

УДК 82(1-87)
ББК 84(4Фра)
Д 96

Перевод с французского
Д. Лившиц, В. Вальдман, К. Ксаниной

Предисловие *Г. Зингера*

Иллюстрации художника *Ж.-А. Боса*

В оформлении переплета использована иллюстрация к произведению Александра Дюма «Три мушкетера» художника *Alex de Andreis* (1880 – 1929)

Дюма А.
Д 96 Три мушкетера : роман / Александр Дюма; [пер. с фр. Д. Лившиц, В. Вальдман, К. Ксаниной ; пер. стихотворений М. Лозинского ; предисл. Г. Зингера]. – М. : Эксмо, 2013. – 784 с. : ил. – (Шедевры мировой классики).

ISBN 978-5-699-68331-4

Александр Дюма-старший – один из самых плодовитых и популярных писателей всех времен и народов, автор мирового бестселлера «Три мушкетера», ставшего любимой настольной книгой для читателей разных темпераментов и возрастов. Этот роман – бессмертная апология бесшабашности и удали, доблести и чести.

УДК 82(1-87)
ББК 84(4Фра)

- © Предисловие. Г. Зингер, 2013
- © Перевод. Д. Лившиц. Наследники, 2013
- © Перевод. В. Вальдман. Наследники, 2013
- © Перевод стихотворений. М.Л. Лозинский. Наследники, 2013
- © Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2013

ISBN 978-5-699-68331-4

Содержание

Г. Зингер

Нелегкая стезя баловня судьбы

9

ТРИ МУШКЕТЕРА

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

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

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

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

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

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

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

НЕЛЕГКАЯ СТЕЗЯ БАЛОВНЯ СУДЬБЫ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

новили, потом развлекали, но от частого употребления вырождались в заурядный литературный и сценический прием, в штампы.

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

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

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