжки начала 1830-х годов.

Как утверждал один из первых наставников Дюма в писательском ремесле Шарль Нодье, “идеал романтических поэтов — в несчастьях рода человеческого”. И добавлял, что современная литература тяготеет к кошмару и вампирам: если верно, что она — выражение времени, “то литература этого века способна привести нас лишь к могилам”.

Излюбленным персонажем той поры становится так называемый “бледный герой” во всех его проявлениях. Он — страдалец либо мститель, а подчас то и другое вместе. Таковые имеются и у Дюма: граф де Монте-Кристо, Жозеф Бальзамо и, конечно же, Антони из одноименной пьесы, который, собственно, и ввел романтическую бледность в повседневный обиход, как атрибут моды. И достоинства, и недостатки таких персонажей исходят из одного корня — всегдашнего крайнего напряжения чувств, чрезвычайной восприимчивости и раздражительности. Нет такого явления, переживания или даже абстрактной идеи, на которую они бы не отозвались всеми фибрами души: “Меланхолия, страсти, мизантропия, эгоизм, метафизика, презрение, ужас — он во все вчувствовался и все заставлял перечувствовать”, — так Дюма хвалит исполнителя заглавной роли в “Антони” Бокажа, но то же он мог бы сказать и о многих собственных героях. Все в них хорошо, да вот беда: рядом с ними остальные персонажи блекнут. Конечно, можно уравновесить сюжет, дав им в противники столь же могучего в проявлении своих страстей злодея.

Такой конфликт уже близок к одной из формул авантюрного романа, “роскошные” свойства природы злодея весьма подстегивают читательский интерес. Противники выглядят равными, словно участвуют в спортивном состязании. Но такого рода конфликт не способен охватить все многообразие сюжетов. Переходящие из книги в книгу антагонисты, не меняясь, выцветают, будто стертые копии прежних ярких образцов. Посему Дюма старается не злоупотреблять этим приемом. Тем более, что литература и театр предшествовавшего века изобилуют подобными фигурами, к тому же изрекавшими длиннейшие нравоучительные сентенции о пороке и добродетели. Да и сами романтики не всегда могли убежать от этой напасти.

Дюма поступает осмотрительнее. Если и решается шокировать зрителей, выводя в драмах симпатичных циников (особенно в “Нельской башне”), то в прозе он куда осторожнее. Да существуют и цензурные запреты. Во Франции 50-х годов на подмостки не допускается даже Шекспир, как “оскорбляющий нравственность и покушающийся на устои общества и семьи”. Но главное, Дюма предназначает свои романы-фельетоны для семейного чтения.

Ему важно не отпугнуть добродетельных матрон, пекущихся о благонравии своего потомства.

И он приглушает остроумие, воздерживается от нагнетания ужасов, дабы не раздражать и не наскучить. Зато он вносит в свои романы мощную струю веселья, будто назло неизбывной серьезности “бледных” героев. У него действует множество забавных добряков, чья жизнерадостность никак не гармонирует с мрачным аристократизмом романтиков. Да и самые возвышенные его персонажи не чужды житейских забот и вполне земных помыслов. Если писатель-романтик, по словам Стендаля, вправе утверждать: “Я и человек, которому не нравится Рафаэль – два существа разной породы, между нами не может быть ничего общего”, то Дюма не пылает таким уж негодованием против обывателей, помышляющих только о курсе ренты. У него эти персонажи, не хватающие звезд с неба (которым, впрочем, автор иногда не отказывает в нескольких мгновениях энтузиастического восторга или самоотверженности), вполне достойны занять место рядом с титанами духа.

“Все сущее принадлежит поэту, – утверждает он. – Короли и свободные граждане для него равны и в руке его, как в руке Бога, весят совершенно одинаково”. Вот тут-то и проявляется особый, если можно так выразиться, реалистичный романтизм, который делает Дюма уникальным писателем, не похожим ни на кого из современников. Сам романист в творчестве каждого пишущего находит три периода: первый, когда воображение властвует над рассудком, второй, когда они уравновешены, и третий, когда рассудок управляет воображением. При этом Дюма дает понять, что сам он в этом качестве полной зрелости пребывает чуть не с первых шагов.

Может, так и было... Стоит, например, посмотреть, как он обычно относится ко всяческим чудесам. Сколько зловещих призраков в “Графе Монте-Кристо”, как спускается покров таинственности, кажется, над персонажами тяготеют некие иррациональные силы... Роман развивается вроде бы строго по канонам “демонического” жанра. Но внезапно несколькими фразами автор вносит ясность, мистический морок тает, и перед нами прообраз детективного романа, где все хитросплетения сюжета имеют умопостигаемую форму.

Но гораздо отчетливее жизнерадостный рационализм Дюма проявился в самом известном из его творений: в трилогии о мушкетерах. Это в некотором смысле загадочное произведение. Совсем не просто объяснить, почему оно порой сохраняет власть над читателем от его детства до старости. Что нам до искателей удачи XVII века? Отчего современные, гораздо более искусные мастера интриги не потеснили “Трех мушкетеров”? Не стараясь исчерпывающе ответить на эти вопросы, поделюсь все же некоторыми соображениями на сей предмет.

Прежде всего, это одно из самых правдивых произведений о том, чего никогда не было. Не роман, а какое-то увлекательное мажорное зрелище в прозе. Дюма отлично чувствует атмосферу XVII века, его быт и нравы, — однако все события в действительности происходили не так. Даже так называемые исторические персонажи: д’Артаньян (по свидетельству приписываемых ему “Мемуаров”), Ришелье и особенно Людовик XIII были вовсе не теми людьми, что так рельефно и правдоподобно изобразил романист. Впоследствии историкам пришлось потратить немало сил, чтобы разрушить крепко засевший в нас образ безвольного, завистливо-го и истеричного монарха, каким никогда не был Людовик XIII, силой духа и вежливой, но непреклонной твердостью решений не уступавший своему сыну, прославленному “Королю-Солнце”, а подчас и превосходивший его.

Но главное, кодекс чести, который пронизывает все помыслы главных героев, имеет лишь формальное отношение к описываемому в книге времени. Зато самое непосредственное — к эпохе Великой революции и империи, ибо попытки мыслящих современников найти ответ на казавшиеся неразрешимыми вопросы, поднятые этой революцией (о “великой цели” и средствах ее достижения, о “гении и злодействе” и т.п.) породили то особое умонастроение и состояние духа, которое в России потом назвали интеллигентностью. В сущности, именно ею проникнут весь этот авантюрный роман и кодекс поведения, которым руководствуются люди, одетые в костюмы семнадцатого столетия.

Притом троица мушкетеров обладает характерами, в которых ощущается отменная психологическая достоверность. Но кто же прототипы? Прежде всего хорошо знакомые Дюма три по-

коления деятелей революции и империи, сформировавшиеся в разные их этапы.

Атос — тип военного-патриота первых лет после падения Бастилии. Пылкий, аскетичный, все подчиняющий единой цели, честный до жестокости. Идеальная жертва ловких политиков или интриганов. Им легко управлять, используя его прямолинейную непреклонность и безупречную честность в целях, чуждых его принципам. Что и делают сначала миледи, потом Арамис и, наконец, сам д'Артаньян (в «Двадцати годах спустя»).

Портос — дитя послереволюционного безвременья. Бравый служака, не забывающий о себе, веселый, еще помнящий о своем бурном юношеском идеализме, способный на великодушные порывы, но быстро остывающий: земные заботы берут свое.

Наконец, Арамис. Образчик смельчака-карьериста, порожденного империей. Именно с таким типом поведения связано то, что во Франции с легкой руки Дюма называют мушкетерством, а в России гусарством.

Наполеоновский идеал — беззаветная храбрость во имя продвижения по службе. Маршальский жезл в ранце каждого рядового (именно его добивается всю жизнь д'Артаньян). Это катехизис образцового подданного империи. Но при таком служении единой цели у решительных, отважных по натуре и профессии людей пробуждается особого рода тоска, ностальгия по былой раскрепощенности всех чувств во времена борьбы за свободу Республики. Она часто прорывается наружу в отчаянных выходах, готовности рисковать жизнью, состоянием... но не карьерой. Этакое расчетливое безрассудство, хождение по лезвию ножа, способное вызвать у тех, от кого зависят судьба и новый чин, не более чем гримасу досады. Ведь тут невозможно увидеть «нормальные признаки» нарушения устава, присяги или приличий. Таков Арамис — циник с привычками, инстинктами и манерами благородного героя.

Подобного склада психологические типы, разумеется, легко отыскать в любой эпохе. Но их сочетание в трилогии очень характерно и восстанавливает эмоциональную атмосферу вполне конкретных времен. Именно это придает персонажам «Мушкетеров» — как и многих других романов Дюма — необычайную досто-

верность. Вопреки экзотической пышности костюмов и стиля они словно бы списаны с живых людей. Известно высказывание автора о том, что для него исторический персонаж или событие — лишь гвоздь, на который он вешает свою картину, предлог для работы воображения. Но секрет-то в том, что картина обычно бывает писана с натуры. К тому же человек революционной и послереволюционной поры — идеальный прототип авантюрного героя. Дитя великих потрясений, он не укоренен в повседневности, неизменно готов к переменам судьбы, способен держать ответ за свои поступки...

А что же д'Артаньян? И почему первая книга трилогии названа “Три мушкетера”, когда их — четыре? Потому что он — герой другого времени, чужак, “посторонний”. По складу натуры скорее всего это — современник автора и в какой-то мере его двойник. И в его душе, душе истового романтика, на первых страницах уподобленного Дон Кихоту, постепенно от главы к главе рассудок берет верх над воображением. Сначала он равняется на Атоса. Затем у него возникает искушение пожить бездумно, как Портос. Под конец из него не выходит подобия Арамиса — ибо он, гость из другой эпохи, уже догадывается, чем кончают циники. Д'Артаньян гибнет, завершив бесполезной победой свою погоню за пресловутым маршалским жезлом — невольная или вольная пародия на “наполеоновскую идею”, кружившую головы многим — от стендалевского Жюльена Сореля до Раскольниковова. Все это делает трилогию эпитафией романтизму как образу мысли и поведения, не выдержавшему схватки со своей эпохой...

Так на примере одного романа можно увидеть, сколь все не просто в искусстве этого якобы незамысловатого писателя. Он очень многое понимал... И, однако, при всей своей затаенной мудрости, при всем природном и напускном ироническом рационализме до последних дней хранил в себе восторженную тягу к чудесам человеческого таланта и хитросплетениям Большой Истории. Его романы немало сделали, чтобы история перестала восприниматься, как некое священнодействие таинственной кучки сильных мира сего. А его отчеты о путешествиях, появившиеся на многих языках, помогали людям лучше узнать ближних и дальних соседей, освободиться от суеверных предрассудков на их

счет. Он мечтал о прекращении войн. О планете, на которой мирно уживаются традиции разных культур.

А на земле Франции Дюма хотел бы видеть гармонию в среде тех, кто творит ее искусство и литературу. Была у него мечта о чудесном замке, где бы на время обосновывались талантливые, но не очень обеспеченные литераторы, чтобы в гостях у него, хлебосола и великого кулинара, поработать и осчастливить мир новыми шедеврами. Малый прообраз такого замка, окрещенный “Монте-Кристо”, он даже смог построить. Увы, туда нахлынули беззащитные пройдохи, выдававшие себя за непризнанных гениев, нагло жили там месяцами за счет деликатного хозяина, а он все не решился их прогнать. Замок пришлось продать за долги.

Так и не удалось французскому мечтателю облагодетельствовать ни творцов отечественной словесности, ни сограждан (он баллотировался в Сенат, но провалился), ни хотя бы попасть в число “сорока бессмертных” — членов Академии. Лишь недавно, в 2002 году его прах был перенесен в парижский Пантеон — если не современники, то по крайней мере потомки признали его заслуги. Тем более что отнюдь не официальные почести, а пьесы, романы, очерки и воспоминания доставили Александру Дюма славу, заслужив любовь благодарных современников и потомков.

*Г. Зингер*