

УДК 82.09
ББК 83.3

Д.В. Харламова

МОТИВ АПЕЛЬСИНОВОГО ДЕРЕВА КАК ЧАСТЬ «МИФА ОБ ИТАЛИИ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СТЕНДАЛЯ

Статья посвящена анализу мотива апельсинового дерева в контексте «мифологизации» Италии в творчестве Стендаля. Исследуя формирование мотива, автор предпринимает попытку разграничить романное и автобиографическое пространство, что помогает ему выявить предпосылки зарождения «мифа об Италии».

Ключевые слова: *Стендаль, мотив, «Жизнь Анри Брюлара», мифологизация, автобиография, «Пармский монастырь», Италия.*

Харламова Дарья Владимировна – аспирант кафедры теории и истории мировой литературы факультета филологии и журналистики Южного федерального университета
Тел.: 8 (863) 264-94-58, 8-988-550-43-12
E-mail: auteur2007@yandex.ru

© Харламова Д.В., 2012.

На страницах «Прогулок по Риму» Стендаль нередко превозносит искусство античных скульпторов, которые умели *выбирать* в природе, а не бездумно копировать восхищающую всех форму [Стендаль, т. 10, с. 384]. Творчество – постоянный отбор, сортировка (*le tri*), создание собственных комбинаций и смыслов из первичного природного материала [Blin, p. 26]. Стендаль, известный склонностью к аналитическому методу, представляет читателю «отрепетированную» природу – структуру, каждый элемент которой имеет своё понятийное содержание и эстетическую значимость. Особенность художественных текстов Стендаля в том, что все они в принципе представляют собой единое целое.

Однако Стендаль писал не только романы. Вся его проза – дневники, письма, путевые заметки, романы, биографии – настолько тесно связаны между собой, что не всегда можно сказать с уверенностью, где заканчивается художественно организованное пространство и начинается «пересечённая местность» искусства словесности. Жерар Женетт сформулировал эту проблему в следующем вопросе: *«Если Бейль пишет на земле, поясе, подтяжках, а Стендаль воспроизводит это на бумаге, то где здесь начинается литература?»* [Женетт, с. 371 – 372].

В «Жизни Анри Брюлара» Бейль так описывает комнату аббата Райана – ненавистного иезуита, отравившего его детство: *«Клетка для канареек, сделанная из железной проволоки, прикреплённой к вертикальным деревянным прутьям, которые, в свою оче-*

редь, были прикреплены к стене оштукатуренными скобами, имела около девяти футов длины, шесть высоты и четыре ширины. В этом лишённом солнца пространстве грустно порхали штук тридцать бедных канареек всех цветов» [Стендаль, т. 13, с. 63]. Может быть, здесь, в этой тесной комнате, берёт начало мотив птицы в клетке. А как же быть с апельсиновыми деревцами, которые не замедлили появиться несколькими строками ниже? *«Аббат приходил в гнев – спокойный, мрачный и злой гнев флегматичного дипломата, когда я за завтраком ел сухари рядом с его апельсиновыми деревцами. Эти деревца были настоящей его манией, ещё более неудобной, чем мания птиц [...] Роковой аббат утверждал, что крошки, падавшие от нашего серого хлеба, привлекали мух, которые ели его апельсиновые деревца»* [Там же].

Картина поистине одиозная. Если не знать, что образ мух, поедающих апельсиновые деревца, вышел из-под пера Стендаля, можно было бы приписать его авторство экзистенциалистам начала XX в. Но мы помним: *«Жизнь Анри Брюлара»* не является художественным произведением в полном смысле этого слова. Это вольная биография. Так стоит ли принимать образ из *«Анри Брюлара»* за крик души отчаявшегося экзистенциалиста, неожиданный художественный нигилизм или зачатки постмодернистского издевательства? Нет. Что, в сущности, произошло? Мы вдруг увидели *просто апельсиновое дерево* – не прошедшее обработку замыслом, распространившимся на художественные тексты, не символ и не аллгорию, а растение, которое Анри Бейль – Брюлар – описывает всего лишь как неудобную манию скверного аббата Райана.

В связи с этим вспомним теперь сцену из *«Пармского монастыря»*, когда Фабрицио на короткое время возвращается в отцовский дом. *«Он [Фабрицио] совсем забыл об отце. Но мысль, что жизнь этого человека приходит к концу, изменила теперь его сыновние чувства. Фабрицио ясно различал даже воробьев, клевавших крошки хлеба на большом балконе перед столовой. "Наверно, потомки тех воробьев, которых я когда-то приручил", – подумал он. Балкон, как и все остальные балконы в замке, был уставлен апельсиновыми деревьями в глиняных горшках, больших и поменьше. Эта картина умилила его, а весь внутренний двор, украшенный узором из четких, резко очерченных теней и ярких солнечных бликов, представлял собой величественное зрелище...»* [Стендаль, т. 3, с. 173]. Узор из теней – возможно, аллюзия на тюрьму, не материальную, в которую в скором времени будет заточён герой, а тюрьму метафизическую, нигде и никогда его не покидавшую.

Связь мотива апельсинового с мотивом заточения и мотивом птиц в *«Пармском монастыре»* отмечает Жильбер Дюран [Durand, p. 188]. Это, наверное, один из самых запоминающихся образов романа: тюрьма, где в любовной тоске томится Фабрицио, апельсиновое дерево под окном камеры, вольеры с красивыми птицами, за которыми ухаживает Клелия. Строго говоря, мотив тюрьмы здесь, по выражению Шарля Дедеяна, *«метаморфизирован»* мотивом любви [Dédéyan, p. 67]. Тюрьмы как таковой нет, в этом парадокс: Фабрицио так поглощён образом Клелии,

что заточение теряет смысл наказания. *«Сильнейшее несчастье встречается с сильнейшим счастьем. Именно в этом проявляется наглядный закон компенсации, одушевляющий прозу Стендаля.»* [Старобинский, с. 401].

Но при более внимательном рассмотрении можно выявить связь апельсинового дерева с заточением либо с птицами не только в центральной системе мотивов «Монастыря». Есть несколько эпизодов, объединяющих мотивы в разных вариациях. Например, уже упомянутая сцена в конце романа, где символом заточения выступает решётка на окне: *«Фабрицио осторожно вошел и действительно очутился в оранжерее, но напротив окна, забранного толстой решеткой и пробитого на три-четыре фута над землей.»* [Стендаль, т. 3, с. 513]. Покинул ли Фабрицио свою тюрьму и какая из его тюрем оказалась для него губительной?

Кроме того, связь мотива апельсинового дерева с тюрьмой и птицами прослеживается и в других произведениях Стендаля. Ванина, героиня «Итальянских хроник», почувствовав в доме присутствие чужого человека, *«поднялась на чердак и, поискав, нашла там забранное решёткой окошечко напротив террасы с апельсиновыми деревьями»* [Стендаль, т. 5, с. 7]. Это было окно от комнаты, где лежал раненый Миссирили, воображая комнату своей тюрьмой.

В другой хронике («Чрезмерная благосклонность губительна») упоминается монастырская оранжерея, *«очень низкая, расположенная рядом с калиткой, охраняемой часовым»* [Там же, с. 254]. Как справедливо отмечает Беатрис Дидье, в «Хрониках» топорсы монастыря и тюрьмы практически идентичны [Didier, p. 22].

Взаимодействие мотивов апельсинового дерева и мотива птиц также наблюдается в романе «Арманс». В романе есть эпизод, где главный герой, Октав, в расстройстве бредёт на встречу к возлюбленной в сад с апельсиновым деревом. Убитый горем, он мечтает, чтобы какой-нибудь мальчик, охотящийся *на птиц*, случайно подстрелил его. Навстречу ему выходит Арманс, *«изящная и лёгкая, точно птица»* [Стендаль, т. 4, с. 108].

Мотив апельсинового дерева, первоначально окружённый скорее негативным контекстом, постепенно трансформируется в аллгорию любви. Где же берёт начало этот образ именно в такой трактовке – в живописи ли, в итальянском пейзаже, в творчески переосмысленных впечатлениях детства или же он представляет собой мозаику из всех вышеперечисленных источников? Как готовый результат мы видим фетишизацию объекта в рамках авторского «мифа об Италии».

Надо сказать, что апельсиновое дерево не имеет никакой устоявшейся символики в культуре Европы ввиду своего сравнительно недолгого существования на её территории. Впервые растение упоминается в налоговых ведомостях XIV в.: писарь внёс приобретение путешественников в реестр пошлин как *«viridarium aranceogum»* [Azarri, p. 96]. Вплоть до XIX в. апельсиновое дерево оставалось в некотором роде экзотикой, в основном являясь увлечением аристократии. Однако обратимся сно-

ва к детству Бейля. Думается, что первый романический образ в юную душу Стендаля заронила тётка Элизабет, когда в связи со своим любимым братом расписывала ему прелести страны, где апельсиновые деревья растут прямо в земле. Так родилась первая ассоциация, получившая дальнейшее подкрепление.

«В Париже, – пишет Стендаль, – городе, без сомнения, превосходящем все остальные, нет апельсиновых деревьев, растущих на открытом воздухе, как в Сорренто» [Стендаль, т. 4, с. 405 – 406]. В Италии апельсиновое дерево растёт на открытом воздухе, во Франции – в кадках, которые часто стараются закопать глубоко, чтобы казалось, будто деревья растут в земле. Стендаль охотно пользуется этим противопоставлением, видя в нём иллюстрацию разности национальных характеров. Французам, в отличие от итальянцев, чаще бывает свойственна *amour de tête* – «выдуманная, внушённая любовь». Матильда де Ла Моль так глубоко «закапывает» свои чувства и так старательно «удобряет» их бесконечными самовнушениями, что рано или поздно сама начинает верить в истинность своей любви – совсем как в то, что апельсиновые деревья у дворца Ретц растут из земли.

«При нынешнем состоянии нравов в Европе это [Италия] – единственная страна, где произрастает на свободе растение, описываемое мною» [Стендаль, т. 4, с. 479], – рассуждает Стендаль уже о любви, а не о дереве. Но он так часто писал «об уникальном растении» на открытом воздухе, что читатель автоматически ассоциирует одно с другим. Стендаль вопреки реальным фактам называет Италию родиной апельсинового дерева [Там же, с. 405]. Апельсин родом из Китая. Но родиной чего всё-таки является Италия – любви или апельсина?

Интересно заметить, что все героини, связанные сюжетом или ассоциацией с апельсиновым деревом, не вполне французского происхождения: Клелия, Ванина, Феличе – итальянки, Арманс Зоилова – наполовину русская. Матильде, г-же де Реналь, Ламбель, г-же де Шастеле, несмотря ни на что, отказано в чести быть причастными к «итальянскому» растению.

Лучше всего, пожалуй, мотив апельсинового дерева как аллегии любви раскрывается в «Пармском монастыре», где апельсиновые деревья – постоянные спутники и хранители любви Клелии и Фабрицио. В финале романа есть деталь, которая не нашла точного отражения в русском переводе. После всех сюжетных перипетий влюблённые уединяются в маленькой «оранжерее» – *l'orangerie* – дворца Крешенци [Стендаль, т. 3, с. 528]. В русском языке оранжерея – «застеклённое помещение для выращивания и содержания теплолюбивых растений», т.е. любых растений [Ожегов, с. 456]. Во французском «*orangerie*» – «теплица, куда в холодное время года помещают апельсиновые деревья, выращиваемые в кадках», т.е. только апельсиновые деревья [Rey, p. 875]. Слово при заимствовании из французского расширило своё значение. В результате русскому читателю оказывается недоступным законченное

понимание пассажа, в самой полной мере реализующего мотив апельсинового дерева как аллегии любви.

Таким образом, мы вправе утверждать, что мотив апельсинового дерева, как и мифологизация Италии в целом, в основном имеет своим началом субъективный опыт. Сам мотив, существующий самостоятельно и в совокупности с другими мотивами, изначально раскрывается в негативном контексте, но вместе с тем в пределах художественных произведений – как ни парадоксально – реализуется как аллегория любви.

Литература

- Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. Т. 1. М., 1998.
- Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М., 1989.
- Старобинский Ж.* Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. М., 2002.
- Стендаль.* Собрание сочинений: в 15 т. Т. 3 – 5, 10, 13. М., 1959.
- Azarri M.* Les produits agroalimentaires entre économie et culture. Une expérience de recherche en Toscane // *Méditerranée*. 2007/2 n° 109.
- Blin G.* Stendhal et les problèmes du roman. Paris, 1998.
- Dédéyan C.* Le thème de la prison dans l'oeuvre romanesque de Stendhal // *La création romanesque chez Stendhal*. Collection stendhalienne publiée sous la direction de V. Del Litto. Mayence, 1985.
- Didier B.* Introduction // *Stendhal. Les Chroniques italiennes*. Paris, 1993.
- Durand G.* Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Paris, 1990.
- Rey A.* (réd.). *Le Robert micro*. Paris, 1993.
- Stendhal.* *La Chartreuse de Parme*. Paris, 1998.