

ОБРАЗ НАПОЛЕОНА В РОМАНЕ ЭНТОНИ БЁРДЖЕССА «НАПОЛЕОНОВСКАЯ СИМФОНИЯ»

И.В. Кабанова

Аннотация. Статья впервые дает очерк английской литературно-художественной традиции в изображении Наполеона Бонапарта. Поворотным пунктом в этой традиции стала историографическая метафикция Бёрджесса «Наполеоновская симфония» (1974), где создан многоаспектный, противоречивый, ироикомический образ Наполеона. Обычно роман рассматривается в контексте интермедийных связей как уникальная попытка воплощения в слове Героической симфонии Бетховена; цель данной работы – через анализ способов создания образа Наполеона выявить его смысловую наполненность, авторскую концепцию героя и героического. Традиционные литературоведческие методы используются для рассмотрения системы номинации героя в тексте романа, сопровождающих его голосовых хоров, особенностей портретной и психологической характеристик, символических лейтмотивов, служащих скрепами фрагментированного, антиномичного образа. Работы Дерриды, Агамбена, Коэна о границе между человеком и животным используются как база для анализа процесса выстраивания автором образа Наполеона как чудовища, монстра. Текст сталкивает в герое романа сверхчеловеческие и недочеловеческие черты и свойства, автор сравнивает своего героя то с Гитлером, то с Прометеем и даже с Христом. Его герой – одновременно больше и меньше, чем нормальный человек, что влечет за собой оригинальный перевод Бёрджессом концепции героического из сферы реальности в сферу творческого воображения. Образ Наполеона у Бёрджесса расценивается как яркий постмодернистский эксперимент, в своей подчиненности прочим формальным задачам романа исключающий однозначность интерпретации.

Ключевые слова: Наполеон, Энтони Бёрджесс, постмодернизм, метафикция, символический лейтмотив, монстр, животное, герой, героическое.

THE IMAGE OF NAPOLEON IN THE NOVEL OF ANTHONY BURGESS “NAPOLEON SYMPHONY”

I.V. Kabanova

Abstract. The paper opens with the first attempt to outline the history of portraying Napoleon in English fiction from the translations of the XIX century to present day, in which “Napoleon Symphony” (1974) by Burgess was a turning point. The novel offers the vision of Napoleon as multifaceted, contradictory, heroic-comic character. The standard critical approach to the novel is from the point of view of intermediality, as a unique experiment of translating Beethoven’s Heroic Symphony into prose medium; with that in mind, the paper aims at understanding the content and meaning of Napoleon character and Burgess’ concept of heroic and heroism, through analysis of literary means used to create the main character in the novel. Traditional methods of literary studies are applied to reveal the evolution of the character’s nominations in the progress of the plot, of the two “choruses” that accompany him throughout the novel – those of generals and soldiers, – the portraiture of his body and mental states. The three symbolic leitmotifs are revealed to be the inner joints of the fragmented character full of antinomies. Derrida’s, Agamben’s, Cohen’s theories of monsters, of the interface between the human and inhuman, serve to reveal the novel’s build up of Napoleon as a monster. The author mounts the under-human and super-human traits in his character, insinuating and giving straight parallels between Napoleon and Hitler, between Napoleon and Prometheus, Napoleon and Jesus. Napoleon’s being simultaneously more and less than human leads to the author’s attempt to take the concept of heroic action out of the realm of reality to the realm of creative imagination, which makes for one of the most striking features of the novel and contributes to its understanding as a daring postmodernist experiment, strategically evading any single whole interpretation.

Keywords: Napoleon, Anthony Burgess, postmodernism, metafiction, symbolic leitmotif, monster, the animal, hero, the heroic.

Роман Энтони Бёрджесса «Наполеоновская симфония» («Napoleon Symphony», 1974) имеет финалом поэму «Эпистола к читателю», где автор комментирует свой замысел:

Post-Tolstoy novelists are reckoned mad,
Presumptuous, temerarious, or all three.
To write about the Corsican, since he
Is brilliantly portrayed in *Voina i Mir*:
After that vodka, who wants British beer?
The two Leones met, the task was done;
Why seek the knout of vile comparison?
As for my own flawed superficial thing,
No critic would be fool enough to bring
In Tolstoy guns to blast me into dust.
This is a comic novel and it must
Be read as such, as such deemed good or
bad –
A thousand versts away from Tolstoygrad

После Толстого писатель считается безумцем,
Излишне самонадеянным, или отчаянным,
Если берется за роман о корсиканце,
Чей портрет в «Войне и мире» блистателен:
После водки кому нужно английское пиво?
Два Льва сошлись, задача выполнена;
Зачем подставляться под кнут сравнения с
Толстым?
Что до моего слабого упражнения,
Критикам должно достать ума не прибегать
К артиллерии Толстого.
Я написал комический роман, который надо
Читать и понимать как таковой –
За тыщу верст от Толстограда

[Burgess, 1974, p. 258–259]¹.

Думается, что не только тень Толстого отваживает английских романистов от фигуры Наполеона, но и национальная традиция, в которой «Бони» на протяжении по крайней мере века после его разгрома был чудищем из детских рассказов, воплощением иррационального зла, понятия «враг». Английская художественная проза не спешила запечатлеть образ императора французов. Первые исторические романы с главным героем Наполеоном появились на английском языке в 1867 г. – это были переводы романов «Наполеон и королева Пруссии» и «Наполеон и Блюхер» популярной немецкой писательницы Луизы Мюльбак (Luise Mühlback, псевдоним Клары Мундт, 1814–1873). Из ее тетралогии о Наполеоне на английский были переведены только эти два романа. Тридцать лет спустя, в 1895 г., была переведена с французского детская книга «Детские годы Наполеона, впоследствии императора французов» (1857) Евгении Фoa (Eugénie Foa, 1796–1852). В 1902 г. Джордж Кеннан перевел с русского солдатскую легенду «Наполеондер», в обработке Александра Амфитеатрова для «Санкт-Петербургских ведомостей» 1901 г., то есть в XIX в. англичане потребляли исключительно переводную беллетристику о Наполеоне.

Потребовался целый век, чтобы английские беллетристы начали обращаться к образу Наполеона. В 1897 г. Матильда Блейк опубликовала роман «Сватовство по приказу: история игры Наполеона» о браке Евгения Богарне с баварской принцессой Августой. Во втором цикле «Приключений бригадира Жерара» (1902–1903)

¹ В дальнейшем цитаты из романа приводятся по этому изданию.

Конан Дойл лишает образ Наполеона демонического ореола, которым он был привычно окружен в английской пропаганде. В первой половине XX в. образ Наполеона понемногу завоевывает позиции на страницах английской историко-приключенческой прозы, с тем, чтобы во второй половине века – и по сей день – превратиться в обязательную деталь декораций эпохи. Магия имени, кажется, спасает все попытки применить к эпохе любые новейшие изобретения формульной литературы: от двадцатитомных циклов о морях, которые ведут борьбу с Бони на суше и на море¹, до условно-феминистских циклов с героинями – очаровательными шпионками², до жанра исторической фэнтези в духе Джорджа Мартина, когда автор заново проигрывает все наполеоновские кампании, но только с применением драконов в качестве главного оружия³. С приходом нового тысячелетия набирают популярность альтернативные истории Наполеона⁴.

На этом фоне бросается в глаза почти полное отсутствие серьезных романов, сосредоточенных на личности Наполеона. Собственно говоря, их за последние пятьдесят лет было всего два: роман «Наполеоновская симфония», и очень высоко оцененный критикой «Последний остров Наполеона» (2016) австралийца Томаса Кенилли. Он изображает Наполеона на Св. Елене через воспоминания Бетси Бэлком, тринадцатилетней дочки семейства, в котором Наполеон провел три первых месяца своего изгнания, пока готовили его постоянную резиденцию, Лонгвуд. В 1844 г. миссис Абелл (Бетси Бэлком) опубликовала мемуары, которые с тех пор часто привлекали к себе внимание; в частности, их использовала Энн Уайтхед в биографии «Бетси и император» (2015), а также Бёрджесс в своем наполеоновском романе.

Энтони Бёрджесс (1917–1993) – английский писатель и композитор, известный главным образом благодаря роману «Заводной апельсин» (1962). Бёрджесс получил католическое воспитание и в юности порвал с католицизмом, отличался прекрасной лингвистической одаренностью, с 1956 по 1995 гг. опубликовал 33 романа. Английская критика упрекала его за чрезмерную публикационную активность, подразумевая, что такое перепроизводство литературной продукции неминуемо отражается на ее качестве. Однако сам Бёрджесс отметал подобные упреки,

¹ Бернад Корнуэлл, 22 романа о Шарле; Дэвид Доначи, 15 романов о Джоне Пирсе; Йэн Гейл, 4 романа о Кине; Эдам Харди, 14 романов о Фоксе; Ричард Говард, 6 романов об Алене Лозаре; Александр Кент, 29 романов о Ричарде Болито; Дьюи Лабдин, 22 романа об Алане Льюри; Дадли Поуп, 18 романов о Рэмадже; Ричард Вудмен, 14 романов о Натаниэле Дринкуотере; 21 роман Джулиана Стоквина о Кидде и т.д.

² Лорен Виллиг, женский триллер «Розовая гвоздика» (9 романов об английской шпионке во Франции).

³ Наоми Новик, историческая фэнтези «Отважный» (7 романов).

⁴ Антология эссе: Jonathan North (ed). «*The Napoleon Options: Alternate Decisions of the Napoleonic Wars*», 2000; Steven Marthinsen. «*Napoleon's Waterloo Campaign: An Alternate History*» (2 vols.), 2003; Scott Langley. «*Napoleon's Wolf*» (2008); Nicolas Mutte. «*Napoléon – Résurrection*», 2013; Shannon Selin. «*Napoleon in America*», 2014; Carolyn McCrae. «*A Set of Lies*», 2015; Scott Freheit. «*The Emperor of California*», 2015; J.W. Clennett. «*The Dimenois*», 2016; Peter Tsouras. «*Napoleon Victorious: An Alternative History of the Battle of Waterloo*», 2018.

подчеркивая, что ему просто присуща высокая трудоспособность, а пишет он всегда на пределе своих возможностей.

Из сотрудничества Бёрджесса со Стэнли Кубриком, режиссером фильма «Заводной апельсин» (1971), и возник роман о Наполеоне. Масштабный фильм о Наполеоне был главным задушевым проектом Кубрика, и приступить к нему он должен был сразу после успеха «Космической одиссеи». Уже были утверждены Джек Николсон на роль Наполеона и Одри Хэпберн на роль Жозефины, уже было согласовано участие румынской армии в съемках, уже было потрачено 400 тыс. долларов на подготовку, но летом 1969 г., за несколько недель до начала съемок, студия «MGM» отказались финансировать фильм: к концу 1960-х гг. масштабные военные эпопеи вышли из моды; оба фильма Бондарчука на наполеоновскую тему провалились в западном прокате. Сегодня сценарий Кубрика для этого байопика доступен в Интернете, а HBO продюсирует съемку по нему шести часов телесериала. Вот для этого «величайшего из неснятых фильмов» Бёрджесс и должен был первоначально написать свой вариант сценария, так же, как он это сделал для «Заводного апельсина», но в процессе работы он понял, что его замысел не имеет ничего общего с потребностями кинематографа. Однако в романе осталось от этого первоначального замысла второе посвящение – «Стэнли Дж. Кубрику, *maestro di color*» (первое посвящение – второй жене писателя, которая переводила его романы на итальянский; посвящение гласит: «Моей дорогой жене, бонапартистке, которая в силу молодости не могла понять, почему англичане назвали крупный железнодорожный вокзал в честь военного поражения» [р. 3]¹).

Роману посвящены многочисленные рецензии, специальные статьи и главы в монографиях [McNeil, 1983; Phillips, 2010; Clarke, 2017]. Он интересен прежде всего авторской попыткой воплощения в слове Третьей симфонии Бетховена, которая известна как Героическая симфония. Изначально она была посвящена «великому человеку», Бонапарту. Героическая симфония определила не только форму, но и главную проблему романа – какова природа героического, кто такой герой. Как правило, героика ассоциируется в литературе с трагическим пафосом, герой изображается в возвышенном свете. Бёрджесс же избирает для романа другую тональность – ироикомическую. Образ Наполеона дается во множественной перспективе, в восприятии разных персонажей, раскрывается через его внутренние монологи, через элементы потока сознания. Перед нами не обычный исторический роман и не роман-биография, а ироническая постмодернистская историческая метафикция, один из ранних для английского романа образцов жанра, открытого Фаулзом в «Женщине французского лейтенанта» (1969). Наполеон в романе – фигура не столько реалистическая, сколько гротескная, условная.

¹ «To my dear wife, a Buonapartista, who, in her extreme youth, could never understand why the British had named a great railway terminus after a military defeat» – имеется в виду лондонский вокзал Ватерлоо. Для итальянки Лианы Маччеллари Ватерлоо – знак поражения, позора; для англичан – знак великой победы, славы. Посвящение не просто выражает дежурную признательность жене, но вводит тему разнообразия точек зрения на известные факты, относительности их интерпретаций.

В том, что касается фактов биографии Наполеона и событийной канвы, роман опирается на мемуары эпохи и труды биографов императора [Bourienne; Berthier, 1952; Caulaincourt; D'Abrantes, 1833; Lejeune, 2010; Remusat; Marchand, 1998]. Однако события даются не в хронологической последовательности. Хронологичны две первые части: часть 1 – от первого до начала второго итальянского похода, часть 2 – от перехода через Альпы до коронации. Ахронологичны часть 3 – осень 1812 г., здесь разгром Великой Армии становится рамкой для истории развода с Жозефиной, для описания Тильзитского свидания, и повествование здесь доходит до Ватерлоо; часть 4 – рамкой служит пребывание и смерть Наполеона на о. Св. Елены, в центре – его дружба с Бетси Бэском¹, но здесь автор сосредотачивается на подведении Наполеоном итогов жизни. В принципе соответствуют историческим и портреты многих десятков персонажей романа – чувственная креолка Жозефина, стоящая в центре наполеоновского мифа; циничный Баррас; Талейран, в совершенстве освоивший искусство выживания; соглашатель и гурман Камбасерес; преданный Бертье и т.д. Но психологические портреты, мотивировки поступков персонажей, их внутренний мир писатель разрешает себе воображать свободно, вне рамок документальных свидетельств и мемуаров.

Как и положено в жанре романа, его стержень составляет частная, любовная жизнь Наполеона, поэтому он начинается с бракосочетания генерала 9 марта 1796 г. За рамками текста остается исторический контекст сцены – Наполеон только что назначен главнокомандующим Итальянской армией, поглощен подготовкой похода, и, заработавшись, опаздывает на собственную свадьбу.

В обшарпанном помещении гражданских бракосочетаний на рю Д'Антен в ожидании жениха коротают время невеста, свидетели – Баррас, Тальен, финансовый советник мадам Богарне Кальмеле, да спит, расположив в опасной близости от горящего камина свою деревянную ногу, заместитель чиновника бюро регистрации браков.

Старые – «роялистские» – карманные часы Тальена отзванивают новое республиканское время – девять, десять вечера; у невесты в этой сцене всего две реплики: не вернуться ли ей домой и как жаль, что при ней нет гадальных карт. Общий легкий разговор вводит читателя в атмосферу эпохи, когда еще свежа память о терроре и у всех кружится голова просто от того, что они выжили. Говорится о революционном календаре Фабра д'Эглантина (в треснувшее окно комнаты дует ветер вантоза), о Руссо, читаются импровизированные «Оды деревянному протезу патриота». Политики исподволь наблюдают друг за другом. Предмет ожидания не обсуждается, его имя не произносится.

Но вот одноногий младший клерк заворочался во сне. «Спи, спи, – прошептал Кальмеле. – Жених тебя разбудит. Он хитро посмотрел на остальных – уловили

¹ Степень документальности характеризует тот факт, что одна буква в фамилии героев второго плана иногда меняется (Vascombe Бэском – Бэлком; Штаппс – Фридрих Штапс, немецкий студент, покушавшийся на Наполеона в 1809 г.).

ли они библейское эхо» [р. 4]. В контексте ситуации Бонапарт жених в буквальном смысле слова, но отсылка к евангельской притче о десяти девах сразу ставит его в один ряд с Мессией. От Матф. 25:6 «Вот, жених идет, выходите навстречу ему» – это кульминационный момент притчи о неготовности народа к пришествию Сына Божия.

Абзацем позже образ Наполеона получает развитие во внутреннем монологе Барраса:

«Господин Благопарт (Monsieur Goodpart) мог бы и прислать кого-нибудь из штаба. В его поведении был легчайший привкус неповиновения человека, слишком хорошо знакомого с властью пушек. А потом (но эту мысль следовало сразу прогнать) – головокружительное сомнение, а явится ли он вообще, или испугается, как пугались иные женихи до него. Но нет, этот мужчина просто источает юношескую страсть, сочится любовью в ее присутствии. От него как будто бьет током. И разве путь через Альпы не лежит (да, это грубо, он признает) через ее лоно? Взгляни на это по-другому и успокойся: они все трое – аристократы, пусть двое родом с колониальных островов, все говорят с провинциальным акцентом, с неправильными гласными. Им троим следует держаться вместе в мире, которым правит средний класс. Устроить бывшей любовнице законный брак, а заодно сделать одолжение другу, который так по ней томится и отлично разбирается в пушках. Эти двое – инструмент его собственного выживания» [р. 4].

Наконец является Наполеон. Он по-прежнему не называется по имени, но важность персонажа подчеркивается тем, что в английском тексте он обозначается французским местоимением:

«Кальмеле услышал первым. Приближающиеся шаги, нетерпеливый марш. Дверь распахнулась. Лемаруа, адъютант, четвертый свидетель. “Lui”, – сказал Кальмеле.

Он вбежал. “Проснитесь. Уберите ноги из камина”. Любовно и больно ущипнул ее за мочки ушей, по очереди за обе, и вскричал: “Начинайте!”» [р. 7].

И начинается основное повествование, четыре части которого соответствуют четырем частям Героической симфонии.

Посмотрим сначала на столь важную в романе систему номинации главного героя. Автор фиксирует момент, когда в начале итальянской кампании Бонапарт окончательно убирает из своей фамилии вторую букву, и его имя начинает звучать не по-итальянски, Буонапарте, а более по-французски, Бонапарт. В первой части Бонапарт в основном фигурирует как «lui» – «он», когда не требуется уточнения имени, он, самый значительный человек в сознании говорящих, он – как универсальное воплощение мужественности. Так называют его Жозефина и Ипполит Шарль в их любовных сценах, так мысленно называет его мать, недовольная его браком. Так называют его в заседаниях Директории, когда обсуждаются способы удержать опасного генерала вдали от Парижа. С момента

коронации lui превращается в N – в букву его вензеля. В Тюильри, в палатке командующего, в Шенбрунне, в Тильзите и в Кремле Наполеон именуется поочередно, без особой системы, нейтральным английским he, или по факту – императором, или по своему инициалу – N. В вымышленном гротескном эпизоде после поражения в России Наполеон тайком покидает Тюильри, чтобы как простой местье Лаваль посидеть в кафе, услышать глас народа. Он слышит проклятья в адрес континентальной блокады, жалостливые байки о Бородине, грубые насмешки в свой адрес; он вызывает подозрения шпииков Фуше, и ему не удается сохранить маску местье Лавалья – он взрывается полномасштабным императорским гневом. Наконец, на Св. Елене в авторской речи Наполеон зовется «наш друг», прямо сравнивается с прикованным титаном Прометеем, и к нему применяется аббревиатура Христа INRI (IESVS NAZARENVS REX IVDÆORVM, то есть «Иисус Назарянин, Царь Иудейский» – Пилат на табличке на кресте распятия), которая в романе обозначает девиз маршалов-предателей, Imperatorem Napoleonem Regem Interfaciamus (давайте покончим с императором Наполеоном). То есть роман представляет конец жизни Наполеона как мученичество.

Наполеона в романе сопровождают два хора голосов. Первый – генеральско-маршальский, подчеркнуто антиинтеллектуальный, по-солдатски грубый. Вначале он звучит критично по отношению к главнокомандующему: во время первого итальянского похода они смеются над его любовной одержимостью, для Массена, Ожеро он – «мокрые штаны», «мелкий засранец». Они резко критикуют методы проведения египетской кампании, а решение Наполеона покинуть Египет с точки зрения высшего офицерства – нарушение воинского долга, предательство армии. Со временем, по мере превращения в князей и герцогов, старые боевые товарищи начинают обращаться к нему «сир» и утрачивают былую самостоятельность и инициативу.

Второй хор голосов – чисто солдатский, это хор рядовых, голос народа. Описания начальной стадии большинства военных операций в романе открываются несколькими строками французских фамилий и добавлением «и еще столько-то тысяч человек». Автор отдает дань тем, кто забыт историей, он воскрешает имена тех, кто голодными и больными шли в атаку на Монтенотто, кто умирал от чумы в Сирии, кто переправлял орудия через альпийские ущелья, кто наводил понтоны в ледяной Березине. И этот хор эволюционирует от восторженного приятия революционной риторики раннего Наполеона к безответным вопросам, с которыми они погибают в России: почему мы отступаем северным, а не южным маршрутом? если континентальная блокада – благо, то почему на нашей амуниции, на наших рассыпающихся сапогах бирки «сделано в Манчестере», «сделано в Бирмингеме»? зачем мы здесь вообще, если наш главный враг – Англия? На этом уровне нет оценок личности Наполеона, но это необходимая дополнительная перспектива к его образу.

Способы создания образа Наполеона в романе нетрадиционны. Вот единственный фрагмент, который напоминает традиционный портрет: «Рустам держал

зеркало, пока его хозяин брился бирмингемской сталью, быстро, аккуратно, без единого пореза. Он облился одеколоном, похлопал по груди и спине. В зеленом мундире егерского полковника, с треуголкой в одной руке и с бонбоньеркой в другой, табакерка в кармане, он сел за работу, посасывая анисовый леденец» [р. 57–58]. Зато выше обычного внимание автора к телесному началу в персонаже, причем в центре внимания оказывается строение его грудной клетки (символика дыхания, души, громового голоса оратора и полководца), зубная боль и дурной запах изо рта (символика боли и зла, которые он приносит Европе). И не действия, не поступки Наполеона становятся главным способом раскрытия образа в романе о величайшем деятеле Нового времени – даже не все его самые славные сражения и самые обязательные для биографий анекдоты присутствуют в романе. Бёрджесс много места уделяет снам Наполеона, его видениям в бреду болезни, во время бессонницы; автор фантазирует интимные беседы Наполеона с Жозефиной, комические сцены с Марией-Луизой. Романтическое прощание с Марией Валевской на Эльбе занимает в повествовании намного больше места, чем описание битвы при Ватерлоо. Наполеон в романе повышенно-эмоционален: он заливается слезами, часто повышает голос, кажется, с упоением разыгрывает роли в семейных, военных и политических сценах. Он то провозглашает себя вестником свободы и революции, то признается, что боится народа; говорит то о важности веры и требует безусловного соблюдения моральных норм, то о том, что его единственная стратегия – ложь, необходимая, чтобы запутать противника. Правильные слова произносятся в массовых сценах, они адресованы аудиториям политиков, чинов церкви, солдат; наедине с близкими он позволяет себе быть более откровенным. Эта внутренняя фальшь, склонность к позерству в бёрджессовском Наполеоне напоминают о Наполеоне Толстого. Но Бёрджесс идет дальше, не ограничиваясь сочетанием искренности и позерства, наивного актерства и циничного использования людей. Он добавляет потребность быть любимым и неспособность доверять кому бы то ни было. Все биографические парадоксы Наполеона показаны в романе с двойной точки зрения, как личная драма и как комедия: корсиканец во главе Франции; муж, разводящийся с единственной женщиной, которую любит всю жизнь; отец нации, у которого нет своих детей. В политическом плане роман рисует демагога, который под прикрытием понятий «революция, свобода, республика» учреждает жесткий режим личной власти, самовлюбленного покорителя Европы, презираемого побежденными. Самый могущественный человек в мире, он почти заискивает перед покушавшимся на него в 1809 г. немецким студентом.

Внутреннюю целостность этому набору парадоксов придает система лейтмотивов, анализ которых и помогает приблизиться к смыслу образа Наполеона в романе.

Первый лейтмотив – это быстрота, зримое проявление его неумеренности. Быстрота, с которой Наполеон маршевым шагом вбегает на собственную свадьбу, быстрота, с которой он ест и пьет, не разбирая вкуса, быстрота всех его физиологических отправления, быстрота его перемещений, работы ума, безудержность

желаний – повышенная скорость во всем, воспринимается окружающими как недостаток цивилизованности. Как говорит Жозефина: «Он сумасшедший. Он не любит меня – он меня боготворит. Это нецивилизованно. ...Я не хочу, чтобы меня боготворили. Я хочу, чтобы все было спокойно, приятно и разумно» [р. 22]. Наполеон в романе часто осуждает людей за неумеренность, склонность к крайностям. По поводу генерала Мёну, принявшего в Египте ислам, он замечает: «Некоторые не знают, что такое умеренность» [р. 56], – это одна из форм авторской иронии в романе.

Быстрота делает его непредсказуемым, прежде всего для врагов. Неумение наслаждаться благами цивилизации, на что всегда нужен определенный досуг, создает впечатление, что Бонапарт – «не человек, а чистая функция», как говорит о нем Камбасерес. Мудрый Талейран в романе еще в 1800 г. предсказывает, что он переждет (outstay) Бонапарта – тот слишком рискует, спешит, ставит слишком большие цели, чтобы быть долговечным.

Второй лейтмотив образа Наполеона – его связь с твердой почвой, с землей, на которой можно вести сражения, с солнцем, ярко освещающим землю, и его враждебность воде, туману, дождю и снегу. Дело не только в том, что из всей русской кампании подробно показана только гибельная переправа через Березину, что море – залог могущества Англии. Очень рано в романе, когда Гро пишет в Италии портрет Бонапарта на Аркольском мосту, тот вспоминает, как во время верховой атаки угодил в болото, откуда его вытащили солдаты: «Вода. Старуха в Аяччо тогда сказала. Сказала, что земля будет моим другом, а вода – моим врагом» [р. 23]. Вода – это женское начало, это та сфера, с которой он ведет постоянную борьбу и в которой он оказывается бессилён.

Третий лейтмотив – нераздельная для него связь любовной страсти и войны, их слияние. В повествовании скороговоркой проговаривается рациональная сторона Бонапарта-полковника – говорится о планировании, ресурсах, работе с картой, изучении местности. Но главное то, что война для него – способ самораскрытия, его *modus operandi*, который полнее всего позволяет ему ощутить богатство жизни. Об этом прямо говорится во внутреннем монологе, обращенном к Жозефине во время битвы при Монтенотте:

«Бонапарт наблюдал с высоты в три тысячи футов. В какой-то мере, сердце мое, это эмблема любви, это столкновение армий. Мой адъютант Мармон говорит, что любовь – это атомы электричества, искрящиеся между полюсами мужского и женского, или что-то в этом роде, но я чувствую, что это биение сердца, одинаковое на войне и в любви. Священники в Аяччо говорили, что Песнь Соломона в Библии – метафора брака между Христом и церковью, но мы-то знаем: это просто любовь царя к его избраннице, и меня больше всего поражает фраза “грозная, как полки со знаменами”. Я достаю твой портрет, дождь стекает по стеклу. Поцелуями высушиваю капли и смотрю вниз, где сцепились синие и белые муравьи. На каждую пару белых – трое синих, рука к руке, в основном штыковая схватка, у нас все в порядке. На фоне

облачков мушкетных выстрелов я представляю себе твою белую спину ...Я вновь прячу тебя на груди, подальше от дождя и бойни. Это наша первая победа, мне надо двигаться к следующим. Я вижу австрийские знамена в руках французов, и застывшие островки белого, как будто земля там покрыта снегом. Пленные всегда такая обуза» [р. 12–13].

Приказ «пленных не брать» еще может быть объяснен военной необходимостью во время итальянского похода, когда повествование подчеркивает рискованность положения французов. После Арколе Бонапарт думает:

«Всемогущий Боже, в этот раз это было не планирование, а чистый риск, я выиграл в невероятной игре, это похоже на коньяк, на высшее наслаждение между ее бедер, теперь я чувствую себя живой душой, не только военной библиотекой, ремесленником или современным изобретением вроде семафорного телеграфа или воздушного шара. Но если бы кавалерия не нашла брод? Они ведь почти отчаялись, почти, почти. В этом пространстве “почти” кровь в жилах начинает петь. Мы победили, любовь моя. Шестнадцать орудий, две тысячи пленных. Пленные, любовь моя, это такая обуза. Война кормится войной; а чем кормятся пленные?» [р. 15].

Как к неизбежным издержкам войны он относится не только к уничтожению пленных, но и к гибели в ходе кампаний бесчисленных лошадей, что особо фиксирует повествование. В Египте лейтмотивом кампании становится его красивая фраза «время менуэтов прошло»: она крутится в голове у Бонапарта, когда он решает, как избавиться от тысяч военнопленных без применения дефицитных пуль, как избавиться от своих солдат, заболевших чумой. Его рассуждения о «гуманных» способах массового уничтожения используют известную риторику речей Гитлера. И естественно, эпизод с герцогом Энгиенским становится в повествовании поводом еще раз подчеркнуть жестокость Наполеона, только с новыми смысловыми нюансами: «Его семья наносит удар по моей семье, я в ответ наношу удар по его семье. Отпустить его — значит поощрить остальных. В конце концов мне придется уничтожить вообще всех». Камбасерес услышал нечто большее, чем корсиканскую риторику. Он содрогнулся» [р. 81].

Эта непреклонная жестокость ощущается всеми остальными персонажами романа. Жозефина видит сон о том, как муж отдает под трибунал Ипполита Шарля, а ее саму велит расстрелять за неверность; она так формулирует свой страх перед Бонапартом:

«Все, что он мне пишет, он имеет в виду буквально, он всегда все говорит буквально. Он намерен завоевать Италию, дойти до Вены и высадиться в Англии. Он пишет приказ о развороте флангов и чем-то таком, и тут же — что готов снять с меня кожу, чтобы владеть мной целиком, и одновременно он пишет свои депеши о каком-то левом фланге. Я его боюсь» [р. 22].

Для современной философии и рассматриваемого романа в высшей степени характерен интерес к любым выходам за границы человеческого, к грани человек/животное, к проблематике монструозности [Derrida, 1995; Cohen, 1996; Bildhauer and Mills, 2003; Agamben, 2004]. Отметим, что основные работы начали появляться двадцать лет спустя выхода в свет «Наполеоновской симфонии». Этот, в то время совершенно оригинальный, угол зрения в конечном счете и определяет отношение автора к Наполеону. В романе уже в период Консульства коллега Бонапарта Лебрэн говорит о нем: «Возможно, это новый вид человека. Конечно, он еще молод, может перемениться, стать более человеческим», а Камбасерес отзывается:

«– Да, в этом что-то есть. Он не вполне человек. Интеллект и животное начало. Машина, водруженная на животное. У него грудная клетка орангутанга, вы обратили внимание, как он дышит? ...В ярости он корчится, как мартышка. Ему бы следовало контролировать эти припадки гнева. Бросается по сторонам, как гремучая змея. Да, не человек. И ум не человеческий» [р. 58].

Уподобление животным низводит Бонапарта ниже человеческой средней нормы, заставляет сомневаться в его человечности. Внешнее отклонение от человеческой нормы, физическая деформация в культуре всегда воспринимается со знаком минус, как уродство, обособляет его носителя от коллектива; внутреннее отклонение диагностировать труднее, но это тоже своего рода проявление животности, чудовищности, монструозности. Гипертрофированный интеллект с этой точки зрения также становится знаком монструозности. Вернемся к диалогу Лебрэна и Камбасереса, которые пытаются понять Бонапарта.

«...Это настолько ново, что нам изнутри это трудно определить. Но рискну сказать, что это новое – это lui, Бонапарт. Я хочу сказать, что он не выражает какую-то самостоятельную идею... Он не олицетворяет какой-то новый вид абсолютизма, или демократии, или чего бы то ни было. Он просто формирует эпоху под себя самого.

– Механизм и животное в одном лице. Он говорит, что любит Францию. Но что он имеет в виду? Конечно, не кухню. Язык? Это не родной его язык. Похоже, “Франция” для него – просто вариант имени “Бонапарт”.

– Меня это пугает.

– Система, основанная на личности, есть отрицание конституции. Вместо системы спряжения, один инфинитив. Но есть достаточно противовесов. Мы – один из них.

– У нас нет армии» [р. 58–59].

«Монстром» называет Бонапарта в глаза Луиза Прусская, на что он в романе дружелюбно отзывается: «Все так говорят» [р. 123]. И наконец, на закате Империи в Мальмезоне гостей забавляет пробравшийся в гостиную орангутанг. Прямого

сравнения с Наполеоном автор избегает, но сцена сводит воедино ранее заявленные детали образа Наполеона как монстра:

«Обратите внимание на массивность грудной клетки, – сказал Камбасерес... – И глаза необыкновенные – в них страстность и терпеливость, интерес к непосредственному окружению и взгляд в какую-то даль.

– Тот объем кислорода, который он поглощает, – сказал Талейран, – не работает на долговременную организацию. Недочеловек и сверхчеловек сходны в том, что оба – не люди.

И все снисходительно улыбнулись на странную картину – изгнанник из джунглей в розово-золотой атмосфере утонченной цивилизации» [р. 165].

Образ Наполеона очеловечивается в четвертой части романа, где он предстает добрым дядюшкой девочки-подростка, корсиканским земледельцем, увлеченно выращивающим свой сад, больным, пытающимся отвоевать жизненно необходимые мелкие привилегии у своего тюремщика. Финал романа представляет собой серию контрастных по настроению сцен – это комические пререкания между английскими врачами, присланными губернатором Лоу, и доктором Наполеона Антомарки насчет того, можно ли дать умирающему молока, насчет дозы рвотного, и тем, что разворачивается в этот момент в сознании Наполеона – это заново переживаемая им во всей полноте битва при Аустерлице. Помимо битвы при Монтенотто, это вторая детально описанная битва в романе, все остальные упоминаются, но не описываются. Автор преподносит Аустерлиц как безусловную вершину его жизни, подчеркивает, что недаром она происходит в годовщину коронации императора. Наполеон при Аустерлице – на пике своих возможностей как полководец и политик, на пике своей судьбы, на пике солдатской любви. Он здесь достигает статуса легендарного непобедимого героя, для чего необходимо, чтобы на субъекте лежала печать обреченности, чтобы его жизнь разворачивалась на грани смерти. Ранее в повествовании Талейран отмечал, что мифологический статус Наполеона в сознании французов связан с повышенным риском императора погибнуть на поле боя, и если бы такое случилось, Талейран предсказывал череду толстых родственников Наполеона на французском троне. Сам же Бонапарт в повествовании всегда ощущает себя бессмертным, что проявляется и в его безумной личной отваге, и просто в построении некоторых его фраз, которые свидетельствуют, что для себя он не допускает возможности смерти.

Переход Наполеона от жизни к смерти дан в романе в самой примечательной и загадочной сцене. После того как Антомарки тщетно пытается протестовать против каждого действия английских докторов, а умирающий перестает слышать их голоса, после победного грома Аустерлица, он переносится в свой розовый сад на Св. Елене, где встречается с молодой женщиной, чей образ символизирует Судьбу и/или Смерть. Ее вопросы заставляют Наполеона наконец отказаться от игры, стать

предельно искренним. В ответ на вопрос, что в итоге останется из его истории для потомков, он тщательно подбирает слова:

«Ну, было нечто, что должно было быть исполнено. Наверное, оно и было исполнено — добавлю, частично, потому что современная история прервала это нечто. Я хочу сказать, мне это было поручено, и я рискнул это исполнить. — Поручено кем? — прервала она. — Кто поручает? — Не “кто”, ответил он, пожав плечами. — Некая сила, скажем, некий демон, вынуждающий определенные действия, к лучшему или к худшему, — эти категории здесь неприменимы — и которому, даже если бы человек желал, невозможно сопротивляться. В каждом из нас несомненно заложено какое-то свое зерно» [р. 244–245],

— пока это выглядит, благодаря использованию античного понятия «демон», как античный рок. Поворот в сторону католической концепции божественного предопределения приходит со следующим вопросом молодой дамы: а как же моральная сторона его действий? Сначала герой пытается отделаться банальностью — нельзя приготовить омлет, не разбив яиц, но она в интересах «герологии», науки о героическом, настаивает на искреннем ответе, и получает его:

«Герой должен явить себя миру. Вы спрашиваете, что такое герой? Существо исключительных качеств, он стоит выше остальных по интенсивности, широте мысли, по способностям. Полагаю, что героизм может проявляться в разных областях; моей областью была высокая политика, руководство армией, руководство военным государством» [р. 245].

Ее вопрос «зачем?», чего ради он предпринимал героические усилия, поначалу получает ответы, которые чаще всего давали историки бонапартизма, — он покончил с гнилым абсолютизмом, продвигал просвещенный республиканизм, создал систему, основанную на личных заслугах, новую аристократию достойнейших. Тогда его собеседница переформулирует свой вопрос:

«Профессия героя, или исключительно одаренного гения действия — как далеко стоит практиковать эту профессию. Профессия Дон Кихота или Дон Жуана... Я хочу сказать, что герой не обязан существовать в реальности. Чтобы питать воображение героическими образами, достаточно, чтобы существовало воображение такого же превосходного, героического качества. И я не имею в виду абсолютного Творца воображаемого, потому что он способен лишь воплотить образ в плоть в пространстве и во времени, а это все ограничители воображения» [р. 246–247].

Как видно, автор делает вполне постмодернистский ход, отсылая героическое из сферы реальности в сферу творческого воображения. Наполеон сразу горячо протестует:

«Но без меня не было бы этого конкретного образа. Скромность воспрещает мне произнести слово и его производные [*бонапартизм?*], но воображение тех, кому еще предстоит родиться, будет зажигаться от этого слова. И как ни абсурдно это звучит,

поэтому я должен был существовать, помимо всех этих запротоколированных свершений, которые еще изменят, уже изменили, меняют сейчас порядок вещей» [р. 247].

Но она настаивает: «Вас мог бы создать, и хорошо создать, какой-нибудь художник — например, в слове. Тогда не было бы нужды в этом кошмаре искореженной плоти и пролитой крови, в этой особой жестокости к лошадям» [р. 248].

В посмертном апофеозе Наполеона в финале не остается этой кошмарной стороны героики — здесь Бетси Бэском плачет, узнав последние слова Наполеона: «Франция. Армия. Военачальник. Жозефина». Она говорит: «Все кончено», а старый сержант из английской охраны императора, доставивший ей печальную весть, отзывается: «Вот в этом, мисс, я сомневаюсь. Уж больно окончательно звучит — все кончено. Я бы, мисс, дважды подумал, прежде чем так выразиться. Все кончено, говорите? Нет, мисс, ничего не кончено» [р. 256]. И как бы в подтверждение его правоты, автор переносит читателя в Париж, в прекрасное весеннее утро. Наполеон собирается инспектировать войска. Это также символическая сцена, аналог в прозе триумфального финала Героической симфонии Бетховена. Как всегда, императора играет свита: «С ним ехали начальник штаба, дежурный маршал, командир кавалерии дулся после спора о способах подковки лошадей, два адъютанта, конюший, паж с телескопом, грум, переводчик, рядовой с портфелем для карт и циркулей, выставленных на расстояние дневного перехода, чернокожий негодяй Рустам. Впереди — два кавалерийских и два дежурных офицера, позади — основной эскорт из четырех эскадрон гвардии (егеря, уланы, конные гренадеры, драгуны). И вдруг он с удивлением понял, что напрочь забыл, что и где... — “Сир”. И ему тут же сказали, где они, какая будет следующая победа, кто противник» [р. 257]. Только в идеальной вечности автор позволяет герою обрести безусловную любовь: «Приветственный любовный рев войск напугал птиц. Что это, его день рождения, годовщина великой победы, или коронации? Нет, это просто в его честь, ради него. Он помахал со слезами на глазах, и отметил про себя ужасающий вид сержанта Пекрьо, шатающегося, с оторванной верхней пуговицей, лично поговорить с этой свиньей, ну что за бабник. Возгласы приветствия и радости. Подхватывают все и вся, одушевленное и неодушевленное, в общем празднестве». На этой праздничной ноте завершается роман. Последние жизнеутверждающие слова: «Возрадуемся. Повторю — возрадуемся. Говорю — ага INRI, и звенят колокола, колокола, колокола, возрадуемся. Возрадуемся» [р. 257]. Так в ореоле вечной славы, вечного солнца победы шествует Наполеон, купающийся в народной любви. Финал лишен всякой иронии и комизма, которые сопровождали образ на протяжении всего романа, и уже в силу сильной позиции финал как бы снимает все ранее отмеченные для образа противоречия и помещает Наполеона в героическое пространство вечной памяти и вечной любви, вечного источника вдохновения для художников и писателей.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

- Агамбен Джорджио. Открытость. Человек и животное / пер. с ит. Д. Новикова // *Синий диван*. 2007. № 10–11. С. 29–46.
- Коленкур Арман Огюстен Луи де. Мемуары. Поход Наполеона в Россию. URL: <http://www.museum.ru/museum/1812/library/kolencur/index.html> (дата обращения – 24 марта 2020 г.).
- Abrantès Laure Junot (duchesse d' Abrantès)*. *Memoirs of Napoleon, His Court and Family*: In 3 volumes. London: R. Bentley and sons, 1833.
- Agamben Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Translated by Kevin Attell. Stanford: Stanford Univ. Press, 2004. 120 p.
- Bildhauer Bettina and Robert Mills. Introduction: Conceptualizing the Monstrous // *The Monstrous Middle Ages*. Cardiff: Univ. of Wales Press, 2003. Pp. 1–27.
- Bourrienne Louis Antoine Fauvelet de. *Memoirs of Napoleon Bonaparte*. URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/3567> (дата обращения – 24 марта 2020 г.).
- Bertrand Henri-Gratien. *Napoleon at St. Helena: The Journals of General Bertrand from January to May of 1821*. New York: Doubleday, 1952. 318 p.
- Burgess Anthony. *Napoleon Symphony*. London: Jonathan Cape, 1974. 263 p. URL: https://edpf.tips_napoleon-symphony (дата обращения – 24 марта 2020 г.).
- Clarke Jim. *The Aesthetics of Anthony Burgess: Fire of Words*. London: Palgrave Macmillan, 2017. 303 p.
- Cohen Jeffrey Jerome. *Monster Culture: Seven Theses // Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1996. P. 3–25.
- Derrida Jacques. *Passages – from Traumatism to Promise // Derrida Jacques. Points...: Interviews, 1974–1994*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1995. Pp. 386–387.
- Derrida Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham Univ. Press. 2008. 192 p.
- Lejeune Louis François. *Memoirs of Baron Lejeune: Aide-de-camp to Marshals Berthier, Davout, and Oudinot*: In 2 volumes. London: Wagram Press, 2010. 314 p.
- McNeil David. *The Musicalization of Fiction: The «Virtuosity» of Burgess' «Napoleon Symphony» // Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. Vol. 16. № 3 (Summer 1983). Pp. 101–115.
- Marchand Louis-Joseph. *In Napoleon's Shadow: The Memoirs of Louis-Joseph Marchand, Valet and Friend of the Emperor 1811–1821*. London: Proctor Jones Publication, 1998. 800 p.
- Mémoires du maréchal Berthier... Campagne d'Égypte*. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/38737> (дата обращения – 24 марта 2020 г.).
- Phillips Paul. *A Clockwork Counterpoint: The Music and Literature of Anthony Burgess*. Manchester: Manchester UP, 2010. 512 p.

Rémusat Madame de. Memoirs of the Empress Josephine. URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/49175> (дата обращения – 24 марта 2020 г.).

REFERENCES

Agamben Giorgio. Otkrytost'. Chelovek i zhivotnoe. Tr. D. Novikov, in *Sinyi divan*. № 10–11. Pp. 29–46 (in Russian).

Caulaincourt Armand Augustin Louis. *Memoirs. Pokhod Napoleona v Rossiyu*. Available at: <http://www.museum.ru/museum/1812/library/kolencur/index.html> (in Russian) (accessed 24 March 2020).

Abrantès Laure Junot (duchesse d' Abrantès). *Memoirs of Napoleon, His Court and Family*: In 3 volumes. London: R. Bentley and sons, 1833.

Agamben Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Translated by Kevin Attell. Stanford: Stanford Univ. Press, 2004. 120 p.

Bildhauer Bettina and Robert Mills. Introduction: Conceptualizing the Monstrous, in: *The Monstrous Middle Ages*. Cardiff: Univ. of Wales Press, 2003. Pp. 1–27.

Bourrienne Louis Antoine Fauvelet de. *Memoirs of Napoleon Bonaparte*. Available at: <http://www.gutenberg.org/ebooks/3567> (accessed 24 March 2020).

Bertrand Henri-Gratien. *Napoleon at St. Helena: The Journals of General Bertrand from January to May of 1821*. New York: Doubleday, 1952. 318 p.

Burgess Anthony. *Napoleon Symphony*. London: Jonathan Cape, 1974. 263 p. Available at: https://edpf.tips_napoleon-symphony (accessed 24 March 2020).

Clarke Jim. *The Aesthetics of Anthony Burgess: Fire of Words*. London: Palgrave Macmillan, 2017. 303 p.

Cohen Jeffrey Jerome. Monster Culture: Seven Theses, in *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1996. Pp. 3–25.

Derrida Jacques. Passages – from Traumatism to Promise, in *Points...: Interviews, 1974–1994*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1995. Pp. 386–387.

Derrida Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham Univ. Press. 2008. 192 p.

Lejeune Louis François. *Memoirs of Baron Lejeune: Aide-de-camp to Marshals Berthier, Davout, and Oudinot*: In 2 volumes. London: Wagram Press, 2010.

McNeil David. The Musicalization of Fiction: The “Virtuosity” of Burgess’ “Napoleon Symphony”, in *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. Vol. 16. № 3 (Summer 1983). Pp. 101–115.

Marchand Louis-Joseph. *In Napoleon's Shadow: The Memoirs of Louis-Joseph Marchand, Valet and Friend of the Emperor 1811–1821*. London: Proctor Jones Publication, 1998. 800 p.

Mémoires du maréchal Berthier... Campagne d'Égypte. Available at: <https://www.gutenberg.org/ebooks/38737> (accessed 24 March 2020).

Phillips Paul. *A Clockwork Counterpoint: The Music and Literature of Anthony Burgess*. Manchester: Manchester UP, 2010. 512 p.

Rémusat Madame de. *Memoirs of the Empress Josephine*. Available at: <http://www.gutenberg.org/ebooks/49175> (accessed 24 March 2020).