УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фра)

«ГАМИАНИ, ИЛИ ДВЕ НОЧИ
БЕСЧИНСТВ» А. ДЕ МЮССЕ:
КОНСТРУИРОВАНИЕ СУБЪЕКТНОСТИ
ВО ФРАНЦУЗСКОМ «ЧЁРНОМ»
РОМАНТИЗМЕ

© 2017 г. А.В. Голубков

*Институт мировой литературы им. А.М. Горько-
го Российской академии наук, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 21 февраля 2017 г.

Дата публикации: 25 июня 2017 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-2-104-119

Аннотация: Объектом анализа в статье избран эротический роман известного французского писателя-романтика А. де Мюссе «Гамиани, или две ночи бесчинств», написанный в начале 1830-х гг. и пользовавшийся широкой популярностью во Франции вплоть до 1920-х гг. При написании своего текста, который можно отнести к традиции «чёрного романтизма», А. де Мюссе широко использовал опыт французского либертинажа, прежде всего творчество маркиза де Сада, однако в значительной степени концептуально трансформировал его эстетические и философские установки. Роман, повествующий о разнообразных сексуальных перверсиях главной героини, чье имя вынесено в заглавие текста, оказывается созданным по эстетическим принципам романтизма с его культом гениальности, а также маргинальности, рассматриваемой как симптом исключительности: лесбийские увлечения героини могут быть прочитаны как устремления к бесконечному сладострастию, романтической «бездне». Мотивы Мюссе, предположительно, оказались развиты в цикле Ш. Бодлера «Цветы зла», прежде всего в стихотворении «Лесбиянки».

Ключевые слова: А. де Мюссе, Ш. Бодлер, романтизм, субъектность, эротическая литература.

Информация об авторе: Андрей Васильевич Голубков — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

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

GAMIANI, OR TWO NIGHTS OF EXCESS BY ALFRED DE MUSSET: CONSTRUCTION OF SUBJECTIVITY IN FRENCH “BLACK” ROMANTICISM

© 2017. A.V. Golubkov

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: February 21, 2017

Date of publication: June 25, 2017

Abstract: This essay examines *Gamiani, or Two Nights of Excess*, erotic novel by Alfred de Musset written at the beginning of the 1830s and widely popular in France until up to the 1920s. When writing the novel that belongs to the tradition of “black Romanticism,” de Musset was heavily drawing on the French tradition of libertinage, de Sade’s work in particular. However, he substantially revised and transformed its aesthetical and philosophical premises. The novel describing various sexual perversities of the main character, Gamiani, adheres to the aesthetical principles of Romanticism that cultivated geniality but also marginality seen as the symptom of exceptionalism. The character’s lesbian affairs may be interpreted in terms of the urge for the infinite lust, or Romantic “abyss.” These motifs became developed in Baudelaire’s *The Flowers of Evil*, especially in the poem “Lesbians.”

Keywords: Alfred de Musset, Charles Baudelaire, Romanticism, subjectivity, erotic literature.

Information about the author: Andrey V. Golubkov, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

Осенью 1876 г. по просьбе одного парижского издателя Ж.-К. Гюисманс, тогда еще никому не известный литератор, взялся за написание предисловия к переизданию одного из самых читаемых на тот момент французских произведений — эротическому роману «Гамиани, или две ночи бесчинств». К тому времени высказывались лишь предположения о том, что автором данного опуса мог быть А. де Мюссе; роман, созданный в 1830-е гг. и активно распространявшийся среди школяров, пользовался необыкновенной популярностью как в течение семи последних десятилетий XIX в., так и по крайней мере в течение трех первых десятилетий XX в. Одним из многочисленных свидетельств его широкой известности оказывается упоминание данного текста М. Прустом в одном из писем к А. Фрессу; П. Луис, автор скандализовавших европейское общество эротоманских «Песен Билитис», в 1915 г. выступал с пародийным «предупреждением» о том, насколько опасен роман Мюссе, в своем псевдоучебнике «Руководство по поведению девиц, для использования в воспитательных домах». Прочие произведения Мюссе не могли соперничать популярностью с «Гамиани» — в течение 67 лет (с 1833 по 1901 гг.) роман переиздавался как минимум 40 раз; укажем, что при таком подсчете не учитываются рукописные списки, которые были в ходу у самой благодарной читательской аудитории — подростковой. Не будет преувеличением сказать, что практически вся интеллектуальная элита Франции второй половины XIX в. «воспитывала» свои чувства на данном опусе и текст Мюссе неизбежно оказывался в перечне книг любого образованного человека.

Наброски Гюисманса 1876 г. в настоящее время считаются утраченными. Примечательно, что Гюисманс, уже будучи одной из ключевых фигур

европейского декаданса, издав в 1884 г. роман «Наоборот» — своеобразный манифест по декадентскому образу жизни, — вновь обратился к «Гамиани» в 1890-х гг., результатом такого внимания стал «Этюд о «Гамиани» (1898), в котором была пересказана распространенная легенда об обстоятельствах создания текста: «Всем кругом известно, что Мюссе однажды ночью, в тот самый час, когда пламя свечей уже касалось подсвечников, во время попойки в превеселой компании поспорил, что, не прибегая к грубым или эротическим выражениям, напишет текст в высшей степени про “это”, насколько это можно себе представить, но не следуя за манерой Древних. Стоит ли говорить, что свое пари он выиграл» [9, р. 30].

Первое подпольное издание романа вышло в 1833 г., хотя на титуле книги значилась Венеция, в реальности печать происходила, очевидно, в Брюсселе; текст сопровождался несколькими гравюрами А. Деверия. Роман, и прежде всего обстоятельства его появления на свет, изначально опутан легендами; шумный успех и скандальная слава вызвали к жизни множество вопросов, касающихся его атрибуции. Сомнения в авторстве Мюссе возникли уже в 1830-е гг., долгое время роман выходил анонимно, указание фамилии Мюссе оказалось возможным лишь после его смерти (1857): первое издание под фамилией Мюссе вышло в 1864 г. в Амстердаме. Гюисманс в своем «Этюде» не сомневается в том, что текст был создан Мюссе, однако считает, что роман (по крайней мере вторая его часть) был инспирирован Жорж Санд. Окончательно данная проблематика была прояснена лишь к 1980-м гг.; в настоящее время авторство Мюссе не подвергается сомнению.

Сюжет созданного двадцатитрехлетним Мюссе романа схематически можно изложить следующим образом. Описываются две ночи, соответственно, текст разделен на две части. События первой ночи следующие.

1.1. Центральный персонаж — уже не очень молодая, но сохранившая свою красоту графиня Гамиани — уединенно живет в своем роскошном замке, транжиря свое огромное состояние. Рассказчик, он же второй главный герой — Альсид (обращает на себя внимание фонетическое сходство имени персонажа и автора), проводит своего рода расследование, желая проверить правдивость расхожего слуха о том, что графиня — лесбиянка. Он остается на ночь в особняке Гамиани, спрятавшись в гардеробной комнате; среди платьев графини ему сквозь маленький просвет удастся лицезреть разворачивающиеся события. Графиня отсылает горничную и остается наедине

со своей гостьей, юной Фанни, третьим центральным действующим лицом романа. Фанни девственна, графиня проводит инициацию героини, посвящая ее в премудрости «сапфического» удовольствия. Распаленный увиденным, Альсид выбегает из своего укрытия и набрасывается на Фанни, лишая ее девственности. Гамиани ошеломлена, она изначально пытается отбить Фанни, однако вскорости присоединяется к любовникам. В перерывах между ласками героини рассказывают о своих первых сексуальных опытах, которые дают возможность остыть телам и распалить их для новых подвигов.

1.2. Вначале повествует графиня: оставшись сиротой, она была вынуждена жить с родной теткой, которая развратила Гамиани, однажды приведя к своим приятелям — похотливым монахам, которые отхлестали девушку и надругались над ней. Гамиани сообщает, что, несмотря на страдания, получила удовольствие.

1.3. Следом идет рассказ Фанни, которая с наивностью повествует о первом пробуждении чувственности.

1.4. Следует рассказ Альсида, который поведал о том, что долгое время противился желаниям и сдерживал позывы плоти, из-за чего серьезно заболел; после излечения же отказался от прежних идей о пользе воздержания.

1.5. Альсид обращает внимание, что Гамиани не получает удовольствие от ласк мужчины, она сама признается в этом, после чего удаляется в комнату, где заканчивает ночь с горничной; Альсид и Фанни подглядывают за ней.

Вторая ночь описана во второй части романа.

2.1. Проходит некоторое время, и Альсид, сожительствующий с Фанни, понимает, что его подруга воделеет к графине. Разместившись возле маленького отверстия в стене, он наблюдает за встречами Фанни и графини. Сцены сладострастия перемежаются рассказом Гамиани о собственном чувствительном воспитании.

2.2. Гамиани убежала от тетки и решила уйти в монастырь, где настоятельница и монашки оказались развращенными лесбиянками. Настоятельница, которую рассказчица именует Сент (Святая), интересна для Гамиани особенно: у нее рано пробудилась чувственность, и, еще будучи совершенно наивной, она, в поиске возможностей воплощения данного влечения, остановилась на орангутанге. Рассказ о жизни в монастыре — кумуляция

всевозможных сексуальных извращений, среди которых групповой секс, зоофилия, некрофилия (показательна сцена со слабым мужчиной, которого монашки решили повесить, но асфиксия спровоцировала возбуждение, которым Сент решила воспользоваться, однако веревка не выдержала два тела, и повешенный, упав, так сильно ударился, что ожил).

2.3. Уйдя из монастыря, Гамиани поселилась во Флоренции, где стала работать проституткой, однако отношения с мужчинами не приносили ей удовольствий, она научилась получать удовольствие с женщинами, наслаждаясь властью над ними.

2.4. Гамиани доводит ласками Фанни до иступления, в результате чего Фанни готова наслаждаться смертью в объятиях графини, чем Гамиани и пользуется: она дает девушке яд и принимает его сама. Заключительная сцена — оргазм-агония двух женщин и восклицания Альсида, который не успел предотвратить их гибель.

Нельзя сказать, что читатели были слишком удивлены или шокированы произведением Мюссе: французская литература конца XVIII — начала XIX вв. была насыщена порнографической продукцией весьма разнужданного содержания. Собственно, сам термин «порнограф» был канонизирован еще в 1769 г. Ретифом де Ла Бретоном. Вспомним, что в 1832 г. вышли анонимные порнографические «Гарнизонные амур» и «Секретные амур» г-на де Мейе — оба текста балансировали на апогее своей популярности в то время, как в одном из ресторанчиков Пале-Рояля Мюссе поклялся за три дня создать свой собственный эротический шедевр.

За порнографическим сюжетом (который, в сущности, всегда единообразен и заключается в кумуляции типологически идентичных эпизодов) в тексте Мюссе можно разглядеть гораздо больше, нежели простое увлечение описанием соитий и фиксацию череды сексуальных перверсий. Мюссе за три дня создает более сложный текст, нежели примитивный порнографический дискурс; обладая внушительным культурным багажом, французский писатель неизбежно *проговаривается*, *volens nolens* создавая литературные образы и ситуации, специфичные для эстетики высокого романтизма вообще. Изучение подобных «контрабандных» смыслов, тем более в таком спонтанном «малопроработанном» тексте, коим является «Гамиани», помогает обнаружить антропологические и эпистемологические основы романтизма.

Начнем с тех смыслов, что легко находимы. Очевиден «просвещенческий» код романа, свидетельствующий об усвоении принципов «эротической революции» XVIII столетия. Описание разврата, прежде всего лесбийские перверсии, вне всяких сомнений, оказываются следствием усвоения романа Д. Дидро «Монахиня». Рассказ Альсида о болезни, которая возникла в результате долгого воздержания («чудовищного противостояния самому себе» [4, с. 174]), несомненно, инспирирован также Дидро и является ярким примером идеи о том, насколько губительно хранить в себе вырабатывающиеся в организме жидкости, а также принципов неестественности стыда и необходимости удовлетворения естественных потребностей человека, которые были эксплицированы в 1773 г. в дидеротистском «Дополнении к Путешествию Буганвиля». Еще в 1720-е гг. Монтескье в поэме «Книдский храм» воспел чувственную любовь во всех ее проявлениях, а в 1763 году Э.Г. Морелли представил свету свою «сексуальную утопию» «Базилиада, или Кораблекрушение у плавучих островов», в которой супружеская верность не воспринималась в качестве добродетели, а такие перверсии, как инцест, многоженство и проституция, воспевались. Идеи женского сексуального равноправия были провозглашены в «Персидских письмах» Монтескье: когда один из евнухов узнает, что у Роксаны есть любовник, наложница выбирает самоубийство как последнюю возможность сохранить свою независимость. В письме к Узбеку, которым заканчивается роман, она гордо заявляет о своей свободе: «Нет! Я жила в неволе, но всегда была свободна: я заменила твои законы законами природы, и ум мой всегда был независим» [3, с. 395]. В письме 141 Монтескье представляет еще две приемлемые для него модели отношений — многожизие и многоженство. Он рассказывает историю Анаис, которая была убита Ибрагимом, хозяином сераля, и живет в раю, окруженная мужчинами, удовлетворяющими все ее сексуальные желания. Но, огорченная страданием женщин сераля, Анаис посылает одного из своих товарищей сместить Ибрагима и занять его место. Тот, в свою очередь, открывает сераль миру, упраздняет евнухов и паранджу, а также удовлетворяет желания всех наложниц, а они рожают ему детей. Так сераль превращается в рай на земле и становится примером идеального многоженства. Принципы женского сексуального равноправия были провозглашены как в романе Дидро «Нескромные сокровища», так и вышедшем в том же 1748 г. романе маркиза д'Аржана «Тереза-философ».

Мюссе стал продолжателем мощной либертенской традиции (подробнее см.: [6; 7]), пышно расцветшей в XVIII в. и закончившейся в своем классическом варианте романами маркиза де Сада. С последним у романа Мюссе также многочисленные переклички. Во-первых, именно с романами Сада, как думается, связана логика создания пространства в «Гамиани». В романах «божественного маркиза» действие разворачивается преимущественно в закрытых комнатах, особняках, замках, подвалах; его пространство устроено как экспериментальная площадка, лаборатория, в которой проверке подвергаются пределы человеческих возможностей, а люди сведены до статуса подопытных существ. Романы Сада во многом стали следствием новоевропейских концепций эксперимента, квинтэссенцией которых оказывается откровенно материалистичный труд Ж. Ламетри «Человек-машина» (1748). Романтики неплохо усвоили наследие Сада, известный литератор Жюль Жанен в ноябрьском номере «La Revue de Paris» в 1834 г. (т. е. как раз в эпоху создания «Гамиани») писал: «Вот имя, которое известно всем на свете, но которое никто не осмеливается произнести вслух. Рука дрожит в тот момент, когда обращается к его написанию <...> Войдем же в сию трясину крови и разврата. Маркиз де Сад повсюду, он во всякой библиотеке, на каждой тайной полке, его обычно помещают позади Иоанна Златоуста либо за “Моральным трактатом” Николя и “Мыслями” Паскаля» [8, р. 124].

Клод Дюше обращает внимание, что необыкновенный взлет внимания к его творчеству во французской культуре был связан с событиями революции 1830 г. (т. е. как раз эпохи создания «Гамиани»), когда творчество де Сада было оценено сквозь призму дебатов о социальном устройстве [5]. Особенно значительной популярностью пользовался памфлет Сада «Французы, еще одно усилие, дабы стать республиканцами», пронизанный идеями Ламетри о торжестве анатомии и противоестественности моральных христианских догм. Сад призывал в нем отказаться от любых форм «социальности» и провозгласить «абсолютную естественность», подобный ход стал свидетельством коренного разрыва с традицией галантной риторики, которая к концу XVIII в. представляла анахронизмом.

Любовная риторика Франции классического периода, окончательно упраздненная Революцией, представляла необходимым атрибутом аристократического этоса. Основу галантности составляли понятия «соблазна» и

«договора»; мужчина и женщина, выстраивавшие любовный дискурс (или, скорее, его симулякр), знали о предстоящем удовольствии: дама изначально давала «карт бланш» своему кавалеру, однако аристократ, в отличие от крестьянина, должен был «заниматься любовью», т. е. культивировать процесс соблазнения дамы, которой, в свою очередь, неизбежно приходилось «сопротивляться». Virtuозный соблазнитель должен был «воспользоваться слабостью» дамы, «не устоявшей» перед софистическими хитростями своего «оппонента»: соответственно, дама «сопротивлялась» тем дольше, чем был выше ее социальный статус. Любовная риторика была неотъемлемой частью кодекса поведения дворянина и выполняла функцию, которую мы бы назвали стратегией «упаковки нечистот», которая как раз и выступала «маркером» социального статуса. Такая «упаковочная» риторика давала возможность представлять самые фривольные ситуации, оставаясь в рамках высокой эротики и не скатываясь до уровня порнографии, однако ситуация в корне изменилась после риторической редукции, предпринятой Садом. В условиях пропагандируемого Садом природного равенства уже нет смысла доказывать аристократический статус, любовные отношения вполне исчерпываются сексуальными, на первый план выходят не социальность и благопристойность, но право сильного, война всех против всех, в которой слабый вынужден получать удовольствие только лишь от собственного унижения и от осознания своей слабости, будучи убиваемым и мучаясь в агонии.

Романтики констатировали демонтаж галантной риторики и оказались перед необходимостью выстраивания новой системы «упаковки нечистот». Роман «Гамиани» как раз и оказывается одним из примеров разработки новой риторической схемы. Мюссе берет садовскую риторику, но значительно ее модифицирует: роман оказывается попыткой создать корректную в языковом отношении порнографию, в котором необыкновенно перверсивному *содержанию* противостоит благопристойность *формы*. Вспомним бред Альсида: «Я переворачивался с боку на бок, вытягивался и сжимался, приподнимая мой восставший приап. С моих уст срывались самые неприличные фразы. В какой-то момент видение сменилось: перед моими глазами предстали Юпитер в огне и извергающая молнии Юнона; казалось, Олимп охвачен вожделением и сладострастием, там царил полнейший хаос. Потом я увидел страшную оргию, происходившую в темной и мрачной

пещере <...>. Несколько чертенят поджигали пушку, из нее вылетал член, который, раздвинув ноги, ловила грешница. Самые жестокие связывали ее руки и ноги и совершали самые извращенные и развратные действия прямо у нее на глазах. Эта картина вызывала в ней огромное, всепоглощающее желание, которое она не в силах была удовлетворить, и только бешено металась из стороны в сторону от ярости и зависти» [4, с. 176–178].

Заметим, что сразу же после рассказа об этом бреде Гамиани хвалит своего собеседника: «О, милый Альсид, какой слог! Вы очень талантливы в сочинительстве. Вам стоит писать книги» [4, с. 178]. Когда Гамиани рассказывает Фанни и Альсиду подробности своего взросления, Фанни говорит ей: «Графиня, какой потрясающий рассказ» [4, с. 167]. Когда же сама Фанни рассказывает о пробуждениях своей чувственности, Альсид шепчет ей: «О, Фанни, какой слог» [4, с. 171]. Заметим, все герои оценили поэтический слог друг друга: метасюжетный «код» романа, связанный с эстетизацией самого события говорения, оказывается в высшей степени значимым. Образы, связанные с эротической механикой, насквозь риторичны и литературны, колоссальная европейская традиция оказывается поставщиком эвфемизмов и символов; она как раз и предстает новой «оберткой» для риторического «заворачивания нечистот». Сексуальные эксперименты оказываются переработкой уже созданных образов и сюжетов, заимствованных из разных культур — греческого, латинского, мильтоновского (как в случае с бредом Альсида, который заставляет вспомнить описание сражений из «Потерянного рая») эпосов, многочисленных «арс аманди». Источником любовных безумств героев оказывается литературная классика: скандальное содержание оформляется и легитимизируется с помощью литературного кода — подобную технику Мюссе можно назвать порнографическим экфрасисом.

Графиню, по замечанию Альсида, «многие сравнивали с Феодорой» [4, с. 150]. Альсид называет Гамиани «взбесившейся Калимантой» [4, с. 184], он же сопоставляет сцену ласк графини с горничной со скульптурой Казани — статуей Кассандры, которую насилюют солдаты Аякса [4, с. 185]. Фанни напоминает ему «оживший рисунок кисти Рафаэля» [4, с. 187] и «спящую нимфу» [4, с. 187]. «Трое здоровенных атлетов», которые навещают Гамиани во Флоренции, «по красоте и силе могли поспорить с самим Геркулесом» [4, с. 187]. Гамиани свидетельствует, что в монастыре в зале оргий лежал «необыкновенно мягкий, пушистый ковер, запечатлевший порядка двадцати

откровенных сцен бесстыдного совокупления, взгляд на которые помогал возрождать угасший любовный пыл», на украшенном потолке также были рисунки, в том числе «сцена изнасилования лесбиянки Корибантом» [4, с. 207]. Гамиани рассказывает о монашеском быте: «На досуге мы перечитали все приапеи, изучили всё, что когда-либо было написано на такую интересную для нас тему. Однако наша фантазия была куда более изощренной. Мы пошли гораздо дальше, нежели Элефантис и Аретино. О способах, к которым мы прибегали, чтобы распалить себя и достичь наивысшего, всепоглощающего наслаждения, можно говорить бесконечно» [4, с. 210].

В приведенном выше фрагменте речь идет о гетере Элефантиде — врачке и выдающейся специалистке в любовных делах, жившей во II в. до н. э. Интерес Мюссе к этой мифической фигуре связан, безусловно, с изданием в 1824 г. (на латинском языке) сборника Элефантиды под названием «*De figures veneris*», которое было осуществлено Фридрихом-Карлом Форбергом. Сборник представлял собой описания сексуальных поз, изобретательницей которых считалась первая горничная прекрасной Елены — Астианакса (под этим псевдонимом творила Элефантида). Образ талантливой гетеры прочно вошел в обиход европейской культуры, так, еще в XVI в. известный французский писатель-мемуарист Брантом, автор сборника «Галантные дамы», писал о преимуществах поз, разработанных Элевантидой, над теми, что предложены в другом упомянутом Мюссе бестселлере — «Сонетах» Аретино. Брантом писал: «Можно прочесть рассказ о знаменитой куртизанке из древнего Рима по имени Элефантина [так!], которая придумала и описала такие способы любви, что и самому Аретино за нею не угнаться; многие зантные дамы, даже и принцессы, склонные к распутству, изучали сию распрекрасную книгу, словно Библию» [2, с. 42]. Ссылки на позы Элефантиды приводились в порнографической продукции XVIII в. типа «Академии дам» или уже упомянутого выше романа «Тереза-философ»; знакомство же героев Мюссе (да и его самого) с аретиновскими позами, очевидно, обязано чтению как самого текста Аретино, так и порнографического романа Ф. Ногаре «Французский Аретино», вышедшего в 1787 г., а также анонимной повести «Французская Мессалина» (1789).

Порнографический роман Мюссе, лишенный непристойной лексики и насыщенный многочисленными культурными аллюзиями, представляет читателю кумуляцию сцен и фантазий, в которых — и это одно из карди-

нальных новшеств Мюссе — лидирующая роль отведена женщине; мужчины часто сведены в них до уровня статиста и наблюдателя. Текст Мюссе, как и романы Сада, стал следствием кардинальных изменений нарративной практики, испытавшей влияние естественных наук, поворота от риторики и авторитета к эксперименту и постоянной тенденции к проверке и перепроверке знаний. Неожиданный, нарушающий логику, но наблюдаемый факт и непредсказуемое развитие системы стали интересны и значительны; при этом *наблюдатель* самим своим статусом причастности происходящему легитимизирует рассказ, гарантируя его подлинность. В нашем случае наблюдатель, мужчина, фактически следователь (заметим, что эпистемологическое раскрытие детектива приходится именно на время написания романа Мюссе), расследует «дело» о лесбийской природе графини, а также наблюдает за гибелью собственной возлюбленной Фаннии и последующей агонией Гамиани.

Обращает на себя внимание и тот факт, что Мюссе вынужден констатировать физиологическое и метафизическое превосходство женщин над мужчинами в любовных подвигах, и эта констатация оказывается порождением романтического сознания. При помощи стандартной для европейской культуры «риторики путаны», вложенной в уста главной героини, Мюссе выстраивает иерархию любви, во главе которой оказываются платонические, как раз исключающие плотский контакт, отношения. Ключевым оказывается рассказ Гамиани о связи с Эдвардом во Флоренции, именно после отношений с этим человеком она склоняется к тому, чтобы ограничить себя только лишь сапфическими ласками (все последующие соития с мужчинами лишь укрепляют графиню в этом убеждении). Аргументация подобного разворота графини крайне важна, ибо она содержит в себе фактически главные эпистемологические установки романтизма: «Наши чувства были возвышенными. Духовное общение с лихвой компенсировало отсутствие плотских наслаждений, более того, даже воспоминание о них заставляло меня содрогнуться. Если бы в тот момент мне предложили нечто подобное, я предпочла бы умереть, нежели согласиться. <...> Однако со временем все изменилось. Эдвард не смог сопротивляться мужской природе и однажды, увидев меня спящей, воспользовался моей слабостью. Меня разбудили его пылкие ласки, и я, сразу же вспомнив все былое, начала отвечать ему. Три раза мы возносились до небес, три раза Эдвард поднимался на трон. Одна-

ко его сила была не *безгранична*, и в тот момент, когда я осознала, что он уже ни на что не способен, мною овладело *отвращение*. Я поняла, что мой возлюбленный на самом деле гораздо *слабее*, чем я <...>. О, я была *неутомима* и *ненасытна*. С раннего утра и до полудня я могла вступить в сношения тридцать и более раз, и при этом мне *все было мало*. В битве со мной шестеро бойцов потерпели поражение. Рассказывать о том времени можно *бесконечно...*» [4, с. 217; курсив наш. — А.Г.]. Гамиани не сомневается, таким образом, в превосходстве бестелесной любви, однако (вполне в духе Просветителей) указывает на ее противоестественность, провозглашая, фактически, несовпадение осознаваемых и желаемых устремлений человека с его физиологической природой. Гамиани описывает совершенного с физиологической точки зрения любовника, который сумел удовлетворить ее три раза подряд, что только лишь укрепило героиню в убеждении, что любое удовольствие, испытываемое с мужчиной, каким бы превосходным «царем» он ни был, оказывается наслаждением конечным. Мужчина по своей природе слабее женщины — безграничной, неутомимой и ненасытной, именно поэтому лесбийская любовь неисчерпаема по сравнению с отношениями с самым выносливым любовником мужского пола. Перед нами неизбежное использование, почти проговаривание, ключевых романтических концептов — приоритета бесконечности, устремленность в бездну, при этом конструирование образа Гамиани неизбежно совпадает у Мюссе с созданием идеального романтического персонажа: герой осознает свое несовпадение с естественным миром, а его перверсия оказывается знаком отличия от прочих людей. Концептуально неистовая похоть Гамиани оказывается романтической печатью избранничества и изгнаничества, а также стремления к Бесконечному, трансцендентальному, пресловутому «голубому цветку»: «Я другая. Привычные удовольствия для меня чужды — в этом мое несчастье. Я могу получить удовольствие только от необычного, ненормального, от того, что находится за гранью приличий» [4, с. 162].

Создавая образ падшей женщины, разбирающейся в сладострастии и именно в нем усматривающей сокровенный смысл своего существования, Мюссе радикально противоречил социально-политическим установкам эпохи: 1820-е и 1830-е гг. можно рассматривать как эпоху откровенного антифеминизма во французской культуре и полного отказа от ценностей французского Просвещения. В буржуазном обществе патриархальный

уклад жизни, в котором женщине была отведена роль только продолжения рода, не ставился под сомнение. Кодекс Наполеона узаконил неравноправие женщин и мужчин; женщины законодательно ущемлены в правах: мужчина имел право свободно распоряжаться имуществом жены и детьми, а супруга должна полностью подчиняться своему мужу и не могла ничего делать без его согласия. Если женщина была уличена в измене, то ей грозило два года тюремного заключения и развод; если муж застал ее на месте преступления и убил, то он не получал никакого наказания. Известно, что такой известный писатель, как Пьер-Сильвен Марешаль, высказывался за недопущение женщин к образованию: буржуазная мораль в женщине усматривала преимущественно хранительницу очага, а не «новую Еву».

На этом фоне примечательно, что Мюссе создал образ порочной, не занятой домашним бытом, распущенной красавицы, которая не может найти удовлетворения в роскошной жизни, женщины-вамп, самостоятельно моделирующей свое поведение и играющей жизнью других, а также находящей предел наслаждения в убийстве и последующем самоубийстве. Мюссе логично развил в нужном романтизму русле идеи Сада: то, что «божественным маркизом» демонстрировалось как изначальная природная *слабость* уничтожаемого и рационалистическая констатация превосходства власти Другого, Мюссе трактует как присущую умирающему *силу* и его сокровенную особенность; именно так появляются мотивы нераздельности любви и смерти, сладострастия агонии, оргазмического переживания собственной гибели, что для Гамиани оказывается естественным шагом на пути к безграничному, высшему Наслаждению. Смерть предстала как идеал и романтический предел: «“За свою недолгую жизнь я познала все плотские наслаждения. Последнее, что оставалось для меня тайной — можно ли испытать наслаждение в предсмертной муке? И теперь я знаю, что можно! И оно непередаваемо, слышишь, непередаваемо! Я умираю, наслаждаясь с той, которую люблю! Какое счастье! Какая пытка! О! Это чересчур! Ах!” Раздался душераздирающий вопль, и неистовая преступница испустила дух» [4, с. 224].

Переживание смерти и мучений как абсолюта удовольствия и предела отчуждения от мира вполне вписывается в традицию так называемого «чёрного романтизма», который содержит в зародыше эстетические программы декаданса. Роман А. де Мюссе во многом предвосхищает декадентскую эстетику, причем ряд сопоставлений с таким важным для французской

культуры текстом, как бодлеровские «Цветы зла», кажется отнюдь не случайными.

Напомним, что Мюссе умер 2 мая 1857 г., за три месяца до выхода в свет сборника «Цветы зла» Ш. Бодлера, который изначально предполагался под иным названием — «Лесбиянки». Запрещенное цензурой стихотворение Бодлера «Проклятые женщины» рисует двух женщин, связанных сапфической дружбой, — Дельфину и Ипполиту, диалог которых перекликается с разговорами Фанни и Гамиани и детально воспроизводит основания лесбийских предпочтений Гамиани. Описывая страсть женщин, Бодлер апеллирует, подобно Мюссе, к концепту бесконечности:

О жертвы жалкие, вам нет уж исцеленья,
 Спускайтесь медленно в неумолимый ад,
 На дно той пропасти, где сонмы преступлений
 Под ветром не с небес мучительно кишат [...]
 Как грозы, грохоча в томительном сиянье,
 Бегите за мечтой по страдному пути.
 Вовек не утолить вам бешеных желаний
 И муки новые вам в негах обрести [т. с. 180–181].

Анализ такого маргинального литературного памятника, коим является неприязнительный на первый взгляд порнографический роман, спонтанно, на спор, написанный Мюссе за три дня, неожиданно способствует прояснению статуса романтизма и присущей ему системы ценностей в европейской культуре. Мюссе, жестко связанный сроками, мог воспользоваться самой распространенной и популярной стратегией написания эротического текста — канонами маркиза де Сада, однако его умонастроения и сам дух романтизма не позволили ему остаться в русле тех концептов, что были актуальны для Сада. Эротический текст Мюссе фиксирует романтический по своей сути способ созидания собственного «я», основанного на пропаганде маргинальности, несовпадения с миром; тем и примечательнее, что романтическое культивирование такого несовпадения и фиксация гениальности может производиться не только в сфере духа, но и в зоне плотских страстей.

Список литературы

- 1 *Бодлер Ш.* Цветы зла. М.: Водолей, 2016. 224 с.
- 2 *Брантом.* Галантные дамы. М.: Республика, 1998. 463 с.
- 3 *Монтескье Ш.Л.* Персидские письма // Французский фривольный роман. М.: Иолос, 1993. С. 209–396.
- 4 *Мюссе А. де.* Гаминани, или Две ночи бесчинств // Лето в деревне. М.: Книгоvek, 2014. С. 149–226.
- 5 *Duchet Cl.* L'image de Sade à l'époque romantique // Le Marquis de Sade. Paris: Armand Colin, 1971. P. 219–240.
- 6 *Laforge P.* L'Eros romantique: Représentation de l'amour en 1830. Paris: Presses universitaires de France, 1998. 255 p.
- 7 *Laforge P.* Gamiani, ou le viol des Muses // Musset ou la nostalgie libertine. Genève: Droz, 2007. P. 291–298.
- 8 *Laugaa-Traut F.* Lectures de Sade. Paris: Armand Colin, 1973. 364 p.
- 9 *Musset A.* Gamiani. Paris: Ramsay, Jean-Jacques Pauvert, 1992. 163 p.

References

- 1 Bodler Sh. *Cvety zla* [The flowers of evil]. Moscow, Vodolei Publ., 2016. 224 p. (In Russ.)
- 2 Brantom. *Galantrnye damy* [Lives of fair and gallant ladies]. Moscow, Respublika Publ., 1998. 463 p. (In Russ.)
- 3 Montes'k'e Sh.L. Persidskie pis'ma [Persian letters]. *Francuzskij frivol'nyj roman* [French frivolous novel]. Moscow, Iolos Publ., 1993, pp. 209–396. (In Russ.)
- 4 Mjusse A. de. Gamiani, ili Dve nochi beschinstv [Gamiani, or two nights of excess]. *Leto v derevne* [Summer in the village]. Moscow, Knigovek Publ., 2014, pp. 149–226. (In Russ.)
- 5 Duchet Cl. L'image de Sade à l'époque romantique. *Le Marquis de Sade*. Paris, Armand Colin, 1971, pp. 219–240. (In French)
- 6 Laforge P. *L'Eros romantique: Représentation de l'amour en 1830*. Paris, Presses universitaires de France, 1998. 255 p. (In French)
- 7 Laforge P. Gamiani, ou le viol des Muses. *Musset ou la nostalgie libertine*. Genève, Droz, 2007, pp. 291–298. (In French)
- 8 Laugaa-Traut F. *Lectures de Sade*. Paris, Armand Colin, 1973. 364 p. (In French)
- 9 Musset A. *Gamiani*. Paris, Ramsay, Jean-Jacques Pauvert, 1992. 163 p. (In French)