

УДК 882
ББК 83. 3 Фр
Ф 75

*Работа выполнена в рамках проекта,
поддержанного грантом РГНФ: 2008–2010 № 09-04-00337а*

*Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского
гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 13-04-16011д*

*Рекомендована к печати Ученым советом Гуманитарного факультета
Санкт-Петербургского государственного экономического университета*

Посвящается памяти Виктора Евгеньевича Балахонова

Рецензенты:

доктор филологических наук, старший научный сотрудник
Института мировой литературы РАН им. А. М. Горького *Е. Д. Гальцова*
доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
Института русской литературы РАН (Пушкинский дом) *Д. В. Токарев*

Фокин С. Л.

Ф 75 Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. СПб.:
РХГА, 2013. — 396 с.

ISBN 978-5-88812-532-8

В монографии исследуются история и смыслы в восприятии образов, персонажей, идей, а также самой личности Ф. М. Достоевского, как они запечатлелись в мыслях и трудах французских писателей конца XIX–XX веков: Э.-М. де Вогюэ и Э. Гонкура, М. Барреса и А. Сюареса, А. Жида и П. Клоделя, М. Пруста и Л.-Ф. Селина, П. Дриё Ла Рошеля и А. Мальро, Ж.-П. Сартра и А. Камю, Ж. Батая, М. Бланшо, Н. Саррот. Исследование отличается двойной культурной перспективой — с одной стороны, в нем демонстрируется, что Достоевский воспринимается во Франции как выразитель «русскости», как исключительный в своем роде символ России, более того, как «самый русский» из всех русских писателей, востребованных во французской культуре XX века, разработавшей целое литературное пространство «французского Достоевского», или «французской достоевщины»; с другой стороны, именно заостренное внимание к сочинениям русского писателя, характерное для литературного сознания Франции, позволило иным мыслителям и писателям увидеть в творениях русского романиста созвездия смыслов, которые по разным причинам оказались недоступными для русских читателей. Дополнительная ценность книги в том, что в каждой главе заключен библиографический очерк о французском писателе — читателе Достоевского, что превращает монографию в незаменимое пособие по истории французской литературы XX века. В заключительном разделе книги представлены этюды о нескольких столкновениях самого Ф. М. Достоевского с французской культурой, связанные с разработкой культурной археологии понятия «национальный гений». Предназначается для филологов и философов, преподавателей, аспирантов и студентов гуманитарных факультетов.

УДК 882
ББК 83. 3 Фр

ISBN 978-5-88812-532-8



© С. Л. Фокин, 2013
© Русская христианская
гуманитарная академия, 2013

9 785888 125328 >

ВВЕДЕНИЕ

К сценографии фигур Достоевского во французской словесности XX века

Нет другого иноязычного писателя, который до такой степени прижился бы во французской литературе XX века, до такой степени стал неразличимо «своим», нежели Ф. М. Достоевский. А если принять, что французский писатель определяется по тому, что он читает в первую очередь других французских писателей — в родительском доме, лицейских классах, университетских аудиториях, — то можно утверждать, что среди всех французских писателей прошлого столетия вряд ли найдется другой такой автор, которого читали бы с таким упоением, с такими страстями, с такой настойчивостью, с таким влечением, с таким отторжением или даже неприязнью и нелюбовью, — но не является ли чтение против своей воли знаком высшего могущества читаемого? — нежели то выпало автору «Преступления и наказания», «Бесов» и «Братьев Карамазовых». Таким образом, если всерьез принять это положение, что французский писатель определяется, прежде всего, через то, что он читает и переосмысляет в своем творческом становлении в первую очередь других французских писателей, то среди всех французских писателей XX столетия Достоевского можно, с полным на то правом, назвать самым французским из всех французских писателей, поскольку ни один собственно национальный классик Франции не породил столько прочтений, столько толкований, столько перетолкований,

сколько вызвал к творческой жизни своими книгами, героями, идеями, самой своей личностью русский романист и мыслитель¹. Даже демонстративное нежелание «читать Достоевского», которым отличались иные французские литераторы прошлого века, может и должно рассматриваться как своего рода культурный симптом, через который думающая Франция давала знать, что она не на шутку «больна» Достоевским, что та или иная форма освобождения от наваждения «достоевщиной» являлась для французских писателей вполне насущной творческой задачей, если не необходимостью, решая или преодолевая которую они приходили к обретению и утверждению собственного творческого лица и почерка.

Когда Поль Леото (1872–1956), один из самых оригинальных и самых антиконформистских французских умов минувшего века, замечал в своем «Литературном дневнике», размышляя о том невиданном положении, которое занял автор «Преступления и наказания» во французской литературе начала XX столетия: «Великий писатель, согласен, но писатель, которого не следует читать, из интеллектуальной гигиены...»², в этом интеллектуальном негативизме сказывалась не только воля к здоровому бытию национальной литературы, словно бы помешавшейся, как мнилось французскому писателю, на русской бесовщине, но и вполне объективная оценка того колос-

¹ О рецепции Достоевского во Франции см.: *Backès J.-L. Dostoïevski en France. 1880–1930.* Paris, 1972; *Владимирова А. И. Достоевский во французской литературе XX века // Достоевский в зарубежных литературах / Отв. ред. Б. Г. Реизов. Л.: Наука, 1978; Dostoïevski européen // Textes réunis et présentés par M. Cadot // Revue de littérature comparée. 1981. № 219–220; Dostoïevski et les Lettres françaises / Actes du colloque de Nice réunis et présentés par J. Onimus. Nice: Centre du XX siècle, 1981; *Cadot M. Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident.* Paris: Maisonneuve et Larose, 2001; *Пантелей И. Достоевский и его французские читатели // Достоевский и XX век / Под ред. Т. А. Касаткиной. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2007; Dostoïevski // Le Magazine littéraire. Mars 2010. № 495.**

² Цит. по: *Assouline P. Dostoïevski // Le Magazine littéraire. Mars 2010. № 495. P. 58.*

сального наваждения «достоевщиной», под которое подпадала буквально вся французская словесность века, разражаясь время от времени, но на протяжении действительно *всего* столетия, то экзальтированными панегириками, то беспамятными филиппиками, то вдумчивыми разборами, то броскими формулами, то продуманными до мелочей толкованиями, то эффектными интерпретациями, через которые идеи, образы, персонажи, сама личность русского писателя приобретали во французской культуре какое-то совершенно исключительное положение, ничем не уступающее по силе своего символического присутствия в национальном сознании и национальном бессознательном условиям существования собственно национальных властителей дум, истинных гениев французского духа, слова, буквы, будь то Вийон или Рабле, Декарт или Паскаль, Вольтер или Руссо, Гюго или Бодлер, Франс или Валери... Впрочем, в последнем случае мы уже касаемся как раз одного из самых резких неприятелей Достоевского во Франции. Действительно, едва ли не самый изысканный и, безусловно, самый интеллектуальный французский поэт двадцатого столетия, автор знаменитого эссе «Кризис духа» (1919), на дух не переносил Достоевского, полагая, что повальное увлечение «русским романом» и, в первую очередь «Преступлением и наказанием», в чем-то сродни ювенильной тяге к литературной фантастике вроде романов Жюль Верна...

* * *

Мифы и сказания о «Великом инквизиторе», его «героях», его «поэмах», его «страстях» — так можно было бы обозначить необыкновенно сложный узел, в который сплелись в единой и неровной ткани французской словесности XX века различные нити восприятия русского писателя во Франции. В самом деле, значение Достоевского для французской литературы не сводится к вопросу о влиянии, использовании сходных мотивов, сюже-

тов, сознательных заимствований, подражаниях, интертекстуальных переключках или пародиях: сколки образа русского писателя, вариации на темы главных романов, «двойники» наиболее видных персонажей, клочки вырванных из текстов мыслей образуют особое семантическое пространство, своего рода смысловой ресурс французской литературы двадцатого столетия, к которому обращаются так или иначе — с теми или иными целями и задачами — многие французские писатели или мыслители прошлого столетия, порой откликаясь уже даже не на идеи Достоевского, а на их переосмысления, переложения или перепевы согражданами по французской Республике словесности. Словом, фигуры Достоевского здесь — это своего рода «вторая натура» его творений, вызванная к жизни стараниями и усилиями французских писателей — читателей его произведений. Разумеется, в самых значительных свершениях такого рода «повтор» означает не творческую вторичность, а особую критическую способность, нацеленную на построение «своего» посредством радикального испытания «чужого».

Исходя из этого положения, в настоящем исследовании упор сделан не столько на выяснении «влияний» или боязни таковых, интертекстуальном анализе или типологическом сопоставлении сюжетов, тем и мотивов, что, в отсутствие разработанной источниковедческой базы, чревато произвольностью трактовок и суждений, натянутостью сравнений и параллелей, сколько на конкретно-историческом изучении реальных текстуальных «следов» Достоевского в самом историко-литературном процессе во Франции XX столетия. Иначе говоря, речь идет об исследовании того присутствия фигур русского писателя в трудах и днях французских писателей, что запечатлелось, прежде всего, в книгах, этюдах, связных критических откликах, развернутых рефлексиях, а также в собственно художественных преломлениях в опытах художественной прозы (за рамками настоящей работы остаются такие темы, как «Достоевский на французской сцене» или французские экранизации романов

Достоевского, требующие особых методологических ориентиров и обращения к иным источникам, равно как чрезвычайно важные вопросы истории переводов произведений русского писателя на французский язык)¹.

В самом деле, в предыдущих исследованиях российские и зарубежные компаративисты сосредотачивались либо на отдельных книгах, полностью или частично посвященных русскому писателю (например, эссе А. Сюареса, А. Жида или Н. Саррот), либо на изучении переосмысления тем Достоевского в творчестве отдельных писателей (например, М. Пруста, Ж. Бернаноса, А. Камю, П. Клоделя, А. Мальро или Ф. Мориака). Вместе с тем единичные попытки как-то обобщить рецепцию Достоевского во французской культуре (например, замечательная во многих отношениях монография старейшего французского слависта М. Кадо «Достоевский из века в век, или Россия между Востоком и Западом», 2001) отличаются избирательностью в определении круга французских читателей, почитателей или ниспровергателей русского писателя и мыслителя, в силу чего «текст Достоевского» во французской культуре на настоящее время не лишен пробелов.

Таким образом, цель настоящей работы заключается в определении основных ориентиров для создания широкой панорамы рецепции личности и идей Достоевского в культурном контексте исторического становления французской словесности XX века.

Историческая панорама рецепции выстраивается через ряд рабочих, или методологических, понятий, позволяющих конкретизировать и более наглядно представить результаты анализа разнообразных литературных источников.

Очевидно, что заглавным понятием здесь является *фигуры*, которое в контексте данного исследования означает различные

¹ См., напр.: Сухачев Н. Л. Достоевский на французской сцене // Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1973. О проблеме переводов ср. также: Маркович А. Заметки французского переводчика Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 12. СПб.: Наука, 1996.

виды, которые принимают в сознании отдельных французских писателей личность, образы, персонажи и идеи Достоевского. При этом, однако, известная статичность любого *вида* снимается через то значение понятия *фигуры*, в котором на первое место выходит *изображение* или *образ* вообще. Тем не менее такого рода фигура не сводится к плану феноменологии восприятия, поскольку, помимо образа сознания, в нее входит элемент своеобразной игры, некоего *театра жестокости*, в котором субъект восприятия *Другого* делает все, чтобы последний стал *своим* или, наоборот, через последнего сам стремится стать другим. В этом отношении *фигуры* Достоевского во французской словесности XX века связаны с таким важным понятием «литературного поля»¹, как борьба за «символический капитал»: случается, что фигура Достоевского оказывается своего рода козырной картой, которую разыгрывают французские писатели

¹ Ср.: «Литературное поле есть совокупность различных сил, действующих на тех, кто в него входит и — дифференцированным образом — в соответствии с позицией, которую они в нем занимают (например, если остановиться на предельно удаленных точках, позиция автора популярных пьес и позиция авангардного поэта), в то же время это поле конкурентной борьбы, каковая нацелена на то, чтобы сохранить или, наоборот, трансформировать это самое поле» (Bourdieu P. *Le Champs littéraire // Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89. Sept. 1991. P. 4–5). Это предельно абстрактное социологическое определение можно несколько оживить через историческое и литературное понятие «Республики Словесности», предложенное в свое время французским философом-скептиком П. Бейлем (1647–1706): «Свобода царит в Республике Словесности. Республика эта — чрезвычайно свободное царство. Царство истины и разума, и под эгидой истины и разума там ведется безбожная война всех против всех. Друзья там должны остерегаться друзей, отцы — сыновей, а тесть — зятя, прямо как в железном веке» (Цит. по: Bourdieu P. *Op. cit.*). Принимая определение Бейля, Бурдьё делает упор на конститутивной связи «литературного поля» с «полем власти»: «Большинство практик и представлений художников и писателей (например, их амбивалентность как в отношении „народа“, так и в отношении „буржуа“) поддается объяснению не иначе как в соотношении с полем власти, внутри которого литературное поле занимает подчиненное положение» (Ibid.).

и мыслители в своем утверждении в современном интеллектуальном пространстве.

Кроме понятия *фигуры*, которое соотносится с объектом восприятия, в настоящей работе используется ряд положений, позволяющих рельефно представить субъектов рецепции, то есть, во-первых, *главных действующих лиц* этой истории восприятия Достоевского во французской словесности двадцатого столетия; во-вторых, те *места* французского культурного ландшафта, которые, в силу определенных обстоятельств, оказались особенно восприимчивыми к фигурам русского писателя; наконец, те *формы*, которые принимали размышления французских писателей о Достоевском в литературном процессе. Таким образом, *фигуры* Достоевского во французской литературе рассматриваются здесь через *персонажей* (отдельных писателей и мыслителей, имеющих свои виды на русского писателя); через *сцены* — особые культурные пространства, внимающие опыту русского писателя или, наоборот, отторгающие его (литературные журналы, движения, сообщества, группы); через *монологи, диалоги или полилоги* отдельных действующих лиц, представляющих свое видение мира Достоевского или свои виды на него. При этом важнейшим критерием отбора рассматриваемых здесь французских писателей является, как уже говорилось, наличие в текстах элементов связанной рефлексии в отношении Достоевского, запечатленной в критических этюдах, мемуарных сочинениях или эпистолярных документах.

Предваряя дальнейшее изложение, заметим, что мы сосредотачиваемся здесь на *пяти местах памяти Достоевского во французской словесности*, пяти историко-литературных топосах, или пяти сценах, в рамках которых выработывался своеобразный, почти всегда разноголосый, внутренне противоречивый, но все равно в чем-то единый вид, или фигура, русского писателя, определяющийся различными связями этого места с литературным или художественным движением, направлением, группой, журналом или просто ключевой книгой определенного литературного *момента* в истории французской литературы.

Итак, в соответствии с намеченной целью, в монографии выделено пять частей, каждая из которых сосредоточена на определенном мемориальном топосе Достоевского во французской литературе. Словом, в хронологическом порядке речь далее пойдет о:

— писателе-дипломате Э.-М. де Вогюэ и его книге «Русский роман» (1886), подготовившей почву для активного восприятия Достоевского в XX столетии, для самых первых сцен, которые устраивали французские писатели друг другу в связи с «русской душой» и «русской модой»;

— спорах о «русском романе», «русской идее» и революционной России среди писателей, объединившихся вокруг журнала «Новое французское обозрение» (1909–1939), в ходе которых русский романист был возведен в ранг гения мировой литературы;

— французском сюрреализме (1922–1939), в манифестах которого русского романиста как изрядно потаскали за бороду, так и выставили за порог современной литературы;

— образе Достоевского и «достоевщины» в литературе тридцатых годов;

— философии «смерти Бога», воскрешенной в «черные годы» французской литературы (1939–1945), когда спорный тезис «Все позволено» мог стать основанием как для сопротивления немцам, так и для оправдания сотрудничества с ними.

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Русские страсти французской литературы

Восьмидесятые годы XIX столетия — сложное, трагическое время в истории Франции. Страна с большим трудом преодолевала страшные последствия Франко-прусской войны, развала Второй империи, немецкого нашествия, кровавого разгрома Коммуны, вызвавших тяжелую травму национального сознания, вместе с тем — усиление подозрений в исчерпанности того пути, на который выдвинула Францию Революция. Идеи свободы, равенства, братства развеивались будто дым в столкновении государственного курса на культ богатства и собственности, заявленного исключительным смыслом человеческого существования в печально знаменитом призыве Ф. Гизо (1787–1874) «Обогащайтесь!»¹, с острым сознанием нищеты, отверженности, убогости самого французского удела. Разумеется, это сознание говорило не столько в филантропическом творении В. Гюго (1802–1885) «Отверженные» (1862), ставшем общепризнанной народной эпопеей, если не классическим образцом популярно-

¹ Хотя в сознании современников и потомков эта прописная истина капитализма осталась в урезанном виде, полный вариант сакраментального призыва, который, по всей видимости, был апокрифом, мог звучать менее беспардонно: «Обогащайтесь через труд и сбережения, и вы станете избирателем!» О роли Гизо в политической истории Франции того времени см., напр.: *Rosanvallon P. Le moment Guizot. Paris: Gallimard, 1985.*

популистского романа¹, сколько в разнородных и разнонаправленных критических рефлексиях, в которых ставились под вопрос как благотворность или даже действительность завоеваний Революции, так и восходящий к Просвещению политический курс Нового времени.

Действительно, самые острые французские умы середины столетия не преминули откликнуться на лозунг знаменитого историка, политика и теоретика французской демократии, ставший карикатурным знаменем эпохи Второй империи. Как будто в ответ на примирительные рассуждения Гизо о культуре богатства и благоденствии всенародного просвещения, теоретик новой французской революции П.-Ж. Прудон (1809–1865) пишет эпохальную «Систему экономических противоречий, или Философию нищеты» (1847), с критики которой начинается путь К. Маркса (1818–1883) к «Капиталу» (1867). Тот же Прудон чуть раньше, задавшись вопросом о природе собственности, представил ответ, который принес ему славу возмутителя общественного спокойствия и душевного равновесия буржуа, искавших преумножения богатства: согласно его рассуждениям, основанным на критике современных экономических учений, собственность — мать всех пороков, в первую очередь, тирании и человекоубийства².

¹ О «народном», или «популистском» («populaire»), романе см.: *Tortel J. Le Roman populaire // Encyclopédie de la Pléiade: Histoire des littératures. Paris: Gallimard, 1958. P. 1579–1603. Ср.: «В предельных образцах, народный роман со всем его манихейством является не столько социальным, сколько метафизическим, вплоть до смешения добра и зла, героя Зла и героя Добра в одном персонаже: Вотрен или Монте-Кристо. Народный роман — это не роман народа: выбирая народ в качестве читателя или предмета изображения, такой роман не способен превратить его в субъекта повествования» (*Tadié J.-I. Introduction à la vie littéraire du XIX siècle. Paris: Armand Colin, 2004. P. 79*).*

² Ср. «Четвертое положение» IV главы трактата «Что такое собственность?»: «Собственность невозможна, потому что она — человекоубийство» (*Proudhon P. J. Qu'est ce que la propriété? (1840) // http://classiques.uqac.ca/classiques/Proudhon/La_propriete/La_propriete.pdf*).

С другой стороны, лозунгу «Обогащайтесь!», в котором, словно в каком-то капиталистическом граале, была заключена вся государственная мудрость политического режима Наполеона III (1807–1873), Шарль Бодлер (1821–1867), поэт нового европейского мироощущения и «Сплина Парижа» (1868), противопоставил поэтическое воззвание «Опьяняйтесь!», контрмодернистский манифест, где человек капиталистический, человек экономический отрицается, точнее, преодолевается во имя человека живущего, чувствующего и... играющего — против своего Времени, что безропотно подчинилось господству денег:

ОПЬЯНЯЙТЕСЬ!

Важно быть пьяным, все время. В этом вся суть — единственный вопрос. Чтобы не чувствовать груза Времени, что давит вам на плечи и пригибает к земле, важно опьяняться, без передышки.

Но чем опьяняться? Вином, поэзией, истиной — чем заблагорассудится! И если как-нибудь вы вдруг очнетесь на лестнице неведомого дворца, на зеленой траве подле чьей-то могилы или в мрачном одиночестве собственной спальни, и опьянение спадет или пропадет, спросите у ветра, волны, звезды, птицы или у настенных часов, у всего, что веет, стонет, катится, поет или показывает время, спросите у них, какой час, и сразу же ветер, волна, звезда, птица и часы вам ответят: «Пора опьяняться! Чтобы не быть измученными рабами Времени, опьяняйтесь; опьяняйтесь непрерывно! Вином, поэзией или добродетелью — чем заблагорассудится!»¹

Нельзя, наверное, сказать, что очарование Россией, что захватило Францию после Франко-прусской войны, буквально соответствовало тому опьянению, о котором незадолго до того писал поэт «Сплина Парижа». Тем не менее без этого пронзительно поэтичного сплина, навеянного болезненным сознанием бездушной пустоты текущей французской жизни, без этого отчаянного

¹ *Baudelaire Ch. Œuvres complètes. I. Texte établi, présenté et annoté par S. Pichois. Paris: Gallimard, 1975. P. 357.* (Здесь и далее в тексте все переводы без указания имени переводчика выполнены автором.)

призыва «Не важно! не важно куда! все равно, лишь бы прочь из этого мира!», изреченного на английском языке измученной «душой» первого французского поэта, трудно, по всей видимости, представить истоки и смысл того увлечения «русской душой», что завладело умами иных просвещенных французов конца XIX столетия, и той «русской моды», что воцарилась в литературном Париже *fin de siècle*. При этом не приходится сомневаться, что публикация книги «Русский роман» (1886), написанной виконтом Э.-М. де Вогюэ (1848–1910), ознаменовало и явление «русской души» во французской литературной жизни, и воцарение «русской моды» в Париже, оказавшейся, правда, в отличие от литературного внимания к «русской душе»¹, недолговечной, как и всякая мода².

Итак, тоска по «другому миру» — вот основной настрой французской литературной жизни, выразившийся как в восточном экзотизме знаменитого в свое время романиста и литературного деятеля М. Дюкана (1822–1894), в пику которому парижский поэт-бродяга, не терпевший никаких странствий, написал знаменитое «Приглашение к путешествию», так и в постромантическом «Сплине Парижа», писавшемся по большей части в полудобровольном брюссельском изгнании самим Бодлером. Словом, «русский роман» вполне отвечал той пустоте французской жизни, которую с маниакальной дотошностью воссоздавал Г. Флобер в «Госпоже Бовари» (1857) или в «Словаре прописных истин», над которым, со своей стороны, бились пустоголовые энциклопедисты Бувар и Пекюше из одноименного романа. Расхожий образ

¹ Ср. одну из последних французских подборок по теме «русской души»: *L'Âme russe // Le Point. Références. Janvier-février. 2011. P. 6–110.*

² О моде на Россию и русофильские настроения во Франции *fin de siècle* см.: *Cariani G. Une France russophile? Découverte, réception, impact: la diffusion de la culture russe en France de 1881 à 1914. Villeneuve d'Ascq, 2001; Данилова О. С. Французское «славянофильство» конца XIX — начала XX века // Россия и Франция: XVIII–XX века. Вып. 7. М., 2006; Мильчина В. А. Русофилы, русофобы и «реалисты»: Россия в восприятии французов // Отечественные записки. 2007. № 5.*

России, который после скандальной книги маркиза А. де Кюстина (1790–1857) «Россия в 1839 г.» и не менее скандальной Крымской кампании замельтешил в парижских и провинциальных газетах, живо обсуждавшихся как романскими персонажами, так и невыдуманными собеседниками и современниками Флобера, занимал достойное место среди французских благоглупостей эпохи: «Кнут: Слово, которое крайне раздражает русских»¹. Кнут как символ рабской России и раболепных русских² — такие незамысловатые умственные представления характеризовали Францию в преддверии знакомства с «русским романом».

Вместе с тем ожидания «другого мира», на которые в известной мере отвечала книга виконта де Вогюэ, имели более продуманные, выношенные или даже выстраданные историософские основания. Согласно известному парадоксу савойского графа Ж. де Местра (1753–1821), Франция XIX столетия нуждалась не в политической контрреволюции, а в интеллектуальной противоположности революции — в том инакомыслии, которое известный историк французской литературы А. Компаньон определил как антимодернизм³. Писатели-антимодернисты необязательно являются действительными и непримиримыми контрреволюционерами, поскольку с середины XVIII века французская литература непреложно развивается под знаком Революции: революционная стихия составляет с этого момента плоть и кровь Республики Словесности, выливаясь в творчестве отдельных ее полномочных представителей в своего рода интеллектуальное садо-якобинство, устремленное к утверждению

¹ *Flaubert G. Bouvard et Pécuchet. Dictionnaire des idées reçues. Paris: L. Conard, 1910. P. 435.*

² Более умиротворенным символом России являлась в то же самое время «балалайка»; см. подробнее: *Мильчина В. А. «Русский мираж» как прообраз «русской идеи»: «Предисловие» к «Балайке» Поля де Жювьелюра // К истории идей на Западе: «Русская идея» / Под ред. В. Е. Багно и М. Э. Маликовой. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Издательский дом «Петрополис», 2010.*

³ *Compagnon A. Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes. Paris: Gallimard, 2005.*

крайностей, безотносительно к делению на «правых» и «левых». Писатели-антимодернисты с Ж. де Местром во главе выступают не за пассаистскую реставрацию какой бы то ни было формы «старого режима», а за радикальное возрождение многосложности бытия, не сводимого к человеческому, слишком человеческому существованию; они не против хода времени как такового, тем более не против современности, они против модернизированной концепции мироустройства, где человек имманентен процессам производства капитала, где индивид неизменно равен самому себе, будучи лишенным всякой идеи другого мира, где сам мир, по остроумному замечанию Вогюэ, разделявшему многие интеллектуальные устремления автора «Санкт-Петербургских вечеров», неуклонно подчиняется господству бесконечно «малых величин»:

Уравнивание классов, дробление состояний, всеобщее избирательное право, равные свободы и обязанности перед судом, налоговыми органами, в казарме и в школе, все последствия, вытекающие из этого принципа, могут быть объединены в одно слово «демократия», ставшее приметой нашего времени. Еще шестьдесят лет назад говорили, что демократия течет бурным потоком; сегодня эта река превратилась в море, затопившее всю Европу. Тут и там торчат из него отдельные нетронутые островки, на которых виднеются еще троны, обломки феодальных установлений, остатки привилегированных сословий; но самые прозорливые из этих сословий и на этих тронах знают, что уровень моря поднимается. Единственная их надежда (и никто не запрещает им эту надежду питать) в том, что демократическое устройство общества может быть вполне совместимо с монархической формой власти. Пример тому мы находим в России, где под сенью абсолютной монархии успешно произрастает патриархальная демократия.

Не довольствуясь обновлением политического строя государств, неутомимый дух времени преобразует и все функции их организма: в большинстве предприятий заменяет индивидуальный принцип управления на коллективный; перераспределяет общественное достояние, умножая количество кредитных организаций и рент и делая таким образом каждый кошелек причастным к общим богатствам;

меняет условия промышленного производства, подчиняя их требованиям большинства. Я не претендую здесь на исчерпывающее количество примеров; можно бесконечно долго проверять действие этого непреложного закона в применении к земным недрам, человеческому организму или глубинам человеческой души, в лаборатории ученого или в кабинете администратора; везде он опрокидывает старые принципы знания и действия, приводя нас к констатации одного и того же факта: мироустройство отдано отныне на откуп бесконечно малым величинам¹.

Очевидно, что в философско-политических построениях виконта де Вогюэ проглядывает что-то вроде того «опьянения истиной», к которому с горьким сарказмом призывал поэт «Сплина Парижа». Можно даже сказать, что, несмотря на классический строй фразы, парадоксально сочетающийся с романтической витиеватостью изложения, речь идет о настоящем умственном наваждении или даже философическом соблазне, заставляющем субъекта письма видеть и представлять скорее чаемое, чем действительное, положение вещей в России. Важно тем не менее, что в «Русском романе» этот настрой на умозрение, с одной стороны, дополняется определенного рода наблюдательностью и литературной одаренностью автора, тогда как с другой стороны, усугубляется меланхолическим сознанием невыносимого ничтожества французской действительности. В силу различных биографических, исторических и культурных обстоятельств Вогюэ, как никто из его соотечественников, почувствовал, что в это смутное время, заселенное человечками в духе Оме и Бовари, а также Буvara и Пекюше, «образованных идиотов, которые крутятся в мире идей как белка в колесе», Франция действительно нуждалась в новых мирах, в новых горизонтах, в новых союзах.

¹ Вогюэ Э.-М. де. Русский роман. Предисловие / Пер. с франц. С. Ю. Васильевой под ред. П. Р. Заборова // К истории идей на Западе: «Русская идея» / Под ред. В. Е. Багно и М. Э. Маликовой. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Издательский дом «Петрополис», 2010. С. 510–511.

«Русский роман» приоткрыл перед французами узкие врата в заповедный мир русской культуры, о богатстве которого мало кто из соотечественников автора мог догадываться. В точности так же, как это случилось в начале XIX столетия с эпохальной книгой Ж. де Сталь (1766–1817) «О Германии» (1810), раскрывшей Франции глаза на германский мир, «Русский роман» вызвал настоящий культурный шок или, иначе говоря, ознаменовал живое столкновение двух самобытных цивилизаций, плодотворность которого предопределялась тем, что открываемая французами русская цивилизация, с легкой руки Вогюэ обозначенная столь выпяченным понятием, как «русская душа», вот уже почти столетие формировалась и полировалась преимущественно в соответствии с французскими культурными и литературными моделями. Во всяком случае, само становление национальной литературы в России XIX столетия трудно было бы понять без оглядки на такие культурные обстоятельства, что первый русский поэт в детстве получил прозвище Француз, тогда как первый русский романист, «самый русский» писатель России, каким виделся Достоевский, например, Э. де Гонкуру (1822–1896), начал свой путь в литературе с перевода Бальзака. И здесь не так важно, что и первый, и второй со временем стали воспринимать эти обстоятельства скорее отягчающими для собственного литературного развития, объявив каждый на своем фронте войну французскому языку и французской литературе. Таким образом, нельзя, наверное, утверждать, что в «русском романе» французы просто поддались очарованию «своего», «привычного», «фамильного»; тем не менее это сродство или, точнее, *свойство* двух культур сыграло определенную роль в установлении «русской моды» во Франции, первым законодателем которой по праву считается виконт Эжен-Мелькиор де Вогюэ, французский аристократ, дипломат, писатель-путешественник, не только открывший просвещенной Франции литературную Россию, но и, наряду с другими сеятелями европейской мудрости, заронивший во французское сознание первые зерна «русского мифа».

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Эжен-Мелькиор де Вогюэ: «русский роман», «русская душа» и «русский нигилизм» во Франции «fin de siècle»

Между двух миров

Автор «Русского романа» родился в 1848 году¹. Это был год очередной французской революции, в беге которого ломались вековые устои социального устройства и новоявленные установления сменявших друг друга политических режимов. Детские годы будущего писателя прошли в семейном поместье Гурдан в сельском департаменте Ардеш на восточной окраине Центрального Французского массива. В огромном и холодном

¹ Факты биографии виконта Э.-М. де Вогюэ и его воспоминания почерпнуты из мемуарного очерка его потомка П. де Вогюэ, включенного в сборник материалов научной конференции французских славистов, посвященной столетию выхода в свет «Русского романа», проходившей в новой Сорбонне (университет Пари-3) 5–6 июля 1986 г.: Eugène-Melchior de Vogüé, le héros du roman russe / Textes réunis et présentés par M. Cadot. Paris: Institut des études slaves, 1989. См. также: *Le Meur L. L'adolescence et la jeunesse d'Eugène Melchior de Vogüé*. Paris: Plon, 1931. Много новых сведений о жизни Вогюэ представлено в предисловии Ж.-Л. Бакеса к подготовленному им критическому изданию «Русского романа»: *Backès J.-L. Introduction // Vogüé E.-M., de. Le Roman russe / Ed. de J.-L. Backès*. Paris: Garnier, 2010. P. 7–70. См. также чрезвычайно насыщенную историко-литературными подробностями заметку П. Р. Заборова к новейшему русскому переводу «Предисловия» к «Русскому роману»: *Заборов П.* [Вступительная заметка] // Вогюэ Э.-М. де. *Русский роман. Предисловие* / Пер. с франц. С. Ю. Васильевой под ред. П. Р. Заборова // *К истории идей на Западе: «Русская идея»* / Под ред. В. Е. Багно и М. Э. Маликовой. С. 499–503.

доме, построенном в блистательном XVII веке, отец Вогюэ, граф Мари-Виктуар-Рафаэль де Вогюэ, влачил жалкое существование «внутреннего эмигранта», которое горделиво избрали для себя некоторые провинциальные французские аристократы пореволюционной эпохи. Позднее Вогюэ вспоминал: «В той среде, где я вырос, все было в согласии с модой и идеями старого режима»¹. Детство и отрочество омрачалось не только бедностью, особенно унижительной для отпрыска родовитого семейства, но и самодурством отца-нелюдима, который, когда мальчику минуло девять лет, выставил за дверь его мать-англичанку, впрочем также не отличавшуюся уравновешенным характером. Взбалмошная графиня обосновалась в Париже, а Эжен-Мелькиор вместе с младшим братом рос в разваливавшемся доме под присмотром сварливой бабушки, отца-молчуна да местного священника, приходившего к старому графу учить мальчиков латыни. Несколько лет, проведенных подростком в пансионе доминиканского коллежа в Уллин, неподалеку от Лиона, если и пошли ему на пользу, то только в одном — он проникся страстью к литературе:

С шестнадцати лет все мое образование, все мои помыслы, все мои надежды были постоянно обращены к одной-единственной цели, к одному-единственному орудию человеческой деятельности — перу. Войти в мир чистой словесности — вот единственное притязание, которое я когда-либо питал².

Однако войти в мир чистой словесности было нелегкой задачей для провинциального юноши, не имевшего, по большому счету, ни средств к самостоятельному существованию, ни сколько-нибудь подходящего образования. Обычные пути преодоления нищеты аристократического удела для молодого

¹ Цит. по: *Vogué P. de. Eugène-Melchior de Vogué et Le roman russe // Vogué E.-M., de. Le Roman russe / Ed. de J.-L. Backès. P. 11–12.*

² Ibid.

человека того времени — поступление в высшую военную школу Сен-Сир, кузницу элиты французской армии и жандармерии, или женитьба на девице из богатой буржуазной семьи. Но молодой Вогюэ уходит с головой в чтение. Он читает все, что находит в личной библиотеке отца, — Виньи, Гюго, Ламартин, Мюссе, поэты золотого века французского романтизма, после которых приходит время классиков, французских и античных. Потом он читает все, что находит в городской библиотеке близлежащего Аннонэ, куда отправляется верхом два раза в неделю в поисках книжных новинок. Но все это не более чем развлечение, вид романтического бегства от беспросветной скуки провинциального существования. Юноша Вогюэ не мог не понимать, что литература живет в Париже, но денег в доме наскребли только на два курса на факультете права в ближайшем университете в Гренобле. Правда, едва вкусив свободной студенческой жизни, молодой виконт, унаследовавший тем временем родовое поместье, столкнулся с необходимостью платить по счетам предков: имение было заложено и перезаложено, его надо было быстро продавать или столь же быстро искать выгодной партии среди богатых семейств лионских промышленников, мечтавших породниться с нищими аристократами. Словом, Вогюэ, пока еще только грезя о литературном поприще, оказался лично замешанным в типично литературной — собственно, бальзаковской — истории: честь или деньги, фамильное прошлое или свобода. Выбор, как и следовало ожидать, тоже оказался исключительно романтическим: поместье продано, связи с былым порваны, хотя мир «старого режима», достоправная родословная, честолюбивые грезы о литературном величии, а главное — некая рыцарская воинственность составили своеобразный строй мысли писателя-аристократа, неустанно сражавшегося в своих книгах с ветряными мельницами времени:

Я уехал, с одной стороны, исполненный ужасной тоски, с другой — пьяный от свободы, уехал в неизвестность, на завоевание литературной славы, с единственным сундучком поклажи, в ко-

торый сложил свои любимые книги и то, что называл своими рукописями¹.

Однако романтического бегства в литературу не получилось, и странствия по Англии и Италии, куда направился было ищущий себя поэт, пришлось прервать. Летом 1870 года, когда Франция объявила войну Пруссии, Вогюэ вернулся в охваченный патриотизмом Париж и вступил добровольцем в тот самый полк, куда незадолго до этого, по окончании военного училища Сен-Сир, получил назначение его младший брат. Далее следует целая череда трагедий, перевернувших жизнь как молодого виконта, так и всей Франции: сокрушительное поражение французов под Седаном, ранение в ногу, смерть брата, немецкий шестимесячный плен в Магдебурге, новое возвращение в Париж, теперь объятый пламенем гражданской войны, и, наконец, заключительный акт — кровавый разгром Коммуны, за которым двадцатитрехлетний Вогюэ безучастно наблюдал вместе с измученными беспорядками, голодом и холодом парижанами. Война развеяла последние романтические мечтания, наступало время грубого натурализма, «экспериментального романа», призванного объяснить — с помощью методов позитивных наук, — каким образом Франция докатилась до этого состояния декаданса, морального упадка и социального разложения.

Прерывая биографическую канву этой главы, подчеркнем, что если бы нужно было точно обозначить эстетическое направление, против которого задумывался «Русский роман», то необходимо было бы сразу признать, что таким направлением был именно французский натурализм во главе с Э. Золя (1842–1902) и его теорией «экспериментального романа» в качестве эстетической программы. Действительно, важно сознавать, что книга виконта де Вогюэ была не просто сборником критических этюдов о русской литературе, печатавшихся в 70–80-е годы на страницах парижского журнала «Ревю де Дё Монд» («Обозрение двух

¹ Ibid. P. 13.

миров»), авторитетного литературного, общественно-политического и научного издания преимущественно европейской направленности, но открытого также для публикаций по истории, культуре, литературе и политике неевропейских миров (Персия, России, США, Япония и т. п.). Действительно, публикуя «Русский роман» и представляя просвещенным французским читателям русскую литературу в связи с утверждением ценностей христианского мира, Вогюэ решал задачи как эстетические, нацеленные на преодоление того упадка французской литературы, крайней точкой которой ему виделся натурализм, так и политические: последние в его сознании заключались во всяческом содействии политическому сближению республиканской Франции с царской Россией. Очевидно, что эти взаимосвязанные задачи «Русского романа» были предопределены тем решительным поворотом в жизненном поприще молодого Вогюэ, который случился после завершения Франко-прусской войны.

В некотором смысле этот поворот был делом счастливой случайности: мать молодого человека, которая, как мы помним, после разрыва отношений с семьей жила в одиночестве в Париже, узнала, что один из дальних кузенов графа де Вогюэ, Шарль-Жан-Мелькиор де Вогюэ, 6-й маркиз де Вогюэ (1829–1916), историк и археолог с мировым именем, был назначен посланником Франции в Константинополе. Решившись ради сына, томившегося в чужом для него Париже, на смелый поступок, граничивший со светской неучтивостью, графиня написала Мелькиору де Вогюэ письмо с просьбой устроить в посольстве дальнего родственника, молодого человека, прошедшего войну, немецкий плен и стремившегося узнать чужие края, к тому же не лишенному литературных способностей. Маркиз откликнулся и принял живое участие в судьбе молодого Вогюэ, который в 1871 году отправился вместе с ним в Турцию в качестве атташе посольства Франции в Константинополе.

Оказавшись на Востоке, жадный до резких впечатлений, наделенный если не истинной наблюдательностью, то избирательной

сосредоточенностью на необычном, диковинном, причудливом, обладая к тому же необыкновенной живостью пера и столь же живым воображением, виконт де Вогюэ развил свою страсть к писательству, избрав поначалу жанр путевых заметок, которые перемежались развернутыми зарисовками местных достопримечательностей, в том числе в области национальной словесности, а также историческими этюдами и новеллами. За несколько лет, проведенных на Востоке, молодой виконт объездил Сирию, Палестину, Грецию, время от времени отправляя в Париж свои страннические опусы, которые печатались на страницах «Ревю де Дё Монд»; вернувшись в Париж, Вогюэ опубликовал книгу «Сирия, Палестина, Афон» (1876), составленную из опубликованных ранее восточных этюдов. Но, предаваясь страсти к литературе, Вогюэ сумел проявить себя и на дипломатическом поприще: когда в 1876 году маркиз де Вогюэ получил новое назначение в Вену, он рекомендовал своего подопечного на должность секретаря посольства Франции в Санкт-Петербурге.

Эта рекомендация объяснялась не просто светской учтивостью или проявлением заботы о молодом человеке из distinguished рода де Вогюэ. Дело в том, что еще в Турции виконт де Вогюэ стал питать глубокое внимание к России, в котором сочетались как политические, так и культурные интересы. Правда, главной побудительной силой этого внимания оставалось стремление преодолеть национальное унижение, которое продолжала переживать Франция после 1871 года и которое молодой французский дипломат, наделенный острой чувствительностью, особенно отчетливо ощущал на Востоке, где не церемонятся со слабыми. Об истинных причинах и обстоятельствах своего назначения в Санкт-Петербург Вогюэ рассказал позднее в известном письме к литератору и переводчику И. Д. Гальперину-Каминскому (1858–1936), много сделавшему для распространения русской литературы, в том числе творчества Достоевского, во Франции. Это письмо, опубликованное в 1894 году, недавно было актуализировано в очерке П. Р. Заборова об авторе «Рус-

ского романа»¹, вот почему здесь мы приведем из него лишь самые существенные моменты:

Шестнадцать лет тому назад, в октябре 1876 года, я вернулся в Париж после долгого пребывания в Турции, при нашем посольстве. На Востоке я имел возможность изучить прочное и все возрастающее могущество России, а ее паломники, отправляющиеся в Палестину, и ее агенты, наводнявшие Турцию, показали мне некоторые черты национального характера. В это время сообщения А. Леруа-Больё привлекали внимание всех читателей «Revue des Deux Mondes» к пробуждению этой великой незнакомой страны, и легко было предвидеть, что она займет одно из первых мест на европейской сцене. Кроме того, и это было главное, я пережил все те жалкие унижения, которые испытали все те, кто был представителем Франции за границей после 1870 года, — унижения, прикрытые на Западе дипломатической вежливостью и резко ощущаемые на Востоке, где с каждым человеком обращаются совершенно открыто, сообразно предполагаемой в нем силе [...].

Герцог Деказ был согласен с этими взглядами. Я отправился к нему, выразив мое удивление по поводу того, что ни один дипломатический агент не владеет русским языком, и заявил ему о своем желании отправиться изучать его в Петербург, где в это время открылась вакансия на соответствующий моей должности пост. Министр тотчас же исполнил мое желание. [...] Когда я овладел языком настолько, чтобы читать газеты, я начал правильно доставлять известия и составлять обобщающие доклады для своих начальников по службе [...]. Впоследствии, освоившись с русским литературным языком, я познакомился с великими русскими писателями последней четверти нашего века. Но если я имел возможность уловить некоторые скрытые черты их гения, если усердное посещение авторов помогло мне уразумению их произведений, я обязан этим главным образом одной редкой личности, умершей несколько месяцев тому назад: графине Толстой, вдове чуткого, тонкого поэта

¹ Заборов П. Р. [Вступительная заметка] // Вогюэ Э.-М. де. Русский роман. Предисловие / Пер. с франц. С. Ю. Васильевой под ред. П. Р. Заборова // К истории идей на Западе: «Русская идея». С. 499–500.

Алексея Константиновича. Около их очага грелась вся видная часть русской интеллигенции.

Не думаю, чтобы иностранец, уроженец Запада, мог когда-нибудь разобраться в запутанных мыслях и в думах Достоевского или Аксакова, если бы произведения этих туманных гениев не очищались для него, проходя сквозь ту бриллиантовую призму, которую представлял собой ум этой необыкновенной, универсальной женщины. Она-то и внушила мне мысль дать французской публике возможность оценить эти далекие чужестранные произведения. Вместе с тем она старалась побороть мои опасения. Сначала я оттолкнул эту мысль как безрассудную химеру, потому что, если я и знал несколько России, я очень плохо знал в то время свою страну — ту новую Францию, которая зародилась во время моего двенадцатилетнего отсутствия. Мало-помалу я приобрел большую решимость для исполнения дела, успех которого казался мне неизбежным предшественником какой бы то ни было политической попытки¹.

В авторской генеалогии «Русского романа», которую, в общем, можно считать исчерпывающей, обращают на себя внимание три существенных обстоятельства. Во-первых, речь идет об уже неоднократно обсуждавшейся политической обусловленности книги: Вогюэ был не просто писателем, но писателем-дипломатом, писателем-политиком, писателем-воином, решавшим в своем сочинении политические задачи усиления Франции через ее сближение с царской Россией. Во-вторых, важным представляется тот момент, что писатель, много лет проживший за пределами Франции, все это время сосредоточенный на чужестранных событиях, людях, явлениях, как бы оторвался от собственно французской жизни, во всяком случае, ясно сознавал, что плохо понимает свою страну, переживавшую в его отсутствие коренные перемены: кроме того, что освоение чужестранного языка придавало мысли Вогюэ определенный размах, наделяло мировидение писателя «лишним глазом», испытание чужбиной придавало всему строю его мышления большую свободу, независимость

¹ Заборов П. Р. Цит. соч. С. 499–500.

и даже резкость в критических суждениях о самой Франции, французской литературе, французских писателях. В-третьих, именно оторванность от современной французской словесности, невнимание к новейшим превращениям французского литературного языка сильнее всего сказались на стиле Вогюэ-критика, который, как уже отмечалось, парадоксальным образом соединял в себе классицистический строй фразы с романтической витиеватостью, если не цветистостью изложения, блистающего общими местами классической риторики. Невозможно не принимать во внимание того обстоятельства, что такие выражения, как «туманные гении» или «бриллиантовая призма», являлись из-под пера Вогюэ в то же самое время, когда С. Малларме (1842–1898) терзался «Кризисом стиха» и осуществлял радикальную революцию французского поэтического языка. Словом, если, например, С. А. Венгеров, автор статьи о Вогюэ в словаре Ф. А. Брокгауза и Ефрона, мог утверждать, что автор «Русского романа» является «блестящим стилистом» и что очерки о русских писателях написаны «легко и изящно», то иные современники на родине писателя, не говоря уже о литераторах следующего поколения, не без основания находили слог Вогюэ велеречивым, тяжеловесным и анахроничным.

Возвращаясь к биографической канве, заметим, что жизнь виконта де Вогюэ в Петербурге, куда он прибыл 10 января 1877 года, сложилась, словно в угоду классическим моделям романтической литературы, в удивительный и как будто утроенный роман: во-первых, едва оказавшись в России, он действительно влюбился в русский язык и, к изумлению французских дипломатов, привыкших к тому, что в Петербурге с ними изъясняются на прекрасном французском языке, за несколько месяцев овладел чужим наречием настолько, что мог читать газеты на русском языке и составлять по ним толковые отчеты для Парижа, а в литературных гостиных приятно поражал петербуржцев русской речью; во-вторых, часто бывая в свете, в том числе при дворе, куда его приглашала лично императрица, заметившая его восточные

опусы, виконт не замедлил найти в Петербурге свою русскую любовь: уже в 1878 году третий секретарь французского посольства сочетался законным браком с А. Н. Анненковой (1848–1914), дочерью генерал-адъютанта Н. Н. Анненкова (1793–1865) и сестрой знаменитого строителя Закаспийской железной дороги генерала М. Н. Анненкова (1835–1899); в-третьих, наконец, речь идет о собственно «Русском романе», замысел которого был также движим истинной любовью французского писателя к русской культуре, своего рода романом виконта де Вогюэ с Россией.

Таким образом, обсуждая генеалогию этой книги, не следует забывать о том, что она была написана не многоопытным историком литературы и даже не истинным знатоком русской словесности, представляющим читателю плоды многолетних ученых занятий. «Русский роман» был создан по велению сердца писателем-любителем, в общем дилетантом, в исходном смысле этого слова, то есть человеком, влюбленным во что-то и вкушающим истинное удовольствие от предмета своей страсти (от лат. *dēlectāre*). Более того, учитывая то, что в этой книге Вогюэ выступал уже не новичком в литературе и к сборнику восточных этюдов «Сирия, Палестина, Афон» он добавил «Восточные истории» (1879), за которыми последовали биографические очерки «Портреты века» (1883) и рассказы из русской истории, благосклонно встреченные парижской критикой, можно сказать, что в «Русском романе» писатель действительно вошел во вкус своего незатейливого метода рассуждения: словесность есть выражение души нации, это выражение возможно не иначе как через личность писателя, который является национальным гением, носителем духа нации.

В перипетиях этой несложной диалектики, восходящей к азам культурно-исторической школы, складывался миф о «загадочной русской душе», в созидании которого Вогюэ принял самое непосредственное участие. Предваряя последующее обсуждение этой темы, заметим здесь, что понятия «русская душа», «русский дух», «славянский гений», которыми исполнен «Русский роман»,

весьма бойко плодились писателями Франции той поры: вкупе с другими столь же высокопарными словообразованиями вроде «русского миража», «русской иронии», «московского коварства» или «московского варварства» они составляют своего рода «русский миф» французской литературы. Объяснений этой страсти к цветистой перифразе может быть множество, но одно из самых очевидных заключается в том, что французские писатели, размышляя о России, с большими сомнениями решались применить к ней понятие «нация», которое обычно напрашивалось в такого рода рассуждениях: слишком многообразной, слишком многоголосой, слишком многомерной казалась европейцам далекая страна, чтобы определить ее через идею «нации», оказавшуюся в высшей степени актуальной для французского сознания.

Действительно, в знаменитой лекции «Что такое нация?», прочитанной Эрнестом Ренаном (1823–1892) в Сорбонне за несколько лет до выхода «Русского романа» и ставшей настоящим событием французской и европейской интеллектуальной жизни, нация определялась прежде всего как душа и духовный принцип:

Нация — это душа, духовный принцип. Две вещи, которые в действительности составляют единое целое, образуют этот духовный принцип. Одна из них в прошлом, другая в настоящем. Одна — это общее обладание богатым наследством воспоминаний; другая — действительное согласие жить вместе, воля сохранить ценности достояния, полученного неделимым. Человек, господа, это не импровизация. Нация, как и индивид, представляет собой свершение длительного прошлого, составленного усилиями, жертвами, преданностью¹.

Однако, наряду с этим абстрактным и статичным определением, лекция Ренана заключала в себе более динамичную характеристику понятия нации, непосредственно связанную с историей Франции, с Французской революцией, положившей

¹ *Renan E. Qu'est-ce qu'une nation? Paris: Mille et une nuit, 1997. P. 31.*

конец «династическому» и «монархическому» пониманию национального государства: в этом отношении нация, согласно, известной формуле Ренана, это «каждодневный плебисцит, подобно тому, как существование индивида есть постоянное утверждение жизни»¹. И если в лекции 1881 года Ренан все-таки причислил Россию к избранной группе «исторических индивидуальностей», призванных играть свою партию на шахматной доске европейской истории, то еще за несколько лет до этого тот же мыслитель в ходе не менее знаменитой полемики с немецким мыслителем Давидом Штраусом (1808–1874) видел в ней лишь «могущественную Азиатскую державу», пронизанную «московским варварством».

Словом, Россия завораживала, внушая как живой интерес, так и глухой страх. В этой амбивалентной стихии рождался «Русский роман», выливающийся местами, особенно в пассажах о Достоевском, в настоящий роман ужасов. Можно сказать, что французский писатель-дипломат писал не столько историческое исследование о русской литературе, сколько исторический роман о «русском романе»: его перо было во власти романтического художественного воображения, следуя не столько исторической действительности русской жизни, культуры, литературы, православия, сколько личным впечатлениям писателя, составленным в ходе непродолжительных поездок окрест двух русских столиц, в мимолетных встречах на дипломатических приемах, в добродушных или злословных беседах, протекавших в чинных петербургских гостиных, в избирательном чтении, направлявшемся не страстью познания, а классицистическим литературным вкусом и данью литературной моде. Действительно, истинная ценность книги де Вогюэ заключается отнюдь не в спорной концепции русской истории и культуры, представленной в «Предисловии» и в двух первых программных главах, отнюдь не в монографических очерках о Гоголе, Тургеневе, Достоевском

¹ Ibid. P. 32.

и Толстом, пестрящих пробелами, историческими неточностями, субъективными домыслами или просто погрешностями против истины. Первостепенное значение «Русского романа», остающегося ценнейшим памятником истории литературы XIX века, складывается из двух движущих сил, побуждавших французского литератора представить своим собратьям по перу и просвещенным французским читателям живописную картину русской жизни и русской литературы. Во-первых, пути чужестранной литературы призваны были стать знаком, указывающим французской словесности на иные возможности развития, не отрицающего, а развивающего отношения художественного мышления и религиозного отношения к действительности: в этом смысле нельзя не согласиться с П. Р. Заборовым, который, представляя «Предисловие» к «Русскому роману» современному читателю, утверждает, что речь идет об «одном из самых значительных литературных манифестов второй половины XIX столетия»¹. Во-вторых, «Русский роман» имеет исключительную историческую ценность в качестве единственного в своем роде свидетельства, в котором запечатлелся цельный взгляд на русскую литературу со стороны французского литературного сознания: в этом отношении следует сознавать, что книга де Вогюэ говорила не только о русской, но и о французской литературе того времени, о самом строе французского образа мысли, явственно обнаружившем себя в рассуждениях о другом, чужом, чужестранном, иностранном. Предваряя дальнейшее обсуждение главы о Достоевском, заметим, что в этом упоре на странности, инаковости, другости русского мира, наглядно выразившемся в словосочетании «русская душа», которым, правда, сам Вогюэ не злоупотреблял, говорили не только русская любовь французского литератора, не только профессиональное любопытство дипломата, но и своего рода страх и растерянность европейской образованности перед тем, что если и не отрицало напрочь культуру европейского обще-

¹ Заборов П. Р. Цит. соч. С. 499.

жития, то ставило перед ней такие вопросы, которые заставляли европейцев усомниться в самих основаниях своего мира¹.

Как уже говорилось, «Русский роман» вышел в свет в 1886 году. Подобно тому, как восточные этюды, составившие первую книгу Вогюэ, были напечатаны сначала в «Ревю де Дё Монд», очерки о русских писателях впервые увидели свет на страницах этого авторитетного парижского издания: в июне 1879 года он опубликовал там небольшую заметку о «Войне и мире» Толстого, в октябре 1883 года появился пространственный очерк «Иван Сергеевич Тургенев», в январе 1885 года был напечатан этюд о Достоевском, в ноябре того же года — статья о Гоголе. В ходе подготовки книги Вогюэ написал развернутое предисловие-манифест, опубликованное в майском номере журнала за 1886 год, а также две большие главы о русской культуре и литературе допушкинской поры. Книга имела огромный читательский успех: в период с июня по декабрь 1886 года во французской прессе появилось около двадцати пяти упоминаний или откликов на «Русский роман»². Среди тех, кто откликнулся на книгу Вогюэ, звучали голоса самых признанных французских умов того времени: Л. Пастера, Э. Ренана, Ж. Леметра; в 1888 году «Русский роман» открыл перед Вогюэ заветные врата во Французскую академию. Почти сразу появился русский перевод книги, правда сокращенный³; в скором времени Вогюэ был избран членом-корреспондентом

¹ Подробнее о значении книги Вогюэ и истории восприятия ее в России см.: Шишмарев В. Ф. Русская литература во Франции // Рукописное наследие В. Ф. Шишмарева в Архиве Академии наук СССР: описание и публикация / Сост. А. А. Бородина и Б. А. Малькевич. М.; Л.: Наука, 1965. С. 173–182; Макашин С. Литературные взаимоотношения России и Франции XVII–XIX вв. // Литературное наследство. Т. 29/30. С. LXIII–LXVIII. Ср. также один из самых интересных откликов русской критики 80-х годов XIX века: Пытин А. Н. Русский роман за границей. V-te E. M. de Vogüé // Вестник Европы. 1886. № 9. Сент. С. 301–344.

² *Vogüé P. de. Eugène-Melchior de Vogüé et Le roman russe.* P. 9.

³ Вогюэ М. Современные русские писатели. Толстой — Тургенев — Достоевский. М.: В. Н. Маракулев, 1887.

Петербургской Академии наук (1889), к вящему неудовольствию некоторых российских историков русской литературы. Во Франции начала XX века книга Вогюэ выдержала два десятка изданий, в 1960-е годы вышло новое издание, подготовленное к печати выдающимся славистом П. Паскалем; в 2010 году «Русский роман» был переиздан Ж.-Л. Бакесом в престижной серии «Классик-Гарнье» в сопровождении основательного исторического «Введения», интересных историко-литературных примечаний, а также реального и текстологического комментария, воссоздающих культурный контекст, указывающих на сильные и слабые стороны этой эпохальной книги, с которой начинается эра Достоевского во французской словесности.

Ошеломительный и довольно продолжительный успех «Русского романа» объясняется многими факторами. Один из самых существенных заключается в том, что Вогюэ некоторым образом угадал ожидания многих французских читателей, не удовлетворенных ходом развития отечественной словесности, не приемлющих в ней ни крайностей экспериментального натурализма, ни абстрактной зауми поэтического символизма. Не то чтобы писатель подстраивался к переменчивым читательским настроениям, скорее он вдумчиво настраивал себя на них, будучи равнодушным читателем и активным литературным сотрудником журнала «Ревю де Дё Монд», литературная политика которого стала ярким знаменем и наглядным опытом преодоления французской словесностью определенной замкнутости и самодостаточности, характерных для классицистической и классической культуры Франции.

Виконт Эжен-Мелькиор де Вогюэ жил и творил как будто между двух миров: с одной стороны, в спину ему дышал мир дореволюционной, старой доброй, но потерянной Франции, с которым он был связан рождением, происхождением, изначальными впечатлениями, памятью места и абсолютного прошлого, выливавшейся в своеобразное почвенничество *avant lettre*; с другой стороны, прямо на его глазах разворачивались

события двух французских революций (1848, 1870), в отношении которых писатель если и находил себе место, то исключительно в контр-модернистской позиции, определяющейся неприятием не только демократического господства «малых величин», но и вытеснения всякой идеи другого мира. Этот умственный настрой автора «Русского романа» как нельзя лучше отвечал умственному направлению журнала «Ревю де Дё Монд».

К сознанию и созданию двоемира

Действительно, если политическая линия журнала отличалась здоровым консерватизмом, не исключавшим следования умеренно либеральным веяниям или даже некоторой оппозиционности (особенно режиму Второй империи), то эстетическая программа «Ревю де Дё Монд» («Обозрения двух миров») характеризовалась прежде всего известного рода академизмом и настроенностью на устоявшиеся образцы французского и европейского романтизма. Литературной полифонии журнала способствовало сотрудничество в нем таких разных авторов, как Бальзак и Виньи, Гюго и Дюма, Мюссе и Санд, Сент-Бёв и Стендаль, умело задействованных в литературном процессе основателем и бессменным главным редактором журнала в период 1829–1877 годов Ф. Бюлозом (1803–1877).

Литературная политика журнала может быть охарактеризована красноречивым эпизодом с публикацией подборки стихотворений из будущей книги «Цветы Зла» в 1855 году: Бюлоз, будучи истинным гением «промышленной литературы», не мог не почувствовать радикального новаторства поэзии Бодлера, но как опытный редактор решил обезопасить журнал, опубликовав провокационные стихи в сопровождении редакционной заметки, в которой резко отделял генеральную линию издания от этого «не останавливающегося даже перед насилием живого и ревностного выражения иных слабостей, иных моральных

терзаний, каковые надлежит, даже ничуть не разделяя их, предать гласности как один из знаков нашего времени»¹. Разумеется, после скандального суда над книгой Бодлера, обвиненной в покушении на нравственные устои общества и «грубом реализме», не могло быть и речи о том, чтобы другие тексты поэта были приняты к печати в респектабельном «Ревю де Дё Монд».

После смерти Ф. Бюлоза журнал возглавил его сын Шарль, сохранивший литературную линию и исходную политическую направленность «Обозрения двух миров». Действительно, журнал «Ревю де Дё Монд» задумывался прежде всего как зарубежное политическое обозрение, призванное помочь Франции, терявшей положение и сознание ведущей европейской державы, понять новый расклад политических сил в Европе и в других частях усложняющегося мира. При этом если понятие двух миров в названии журнала подразумевало Францию, Европу и остальной мир, то этот последний отнюдь не сводился к Америке (Новому Свету), как это можно было думать и как это утверждалось в некоторых критических публикациях. По большому счету, в силу известного французского этноцентризма в виду имелись мир французский и мир зарубежный, и задача издания заключалась в сближении и взаимоузнавании двух миров, как недвусмысленно сообщалось в редакционном предуведомлении к первому номеру журнала, вышедшему в свет летом 1829 года:

Сейчас Франция нуждается больше всего не в управленческих теориях, а в *практическом* управлении. Вот почему важно знать, что происходит и что происходило среди других народов, с тем чтобы принять из их установлений только то, что соответствует нашим нравам, нашему характеру, развитию нашего просвещения, географическому положению нашей территории [...]².

¹ Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal [Note de rédaction] // Revue de Deux Mondes. 1855. Avril-Mai. P. 1079.

² Avertissement // Revue de Deux Mondes. 1829. Juillet-Août. P. II.

Не менее важно и то, что преимущественно политическая или даже политологическая направленность журнала определялась в противовес «литературе путешествий», сочинениям «этих литературных номадов, которые странствуют и пишут так быстро»; в сущности, речь шла о постбонапартистском определении политики, которую едва ли не впервые во французской политической культуре начала XIX века предлагалось мыслить не в понятиях военного искусства, а в терминах правового сосуществования различных народов и культур:

Политика, как мы ее понимаем, — одна из самых обширных отраслей знания. Она включает в себя право людей и государственное право: она занимается договорами, которые связывают или связывали одно правительство с другим, причинами, зачастую скрытыми, которые изменяли эти самые договоры, силами, которыми может располагать каждая страна, ее общегосударственными и местными установлениями, финансами, которые она тратит в мирное время в сравнении с затратами во время войны, влиянием, которое она оказывает на другие страны, состоянием умов, национальными страстями и привязанностями; словом, всем, что составляет организацию и жизнь народов¹.

С момента основания журнала, буквально с первого номера, где обсуждалась русско-турецкая кампания 1828–1829 годов, Россия не сходит со страниц «Обзора двух миров», занимая в нем совершенно особое место: в силу различных исторических обстоятельств, главным образом в связи с усилением политических позиций России в Европе, русский мир становится одним из самых многозначительных образов «второго мира», обозревавшегося на страницах «Ревю де Дё Монд». Более того, в различных публикациях на русские темы французский журнал в действительности конструировал для своих читателей как русский мир, так и русский миф, заполняя пустоту или

¹ Ibid. P. III.

превратность представлений французов о России как вполне достоверными срезамми российской действительности, представленными прежде всего в очерках писателей-путешественников, бывавших в России, так и домыслами иных знатоков русской жизни, черпавших свои наблюдения исключительно из печатных источников. Так или иначе, но в целом «Ревю де Дё Монд» нацеливался на создание сложной, неоднозначной, непартийной картины русской жизни. По словам одного из первых русских репортеров журнала, в изображении России важно было избежать двух крайностей:

Одни, видя в этой империи самое мощное выражение принципа, от которого Франция отреклась, протягивают руки к ее правителям, весьма безразличным на сей счет, и не находят, в каких еще помпезных выражениях превознести все ее благодеяния. Их послушать, так только в России безраздельно царствуют порядок, мир и благосостояние, только она сохраняет силу и мудрость среди социальных потрясений, колеблющих наш мир. Другие, впадая в противоположную крайность, видят в русской нации лишь грубое сборище рабов, склонившихся под татарским кнутом, где нет иного закона, кроме личной потехи, иного правила, кроме каприза. В Европе последнее мнение и по сей день является наиболее распространенным и наиболее достоверным¹.

Действительно, первые анонимные редакционные материалы по России, посвященные преимущественно политическим сторонам русской жизни и рисующие в основном экспансию царской империи в Азии и на Кавказе, постепенно вытесняются примечательными авторскими публикациями, демонстрирующими повышенное внимание французских литераторов, публицистов и ученых к русскому миру, как бы соединяющему, согласно общим представлениям, Европу и Восток.

¹ *Saint-Julien Ch., de. Pouchkine et le mouvement littéraire en Russie depuis quarante ans // Revue de Deux Mondes. 1847. Novembre. P. 43–44.*

Характерно, что русская тема в «Ревю де Дё Монд» приобретает литературный оборот в связи с публикацией в октябре 1847 года французским литератором Шарлем де Сен-Жюльеном (1802–1869) обстоятельной статьи «Пушкин и литературное движение в России за сорок лет», которую мы выше цитировали. Со временем эта интереснейшая публикация стала считаться одним из ценнейших источников по истории дуэли Пушкина¹ и по праву рассматривается как одно из самых глубоких введений в русскую литературу, появившихся во Франции в первой половине XIX столетия. Одним из самых существенных достоинств статьи является выношенное убеждение автора в том, что сама русская жизнь, равно как русская политика, во многом зависят от русской литературы, что русское дело является продолжением русского слова.

Разумеется, на страницах «Ревю де Дё Монд» со статьями о России и русской культуре выступали и другие авторы (А. Делаво, Э. Доде, Ш. Мазад, А. Рамбо и др.), однако именно Сен-Жюльен был прямым предшественником Вогюэ в знакомстве французской публики с современной, актуальной русской литературой; не исключено, что сама формула «русский роман» восходит к публикациям этого выдающегося литературного деятеля, много сделавшего для сближения русской и французской культуры; во всяком случае, на страницах «Ревю де Дё Монд» она появляется в статье Сен-Жюльена о «русском романе нравов» В. А. Соллогуба.

Поэт-романтик, близко знавший Ламартина, Сен-Жюльен в 20–40-е годы жил в Петербурге, где сначала служил секретарем и библиотекарем у графа И. С. Лавалы, затем издавал газету «Хорек», а потом стал французским лектором в Петербургском университете, где преподавал французский язык и литературу;

¹ Гроссман Л. Французские свидетельства о дуэли Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Институт литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. [Вып.] 4/5. С. 417–434.

дослужившись до чина надворного советника, он вышел в отставку и в 1846 году вернулся во Францию¹. С этого времени он начинает сотрудничать с «Обозрением» Ф. Бюлоза. Помимо большого этюда о Пушкине, в «Ревю де Дё Монд» были опубликованы и другие работы Сен-Жюльена о России: уже упоминавшаяся статья «Граф В. Соллогуб и русский роман нравов» (октябрь 1851), «Иван Андреевич Крылов, русский поэт, скончавшийся в 1845 г.» (сентябрь 1852) и перевод «Муму» Тургенева (март 1856). Заметим, что с этой публикации произведения Тургенева стали регулярно печататься на страницах «Ревю де Дё Монд»: «Фауст» (ноябрь — декабрь 1856), «Аннушка. Воспоминания с берегов Рейна» (сентябрь 1856), «Где тонко, там и рвется» (июль — август 1861) и др. В силу известных обстоятельств к моменту выхода в свет «Русского романа» в широких кругах французских читателей и среди самих французских литераторов И. С. Тургенев становится ходячим олицетворением русского писателя в Европе. Книга Вогюэ, как мы увидим, не только поколебала, но и полностью перевернула эти представления: вместо Тургенева-европейца русская словесность явилась вдруг в фигуре «Достоевского-скифа».

Но если Сен-Жюльен знакомил французских читателей с литературной жизнью России, то саму русскую цивилизацию, русский мир во всем многообразии его государственных, политических, религиозных установлений и бытовых картин открывал для них на страницах «Ревю де Дё Монд» французский историк, мыслитель и публицист Анатолий Леруа-Больё (1842–1912), неоднократно посещавший Россию в 70-е годы. С июля 1873 года он начинает публиковать в журнале свои исследования о русском мире, которые впоследствии вошли в фундаментальный труд «Империя царей и русские люди» (1881–1889), принесший автору европейскую известность

¹ Подробнее о Сен-Жюльене см.: Сперанская Н. Петербургская газета «Le Furet» / «Le Miroir» (1829–1833) // Новое литературное обозрение. 2008. № 94.

и академическое признание во Франции и России. Не чуждый либеральных веяний времени, Леруа-Больё тем не менее усматривал основания русской жизни в крестьянской общине, православию и самодержавию. Собственно говоря, уже приводившаяся нами несколько высокопарная формула из «Предисловия» к «Русскому роману» о «патриархальной демократии», успешно произрастающей в России «под сенью абсолютной монархии», если и не восходила прямо к концепции Леруа-Больё, то явно соответствовала общему интеллектуальному настрою «Ревю де Дё Монд» в отношении России: французская интеллектуальная элита, не желая смириться с утратой политического влияния в Европе, искала себе сильного союзника в противостоянии германскому миру, и таким союзником виделась прежде всего царская империя. Словом, интерес к России, к русской цивилизации, к русской литературе, запечатлевшийся во многих публикациях парижского журнала, выражал самые насущные устремления французской нации¹.

Вместе с тем Леруа-Больё, как никто из иностранных исследователей России того времени, почувствовал и выразил расколотость русского общества, зыбкое сосуществование наследственной монархии, мало-помалу утрачивающей поддержку даже среди высших слоев столичного дворянства и связанного общинными и религиозными представлениями крестьянства, из недр которого выростал разрушительный разночинный класс. При обсуждении концепции «Русского романа» важно сознавать, что читателям «Ревю де Дё Монд» Россия виделась не только источником спасения государственного достоинства Франции, но и средоточием новой социальной опасности или даже болезни, прозванной с легкой руки Тургенева «русским нигилизмом».

¹ Полную библиографию публикаций по «русской теме» в журнале см.: Guthrie C. E. The Revue des Deux Mondes and Imperial Russia. 1855–1917 // Cahiers du monde russe et soviétique. 1984. Vol. 25. № 25-1. P. 93–111.

Действительно, несмотря на то что Вогюэ не упоминает в своей книге статьи Ф. Брюнетьера (1849–1910) «Нигилистический роман „Что делать?“ г-на Чернышевского», появившейся на страницах «Ревю де Дё Монд» в сентябре 1876 года, то есть именно тогда, когда виконт добивался поста в Санкт-Петербурге, он не мог не знать этой работы выдающегося историка, критика и теоретика французской литературы, который к моменту публикации «Русского романа» приобрел большой вес среди сотрудников журнала, а в 1893 году стал его главным редактором. Эта работа должна была пробудить любопытство писателя-дипломата хотя бы уже потому, что представляла собой едва ли не единственный на тот момент опыт развернутого суждения Брюнетьера о русской культуре.

В статье Брюнетьера для нас важны не соображения о самом романе, которому он совершенно отказывает в художественных достоинствах, справедливо усматривая в нем «евангелие нигилизма», а размышления французского критика о русской нации, в которых сказываются некоторые общие места французского образа мысли в отношении России. «Общие места» не значат здесь банальности или какие-то прописные истины: в общих местах сказываются классические, проверенные временем, универсальные установки мышления, которое искренно стремится выразить истину или, как писал сам Брюнетьер в известной статье «Теория общего места» (1881), «в искренней мысли общие места сбрасывают с себя шелуху банальности и сохраняют от того, что принимают за банальность, одну только универсальность, представая оригинальными и исполненными совершенно новой истинности»¹. Таким образом, не приходится сомневаться в искренности Брюнетьера, который в своих рассуждениях о России, русской нации и русском человеке выстраивает своего рода триаду русскости, складывающуюся, во-первых, из рабской

¹ Brunetière F. Théorie du lieu commun // Revue de Deux Mondes. 1881. Juillet-Août. P. 461.

природы русского характера, выкованной веками политического деспотизма; во-вторых, из стихийного коммунизма крестьянского бытия и сознания, основанных на общинных установлениях и представлениях; в-третьих, из радикального мировоззренческого нигилизма, зерна которого если и были занесены в русскую действительность с Запада, но только на русской почве способны принести воистину чудовищные плоды:

Наверное, в наших западных обществах *нигилизму* позволено уделять не больше внимания, чем, например, *фурьеризму*. Не то чтобы в определенный момент, если тому поспособствуют обстоятельства и злая фортуна, у нас не найдется горячих голов, чтобы претворить эти теории на практике, но потому, что наши исторические обыкновения и национальный темперамент не могут принять этого отречения от личности, которое в коммунистических школах является первым шагом к мудрости [...]. Другое дело в России. Там четыре века рабства сформировали сорок миллионов рабов, готовых отречься от всякого хотения, все помыслы которых вплоть до самого последнего времени были направлены на удовлетворение исключительно материальных интересов. Более того, можно было бы сказать, что в природе русского крестьянина есть какая-то коммунистическая сущность, и таким образом, если аберрации западного коммунизма принадлежат исключительно области, так сказать, чистого воображения и грёзы, то в декламациях русского коммунизма мы склонны видеть, наоборот, квазинаучную формулу вековых устремлений целой расы. И зло, которое здесь мы можем считать незначительным, в России может быть весьма тяжким¹.

Таким рассуждением Брюнетьер завершает свою статью о романе «Что делать?», в котором он не только видит евангелие русского нигилизма, но и находит верный портрет реального русского нигилиста, созданный в противовес более литературному Базарову из тургеневских «Отцов и детей». В собственно

¹ Brunetière F. Un roman nihiliste. *Que faire?* de M. Tchernychevsky // Revue de Deux Mondes. 1876. Septembre-Octobre. P. 957–958.

эстетическом плане сочинение Чернышевского вполне отвечает представлениям Брюнетьера о «русском романе», который, таким образом, рассматривается как выражение народного, или национального, характера:

Две вещи, если не говорить о форме, которая тоже, должно быть, имеет свою ценность, обнаруживают русский реализм. Прежде всего, это искреннее сочинение, оно из тех, что называют *пережитым*; чувствуется, что роман писан с живой природы и что сюжет придуман лишь для того, чтобы предоставить рамки, чтобы служить обрамлением тем типажам, которые там движутся [...]. Во-вторых, это ирония, презрительная ирония, с которой русские управляют как никто в мире, такая форма иронии, которая не походит ни на английский *юмор*, ни, особенно, на французскую насмешливость. Такая ирония характеризуется определенного рода настойчивостью, с которой все проявления человеческой природы сводятся к каким-то одиозным или смехотворным мотивам, а также фамильярной и высокомерной непринужденностью, с которой она удерживается на протяжении многих страниц, целой главы или даже всей книги. Должно быть, имелось множество оснований, благоприятствовавших в России сей природной склонности: среди наиболее могущественных мы видим необходимость — при правлении жестоком и долгое время деспотичном — обуздывать себя и развивать в себе мышление, отличающееся намеренной темнотой; еще более могущественными в обществе, основанном на чине, где по обычной поговорке вам пожелают и здоровья, и звания генерала, являются, по всей видимости, глухое раздражение и скрытая гордыня людей, которые чувствуют себя или считают себя выше того состояния, в котором по прихоти иерархии административных званий они явились на свет и которая их связывает. Под наружными доброжелательностью и приветливостью, каковые не более чем знак аристократических манер, прячется московская гордыня, более едкая и более цельная, чем даже гордыня английская¹.

¹ Brunetière F. Un roman nihiliste. *Que faire?* de M. Tchernychevsky... P. 954–955.

Очевидно, что в последней части этой смелой зарисовки русского характера критическое перо Брюнетьера следует уже не линии романа Чернышевского и даже не накопленным читательским впечатлениям, а некоему собирательному образу русского человека, сложившемуся в его сознании из личных наблюдений над русскими парижанами того времени, и в первую очередь, по всей видимости, над манерами И. С. Тургенева, едва ли не единственного русского автора из круга сотрудников журнала той поры. Не обращая внимания на спорные частности, нетрудно воссоздать сам метод рассуждения литературного критика «Ревю де Дё Монд»: реализм русского романа выражается в том, что он копирует природу русского человека, которая отличается двойственностью или даже двуличием, выработанными в противовес деспотичному государственному устройству. Для западного сознания, носителем которого все время полагает себя Брюнетьер, убийственной кажется не только русская ирония, но и та непринужденность, с которой писатель может удерживать ироничный настрой в повествовании: очевидно, что критик несколько раздражен отсутствием в русском романе этого желания понравиться, этой заботы о читателе, которые составляют один из самых непререкаемых принципов французского классического искусства. Словом, русский роман предстает романом нигилистическим не только потому, что в нем выведен русский нигилизм, являющийся в мыслях французского критика синонимом революционного радикализма и воинственного коммунизма, но и в силу того, что в нем ставятся под удар принципы французского романа, ориентированные на классицистическую ясность мысли, композиции, изложения.

На примере этой статьи очевидно, каким образом на страницах «Ревю де Дё Монд» конструировались и русский мир, и русский миф: откликаясь на действительно характерный роман, вовлеченный в самую гущу русской действительности, авторитетный литературный критик не только информирует, но и формирует своего читателя. Действительно, размышления

о конкретном литературном произведении сопровождаются более отвлеченными общекультурными суждениями и «общими местами» самого французского образа мысли, каковой неизменно мыслится в понятиях нации: в конечном итоге русскость представляется как воплощение абсолютно другого и чужого мира, в отношении которого можно, конечно, питать известное любопытство, но это или любопытство того, кто в кривом зеркале видит искаженные до неузнаваемости черты собственной физиономии, успокаивая себя мыслью, что в действительности ты не таков, или любознательность писателя-путешественника, странствующего по чужим краям с глухой, но все время живой мыслью о возвращении. Можно сказать, что Россия манила литературную Францию, внушая при этом страх, перебороть который при реальной встрече со страной-незнакомкой можно было не иначе как через напряженное усиление сознания своего, родного, французского. Иначе говоря, загадочная «русская душа» складывалась на страницах «Ревю де Дё Монд» не без участия естественного французского национализма.

«Русский роман» как приглашение к путешествию

В «Приглашении к путешествию», написанном в пику французским любителям дальних странствий, бежавшим пустозвонства парижской жизни середины века, Бодлер, который вне Парижа себя даже представить не мог, который без Парижа незамедлительно впадал в мертвый «сплин» и который в конечном итоге потерял себя вдали от Парижа, трезво указывал на то, что всякое путешествие сродни умиранию, что всякий путешественник ищет не столько чего-то нового, невиданного и неслыханного, сколько самозабвения, остановки сознания неумолимо несущей тебя к смерти жизни, такого покоя мысли, что неотличим от упокая души. В рефрене поэмы трижды подчеркивается почти

религиозное умиротворение отбытия в ничто, точной аналогией которого остается потеря себя в сладострастном совокуплении («малой смерти», согласно известному фразеологизму французского языка):

Там всё — порядок и красота,
Роскошь, покой и срамота¹.

В противоположность Бодлеру, Эжен-Мелькиор де Вогюэ не был ни парижанином, ни истинным поэтом современной жизни, и все его творчество, а не только книга «Русский роман», движимо этим анахроничным мотивом «приглашения к путешествию», обращенным прежде всего к самому себе, но также к современному французскому читателю, в котором ему тоже хотелось бы обрести «себе подобного», хотя, как мы увидим в дальнейшем, далеко не все из современников были рады этому открытию литературной России, внесшему изрядное беспокойство в не лишенный чувства самодостаточности или даже самодовольства мир французской литературы 80-х годов.

Тема экзотического «путешествия» заявляется буквально с первых строк «Русского романа», который превращается по ходу повествования в своего рода путеводитель по стране мертвых или только умирающих душ, где сама жизнь, под стать восточной нирване, претворяется, в том числе силами литературы, в сплошное отрицание настоящего времени и наличного бытия ради предуготовления к грядущему царствию в вечности:

Предлагая настоящую книгу лицам, интересующимся русской литературой, число которых растет с каждым днем, я обязан изложить несколько соображений касательно предмета, цели и умышленных пробелов этих опытов. Края, где мы будем путешествовать, обширны, едва исследованы; мы не раскрыли их в целом, просто проложили наудачу несколько путей...²

¹ Baudelaire Ch. Œuvres complètes. P. 54.

² Vogué E.-M., de. Le Roman russe / Ed. de J.-L. Backès. Paris: Garnier, 2010. P. 75.

Та же самая фигура писателя-путешественника возникает через несколько страниц «Предисловия», когда Вогюэ указывает на особую метафизичность русского реализма, отличающего его, с его точки зрения, от экспериментальных, наукообразных исканий французских писателей, лишенных тяги к божественному миру. Говоря о русских романистах, он подчеркивает:

Их персонажи растревожены всемирным таинством, и как бы нам ни казалось, что те всецело вовлечены в драму текущего момента, они прислушиваются к шепоту абстрактных идей; последние насыщают глубокую атмосферу, которой дышат создания Тургенева, Толстого, Достоевского. Края, в которых предпочитают обретаться эти писатели, напоминают земли близ морских побережий; там взор ласкают возвышенности, деревья, цветы, но все точки зрения подчинены зыбкому горизонту моря, которое добавляет благодатям пейзажа ощущение безграничности мира, все время наличное свидетельство бесконечности¹.

Очевидно, что в этих живописных пассажах автору «Русского романа» несколько изменяет чувство меры, он увлекается, опьяняет себя метафизикой русских просторов. Вместе с тем ясно, что в свете риторики путешествия каждый из четырех рассматриваемых в книге авторов — Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой — олицетворяет какой-то путь и сам выступает проводником по неведомым краям и затаенным углам русской души. При этом Вогюэ, будучи верным последователем культурно-исторической методологии И. Тэна, старается мыслить хронологически и предваряет очерки о современных русских писателях историческими картинами из истории русского государства и русской культуры XII–XVIII веков. С другой стороны, метод «Русского романа», продолжая традицию критических этюдов Сент-Бёва, также печатавшихся на страницах «Ревю де Дё Монд», характеризуется повышенным вниманием к биографии писателя, выступающего

¹ Ibid. P. 110.

в этой перспективе исключительным выразителем внутренней сущности «расы», или «нации» (национального характера), и текущего историко-политического «момента».

Примечательно, что, без усталости развенчивая приземленность сциентистских установок современного французского натурализма, Вогюэ сам попадает в ловушку сциентизма. Действительно, характеризуя свой метод, писатель сравнивает собственные творческие установки с тем, как подходит к флоре и фауне неизведанных земель ученый-натуралист:

Он не останавливается на промежуточных и маловыразительных зонах; он идет в самое сердце страны, в самые своеобразные края. Там, среди многочисленных образцов фауны и флоры, помогающих его выбору, он отмечает для памяти общие для всех частей света виды, перенесенные сюда силой случая и промысла; он быстро пробегает ископаемые или выродившиеся разнообразности, не имеющие никакого исторического интереса: он привязывается к локальным и исполинским семействам, характерным для этой земли и этого климата; среди последних он останавливает свой выбор на нескольких типичных индивидах, отмеченных совершенством развитием [...]. Таков и мой замысел¹.

Приходится думать, что аналогия с методом естественных наук была необходима исследователю «русской души» не только для того, чтобы, отдавая дань интеллектуальной моде, придать своему сочинению более научный характер: занимая позицию ученого-натуралиста, Вогюэ проводит четкую линию раздела между собой и предметом своих изысканий; более того, он как будто боится себя, предохраняет свое сознание, основанное на культе здравого смысла, а последний в принципе совпадает с тем, что буквально через несколько лет после появления «Русского романа» молодой А. Бергсон будет смело называть «французским духом». В общем, можно сказать, что «русская

¹ *Vogüé E.-M., de. Le Roman russe. P. 76–77.*

душа» существует в сознании французского писателя не иначе как в постоянном противопоставлении собственно «французскому духу»: не то чтобы одна стоит другого, скорее первая является дурным двойником второго, своего рода наваждением или даже «безумием», живописуя которое «французский дух» увещевает себя, что сам он не таков.

Вместе с тем в одном из заключительных пассажей программного «Предисловия» Вогюэ, приглашая «французский дух» сняться с насиженного места, призывает его стать дерзновеннее, отважнее, смелее, как если бы в этом соприкосновении с «русской душой», с варварским языком и варварским мышлением России сам французский язык должен был обрести утраченную грубость, дикость, первозданность:

Да будет угодно небесам, чтобы русская душа пошла на пользу нашей.

Приступая здесь к ее изучению, этой души России, по русской же литературе, я прежде почти все время говорил о словесности нашей, французской, и не приношу за это своих извинений. В течение долгих лет постигая там чужестранное мышление, вслушиваясь в этот расплывчатый, музыкальный язык, мягко облекающий новые идеи, я непрестанно мечтал о том, как можно будет обогатить ими наше собственное мышление, наш древний язык, образованный трудами и приобретениями предков. Они весь мир положили для украшения короны своего властелина, они знали, что на службе сей все позволено, что ради нее можно грабить прохожих, вооружать корсаров, разбойничать по морям и выслеживать каждый обломок.

Давайте им подражать. Иные просвещенные литераторы полагают, что французской мысли незачем бегать по свету, что с нее довольно, если она созерцает себя в своем парижском зеркале. Другие полагают, что язык отныне должен стать безличным, бесстрастным голосом, что его нужно обрабатывать как эти мозаики из холодного и твердого камня, которые внуки Рафаэля фабрикуют во Флоренции для американцев. Бедный язык! Мне думалось, что века переплавили его в своем огне, отлили в своем горниле этот колокол, который будет слать миру могучие перезвоны. Чтобы

сделать его более прочным, великолепным, сколько смеха, гнева, любви, отчаяния, всей души было брошено в бродильный чан этими крепкими тружениками — Рабле, Паскалем, Сен-Симоном, Мирабо, Шатобрианом, Мишле!¹

В возвышенном гимне французскому языку, которым завершается «Предисловие» к «Русскому роману», Вогюэ приглашал литературу Франции к путешествию в чужестранные края, где обитает таинственная «душа России», справедливо указывая на то, что язык в действительности существует не в грамматиках, словарях и учебниках, а в живом литературном становлении, подобном брожению молодого вина. Такое становление не терпит никаких остановок, не только пренебрегая правилами, устанавливаемыми задним числом в Академии, но и бросая вызов самим законам человеческого общежития. Именно в таком видении бегучей, беспокойной, порой незаконной стихии языка, отнюдь не случайно, судя по всему, уподобленной морскому разбою, Вогюэ приближался к пониманию творчества Достоевского, которое являлось в его глазах исключительным в своем роде апофеозом дикости «русской души».

Достоевский-скиф

Известный французский славист Ж.-Л. Бакес, выпустивший в 2010 году критическое издание «Русского романа», обратил внимание в текстологическом комментарии на одно странное изменение, которое Вогюэ внес в текст очерка о Достоевском, готовя его к печати в составе книги: дело в том, что в него переключала первая фраза из опубликованной в журнальном варианте статьи о Толстом. Фраза эта примечательна сама по себе, но то, что поначалу она относилась к автору «Войны и мира», а потом

¹ Ibid. P. 118.

была привлечена для характеристики автора «Преступления и наказания», придает этой колоритной оценке исключительное значение как в общей композиции книги, так и в генеалогии образа Достоевского в сознании французского писателя. Можно сказать, что в этом небольшом и весьма курьезном вкраплении фиксируется глубокая метаморфоза в понимании Вогюэ самой природы русского романа, истинным носителем которой стал ему видеться не Толстой, чье творчество больше соотносится с европейским, просвещенным началом «русской души», а именно Достоевский, выражающий собственно скифский элемент России. Более того, во вступительном абзаце, также добавленном для книжного издания очерка, французский писатель решительно противопоставляет Достоевского Тургеневу, который, как известно, считался во Франции начала 1880-х годов полномочным представителем русской литературы:

Здесь является скиф, истинный скиф, который внесет революционный переворот во все наши умственные обыкновения. С ним мы возвращаемся в самое сердце Москвы, в этот чудовищный собор Василия Блаженного, высеченный и расписанный наподобие китайской пагоды, возведенный татарскими зодчими, который, однако же, служит приютом христианскому Богу. Пройдя одну и ту же школу, будучи вовлеченными в одно и то же идейное движение, дебютировав в одно и то же время, Тургенев и Достоевский воплощают резкие противоположности; у них есть одно сходство, неизгладимый знак «сороковых годов», симпатия к человеку. В Достоевском эта симпатия выиграла, вылившись в отчаянную жалость к маленьким людям, и эта жалость превратила его во владыку русского народа, который в него уверовал¹.

Как и в других главах, составивших «Русский роман», в главе «Религия страдания. — Достоевский» имеется множество исторических несообразностей, биографических неточностей,

¹ Vogüé E.-M., de. Le Roman russe. P. 299.

спорных суждений, сомнительных суждений; большинство из них отмечены в комментариях Ж.-Л. Бакеса. Для нас, однако, важны не отдельные погрешности против исторической истины, которыми изобилует книга Вогюэ, а то бесценное свидетельство самой истории вхождения Достоевского во французскую культуру, которое заключает в себе «Русский роман». Как бы то ни было, речь идет об одном из самых первых, одном из самых цельных и одном из самых внятных откликов, представившем русского писателя французским читателям. Более того, именно этот образ Достоевского, созданный пером Вогюэ, почти сорок лет будет держаться на сцене французской литературной жизни, с ним будут считаться, с ним будут спорить, с ним или против него будут мыслить другие французские читатели Достоевского: Баррес и Сюарес, Жид и Клодель, Пруст и Ривьер, Мальро и Дриё Ла Рошель. Вот почему, не обращая особо пристального внимания на спорные моменты в этюде Вогюэ, мы попытаемся здесь рассмотреть тот вид на Достоевского, который был предъявлен в «Русском романе». Ценность этого очерка заключается также в том, что он написан современником, человеком, которому довелось лично знать русского писателя, беседовать с ним, наблюдать за ним в обществе, наконец, быть свидетелем того трагического апофеоза русского гения, в который вылилась сначала его знаменитая речь на открытии памятника А. С. Пушкину, а в скором времени — похороны самого Достоевского.

Фигура Достоевского в «Русском романе» складывается из нескольких ключевых понятий, которыми постоянно оперирует французский писатель, повторяя их, будто магические заклинания, при помощи которых он стремится вызвать к жизни тень, или призрак, писателя, удержать его в своем повествовании, закрепить в своей истории русской литературы. Эти заклинания звучат настойчиво, почти навязчиво, как если бы в них говорило не только острое внимание французского писателя к русскому романисту, но и его глухое понимание, что в творчестве этого автора он постоянно соприкасается со стихией смерти. Действи-

тельно, уже знакомая нам тема путешествия в очерке о Достоевском с самого начала приобретает зловещий, траурный ореол:

Подступая к творениям и существованию этого человека, я приглашаю читателя к прогулке, которая будет все время печальной, зачастую страшной, порой погребальной. Пусть откажут себе в этом сомнительном удовольствии те, кому не по душе будет пройтись по приютам, тюрьмам, залам судебных заседаний, кто боится по ночам ходить по кладбищам. Я оказался бы недобросовестным путешественником, если бы захотел увеселить эту дорогу, которую судьба и характер облекли сплошным мраком. Надеюсь, что кое-то за мной все же последует, не побоявшись трудностей: а именно тот, кто считает, что французский дух облечен наследственной обязанностью — обязанностью все знать в этом мире, чтобы иметь честь вести его за собой¹.

Развивая тему путешествия, Вогюэ показывает самого Достоевского в виде вечного путника, который странствует исключительно по ночам, и ночи русского писателя кажутся ему совершенно беспросветными, как и те темные, чудовищные создания, которые рождаются его писательским воображением и переходят в романы, представляющие темную, тревожную, тяжелую сторону «русской души». «Французский дух» Вогюэ как будто замирает перед этими скифскими призраками, не веря собственным глазам, увещевая себя, что жизнь не сводится к этому бесконечному мраку:

Мир не состоит лишь из мрака и слез; в нем встречаются, даже в России, свет, веселье, цветы, радости. Достоевский увидел только половину мира, поскольку он писал только два вида книг — книги болезненные и книги страшные. Это путешественник, который обошел весь свет и восхитительно описал все, что видел, правда путешествовал он только по ночам. Он несравненный психолог,

¹ Ibid. P. 300.

стоит ему взяться за души черные или израненные; мастерский драматург, но только по части сцен ужаса или жалости¹.

Наряду с темой путешествия по краям ночи и человечности, что в представлении Вогюэ странным образом роднит Достоевского с Л.-Ф. Селином, который впрочем, как мы увидим в дальнейшем, вполне сознавал и признавал это литературное родство по линии внимания к «подполью» маленького человека, французский писатель кажется особенно восприимчивым к теме особого безумия персонажей русского романиста. Что завораживает автора «Русского романа», так это невозможность определить в точности границы здоровья и болезни персонажей Достоевского, как будто нарочно задуманных для того, чтобы бросить вызов столь дорогому для «французского духа» здравому смыслу. И если сам Вогюэ не прибегает к формуле «русское безумие», каковая в противном случае могла бы стать лишним синонимом «русской души», то в описании образа князя Мышкина он использует целый ряд понятий, выделяющих национальное своеобразие персонажа. Правда, эта идея, едва намеченная в главе о Достоевском «Русского романа», получила более детальное обоснование в предисловии Вогюэ к французскому переводу «Идиота» В. Дерели, опубликованному издательством «Плон» в 1887 году. Действительно, возвращаясь к высказанной ранее мысли о том, что образ князя Мышкина восходит, с одной стороны, к Дон Кихоту, с другой стороны, к евангельскому призыву «Будьте как дети», Вогюэ указывает на собственно русских предтеч Идиота:

Достоевский вообразил тип, который довольно близок к простаку из русских деревень, *святому* из народа, *юродивому*, которых в средние века причисляли к блаженным; он воссоздал этот тип, используя данные психологии, поднял его на несколько ступеней на социальной лестнице; перенес в современную и самую что ни на есть запутанную

¹ Ibid. P. 353.

жизнь; он захотел, чтобы это незавершенное создание соединило в себе превосходство духа с превосходством добродетели¹.

Скрытая, только подразумеваемая в «Русском романе» народная генеалогия князя Мышкина, впрочем лежащая на поверхности в самом произведении Достоевского, предопределяет сомнительное суждение французского писателя о последовательной автобиографичности образа Идиота:

Подобно другим авторам, Федор Михайлович обрисовал себя в этом характере, разумеется, не таким, каким он был, но каким он хотел бы себя видеть. Прежде всего, Идиот эпилептик: приступы болезни предоставляют всем эмоциональным сценам непредвиденную развязку. Романист с исполненным радости сердцем их описывает; он уверяет нас, что нескончаемый экстаз затопляет все существо человека в течение этих нескольких секунд, что предшествуют кризису; поверим ему на слово².

Собственно, эта краткая зарисовка, в которой Вогюэ явно смешивает автора, сохраняющего ясное сознание в письме, с персонажем, которому передается нездоровье писателя, предваряет довольно развернутый литературный портрет русского писателя, созданный в лучших традициях биографического метода в истории литературы. Учитывая исключительную ценность этого мемуарного очерка, не включаемого, как правило, в хрестоматийный корпус воспоминаний современников о Достоевском³, приведем его здесь почти целиком:

Да простится мне, что я прибегаю к личным воспоминаниям, чтобы дополнить этот набросок, чтобы оживить этого человека и дать понять, каким влиянием он пользовался. По воле случая

¹ *Vogué E.-M., de. Le Roman russe. P. 500.*

² Ibid. P. 345.

³ Отрывки воспоминаний Вогюэ о Достоевском см.: Ф. М. Достоевский. Его жизнь и сочинения: Сборник историко-литературных статей / Сост. В. Покровский. Ч. 1. М., 1908. С. 46–67.

я много раз виделся с Достоевским в последние три года его жизни. Фигура его как будто сошла со страниц его романов: раз увидев, нельзя было его забыть. Да, это был человек такого именно творения, такой именно жизни! Маленький, щуплый, весь на нервах, истрепанный и согбенный шестью десятками самой захудалой жизни; скорее увядший, чем постаревший: с длинной бородой и все еще светлыми волосами, он имел вид нездорового человека без возраста; но вопреки всему дышал этой самой «кошачьей живучестью», о которой как-то упоминал. У него было лицо русского крестьянина, настоящего московского мужика; приплюснутый нос, маленькие глаза, мерцающие из-под надбровий, горящие то сумрачным, то мягким огнем; широкий шишковатый лоб, испещренный морщинами и складками, ввалившиеся, будто под молотом, виски; и все эти черты судорожно стягивались вниз, оседая в горькие складки рта. Никогда больше не доводилось мне видеть, чтобы человеческое лицо выражало столько страдания; на нем отпечатались все взлеты и падения души и плоти, воспоминания о Мертвом доме, закоренелая привычка к страху, недоверию и мученичеству. Ресницы, губы, все его лицо подергивалось нервными тиками. Когда он в гневе накидывался на какую-нибудь идею, можно было поклясться, что вы уже видели это лицо на скамье подсудимых или среди бродяг, выпрашивающих милостыню у тюремных ворот. В иные моменты оно облекалось печальным умиротворением святых угодников на старославянских иконах.

В этом человеке было все от народа — в этой неизъяснимой мешанине грубости, утонченности и мягкости, которой так часто обладают великорусские крестьяне, но было в нем также что-то беспокойное, возможно какая-то сосредоточенность мысли, скрывающаяся под маской пролетария. На первых порах он отталкивал, лишь потом странный магнетизм начинал на вас воздействовать. Обычно он молчал, но когда брал слово, то говорил сначала тихо, медленно, с усилием над собой, постепенно загорался, защищая свою точку зрения, не щадил никого из присутствующих. Когда он отстаивал свою излюбленную идею о превосходстве русского народа, ему случалось говорить женщинам в светских кругах, куда его звали: «Вы не стоите последнего из мужиков». Литературные дискуссии с Достоевским быстро сворачивались, он останавливал меня сло-

вами, достойными наивысшего сожаления: «Мы обладаем гением всех народов, и имеем вдобавок русский гений; следовательно, мы вас понять можем, а вы нас — нет». Да простит меня его память, сегодня я пытаюсь доказать ему обратное¹.

Это лишь часть колоритного литературного портрета Достоевского, нарисованного автором «Русского романа». Как можно убедиться, он построен по всем правилам культурно-исторической школы: в человеке нет ничего случайного, все определено временем, средой, положением; таким образом, народный писатель не может не воспроизводить народности даже во внешнем облике, отсюда его своенравность, грубость, дикость, не скрываемые даже в светских гостиных, отсюда его одержимость, особенно в защите якобы народной идеи о превосходстве русского народа над другими народами. Вогиюэ важно представить Достоевского абсолютной противоположностью западного человека, вот почему он не только подчеркивает неистовое антизападничество автора «Идиота», но и подкрепляет свою зарисовку сравнением русского писателя с Жан-Жаком Руссо, также нападавшим на европейского человека за отступничество от народа и природы:

К несчастью для своих речей, о Западе он судил с забавной наивностью. Никогда не забуду одного выступления о Париже, которое он как-то устроил, поддавшись вдохновению, наверное, так Иона говорил о Ниневи, пылая огнем библейского возмущения; я записал его слова: «Пророк явится вам когда-нибудь в „Английском кафе“, он начертает на стене три огненных слова; они станут сигналом к концу старого мира; и Париж сгинет в крови и огне со всем, что составляет его гордость, со всеми его театрами и его „Английским кафе“...» В воображении провидца это безобидное заведение представляло пуповину Содома, пещеру inferнальных и соблазнительных оргий, которые следовало предать проклятью, дабы не прельщаться. Он долго и весьма красноречиво витийствовал на эту тему.

¹ Ibid. P. 355–356.

Очень часто Федор Михайлович напоминал мне Жан-Жака Руссо; мне кажется, что я лично узнал гениального грубияна, когда встречался с мрачным московским филантропом. У обоих одни и те же настроения, та же самая смесь грубости и идеализма, чувственности и дикости; в глубине одно и то же невероятное человеколюбие, которое обеспечило обоим широкую известность среди современников. После Руссо, никто кроме Достоевского, не заходил так далеко в воплощении всех недостатков литератора — бешеного самолюбия, ранимости, ревности, обидчивости; и никто больше не мог достичь такой власти над обычными людьми, показывая им свое сердце, наполненное ими. Этот писатель, столь нелюдимый в обществе, стал идолом большей части русской молодежи; мало того, что эти молодые люди ждали с нетерпением его романов, но они искали в нем духовного наставника, обращались за добрым словом, за помощью в своих нравственных терзаниях; в течение последних лет самая большая часть рабочего времени Федора Михайловича была посвящена ответам на целые кучи писем, приносивших ему эхо неизвестных страданий.

Нужно было прожить в России эти тревожные годы, чтобы объяснить влияние, которым он пользовался в этом мире «бедных людей», ищущих нового идеала, среди всех новых классов, которые перестали быть народом, но еще не стали буржуазией. Литературная и художественная звезда Тургенева стала закатываться, к вящей несправедливости; философское влияние Толстого распространялось только среди интеллигентов; Достоевский захватил сердца, и очень может быть, что в современном движении идей он имеет власти больше всех. В 1880 г. на этом открытии памятника Пушкину, где собралась вся русская литература, слава нашего романиста затмила всех его соперников; люди рыдали, когда он говорил, его превозносили до небес, студенты взяли приступом трибуну, чтобы рассмотреть его поближе, прикоснуться, один из этих юношей, добравшись до него, от волнения потерял сознание¹.

Вполне возможно, что, рисуя в «Русском романе» литературный портрет Достоевского, Вогюэ сгущает краски; но имен-

¹ Ibid. P. 356–357.

но эта чрезмерность литературного воображения позволяет французскому писателю схватить и верно представить социальную основу читательской аудитории автора «Преступления и наказания»: разночинцы, молодые люди, не желающие знать ни роду, ни племени, неприкаянные отщепенцы больших городов, они вмиг вспыхивали теми же идеями, от которых сгорали Раскольников, Ставрогин или Кириллов. Вполне возможно, что французский литератор несколько преувеличивал влияние Достоевского среди молодых русских революционеров, но таким было видение современника, внимательного иностранца, пытающегося понять окружающую его русскую действительность. Более того, рисуя автора «Братьев Карамазовых» в виде невольного вдохновителя русского революционного движения, Вогюэ мог опираться на конфиденциальные оценки отдельных русских политиков из высших правительственных кругов, о чем наглядно свидетельствовали два более поздних мемуарных очерка из политической жизни России 1880-х годов, дающие понять, что некоторые сведения французский дипломат мог получать из самых надежных источников: речь идет о довольно простом и крайне эмоциональном некрологе «Лорис-Меликов» (1889), а также обстоятельной аналитической статье «Русские террористы» (1895), опубликованной в тот момент, когда волна политического террора захлестнула саму Францию. К этой статье, которая в некоторых отношениях может рассматриваться как постскриптум к главе о Достоевском «Русского романа», мы обратимся ненадолго в конце главы, а сейчас вернемся к воспоминаниям Вогюэ о кончине Достоевского.

Как уже говорилось, истинный апофеоз автора «Идиота» Вогюэ увидел не только в речи на открытии памятника Пушкину, но и в похоронах русского писателя, которые запечатлелись в его сознании мрачной манифестацией того духа смерти, который постигал Достоевский в своем творчестве. Особенно выразительной в этом описании является сцена посещения дома умершего писателя, в которой метод Вогюэ-мемуариста если не прямо

следует романтической поэтике ужасного, то явно приближается к повествовательным моделям готического романа:

Федор Михайлович жил в доме в Кузнечном переулке, в простонародном квартале Санкт-Петербурга. Мы увидели, что перед дверью и на лестнице собралась плотная толпа; с большим трудом мы проложили себе путь к рабочему кабинету писателя, где он впервые обрел покой; скромная комната, наполненная беспорядочно разбросанными бумагами и посетителями, которые сменяли друг друга у гроба.

Достоевский лежал на небольшом столе, в единственном углу, оставленном свободным безвестными захватчиками. Впервые я увидел выражение покоя на этих чертах, сбросивших вуаль страдания; теперь они хранили лишь мысль, лишенную боли, и казалось, что под кучами роз его лицо забылось какой-то счастливой грезой; правда, цветы быстро исчезли, посетители разделили между собой эти реликвии. Толпа нарастала с каждой минутой, женщины рыдали, мужчины шумели, давили друг друга, стремясь увидеть писателя. В комнате, наглухо закрытой в зимнее время, стояла удушающая жара. Вдруг, поскольку воздуха не хватало, множество горящих свечек затрепетали и враз потухли; шел только неясный свет от лампы, висевшей перед иконами. В этот момент, пользуясь наступившей темнотой, люди волной хлынули с лестницы, принося новые потоки народа; казалось, что в комнату проникла вся улица; стоявшие в первых рядах были притиснуты к самому гробу, тот закачался. Несчастливая вдова, зажата с двумя детьми между столом и стеной, бросилась, раскинув руки на тело своего мужа, и едва удержала его, заходясь в истошном крике; в течение нескольких минут мы думали, что мертвец будет брошен под ноги толпе; он раскачивался, сотрясаемый человеческими волнами, пылкой и грубой любовью, которая поднималась снизу к его останкам.

И в этот миг перед мной пронеслись все творения покойного, все его жестокости, страхи, нежности, его точное соответствие этому миру, которое в них вырисовывалось. Все эти незнакомцы обрели вдруг известные мне имена и лица; химерами они являлись мне в его книгах, теперь реальность возвращала их мне в сценах, исполненных такого же ужаса. Персонажи Достоевского терзали

его и после смерти, они пришли к нему со своей неловкой и грубой жалостью, ничуть не смущаясь профанации предмета своей страсти. Да, он оценил бы столь скандальную дань его памяти¹.

Кроме описания посещения квартиры покойного, Вогюэ оставил также замечательные воспоминания о дне похорон писателя, представленные в «Русском романе» как своего рода апокалипсическое провозвестие революционных бурь, которыми неминуемо будет сотрясаться Россия. Трудно сказать, в какой мере это прозрение диктовалось реальным пониманием французского дипломата того, что происходит в пореформенной России, а в какой оно могло диктоваться самой поэтикой повествования главы о Достоевском, нацеленной на постижение темной, скифской стороны «русской души». Действительно, на заключительных страницах «Русского романа» автор «Братьев Карамазовых» предстает как истинный собиратель горячих русских сердец, как подлинный выразитель самой сердцевины русской жизни, вместе с тем — как невольный возмутитель горячих русских умов, нигилистов, радикалов или даже террористов:

Правительство было обеспокоено, опасались громкой манифестации; было известно, что подрывные элементы планировали завладеть трупом писателя; пришлось утихомирить студентов, которые собирались нести вслед за гробом кандалы сибирского каторжника. Напуганные обыватели предлагали запретить это революционное похоронное шествие. Дело было, напомним, в самый разгар громких нигилистических покушений, за месяц до того, что стоило жизни Царю и как раз во время либерального поворота Лорис-Меликова. Все бродило тогда в России, и малейший инцидент мог привести к взрыву. Лорис счел, что лучше будет присоединиться к народным чувствам, чем заглушить их. Он оказался прав; планы нескольких злоумышленников утонули во всеобщей скорби. В нежданном сплочении, на которое способна Россия, когда ее зажигает национальная идея, все противники, все

¹ Ibid. P. 358–359.

партии, все разрозненные обрывки империи объединились благодаря усопшему в какой-то полной воодушевления сопричастности.

Кто видел это шествие, тот видел край всевозможных контрастов: духовенство, множество священников, читающих нараспев свои молитвы, студенты университетов, молоденькие гимназисты, девушки с медицинских курсов, нигилисты, выделяющиеся в толпе необычными костюмами и внешним видом, мужчины в пледах и коротко подстриженные женщины в очках; все литературные и научные общества, делегации из всех уголков империи, старые московские купцы, крестьяне в тулупах, лакеи и нищие; в соборе дожидались прибытия официальных лиц, министра народного образования и членов императорской фамилии. Над движущейся армией колыхался лес хоругвей, крестов, венков; по проходившим можно было распознать тот или иной уголок России, попадались лица кроткие и скорбные, видны были слезы, слышались молитвы, порой раздавались смешки, но в целом царило сосредоточенное или суровое молчание. У тех, кто наблюдал за шествием, одно впечатление живо сменялось другим; каждый судил по тому, что в это мгновение ему поочередно виделось или мнилось: триумфальное шествие революции в николаевской столице, прославление гения отечества, боль целого народа. Каждый судил на свой лад; но шествовало дело рук одного человека, его творение, невероятное и тревожное, с присущим ему безумием и величием; в первых рядах самые многочисленные и самые излюбленные клиенты писателя: «бедные люди», «униженные», «оскорбленные», даже «одержимые», отверженные и счастливые наконец тем, что настал их день и они провожают своего заступника, своего адвоката по пути славы; но вместе с ними и как будто обволакивая всех, виделось нечто невнятное, смешение национальной жизни, как он его описывал, все эти смутные надежды, которые он во всех пробуждал. Подобно тому, как говорили о первых русских царях, что они «собирали» русские земли, этот король духа собрал здесь воедино само русское сердце¹.

В этой грандиозной фреске, представляющей, безусловно, одну из самых живописных фигур Достоевского во француз-

¹ Ibid. P. 360–361.

ской культуре конца XIX столетия, обращают на себя внимание несколько моментов, придающих этой картине действительно монументальный характер. Во-первых, вполне очевидно, что повествователь, помещая себя среди тех, кто наблюдает за траурным шествием, что есть сил старается сохранить не только дистанцию в отношении к создаваемой картине, но и само присутствие духа, разумеется французского, которому явно не по себе от этих конвульсий «русской души». Во-вторых, живописуя траурный марш по Невскому к Александро-Невской лавре, повествователь удивительно скуп на глаголы, зато злоупотребляет номинативными группами, перечислениями, цепочками однородных членов, в которых пропадает не только действие, но и его субъект: повествующий как будто заморожен зрелищем, которое само застыло в неподвижности; во всяком случае, шествие схвачено в состоянии тревожного покоя, оно как будто застыло, замерло, в череде написанных яркими, будто на лубочной картинке, красками расплывающихся лиц, разношерстных групп, почти неустановленных классов, которые, если вспомнить удачную социологическую формулу Воюэ, уже перестали «быть народом, но еще не стали буржуазией». В-третьих, в этом виде на «собирающего» русских сердец образ самого Достоевского словно бы растворяется в воздухе, претворяется в собранную умершим писателем русскую толпу, которая и оказывается самым очевидным, самым несомненным его творением, по крайней мере видится таковым автору «Русского романа». Словом, писатель пропадает в народной стихии, которая переполняется угрожающим дыханием наступающей революции.

* * *

После «Русского романа» литературная деятельность Воюэ продолжалась вполне успешно, он по-прежнему много писал для «Ревю де Дё Монд», публиковал литературоведческие и историко-биографические очерки, в том числе о Горьком, Некрасове, Чехове,

затем взялся сочинять великосветские романы, которые, если верить современникам, занимали достойное место в семейных библиотеках Франции первой четверти XX столетия. Как писал известный в свое время романист, литературный критик и теоретик декаданса Поль Бурже (1852–1935), Вогиюэ, обратившись к жанру романа, заново нашел себя, хотя произошло это для него только на пятом десятке жизни. Более того, согласно авторитетному мнению критика, автор «Русского романа» стал изобретателем самой формулы французского великосветского романа, задействованной, в частности, в начале века в «Поисках утраченного времени» М. Пруста:

Он пошел на это, хотя ему было уже сорок семь. «Жан д'Агрев», а потом друг за другом последовали «Слово мертвых» и «Властелин моря», ставшие свидетельством восхитительной жизнестойкости его гения и чрезвычайного диапазона жанра романа, идущего от «Адольфа» к «Госпоже Бовари», от «Сладострастия» к «Бедным родственникам», от «Доминика» к «Коломбо» [...] Только Вогиюэ с его обширным опытом путешественника и дипломата, его познаниями в области внешней и внутренней политики, с его международной и в то же время столь французской культурой мог выносить и исполнить замысел великосветского романа¹.

Тем не менее именно «Русский роман» стал наиболее заметным вкладом Вогиюэ во французскую литературу, которая с этого момента уже не могла обойти в своем развитии творения Гоголя и Тургенева, Достоевского и Толстого. «Русский роман», тесно связанный в литературном сознании Франции с «русским мифом», захватывал мысли и произведения как современников Вогиюэ, так и его восприимчивых в развитии «русской темы», стремившихся или обновить технику классического французского романа, или раздвинуть границы классицистического

¹ Bourget P. Eugène-Melchior de Vogüé // Revue de Deux Mondes. 1912. Janvier-Février. P. 263.

«французского духа», или углубиться в идею французской нации, поверяя ее такой далекой и такой манящей противоположностью, каковой представил Россию в своей книге французский писатель и дипломат.

Как уже говорилось, менее чем через десять после публикации «Русского романа» волна политического террора захлестнула Францию, и Вогиюэ пришлось убедиться, что вихри нигилизма, враждебные европейской цивилизации, веют не только в диких, скифских краях и углах Достоевского. В уже упоминавшейся статье о русских террористах французский писатель вынужден был признать неудовлетворительность принципов культурно-исторической школы, в соответствии с которыми создавался не только «Русский роман», но и «русский миф», то есть успокоительное для европейского сознания представление о том, что Россия — это абсолютно другой мир:

Пятнадцать лет тому назад все только и причитали о русском варварстве. Разве не писали, не говорили, не выступали мы в печати о том, что подобные явления возможны только в России, что они невообразимы у нас? Достаточно будет [...] посмотреть газеты того времени. Иронии было хоть отбавляй. Если верить тем газетам, чудовищная болезнь объясняется исключительно абсолютистским режимом; либеральные режимы от нее привиты.

Газеты забывали, что ни один режим не защитит человека от самых злостных безумств, если он сам не знает или не может найти нормального употребления своих умственных сил. Историки и философы, выдвигая менее причудливые доводы, столь же всецело доверялись идее разнообразия человеческого рода. Мы все должны повиниться: все, кто хоть сколько-нибудь обманывал себя такими понятиями, как «раса», «климат», «история», объясняя, почему только славяне могли свершать столь славянские деяния, все мы должны сказать *теа culpa*¹.

¹ Vogüé E.-M., de. Les terroristes russes // Revue de Deux Mondes. 1894. Mars-Avril. P. 204.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Морис Баррес: «русская мода» и французские «бесы» в романе «Без корней»

О «русской моде» во Франции заговорили до появления «Русского романа». Во всяком случае, в конце «Предисловия» Вогюэ счел необходимым объяснить, что в повышенном внимании к русским романистам следует видеть не столько литературную моду, триумфально переходящую из одной литературной гостиной Парижа в другую, сколько внутреннюю потребность самой французской литературы, ищущей новых источников творчества, отличных как от сциентистских экспериментов натурализма, так и от сверхтуманных абстракций символизма:

Чтобы объяснить успех русских, у нас стали говорить о моде и увлеченности. Что за поверхностный взгляд! Мне бы хотелось, чтобы у нас была мода — это ведь куст-паразит, произрастающий возле всякого живого дерева, — и какая-то увлеченность в литературных салонах. Однако русский роман нашел своего читателя среди студенческой молодежи самых разных социальных слоев. Она соблазнилась не местным колоритом и не привкусом чуждости; речь идет о живом духе, которым пронизаны эти книги, об искренности и человеколюбии¹.

Объясняя французским читателям, что внимание к «русскому роману» не мода, а живое течение, идущее изнутри самой француз-

¹ *Vogué E.-M., de. Le Roman russe. P. 116–117.*

ской литературы, Вогюэ не нашел нужным называть своих литературных противников, видевших в успехе русских романистов не более чем дань литературному экзотизму. Тем не менее и само слово «мода», и полемический настрой этого замечания дают основания думать, что автор «Русского романа» мог иметь в виду статью начинающего французского писателя Мориса Барреса (1862–1923) с показательным названием «Русская мода», которая была напечатана в первом номере нового журнала «Ревю иллюстре» («Иллюстрированное обозрение», декабрь 1885) и которая заключала в себе резкий выпад против России, русской литературы и творчества Достоевского. Таким образом, еще до выхода в свет книги «Русский роман», которую можно было бы назвать «Защитой и прославлением русского романа», творчество Достоевского вызвало крайне нелицеприятный отклик со стороны одного из самых многообещающих писателей Франции того времени.

Все знают, что вот уже месяца два человек со вкусом и сведущий, едва успев раскланяться, обязан вскрикнуть: «А что, сударь, читаете вы этих русских?» Вы отступаете на шаг и говорите: «Ах, этот Толстой!» А тот не отстает и возражает: «Достоевский!» Вот что значит изысканный ум 1886 года.

Однако художника, имеется в виду чистого художника, просто так не собьешь: «О, старый Запад, — горестно усмехается он, — близится конец латинской расе». В двадцать лет любой вопрос почти сразу предстает в грубоватой форме рукопашной схватки. Везде можно схватиться на кулачках, в том числе и в эстетике. Поскольку кое-какие романы переведены с русского, поскольку кое-кто их даже полистал, нам объявляют, что наша литература лежит на лопатках и что даже трое наших великих реалистов должны протрубить поражение. Японизм, натурализм, пессимизм, дилетантизм — все на выброс. Начинается новая клоунада: не успели мы и глазом моргнуть, как были оказаны наши дамы и журнал «Ревю де Дё Монд»¹.

¹ *Barrès M. La mode russe // La revue illustrée. T. 1. Décembre 1885 — mai 1886. P. 123.*

Неологизм Барреса «оказачить» не зафиксирован ни в одном из лексикографических источников французского языка, хотя в словаре Э. Литтре (1874) встречается не менее выразительное слово «казаккерия», означающее грубое, насильственное действие, в общем злодеяние. Таким образом, в сокровищнице французского языка «русский миф» хранится не только в виде таких слов-знаков, как «кнут» или «балалайка», но и в этом глаголе, с ходу, наверное, придуманном молодым писателем, исходя из более употребительного слова «казаккерия» для обозначения того насилия, или изнасилования, которому, по милости Воюэ, «русский роман» подверг французскую литературу. Чтобы разобраться с таким видом на «русский роман» и творчество Достоевского, который можно было бы обозначить, если еще раз перефразировать название известного сочинения, как «Ниспровержение и развенчание русского романа», важно вкратце наметить линии творческого становления автора статьи «Русская мода». Это необходимо еще и потому, что вопреки этому раннему выпадку против «русского романа» у Барреса со временем сложатся более продуманные представления о значении Достоевского для русской и французской литератур. Более того, не исключено, что к этой заметке и высказанной в ней оценке «Преступления и наказания» восходит одна из сюжетных линий самого известного произведения французского писателя — романа «Без корней» (1897).

Баррес родился и вырос в Лотарингии, за несколько лет до того, как в результате Франко-прусской войны родные края отошли к Германии. Этот опыт унижения и оскорбления, разделявшийся подавляющей частью лотарингцев, обратился важнейшим импульсом творческого становления писателя, в котором ведущую роль играли мотивы воспитания независимой личности, напряженного культа национального самосознания и критического внимания ко всякой опасности его умаления. Мотивы «интегрального национализма» воплотились в первых романских трилогиях Барреса, принесших ему славу первого

писателя Франции рубежа веков: трилогия «Культ „Моего я“» включает романы «Под взором варваров» (1888), «Свободный человек» (1889) и «Сад Береники» (1891); в трилогию «Роман национальной энергии» входят «Обескорененные» (вариант названия: «Без корней», 1897), «Обращение к солдату» (1900), «Их лица» (1902). В ранних произведениях запечатлевается сложный, противоречивый облик Барреса — с одной стороны, денди, эстет, декадент, тонко чувствующий и выразительно передающий внутренние боли своего поколения, с другой — запахнувшийся в национальный триколор певец высокого, если не сказать высокопарного, патриотизма, в иных инвективах которого прорывается самый узкий, далеко не «интегральный», национализм. Противоречия сказываются и в едва ли не самых сильных книгах писателя рубежа веков: романе «Враг законов» (1893) и сборнике эссе и новелл «О крови, сладострастии и смерти» (1894). Мировоззрение Барреса, тяготея к интегральности, оставалось, в сущности, эклектичным: он хотел примирить индивидуализм и коллективизм, национализм и социализм, патриотизм и космополитизм. В ходе знаменитого «дела Дрейфуса», расколовшего Францию на два идеологических лагеря, позиции писателя ужесточились: он выступил одним из основателей «Лиги французских патриотов» (1898), выпустил в свет программную книгу эссе «Сцены и доктрины национализма» (1902). Следующая романная трилогия «Восточные бастионы» (1904–1920) отличалась резкой противогерманской направленностью — «На службе Германии» (1905), «Колетт Бодуш» (1909), «Дух Рейна» (1921). В годы Первой мировой войны Баррес почти ежедневно печатался на страницах общенациональной газеты «Эко де Пари»: стараясь поддержать моральный дух соотечественников, он превозносил мужество простого французского солдата, клеймил позором «пораженцев», разоблачал варварство «фрицев». Эти статьи, составившие четырнадцать томов «Хроники Великой войны», представляют собой исключительный в своем роде образец лирического патриотизма, хотя могут

восприниматься и как замечательный исторический документ из архива по «промывке мозгов».

Наиболее значительным литературным произведением Барреса остаются его «Тетради», увидевшие свет уже после смерти писателя: в этой фрагментарной автобиографической прозе писатель, забывая о призвании политического трибуна, на протяжении нескольких десятилетий отдавался изощренному самоанализу, проявляя себя мастером литературного портрета, нравоучительной бытовой зарисовки и философского афоризма, достойно продолжающим традиции французских моралистов эпохи классицизма. Влияние Барреса на французскую литературу XX века трудно переоценить: его творчеством восхищались А. Жид (который со временем стал его самым знаменитым противником) и М. Пруст, А. Бретон и П. Дриё Ла Рошель, А. Мальро и А. Камю. Л. Арагон видел в нем основоположника «современного политического романа»: «Три тома „Романа национальной энергии“ являются [...] хотим мы того или нет, драгоценным памятником нашей литературной истории»¹.

В сочинениях Барреса содержатся крайне любопытные свидетельства самой ранней поры негативной рецепции Достоевского во французской литературе. После появления в «Ревю де Дё Монд» первых этюдов Вогюэ, сразу принесших автору славу великого знатока «русской души», во французской культурной жизни середины 80-х годов увлечение русской литературой становится весьма заметным явлением, на которое и откликнулся будущий певец «национальной энергии» в уже цитировавшейся статье «Русская мода». Примечательно, что автор «Преступления и наказания» вновь противопоставляется Толстому, в котором, правда, молодой Баррес видит наследника европейской традиции. Достоевский, напротив, представляется ему исключительно русским явлением:

¹ Aragon L. La Lumière de Stendhal. Paris: Denoël, 1954. P. 265.

Достоевского, которого затем открыл нам де Вогюэ, действительно читали. Это что-то вроде эпилептика, рассказывающего с грубым воодушевлением замешанные на крови и безумии истории, лучшим оправданием которых является то, что это его собственные злоключения. Теоретику дозвоительно счесть произведение прекрасным за приписанную ему глубину. Микеланджело находил красивыми трещины, испещряющие старые стены. Читатель, наделенный менее буйным воображением, поместит Достоевского в отхожие места своей памяти, сочтя его за крестьянина, рассказывающего другим крестьянам городские драмы. Не следует удивляться дурновкусию этого поколения, превозносившего с младых лет Эдгара По, этого наипустейшего фельетониста, начисто лишённого фантазии. Кроме того, всякий молодой человек тянется к идеалу; однако по причине гнетущей необходимости в нескольких луидорах, которая прожигает их затянутые в перчатки ладони, наши самые утонченные подростки уже не смотрят на Ловеласа или Дон Кихота: всех прельщает Растиньяк и даже Раскольников, который убивает старую даму ради того, чтобы утвердить свою волю и завладеть жалким состоянием, потворствует их аппетитам, напичканным всякими теориями; так что к двум утра эти brave молодые люди, изрядно набравшись и проигравшись в пух и прах, начинают нести чепуху, превознося до небес мелкие мошенничества. Любопытно отметить, что в «Преступлении и наказании» мы снова сталкиваемся с авантюрой Барре и Лебьеца, двух убийц-дарвинистов, которые, оправдываясь научными принципами, убили молочницу, чтобы иметь средства для основания журнала¹.

Любопытно отметить, что упоминание эпизода из современной уголовной хроники в статье о Достоевском и «русской моде» могло сыграть определенную роль в построении одной из сюжетных линий в романе «Без корней»: как и в «Преступлении и наказании», там тоже речь идет об убийстве по идеологическим соображениям, хотя общая проблематика романа Барреса гораздо ближе к темам «Бесов». Важно, что оба писателя сходно

¹ Barrès M. La mode russe // La revue illustrée. T. 1. Décembre 1885 — mai 1886. P. 125.

чувствуют накаляющуюся духовную обстановку конца столетия, оба обеспокоены тем, что в иных молодых и горячих головах голая идея вполне способна отринуть всякие культурные основания сознания и буквально завладеть человеком, превращая его в смертоносное орудие. Для Барреса губительность чисто идеологического сознания многократно усиливается, если молодой человек так или иначе порывает с корнями и родной почвой, делая выбор в пользу вынужденно космополитического сознания большого города.

Очевидно, что для Барреса мода на русский роман, введенная Вогюэ и «Ревю де Дё Монд», призвана воспрепятствовать органичному развитию французской литературы, которую парижские космополиты вынуждают равняться на зарубежные культурные образцы. Тем не менее в этом отстаивании интересов национальной словесности Баррес особенно болезненно воспринимает то, что на первом месте оказалась вдруг именно русская литература, которой, как это ни парадоксально, он почти напрочь отказывает во всякой русскости, видя в ней жалкое подражание тем же французским писателям, значение которых пытаются умалить доброты России вроде Вогюэ.

За броской иронией этого первого отклика Барреса на «русский роман» уже угадывается умозрительное построение, в рамках которого французские почитатели Достоевского, Толстого, Тургенева причисляются к лагерю «космополитов» и «беспочвенников», к этому племени юношей и девушек, оторвавшихся от родных корней и взыскующих высшей жизни в больших и чуждых им городах. Как это ни парадоксально, но одной из самых первых фигур в галерее барресовских «беспочвенников» явилась М. К. Башкирцева, чей «Дневник», написанный на французском языке и опубликованный в Париже в 1887 году, произвел на Барреса сильнейшее впечатление, если судить по его очерку, появившемуся сначала в газете «Ле Вольтер», а затем вошедшему в переработанном виде в эссе «Три положения психотерапии» (1891):

...Мария Башкирцева соединила в своей очаровательной груди пять-шесть исключительных по своим задаткам душ. Она ушла из жизни в двадцать четыре, перевалив в своей голове величайшие книги четырех народов, увидев своими глазами самые прекрасные музеи и самые волнующие пейзажи, соединив в своем сердце кокетство и энтузиазм. Я ее люблю, люблю эту юную паломницу, что ищет по всей Европе такого горения, коим невозможно пресытиться, люблю как облагороженный образ космополитического мироощущения¹.

Нетрудно убедиться, что Баррес, культивируя в себе восприимчивость к болям и бедам «двадцатичетырехлетних», видит в космополитическом мироощущении своего рода «крест», нести который призваны все те «беспочвенные» молодые люди, в которых страсть к культуре вытесняет исходную любовь к «земле и мертвым». Этот конфликт составит основную тему романа «Без корней» (1897), которым открывается эпопея «национальной энергии».

Сюжет и проблематика главного произведения Барреса, в общем, вписываются в ту традицию поэтики большого города, маленького человека и его огромного честолюбия, у истоков которой во французской традиции стоит Бальзак. Вместе с тем речь идет о том социально-психологическом романе, в центре которого — человек одной идеи, истинный персонаж воли к власти, готовый на все ради достижения превосходства и господства над ближними. Действительно, несколько французских «мальчиков», вчерашних лицеистов, чьи головы вскружила апология «беспочвенности», в которую выливались занятия по философии в выпускном классе, покидают родную Лотарингию и отправляются в Париж попытать счастья в рулетке столичной жизни. Чтобы заявить о себе, друзья основывают газету «Истинная республика», которая становится рупором нигилистических идей юных «пролетариев-бакалавров». Однако искусства и трудности

¹ Barrès M. La société cosmopolite // Le Voltaire. 1887. Le 5 juillet. P. 5.

парижской жизни разбивают грезы этих «наполеонов духа»¹: один из них, Ракодо, который взялся финансировать газету, полностью разоряется; пытаясь поправить свое положение, он решается на убийство Астине, которая была возлюбленной его товарища, и в конечном итоге завершает свой жизненный путь на гильотине. На процессе его безуспешно защищает друг юности Сюре-Лефор; последнему, однако, удастся превратить суд над товарищем в первую ступеньку головокружительной адвокатской карьеры. Но главный выигрыш в этом политическом Рулетенберге выпадает тем не менее духовному наставнику «беспочвенников»: при содействии Сюре-Лефора бывший преподаватель философии Бутелье становится депутатом Национального собрания от Нанси. Урок Барреса более чем прозрачен: мораль «беспочвенности» идет на пользу самым последовательным «имморалистам». Иными словами, сам того не зная, Баррес воспроизвел в своем романе проблематику «Бесов» Достоевского: мотив ложного сообщества, ставящего своей целью реализацию в жизни некой абстрактной идеи. Этот мотив ложных ценностей, который также сближает Барреса с Достоевским, найдет развитие в одном из самых сильных «романов воспитания» во французской литературе XX века — «Фальшивомонетчиках» (1925) А. Жида, равно как в таких значительных философско-политических романах 30-х годов, как «Заговор» (1938) П. Низана и «Жиль» (1939) П. Дриё Ла Рошеля.

Несмотря на достаточно критическое отношение молодого Барреса к «русскому роману», поэтика и проблематика его произведения необыкновенно созвучна «петербургскому тексту» Достоевского: в центре внимания обоих писателей оказывается определенный социальный тип, своего рода деклассированный элемент, безотрадная участь которого способна, с одной стороны, подтолкнуть индивида к выбору в пользу преступления, тогда как

¹ Barrès M. Les déracinés // Barrès M. Romans et voyages. Paris: Robert Laffont, 1994. P. 608.

с другой — обратить его сознание к высшим ценностям человеческого единения. Не менее значимым оказывается и сходство в технике романного повествования, в которой чередуются моменты «физиологии большого города», газетной уголовной хроники, развернутых идейных дискуссий, бесповоротных внутренних решений. Наконец, роман Барреса по-настоящему «полифоничен»: голос автора, переданный своего рода «хроникеру», избегает плоского морализаторства, распределяясь по отдельным «партиям» равно удаленных и равно близких ему персонажей.

Кроме этого интертекстуального скрещения, в сочинениях Барреса той поры имеются и более яркие свидетельства его интереса к творчеству русского романиста. Так, в названиях двух статей, опубликованных писателем в середине 1890-х годов, явно ощущается переключка с заглавием повести «Униженные и оскорбленные», появившейся во французском переводе в конце 1880-х годов: «Восставшие и решительные» (декабрь 1893) и «Угнетенные и униженные» (сентябрь 1894)¹. Отголоски чтения Достоевского слышатся также в названии проникновенного очерка «Верность в преступлении и стыде», подзаголовок которого лишь оттеняет тот ореол славянской экзотики и психопатологии, который витал над книгами русского писателя во Франции на рубеже веков: «Рождественские впечатления». Но если эти переключки можно воспринимать как элементарную дань литературной моде, то концовка статьи не оставляет никакого сомнения в том, что Баррес всерьез воспринимает уроки Достоевского, видя в нем, с одной стороны, смелого христианского мыслителя, способного оживить коснеющую католическую традицию, а с другой — оригинального художника, обновляющего жанр рождественской истории:

Но разве Достоевский не научил нас любить моральную нечистоплотность и физическое уродство? Все эти девки, нищие,

¹ Frandon I.-M. Dostoievski et Barrès: Le roman du nationalisme // Dostoievski et les Lettres françaises. Nice: Centre du XX siècle, 1981. P. 59.

воры, убийцы и пьяницы умилили нас, несмотря на все их безобразия, восхитительным чувством сплоченности и единения. Мы обрели через них истинный дух Евангелия. Сумели различить в этой манере пока еще неясное благородство. Это истинные герои рождественских сказок — в становлении. Именно по этой причине Достоевский является одним из самых убедительных апостолов грядущего социального переворота, который осуществится скорее через изменение способа жить и чувствовать, чем законоположений, скорее через возникновение нового мироощущения, чем через динамит¹.

И.-М. Франдон, автор замечательной статьи о преломлениях мотивов Достоевского в творческом сознании Барреса, анализируя этот очерк, к месту напоминает, что Франция в тот момент переживает волну политического террора, что именно 9 декабря 1893 года, за две недели до появления статьи «Верность в преступлении и стыде», в Палате депутатов разрывается бомба террориста-анархиста О. Вайана². Таким образом, Баррес, уходя от штампов первой стадии рецепции Достоевского во французской культуре, сводивших всю сложность мировоззрения писателя к экзотической топике загадочной русской души, в которую вписывалось понятие «русского романа», воспринимает творчество русского писателя в русле исканий собственного сознания, озабоченного спадом национальной энергии и нарастанием угроз беспочвенного индивидуализма. В этом отношении весьма примечательно, что через несколько лет, осмысляя феномен русской революции, Баррес трактует реальные исторические события и персонажей сквозь сетку своих литературных впечатлений. Так, в марте 1917 года, размышляя о событиях в России и вспоминая в этой связи отца Гапона, Баррес недвусмысленно связывает его с «бесовским отродьем»:

¹ Barrès M. La Fidélité dans le Crime et la Honte (Sensations du Noël) // Le Figaro. 1893. № 360. Le 26 décembre. P. 1.

² Frandon I.-M. Dostoievski et Barrès. P. 60.

Разрыв Гапона с рабочими профсоюзами произошел после того, как массовое шествие, возглавляемое Гапоном, было расстреляно перед Зимним дворцом. С этого момента он превращается в отребье. Скрывается в Монте-Карло, где ведет жизнь игрока. Истинный персонаж Достоевского — игрок, мистик и агент охраны. Он был убит русским социалистом¹.

Не что иное, как опыт русской революции и Первой мировой войны, поразивших просвещенных европейцев разгулом насилия, заставляет Барреса раздвинуть рамки «интегрального национализма» и взглянуть на судьбу Франции в перспективе дихотомии «Запад/Восток»: «Восток нас заполоняет. Его вал сгинул было в „Ифигении“ Расина. Новая великая волна — это Толстой, это Достоевский»². В более поздних размышлениях писателя Достоевский предстает исключительным носителем русскости, значение которого для культуры России сравнимо со значением Шекспира для Англии, Сервантеса для Испании, Паскаля для Франции: «Единичность Паскаля. — У других народов есть Шекспир, Гете, Данте, Сервантес или Кальдерон, Достоевский. У нас есть Паскаль»³. Осмыслению сложных отношений Востока, истинными апостолами которого Баррес считает русских романистов XIX века, и Запада, мировоззренческие основания которого немыслимы для него «без корней» национальной культуры, посвящена последняя книга писателя — «Дознание в странах Востока» (1923), являющаяся духовным и политическим завещанием проповедника «национальной энергии».

¹ Barrès M. Mes Cahiers. 1896–1923. Présenté par Guy Dupré. Paris: Plon, 1994. P. 768.

² Ibid. P. 76.

³ Ibid. P. 938.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Андре Сюарес и его книга «Достоевский»

Настоящая борьба за «своего» Достоевского разворачивается в самом начале XX столетия среди молодых писателей, объединившихся вокруг журнала «Новое французское обозрение». Один из самых ярких из них — Андре Сюарес, который со студенческих лет мучается наваждениями героев Достоевского. Андре Сюарес (настоящее имя — Исаак-Феликс Сюарес; 12.6.1868 — 7.9.1948) родился в Марселе в большой семье смешанного вероисповедания: отец — иудей, мать — католичка. Ранняя потеря матери, продолжительная болезнь отца, материальная неустроенность, от которой спасал лишь государственный пансион, — зыбкие условия реального существования предопределили решительный выбор молодого человека, с лицейской поры отличавшегося выдающимися способностями, трудолюбием и замечательными успехами в учебе, в пользу высокого мира культуры, литературы и искусства. Поступив в парижскую Эколь Нормаль (Высшая педагогическая школа), Сюарес становится одним из самых блестящих студентов своего курса, близко сходится с Р. Роланом, через него вскоре знакомится с Шарлем Пеги, начинающим писателем, мыслителем и издателем, роль которого во французской культуре рубежа веков трудно переоценить. Однако целый ряд неудач на конкурсных испытаниях, открывавших доступ к университетской

кафедре, срывают планы Сюареса на академическую карьеру: с середины 1890-х годов он становится профессиональным литератором, зарабатывая на жизнь только своим пером, которое с самого начала обретает неповторимый полемический настрой и довольно широкий жанровый диапазон. Сюарес приобретает широкую известность, прежде всего, как автор трехтомной книги путевых очерков «Путешествие кондотьера» (1910–1932), созданной на основе юношеских впечатлений от пешего путешествия по Италии, а также целого ряда литературных портретов, философско-эстетических очерков, этюдов и трактатов, направленных на разработку своего рода религии искусства, призванной возвысить человека до гения: «Толстой» (1899), «Вагнер» (1899), «Се человек» (1906), «Портрет Ибсена» (1908), «Визит к Паскалю» (1909), «Толстой жив» (1911), «Достоевский» (1911), «О Наполеоне» (1912), «Три человека: Паскаль, Ибсен, Достоевский» (1913), «Пеги» (1915), «Сервантес» (1916), «Дебюсси» (1922), «Гете, великий европеец» (1932), «Трое великих живых: Сервантес, Толстой, Бодлер» (1937) и др. Прочие составляющие его обширного наследия — драматургия, поэзия, эссеистика — находят понимание в тесном кругу подлинных ценителей или истинных подвижников французской литературы XX века (несколько томов переписки с А. Жидом, П. Клоделем, Ж. Копо, Ш. Пеги, Ж. Поланом и Р. Ролланом образуют бесценный свод свидетельств по истории французской литературной и культурной жизни минувшего столетия). Не приемля своего времени, в котором воля к власти одиночек переплеталась с безволием масс, Сюарес во всем своем творчестве ищет утраченного величия человека. Восстановление этого могущества, помятого или растоптанного кровавой историей, писатель связывает с необходимостью культа человеческого гения, зримым воплощением которого ему видятся творения и судьбы «вечно живых» — Бодлера, Гете, Достоевского, Паскаля, Пеги, Сервантеса, Толстого, равно как архитектурные памятники Венеции, Парижа, Рима или музыка Вагнера, Дебюсси, Равеля.

К Достоевскому Сюарес вышел после того, как переболел Толстым: охлаждение к последнему было спровоцировано в немалой мере тем, что восторженные письма в Ясную Поляну, в которых парижский студент спрашивал у русского писателя советов по устройству собственной жизни, остались без ответа. Сюарес не отдалялся от Толстого-художника и мыслителя, он отдалялся от Толстого-человека и моралиста, точнее говоря, отдалялся от того идола, которого сотворил для себя в годы юношеских метаний: «Несколько лет тому назад мне пришлось сказать себе: я расстаюсь с Толстым [...]. Необходимо все время все покидать. Всякая мораль ускользает, испаряется. Остается искусство. Системы суть игры. Истинное отечество — сама жизнь. [...] Тула — это не весь мир, и не всякий может быть мужиком. Из-за него я потерял года четыре или пять, если только можно потерять годы. Но ничто не теряется, напротив, поскольку я его действительно любил, я лучше узнал самого себя. Он не излечил меня от Креста, коим является торжество любви вплоть до самой смерти и в самых жесточайших муках. Но он излечил меня от людей»¹. В состоянии духовного смятения, в переживании острой потребности в новом руководителе жизни Сюарес обращается к книгам Достоевского, которые открыл для него Р. Ролан, ближайший товарищ по Эколь Нормаль. В студенческие годы оба зачитывались «Бесами» (французский перевод — 1886), «Преступлением и наказанием» (1887) и «Братьями Карамазовыми» (1888). Все эти произведения были прочитаны и «прожиты» с юношеским восторгом к сентябрю 1888 года, когда в одном из писем к Ролану Сюарес открывается, насколько глубоко проникли в него наваждения героев Достоевского: «...Я люблю его до бесконечности, он почти лишает меня присутствия духа, поскольку передает состояния души моей с такой мощью, что даже если бы мне на то достало сил, я не от-

¹ *Suarès A. Tolstoï vivant. 1911–1938 // Suarès A. Idées et visions. Edition établie par R. Parienté. Paris: Robert Laffont, 2002. P. 424–425.*

важился бы на подобное. Взвесь, насколько подобное признание перегружено софизмами: как если бы страх попробовать не шел от недостатка силы, как если бы мое нервическое восхищение Достоевским не было формой моей слабости. Нескончаемыми днями, продолжающимися в утомительных ночах, свернувшись на кушетке (я часто вообще не ложусь), я грежу, будто я Раскольников...»¹ В своих грезах парижский школяр превращается то в Степана Трофимовича Верховенского, мучаясь сознанием высокой миссии, возложенной на него близкими, ожидания которых он обманывает, то в инженера Кириллова, пытающегося своим самоубийством доказать ничтожность «видимого Бытия». С этого времени Сюарес, следуя, в общем, тому же методу, который он разработал в ранних этюдах о Доде, Толстом, Вагнере, собирает выписки из текстов Достоевского, делает наброски комментариев, намечает те нити близкого и далекого, посредством которых он пытается привязать себя к миру русского романиста. Для Сюареса Достоевский становится своего рода мутным зеркалом, всматриваясь в которое французский литератор пытается разглядеть себя и свое окружение, свое время и свое призвание. Эта неспешная работа, ход которой неоднократно прерывается отступлениями то в сторону Ибсена, то в сторону Паскаля, то в сторону Наполеона, продолжается около двух десятилетий. Между тем Достоевский начинает приобретать популярность в артистических кругах Парижа. Жак Копо, будущий реформатор французского театра, а в начале века авторитетный литературный критик, один из основателей журнала «Новое французское обозрение», начинает работу над инсценировкой «Братьев Карамазовых», предназначенной для парижского «Театр дез'ар» («Художественный театр»), текст которой, подписанный также Ж. Круэ, выходит в свет

¹ *Cette âme ardente... Choix de Lettres de André Suarès à Romain Rolland (1881–1891) / Préface de Maurice Pottecher. Avant-propos et Notes de Pierre Supriot. Paris, 1954 (Cahiers Romain Rolland 5). P. 122–123.*

в 1911 году¹. Успех спектакля, в котором роль Смердякова блистательно исполнил молодой Шарль Дюллен, также будущий мэтр французской сцены, обозначил прорыв в утверждении персонажей Достоевского во французском театре XX века. Более того, судя по истории первых французских постановок по произведениям русского писателя, можно утверждать, что полифоническая проза Достоевского, его «романы-трагедии» способствовали обновлению самих принципов театрального мышления во Франции XX века.

Сюарес завершает работу над книгой к концу 1910 года и передает рукопись Ж. Руше, главному редактору влиятельного литературно-художественным журнала «Гранд Ревю», где в мае 1908 года была опубликована статья А. Жида «Достоевский в свете его переписки». Руше, который был одновременно директором вышеупомянутого «Театр дез'ар», решает напечатать этюд частями, в трех номерах журнала. Должно быть, книга не произвела на него сильного впечатления. Так или иначе, но в настоящее время невозможно понять, какими мотивами руководствовался именитый литератор, решив разбить развернутую, последовательную и довольно стройную медитацию Сюареса на три части. Во всяком случае, подчеркнем, что первая французская книга о Достоевском, принадлежавшая перу своеобразного писателя, признанного мастера литературного портрета, вышла в свет в февральском, мартовском и апрельском номерах журнала «Гранд Ревю» за 1911 год за подписью Ива Скантреля (псевдоним, которым Сюарес подписывал свои очерки в этом журнале). Сюарес, крайне раздосадованный, что его «портрет» русского романиста был рассечен на части, почти сразу же передает рукопись Ш. Пеги, который и печатает книгу «Достоевский» отдельным изданием в декабрьском выпуске ставших знаменитыми «Кайе де Кензен» за 1912 год. Книга Сюареса

¹ Copeau J., Croué J. Les Frères Karamazov. Drame en 5 actes d'après Dostoïevski. Paris: Gallimard, 1911.

сразу находит горячих поклонников и страстных противников. Как это ни парадоксально, но и первые, и вторые принадлежат к группе писателей, объединившихся вокруг литературного журнала «Новое французское обозрение», которому почти полвека суждено было играть первую скрипку в литературной жизни Франции. Так, Ж. Копо откликается на появление «Достоевского» развернутым этюдом, в котором подчеркивает, что Сюарес понимает русского писателя не разумом, а сердцем, «переполненным двояким познанием, двояким таинством»¹. С другой стороны, А. Жид, также принадлежавший к группе отцов-основателей «Нового французского обозрения», затаивает обиду на автора первой французской книги о Достоевском, поскольку слава первооткрывателя русского писателя, которую он во что бы то ни стало хотел оставить за собой после публикации статьи «Достоевский в свете его переписки», отходила на его глазах к другому литератору. Эта борьба за утверждение своего видения Достоевского во французской литературе скажется в последующих толкованиях Сюареса и Жида творчества русского писателя, причем с этих пор они будут находиться в скрытом и открытом противоборстве. В противовес психокритическому подходу Жида с его упором на исключительности жизненного опыта русского писателя, Сюарес рассматривает искания Достоевского в широкой перспективе общеевропейского гуманизма, не скрывая при этом ни своего понимания глубокой укорененности автора «Братьев Карамазовых» в национальной русской культуре, ни своего последовательного нарциссизма, в силу которого в «портрете» оказываются более существенными элементы «автопортрета». Характерная черта метода формулируется самим Сюаресом в раннем письме к Жиду, написанном в тот момент, когда он узнал, что тот также работает над этюдом о Достоевском: «Человек, ежели

¹ Copeau J. Sur Dostoïevski de Suarès // NRF. 1912. № 38. 1 février. Цит. по: Suarès A. Idées et visions. Edition établie par R. Parienté. Paris: Robert Laffont, 2002. P. 843.

он того стоит, может иметь множество портретистов. В конце концов, живописцы важнее модели»¹. Русский писатель предстает здесь в роли своего рода зеркала, которому автор портрета поверяет свои подозрения и прозрения, свои тайны, опасения и ожидания: «В нем я хочу разглядеть самого себя. Надобно скатиться в эту пропасть — прямо по склону; и надобно снова подняться на гору, с самого низа, с самого дна — до той вершины, что является ровней самым заоблачным высям»². Именно топика «низа» и «верха» организует эссе Сюареса, задает его композицию и диктует стиль. Этюд начинается с броского психологического портрета юного Достоевского, его манер, привязанностей, внутреннего мира, окружения. Портретист не скупится на световые контрасты, точнее говоря, под его пером всякая светлая деталь удваивается черной чертой и наоборот. Однако этот контрастный силуэт под конец главы расплывается, разрастается, превращаясь в живой символ всей России, которая несет урок Европе: «Каков он, такова и Россия. В силу самой необходимости ему следовало выслушать смертный приговор и пойти на каторгу вместе с Россией. Достоевский создал для нас Россию — мистическую, жестокую и христианскую, тот избранный народ, который, будучи между Европой и Азией, привносит в скуку западных сумерек огонь и божественную душу Востока. Какой царь, какой политик или завоеватель могли бы сделать столько для своей нации? Именно в Достоевском Россия, переставая быть казацкой, являет себя резервом будущего, ресурсом рода человеческого»³. Так, в этих постоянных переходах от частного к общему, от физического и психологического образа Достоевского-человека к физиологическому портрету русского народа или мистическому предсказанию

¹ *André Gide — André Suarès. Correspondance. 1908–1920. Préface et notes de Sidney D. Braun. Paris: Gallimard, 1963. P. 56.*

² *Suarès A. Trois hommes. Pascal. Ibsen. Dostoïevski. Paris: Gallimard, 1935. P. 198.*

³ *Ibid. P. 208.*

судеб России, от заветных мыслей отдельных героев русского романиста к широким мировоззренческим концепциям призвания Европы, Сюарес рисует сложную панорамную картину, на которой фигура Достоевского раздваивается в образе его вдохновенного портретиста, а виды молодой, загадочной, полной сил и безрассудной России накладываются на унылые духовные пейзажи Европы, иссушенные рационализмом философов и моралью торгашей: «С самого начала и до самого конца Достоевский рисует только юношей и изредка стариков. И здесь перед нами Россия, еще не созревшая, все время слишком зеленая или уже перезревшая; там живут прогнившие подростки и старики, чьи души моложе самого детства. За цветущей плотью тамошних девушек зачастую бьется мертвое сердце, исполненное пепла и нечисти. Россия живет эксцессами: она ни в чем не знает середины. [...] Даже загадочная, даже разнузданная, даже утонувшая в крови и безвкусной водке, Россия не живет ни для денег, ни для ненависти, ни для торгового баланса, ни для презренных побед насилия. Россия живет для того, чтобы вернуть роду человеческому религиозное сознание...»¹

Глубокая увлеченность французского писателя уроками Достоевского, его действительная потребность в духовном наставнике, его упорное стремление подкрепить свою веру в высокое призвание человека свидетельствами «великих мира сего», в ряду которых опыт русского писателя, начиная с этой вдохновенной книги, всегда будет занимать одно из первых мест, способствовали тому, что «Достоевский» Сюареса прочно утвердился в традиции того напряженного вопрошания, с которым на протяжении всего XX века французская литература обращается к книгам Достоевского, пытаясь найти в них ответы на те вопросы, которые диктовались логикой ее собственного развития. На рубеже XIX–XX веков, когда Сюарес писал своего «Достоевского», Франция — через произведения ряда наиболее

¹ *Ibid. P. 258–259.*

проницательных мыслителей и писателей — порой смутно, порой остро ощущала некую исчерпанность собственных духовных ресурсов, необходимость открытия новых мировоззренческих ориентиров. В этом поиске «грядущего времени» самые пытливые умы французской словесности выходили на Достоевского, превращая прозрения его героев в своего рода светоч, который, по-новому осветив «внутреннего человека», должен был указать пути выхода из «потемок» европейской цивилизации. В этом отношении весьма характерной является концовка эссе Сюареса — это вдохновенный гимн русскому гению, высокопарность которого несколько сглаживается личными, интимными нотками, привносящими в дифирамбы французского писателя элементы истинной исповедальности: «О Федор Михайлович! Такой пылкий, такой пронзительный и такой смиренный, Вы глубоки, как никто из великих. Не приходится сомневаться, что Вы заходите дальше, чем кто бы то ни было. Ибо, в конце концов, к чему я сейчас и подхожу, истина только в глубине. [...] Достоевский, если только я не заблуждаюсь, и я сам на своем уровне, мы образуем противоядие против тирании разума, тирании философов, против всей этой бесчеловечной отравы: Достоевский, глубочайшее сердце, сильнейшее сознание современного мира»¹. Нельзя сказать, что тот образ Достоевского, который был запечатлен в книге 1911 года, не претерпевал существенных изменений в сознании Сюареса. С этого времени французский писатель постоянно дополняет, усложняет, усиливает то видение автора «Преступления и наказания», которое он представил в своем раннем литературном портрете. Первым шагом в этом плане стало переиздание книги «Достоевский» в составе сборника литературно-философских портретов, озаглавленного «Три человека: Паскаль. Ибсен. Достоевский» (1913). Новая композиция расширяла первоначальную панораму, позволяла взглянуть на опыт русского писателя в более широком европей-

¹ Suarès A. Trois hommes. Pascal. Ibsen. Dostoïevski. P. 272.

ском контексте, поставить его, с одной стороны, в ряд «северных мыслителей», а с другой — связать с основоположником «другой», антикартезианской Франции — Паскалем. Дальнейшее погружение Сюареса в Достоевского, а через него — в самого себя было ознаменовано появлением небольшого этюда «Дабы понять Достоевского» (1917)¹. Однако один из самых значительных текстов французского писателя об авторе «Братьев Карамазовых» был создан несколько позднее: в 1921 году по просьбе Ж. Копо Сюарес написал большой очерк «Столетие Достоевского», в котором предпринял попытку связать мир русского писателя с трагическими событиями в России. Этот очерк был прочитан Ж. Копо 24 декабря 1921 года в театре «Старой голубятни» (сам Сюарес не смог принять участия в церемонии празднования столетия со дня рождения русского писателя). В тот памятный день в театре Ж. Копо собрался весь цвет французской интеллигенции того времени, к которому присоединились русские писатели и интеллигенты, нашедшие в Париже убежище от тех бурь и пожаров, которые раздувались в России «бесами» куда более кровожадными и более удачливыми, нежели те флибустьеры, что закружили на несколько дней губернский город в романе Достоевского. Эта церемония являет собой одну из самых ярких страниц в истории вхождения русского гения в литературное сознание Франции XX века: со вступительным словом выступил А. Жид, помимо Ж. Копо, прочитавшего проникновенную медитацию Сюареса; свои размышления о Достоевском представили К. Бальмонт и Д. С. Мережковский; отрывки из произведений русского писателя звучали в исполнении Ш. Дюллена и Г. Роджерс. Эта церемония стала одной из первых сцен, в ходе которой французские писатели представили свое видение современного русского мира и русской революции через фигуры Достоевского. Драматизм сцены усугублялся тем, что А. Жид и А. Сюарес, чьи прочтения Достоевского оставались взаимоисключающими,

¹ Suarès A. Remarques, II. Paris: Gallimard, 1917.

в сущности противопоставляли свои законченные литературные портреты тем беспокойным взглядам на мир «Бесов» и «Братьев Карамазовых», которые пытались донести до Европы русские писатели и мыслители. Этот момент взаимной глухоты будет сказываться и в дальнейшем — в ходе знаменитых встреч европейских интеллектуалов в Понтиньи и на заседаниях «Франко-русской студии» в Париже.

В «Столетии Достоевского» Сюарес снова воспринимает мир Достоевского как воплощение самой России: «Нельзя говорить о Достоевском, не говоря о России, которая была для него столь дорога. В заключение я скажу несколько слов об этом великом народе, который должен быть нам только дороже в своем огромном несчастье. Каков бы ни был исход этой трагедии, каковы бы ни были наши суждения о его политике, мы обязаны иметь веру в русский народ, обязаны оказать ему доверие. Мы обязаны это сделать, повинувшись Достоевскому и другим великим людям этой земли»¹. Французский писатель, связывая мысль Достоевского с недавними событиями в России, которые явно тревожат его сознание, равно как мысли и чаяния его слушателей, среди которых немало русских, воздерживается от открытой критики советской диктатуры. Трагические испытания, которые выпали на долю России, представляются ему чем-то вроде необходимого исторического чистилища, через которое родина Достоевского проходит ради будущего всего человечества: «В конце концов, Россия, которая столько страдала, почти тысячу лет, способна разродиться в муках. Она трудится на благо рода человеческого; обливаясь собственной кровью, она проходит через те испытания, через которые прежде прошли только Франция, Греция и Сион»². Сопоставляя опыт советской диктатуры с Французской революцией, Греческим возрождением и богоизбранно-

¹ Suarès A. Centenaire de Dostoïevski // Suarès A. Idées et visions. Edition établie par R. Parienté. Paris: Robert Laffont, 2002. P. 856.

² Ibid. P. 857.

стью Израиля, Сюарес не столько оправдывает кровавый ход русской истории, сколько силится разгадать его провиденциальный смысл. Наряду с этой архиактуальностью толкования, позволяющей французскому писателю смотреть на реальную историю сквозь призму литературных видений Достоевского, в его понимании творчества русского писателя складывается еще один существенный момент, связанный с эстетикой романа. В самом деле, в своем первом прочтении Достоевского Сюарес почти не обращал внимания на его искусство романиста; в речи «Столетие Достоевского» детально представляется понятие «органической книги», «органического произведения искусства», которое французский писатель противопоставляет понятию «композиционной книги». В этом отношении весьма показательным является уподобление поэтики романов Достоевского музыке Вагнера. В «Идиоте», «Братьях Карамазовых», «Бесах», «Преступлении и наказании» все необходимо и органично, как в акте «Тристана»: «Беспорядочность Достоевского есть не что иное, как порядок симфонии». Тем не менее ни архиактуальность историософии Достоевского, ни полифоничность поэтики его романов не заслоняют от Сюареса главной направленности исканий русского романиста, которая, согласно его твердому убеждению, заключается в богоискательстве. В одной из неизданных заметок, относящихся к черновым записям, сделанным в ходе подготовки этой речи, французский писатель выводит следующую формулу, которая имплицитно была заложена в его первой книге и от которой он не отойдет ни на шаг в своих последующих размышлениях о Достоевском: «...Патетический мир Достоевского — это постоянное искание Бога. „Кто он?“ — спрашивает он себя; где он и как он? Что есть человек без Бога, и что он — с ним?»¹ В 1920–1940-х годах из-под пера Сюареса появляется еще несколько этюдов и фрагментов о русском писателе, в которых он

¹ Цит. по: Parienté R. // Suarès A. Idées et visions. Edition établie par R. Parienté. Paris: Robert Laffont, 2002. P. 845.

в общем не отходит от своего представления личности и творчества Достоевского в рамках своей концепции интегрального гуманизма. С течением времени, однако, в сознании французского писателя, чутко откликавшегося на новые литературные веяния, мир Достоевского оборачивается и той стороной, с которой его стали воспринимать писатели последующих поколений, увидевшие в русском гении одного из провозвестников того нового мироощущения, которое в первые десятилетия XX века выразили каждый на свой лад Джойс, Кафка и Пруст.

СЦЕНА ВТОРАЯ

Достоевский в кругу писателей «Нового французского обозрения»

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Культ избирательного сродства в генезисе «Достоевского» Андре Жида

Отдельной книгой «Достоевский» Андре Жида вышел в свет в 1923 году в издательстве «Плон»; в книгу вошли этюды, над которыми французский писатель работал в 1908–1922 годах. История этой книги — это история культа избирательного сродства, который посвятил крупнейший французский писатель автору «Бесов» и «Идиота».

Андре Жид [André Gide, 22.11.1869, Париж — 22.02.1951, Париж] родился и воспитывался за тесными воротами укромного буржуазного мирка, пуританская мораль которого, отягченная господством в доме женского начала, предопределила основной мотив творческого становления писателя, заключающийся в постоянном стремлении выйти за рамки настоящего положения вещей, но при этом оставаться самим собой. Самовлюбленный Нарцисс, который заговорил в первых сочинениях Жида, дополнялся неуловимым Протеем, свободно менявшим свои облики и обличья. Но речь идет не столько о двуличии, сколько об особом принципе существования, в силу которого писатель проживал все свои противоречия не только без малейшего стеснения, но и как своего рода искусство. Что бы ни предпринимал Жид, его главная творческая задача оставалась неизменной — быть и не быть собой, все время становиться другим и — самое важное — не упускать из виду ни малейшей подвижки в соб-

ственном становлении. Отсюда исходит самая очевидная черта творческого метода писателя — предельная рефлексивность письма, каковая, неуклонно выходя за рамки элементарного нарциссизма, выливается в смелые эксперименты в жанровых формах поэзии, прозы, драматургии, путевых очерков и литературной критики: «Тетради Андре Вальтера» (1890), «Поэзия Андре Вальтера» (1892), «Топи» (1895), «Яства земные» (1897), «Плохо прикованный Прометей» (1899), «Имморалист» (1902), «Возвращение блудного сына» (1907), «Тесные врата» (1909), «Оскар Уайльд» (1910), «Коридон» (1911), «Подземелья Ватикана» (1914), «Пасторальная симфония» (1919), «Если зерно не умрет...» (1920), «Достоевский» (1923), «Фальшивомонетки» (1925), «Возвращение из Чада» (1928), «Новые яства» (1935), «Возвращение из СССР» (1936), «Тесей» (1946), «Осенние листья» (1949) и др. Отсюда же вырисовывается другая линия писательской манеры Жида, в реальности нередко перекрещивающаяся или даже сливающаяся с первой, — последовательная исповедальность, которая, давая о себе знать в автобиографических вкраплениях в канве многих произведений, обретает исключительные по своей выразительности формы в «Дневнике» (1887–1950) писателя, который остается одним из самых замечательных памятников автобиографической литературы XX столетия. Здесь, наконец, находится исток той необыкновенно гибкой этической позиции Жида, основной движущей силой которой было стремление к оправданию своего рода всевосприимчивости творческой личности. Именно в силу этой всеотзывчивости Жид постоянно и, все время опережая своих современников, оказывался на рубежах едва ли не всех сколько-нибудь значительных явлений французской литературной жизни XX века — неоклассицизма и сюрреализма, коммунизма и экзистенциализма, литературы абсурда и «нового романа».

В этом русле повышенного внимания ко всему другому Жид культивирует чувство причастности к иноязычным литературным, которое реализует в творческой практике через переводы

из Блейка, Конрада, Пушкина, Тагора, Уитмена, Шекспира, предоставлявшие ему возможность окунуться в иные мыслительные и языковые стихии.

В целом ряде отступлений в сторону других литератур и культур размышления и этюды о Достоевском занимают особенное место, поскольку фигура и мысли русского писателя, взволновавшие некогда молодого человека, боровшегося с «бе-сами» самомнения и самоуничтожения, сопровождали Жида на протяжении почти всей творческой жизни. Если первые свидетельства интереса начинающего писателя к Достоевскому относятся к 1890 году, то последняя развернутая дневниковая запись, касающаяся Достоевского, сделана в «Дневнике» 28 августа 1941 года: «Со вчерашнего дня в Грассе. Вечером после приезда встречался с Буниным. Визит не оправдал надежд, так как, несмотря на сердечные усилия обеих сторон, настоящего понимания не случилось. Одному совершенно нет дела до предмета обожания другого. Его культ Толстого малопривлекателен мне, равно как его презрение к Достоевскому, Щедрину, Сологубу. Определенно у нас разные святые, разные боги»¹. «Бог» и «святой» в одном лице — точнее, наверное, не скажешь, поскольку в течение более чем полувека Жид ревностно отдавался культу Достоевского, воспринимая, проповедуя и исповедуя уроки и опыт русского писателя, оставаясь в русле собственных творческих и мировоззренческих исканий.

Интерес Жида к Достоевскому, который восходит к его литературной юности, когда он с упоением прочитал «Русский роман» Э.-М. де Вогюэ, вписывается в сложную эволюцию его размышлений о проблеме соотношения жизни и творчества, взаимообмене биографии писателя и его произведений, самые характерные моменты которой запечатлены как в литературной критике писателя, так и на страницах его «Дневника». Отталкиваясь от биографического метода Сент-Бёва, который

¹ Gide A. Journal. II. 1926–1950. Paris: Gallimard, 1997. P. 780.

призывает судить о плодах (произведениях) по дереву (личности автора), Жид еще в ранние годы формулирует прямо противоположный методологический постулат, которому строго следует во всей своей литературной критике, — «О дереве судят по его плодам»¹. Вот почему он так ухватывается за мысль представить Достоевского французским читателям, которые, после появления переводов главных романов русского писателя и этюдов Э.-М. де Вогюэ, знают о нем не понаслышке, в свете избранных писем русского писателя, опубликованных по-французски в 1908 году².

С другой стороны, литературная критика Жида вписывается в текущую литературную жизнь Франции рубежа веков, оказываясь для него незаменимым орудием в борьбе с идейными оппонентами, среди которых на передний план выходят тогда представители правого, националистического, консервативного крыла французской словесности, и в первую голову Ш. Моррас и М. Баррес; роман последнего «Без корней» («Беспочвенники») вызывает целую серию полемических откликов Жида, в которых он выступает с резкой отповедью певцу «национальной энергии» и идеологу французского «почвенничества». Вместе с тем немаловажную роль в формировании того прочтения Достоевского, которое было представлено в первом эссе Жида, сыграло авторское самолюбие писателя, которому хотелось отвоевать себе славу подлинного первооткрывателя русского романиста, оттеснив тем автора книги «Русский роман». Наконец, в своих размышлениях о странном, темном, причудливом внутреннем мире Достоевского и его персонажей, абсолютно чуждом для французского идеала чистоты сознания, Жид стремится, зару-

¹ Gide A. Première visite de l'interviewer // Gide A. Essais critiques. Edition présentée, établie et annotée par P. Masson. Paris: Gallimard, 1999 (Bibliothèque de la Pléiade). P. 131.

² Dostoïevski F. M. Correspondance. Traduction de J.-W. Bienstock. Paris: Mercure de France, 1908.

чившись литературным авторитетом русского писателя, отстоять наиболее смелые и наиболее спорные положения собственной моральной позиции, балансирующей на грани аморализма, которая после появления таких вещей, как «Яства земные», «Имморалист», «Возвращение блудного сына», вызывает самые неоднозначные реакции главным образом со стороны католиков, националистов и антимодернистов. Словом, на первых порах фигура Достоевского оказывается своего рода козырной картой в той сложной игре на литературном поле, которую ведет в то время французский писатель.

Доподлинно известно, что книга «Русский роман» произвела на юного Жида сильнейшее впечатление, он не просто ее прочитывает, но исписывает все поля своими заметками¹. Однако по прошествии почти двадцати лет в контексте ожесточения литературной полемики, когда оппоненты автора «Имморалиста» готовы были поднять на щит «религию страдания» и «проповедь смирения», на которых Э.-М. де Вогюэ делал упор в своем прочтении «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых», Жид предпринимает решительную попытку «освободить» мысль Достоевского от бремени ортодоксальных религиозных трактовок, выступая «протестантом» от изыщной словесности. В перспективе такой задачи автор «Русского романа» оказывается своего рода мальчиком для битья: полемические выпады против Э.-М. де Вогюэ составляют внешний лейтмотив этюда Жида, который утверждает свое видение Достоевского через резкое отрицание устоявшихся мнений и представлений. Вместе с тем, понимая, что его выпад под знаменами Достоевского не останется без ответа, Жид разыгрывает карту историко-литературного позитивизма, утвердившегося во французской культуре рубежа веков стараниями выдающегося историка и теоретика французской литературы Ф. Брюнетьера: исчерпывающая библиография французских переводов произведений Достоевского, представ-

¹ Masson P. Introduction // Gide A. Essais critiques. P. XLI.

ленная на первых страницах этюда, призвана обеспечить весомость суждениям критика, характер и направленность которых явно противоречили нормам академического дискурса. Более того, войдя в роль «знатока» Достоевского, Жид достаточно критично оценивает сам состав сборника писем русского писателя: в нескольких развернутых примечаниях он обнаруживает исключительную осведомленность в обстоятельствах личной жизни и творчества Достоевского, основанную на изучении имевшихся в его распоряжении биографических и мемуарных источников. Словом, тот удар, который он собирался нанести через «своего» Достоевского, был тщательно подготовлен, срежиссирован и отрепетирован.

В самом деле, едва ли кто из современников Жида был настолько увлечен книгами Достоевского, настолько погружен в его миры. Как свидетельствует «Дневник» французского писателя и его переписка с друзьями, в 1890 году прочитана «Кроткая», в 1891 году — «Преступление и наказание», в 1893-м — «Униженные и оскорбленные», в 1896 году — «Братья Карамазовы» и «Идиот», к 1899 году он знает «Бесов», отрывки из которых цитирует в шестом из «Писем к Анжеле» (серия критических очерков и литературных портретов, написанных в виде рекомендаций для чтения, адресованных вымышленному женскому персонажу по имени Анжела, уже фигурировавшему в художественных произведениях писателя). В одном из неопубликованных писем 1896 года, адресованному неизвестному корреспонденту, двадцатисемилетний писатель заявляет: «Во Франции (и в Бельгии) все люди делятся для меня на два класса: те, кто прочел „Идиота“, и те, кто его не читал. Тех, кто прочел, по пальцам перечесть. Они отличаются от всех прочих целой кучей мелочей, которые мне хотелось бы выделить с большей утонченностью. [...] Что до меня, то я страстно люблю эту книгу, во всяком случае, так, что готов полюбить всякого, кто ее также любит»¹. На рубеже веков для молодых писателей из окружения

¹ Masson P. Notes de la page 450 // Gide A. Essais critiques. P. 1119.

Жида имя Достоевского становится чем-то вроде пароля, по которому узнаются «свои», или талисмана, который обещает удачу, как об этом свидетельствует, например, следующий фрагмент из письма Жида к А. Геону (14 августа 1900): «Я недавно нашел в одной книге фотографию Достоевского! Какое счастье! Немедленно ставлю ее перед собой на столе»¹. В мае 1903 года в «Дневнике» появляется запись, свидетельствующая о том, что увлечение Достоевским не дань моде, а искреннее стремление перебрать все нити, из которых сплетается художественная ткань произведений русского писателя: «Читаем вслух „Подростка“. При первом чтении книга показалась мне не столь необыкновенной, скорее усложненной, чем сложной, скорее перегруженной, чем содержательной, в общем, скорее занятой, чем интересной. Сегодня я сам себе удивляюсь и испытываю восхищение от каждой страницы»². В этом суждении сказывается эстетизм раннего Жида, ищущего возможностей реализации в искусстве чистой формы; вместе с тем в нем проговаривается и смутная неудовлетворенность собственным формализмом, которая в скором времени подвигнет писателя к смелым творческим экспериментам как в области романа («Фальшивомонетки», 1925), так в сфере исповедания своего экзистенциально-чувственного кредо («Коридон», 1911). Так или иначе, но в первом этюде о Достоевском Жид привлекает авторитет русского писателя исключительно для утверждения собственной этической позиции, в основе которой борьба за суверенность художника.

Первая статья Жида о русском писателе «Достоевский в свете его переписки» появилась в майском номере литературно-художественного обозрения «Гранд Ревю» за 1908 год, впоследствии она была включена в первое издание книги «Достоевский» (1923), которая остается самым выдающимся памятником творцу «Братьев Карамазовых» во французской словесности XX столетия.

¹ Ibid.

² Gide A. Journal. I. 1887–1925. Edition établie, présentée et annotée par E. Marty. Paris: Gallimard, 1996. P. 357–358 (Bibliothèque de la Pléiade).

В первом этюде Жида Достоевский предстает своего рода героем писательского труда, который создавал свои произведения в постоянной борьбе с внешними невзгодами и внутренним нездоровьем. Интерес переписки именно в этом: в письмах фиксируются более или менее значительные эмпирические обстоятельства, «наперекор»¹ которым писатель творит себя и свои произведения. Это письмо-вопреки-всему само по себе требует того, что Жид удачно называет «конститутивными преградами»²: Достоевский пишет вопреки (и благодаря) каторге, цензуре, нападкам идейных противников, материальной неустроенности, семейным неурядицам, припадкам эпилепсии. «Какая разница! Он снова берется за дело, упорствует: ничто не лишает его мужества, ничто не может его сокрушить. В последний год своей жизни он все еще сражается, если и не против общественного мнения, которое он уже окончательно завоевал, то против газет»³. Однако письмо-вопреки-всему никоим образом не сводится к голому отрицанию; напротив, оно представляет собой внешнюю форму того непрестанного внутреннего борения, которое Жид считает отличительной чертой личности Достоевского, подбирая для ее характеристики исключительно выразительную формулу: «стремление к примирению крайностей»⁴. Не что иное, как эта «универсальная симпатия» (обратный перевод «всемирной отзывчивости» из речи о Пушкине) и образует ту стихию, в которой Жид ощущает и культивирует свою близость к русскому писателю. Что отнюдь не мешает ему понять и объяснить «пылкий национализм» Достоевского, отпугивавший от него иных французских читателей. В одном из заключительных пассажей этюда

¹ Gide A. Dostoïevski d'après sa correspondance // Gide A. Essais critiques. P. 462.

² Ibid.

³ Ibid. P. 463–464.

⁴ Ibid. P. 472.

Жид набрасывает контрастный портрет русского писателя, направленность которого вполне соответствует его собственным творческим устремлениям: «Консерватор, но не традиционалист; монархист, но демократ; христианин, но не римский католик; либерал, но не „прогрессист“; Достоевский остается тем, кем неизвестно как воспользоваться»¹. Как это ни парадоксально, но сам Жид именно использует Достоевского: «христосоцентризм» русского писателя он противопоставляет романскому католицизму своих современников; веру в призвание русского народа — интегральному национализму Барреса; готовность к воссоединению крайностей — хорошему вкусу виконта де Вогюэ. Это противоречие вряд ли может кого-либо смутить, поскольку этюд Жида во многих отношениях представляется своего рода апологией противоречия, защитой суверенного права писателя противоречить всему и вся, в том числе и самому себе.

Следующий шаг в публичном освоении Достоевского был сделан Жидом в апреле 1911 года, когда на страницах «Фигаро» вышла в свет его небольшая статья о «Братьях Карамазовых». Строго говоря, статья была призвана поспособствовать успеху спектакля Ж. Копо: она появилась за два дня до премьеры, состоявшейся 6 апреля. В конце марта, стремясь подбодрить друга, обеспокоенного судьбой своего первого театрального детища, Жид писал Копо: «Думаю о Вас и о „Братьях“; хотелось бы, чтобы это было более плодотворным; чтобы разогреться, перечитал кучу писем Досто...»² В этом этюде Жид развивает те положения, что были высказаны в работе о переписке Достоевского. Однако в работе звучит и новая нотка, в которой сказывается внимание французского писателя к проблемам перевода Достоевского на французский язык. Сравнимая

¹ Ibid. P. 471.

² André Gide — Jacques Copeau. Correspondance, I (décembre 1902 — mars 1913). Paris: Gallimard, 1987. P. 466.

первый перевод «Братьев Карамазовых» (Гальперина-Каминского и Шарля Мориса, 1888) с новой французской версией русского романа, выпущенной в 1906 году Ж.-В. Бинштоком, Жид отдает предпочтение более раннему переводу, несмотря на то что первые переводчики представили французским читателям лишь произвольную подборку отдельных и существенно препарированных глав романа, оставив для обособленного издания сцены и фрагменты, связанные с книгой «Мальчики». Тем не менее Жида привлекает само стремление первых переводчиков сохранить особую ломаную фразу Достоевского, необыкновенные разговоры его персонажей, которое противоречило попытке Бинштока превратить роман Достоевского в произведение «французского духа», красивое, элегантно, рациональное: «Четыре года назад появился новый перевод. Огромное преимущество его в том, что в более сжатом томе в нем было представлено общее строение книги; я хочу сказать, что в этом переводе восстановлены те места, которые были поначалу выпущены первыми переводчиками; однако путем систематического уплотнения, я чуть было не сказал — „замораживания“ — каждой главы, новые переводчики очищали диалоги от характерных для них патетического бормотанья и патетического трепета, они пропускали до трети фраз, зачастую перескакивали через целые абзацы, причем самые что ни есть существенные. В результате перед нами нечто чистое, просветленное, строгое — так выглядела бы гравюра или даже карандашный набросок, сделанный с глубокого портрета Рембрандта»¹. В статье Жида фигура Достоевского предстает в виде путника-творца, который неустанно движется вперед, углубляя с каждым произведением свое видение мира и чело- века: «Он был одним из тех редких гениев, что постоянно идут вперед вплоть до того момента, когда их внезапно не настигнет смерть. Ни малейшего отклонения в этом необузданном

¹ Gide A. «Les Frères Karamazov» // Gide A. Essais critiques. P. 494.

старении, что отличало также Рембрандта и Бетховена, с которыми мне приятно его сравнить; упорное и неистовое усиление и отягощение мысли»¹. За этим колоритным сравнением угадывается желание Жида оставить Достоевского за собой, точнее говоря, превратить его в своего проводника, то есть усилить свой собственный писательский облик беспокойного путника авторитетом русского писателя, осенить образом неустанного странника свои собственные искания, овеять аурой пути эту парадоксальную экзистенциальную обеспокоенность, которая составляла само существо творчества французского писателя.

Самым знаменитым опытом постижения Достоевского во французской литературе XX века остается книга Жида «Достоевский», однако история этого сочинения свидетельствует, что автору пришлось пройти через множество сомнений, прежде чем составить для себя и представить на суд других эту умозрительную и многоплановую картину, с которой автор «Братьев Карамазовых» стал взирать на французские литературные баталии XX столетия.

Книга давалась Жиду с большим трудом. Начало работы над ней было связано с подготовкой к празднованию столетия Достоевского, организацией которого занимался Ж. Копо. Именно по его просьбе Жид в ноябре 1921 года начинает готовить новый текст о Достоевском и поэтому снова погружается в мир русского писателя, перечитывая «Бесов», «Братьев Карамазовых» и «Идиота». Дневниковые записи того времени, а также переписка с Копо свидетельствуют, что Жид был на грани отчаяния от невозможности обнаружить какие-то новые ключи к загадкам Достоевского. Эта невосприимчивость могла определяться тем, что Жид в это время работает над первым и последним романом своей жизни и в его сознании формируется довольно сложная концепция жанра, в рамках которой

¹ Ibid. P. 493.

складывается критическое отношение к опыту Достоевского-романиста. Скрещение двух замыслов скажется в обеих книгах: если размышления о Достоевском, поначалу сосредоточенные исключительно на личности и мировоззрении писателя, обогащаются положениями эстетики романного творчества, которые Жид разрабатывает в пандан собственному роману, то сама поэтика «Фальшивомонетчиков» выстраивается в соответствии с той полифонией повествования, которую французский писатель неоднократно выделял в качестве отличительной черты романов Достоевского. Иначе говоря, в оценке книги «Достоевский» не следует упускать из виду изменения самой точки зрения Жида-критика или Жида-читателя: в ноябре — декабре 1921 года его занимают не только «идеи», не только «личность», как это было в ранних этюдах, но инструменты литературной техники русского писателя, проблемы формы, исходя из которых он и подходит с новыми мерками к автору «Идиота». В записи от 1 декабря звучат критические нотки в отношении Достоевского-художника, свидетельствующие об изменении точки зрения Жида-критика, равно как об углублении его понимания тех проблем, что связаны с поэтикой романа: «Перечитал первый том „Идиота“; в моем восхищении нет былой живости. Персонажи чрезмерно гримасничают и слишком легко *совпадают*, если так можно сказать; они утратили для меня большую часть тайны; я почти что могу сказать, что слишком хорошо их понимаю; то есть я слишком хорошо понимаю, чего хочет от них добиться Достоевский. В этой книге есть несравненные и необыкновенно поучительные пассажи; отдельные персонажи являются исключительно удачными; или, скорее (ибо все портреты восхитительны), исключительно удачны отдельные их рассуждения — особенно генерала Иволгина и генеральши Епанчиной. — Но мое ощущение подтверждается: я предпочитаю „Бесов“ и „Карамазовых“; может быть, даже „Подростка“ (если не брать некоторых повестей). Но я полагаю, что „Идиот“ написан с тем, чтобы понравиться молодым

людям, и сам я из всех романов Достоевского посоветовал бы им его в первую очередь»¹.

Последняя мысль французского писателя заслуживает отдельного комментария, поскольку в ней сказывается не только неизменный интерес Жида к молодости и молодежи, который только усиливается с течением времени, но и его всегдашнее стремление к учительству. В этой связи важно подчеркнуть, что в новом подходе к миру Достоевского, который Жид предпринимает в ноябре — декабре 1921 года, он стремится оставить за собой роль первооткрывателя, первооткрывателя или апостола Достоевского, которую он отстаивал в первых этюдах. Таким образом, полемический настрой его размышлений о Достоевском не только не ослабевает, но только подогревается. Правда, на сей раз мальчиком для битья оказывается не виконт де Вогюэ, а разночинец А. Сюарес, автор первой книги о Достоевском во Франции²: «Я перечитал „Достоевского“ Сюареса. Это самый слабый из трех этюдов его книги (речь идет о сборнике „Три человека: Паскаль. Ибсен. Достоевский“ (1913). — С. Ф.) [...] Меня раздражает начало, эта входная молитва. [...] В тот вечер, когда я разговаривал с ним о Достоевском, он признавался, что прочел только „Записки из Мертвого дома“ и „Преступление и наказание“. Тогда в литературе он не видел никого кроме Толстого. [...] А к концу все, что он говорит о Ницше, просто чудовищно. [...] Рассказывая о годах каторги Достоевского, он не может удержаться и добавляет в примечании: „И у меня тоже есть свой ад!“»³ Для Жида неприемлемо, прежде всего, своего рода запанибратство, с которым Сюарес относится к Достоевскому, равно как молитвенная интонация всего эссе соперника по перу

¹ Gide A. Journal. I. 1887–1925. P. 1141–1142.

² Владимирова А. И. Андре Сюарес о Достоевском // Взаимосвязи и взаимовлияния русской и европейской литератур: Материалы международной научной конференции. СПб.: СПбГУ, 1999.

³ Gide A. Journal. I. 1887–1925. P. 1145.

(«О Федор Михайлович! Такой пылкий, такой пронзительный и такой смиренный»...); вместе с тем ему чужда та метода литературного портрета-автопортрета, которой последовательно придерживается Сюарес, несколько сглаживая самые острые углы миропонимания русского писателя, с тем чтобы представить его в рамках концепции универсального гуманизма. С другой стороны, в отличие от Сюареса, который усматривал в «русскости» Достоевского источник перерождения насквозь рационального Запада, Жид полагает, что сама западная «рациональность», исходя из которой иные французские критики усматривали в творчестве Достоевского апологию «тьмы», «жестокости», «неумности», «беспорядочности», «безумия», есть не что иное, как умозрительная конструкция, не выдерживающая критики со стороны новейшего знания о человеке.

В этой связи весьма примечательной является попытка Жида связать антропологию Достоевского с психоанализом, который как раз в это время входит в поле его творческой рефлексии, о чем свидетельствует, например, дневниковая запись от 28 января 1922 года, непосредственно предваряющая заметки, относящиеся к началу работы над книгой о Достоевском: «Фрейд. Фрейдизм... Вот уже лет десять или пятнадцать я занимаюсь этим, сам того не ведая»¹. Таким образом, третий значительный текст Жида о русском писателе вбирал в себя новые элементы творческой эволюции французского писателя, его увлечение замыслом собственного романа, равно как интерес к психоанализу; вместе с тем в нем отчетливо сказывалась та установка на публичное исповедание своей веры, которая оставалась одной из констант писательского призвания автора «Имморалиста».

Приветственное слово на торжествах в честь столетия Достоевского было достаточно лаконичным, однако в нем Жид сумел высказать несколько существенных положений, которые затем найдут развитие в его книге. Прежде всего, он решительно

¹ Ibid. P. 1170–1171.

снял с русского писателя те обвинения в иррационализме, с которыми выступали записные защитники «французского духа»: «От имени нашей западной логики Достоевскому вменяли в вину, прежде всего, иррациональный, нерешительный и зачастую просто безответственный характер его персонажей. Все эти гримасы, всю эту необузданность, что отличают его фигуры. Он изображает, говорят нам, не реальную жизнь, а кошмары. Я считаю, что это совершенная неправда; однако признаем для начала, но не будем, подобно Фрейдю, удовлетворяться таким ответом, что в наших снах больше искренности, чем в наших делах»¹. По мысли Жида, традиционный западный роман, в том числе роман французский, занимается больше межчеловеческими отношениями, тогда как роман Достоевского обращен скорее на «отношения индивида с самим собой или с Богом». Вместе с тем в этой обращенности на человеческую индивидуальность творчество Достоевского, подчеркивает Жид, не является чем-то совершенно исключительным или тем более «антифранцузским»: «Я никогда не соглашусь, что западный человек, француз представляют собой всецело и исключительно социальное существо, всегда одетое в одно и то же платье: тому подтверждение „Мысли“ Паскаля и „Цветы Зла“, книги глубокие и одинокие и тем не менее книги столь же французские, как любая другая книга нашей литературы»². Несмотря на то, что прямых свидетельств о том, как проходило празднование столетия Достоевского в театре «Старая голубятня», не сохранилось, следует думать, что приветственное слово Жида имело успех. Но самое главное в том, что новое погружение в мир Достоевского совпало с решающим моментом в его писательском становлении: во-первых, в это время он радикально пересматривает свое отношение к жанру романа, решив создать произведение, которое стало бы своего рода «суммой» предшествующих ро-

¹ Gide A. Dostoïevski // Gide A. Essais critiques. P. 557.

² Ibid. P. 557.

манных форм; во-вторых, тогда же он переоткрывает для себя психоанализ, став на некоторое время прилежным посетителем открытого психоаналитического семинара в парижском салоне г-жи Е. Сокольницка, с которой он даже проходит недолгий курс ортодоксального психоанализа; в-третьих, в размышлениях о христианстве Достоевского Жид смог более отчетливо очертить собственную мировоззренческую позицию, противопоставляя ее писателям-католикам правого толка, занимавшим главенствующие позиции в литературной жизни начала 1920-х годов. Важно, что идея «всемирной отзывчивости», которая, как ничто другое, захватила сознание Жида, стала своего рода интеллектуальной почвой, исходя из которой французский писатель выстраивал свою этику всевосприимчивости: «Вовсе не страх ошибиться, а потребность в симпатии заставляла меня искать со страстной обеспокоенностью зов или призвание моей собственной мысли в другом; заставляла меня [...] излагать мою собственную этику под прикрытием этики Достоевского»¹.

О том, что вступительное слово на праздновании столетия Достоевского могло иметь успех и посему стать толчком для более развернутого труда, свидетельствует дневниковая запись от 26 декабря 1921 года, то есть сделанная писателем через два дня после торжеств в «Старой голубятне»: «Сегодня ночью я воображал себе своего рода курс по Достоевскому; лекции, перемежаемые художественным чтением, причем я сам бы читал, так как артисты, которых выбирают для представления текстов публике, ни в жизнь не прочтут удовлетворительным образом (даже Ж. Копо, несмотря на его ум и его данные); они представляют сцену, а не реальность; чувствуется, что для них книга выливается в театр, что для них она не более чем вспомогательное средство...»² Эта запись представляет собой важнейший элемент авантекста «Достоевского», поскольку в ней

¹ Gide A. Journal. I. 1887–1925. P. 1184.

² Ibid. P. 1149.

фиксируется не только сам замысел этой необычайной книги, но и ее жанр, который сочетает в себе три основных элемента: своего рода поучительную салонную беседу, призванную донести до слушателей некий моральный урок; художественное чтение избранных автором фрагментов текстов Достоевского и организованное особым образом эстетическое представление, направленное на ломку традиционного сценического эффекта и прямое завоевание публики.

Лекции о Достоевском, анонсированные «Новым французским обозрением» в начале 1922 года, Жид прочел в февралемарте 1922 года в том же театре «Старой голубятни». Жиду, выступавшему апостолом Достоевского, важно было не просто представить свои мысли о русском писателе, он хотел, чтобы его культ русского писателя передался слушателям. Не менее существенно и то, что публика, собиравшаяся в театре Ж. Копо, была готова к восприятию новой «религии», буквально жаждала этой новой морали, которую Жид преподносил под видом «этики» Достоевского. Один из неофитов так передавал новоявленному мэтру атмосферу этих чтений, проходивших в театральной библиотеке: «Я сзади наблюдал, как скоро менялись выражения лиц, и изумлялся, видя, насколько восприимчивы были присутствующие. Мне казалось, что все умы замерли и ждали откровения — о Достоевском, о Вас, о самих себе»¹. Сразу после последней лекции, состоявшейся 25 марта 1922 года, Жид принимается за литературную обработку текстов своих бесед: часть из них были хорошо подготовленными импровизациями на основе статей 10-х годов, тогда как остальные тщательно отделялись перед каждым выступлением и печатались по ходу дела на страницах парижского еженедельника «Ревю эбдомадер». Отдельной книгой «Достоевский» вышел в свет 1923 году в издательстве «Плон»;

¹ Gide André — Félix Bertaux. Correspondance (1911–1948). Paris: Gallimard, 1995. P. 26.

в книгу вошли все этюды, которые Жид посвятил русскому писателю в 1908–1922 годах; некоторые из них претерпели весьма существенные поправки в сравнении с журнальными публикациями.

Важно сознавать, что книга «Достоевский» включает в себе элементы творческой автобиографии Жида. Она по крупицам вбирала в себя малейшие подвижки его писательского опыта на протяжении почти трех десятилетий, важнейшие моменты эволюции его взглядов на роман, равно как значительное усложнение его мировоззренческой позиции. Фигура Достоевского — мыслителя и романиста — предстает своего рода неотступным двойником, которому французский писатель поверяет самые смелые свои философские идеи и эстетические начинания. При этом Жид не приписывает Достоевскому своих взглядов; он скорее поворачивает взгляды русского писателя интересной, привлекательной и увлекательной для него стороной; он словно бы исполняет роль Достоевского на французской интеллектуальной сцене; точнее говоря, он проживает на ней жизни отдельных его персонажей — Кириллова и Ивана Карамазова, князя Мышкина и Родиона Раскольников, Версилова и Разумихина — воспринимая их в виде частных, единичных воплощений многосложной личности русского писателя. Речь идет не столько о пресловутом субъективизме трактовок, сколько о сознательном стремлении Жида достичь — через Достоевского — особого пространства асубъективности, в котором опыт другого может восприниматься как собственный, тогда как последний может выдаваться за заимствованный. Это своего рода «театр жестокости», в котором писатель, отвергавший саму мысль о «литературных влияниях», заставляет себя говорить от имени другого, вкладывая в его уста свои самые заветные мысли.

Важно сознавать также, что «Достоевский» Жида складывался из этих трех стихий — устной импровизации, теат-

рального чтения эффектных сцен и целенаправленного интеллектуального обольщения. Эта триединая направленность книги Жида о Достоевском объясняет ее громкий успех среди современников и счастливую судьбу на протяжении всего XX столетия. С момента появления книги Жида Достоевский во французской культуре почти всегда является не иначе как в сопровождении этого «двойника», с которым приходилось считаться, соглашаться или бороться А. Мальро и П. Клоделю, Л.-Ф. Селину и П. Дриё Ла Рошелю, А. Камю и Ж.-П. Сартру, Н. Саррот и А. Роб-Грийе.

ГЛАВА ВТОРАЯ

«Нет, он не варвар, не больной...»:
Поль Клодель о Достоевском

В своем неослабевающем внимании к «иным далям» крупнейший французский поэт XX века П. Клодель не мог обойти стороной такое мощное творческое явление, каковым стараниями Э.-М. де Вогюэ оказался для французского литературного сознания конца XIX века «русский роман». В своих позднейших воспоминаниях автор «Златоглава» ставил Достоевского в один ряд с Эсхилом, Вергилием, Гомером и Шекспиром, определяя свое отношение к русскому романисту через понятия «учитель — ученик»¹. Однако это заявление, сделанное восьмидесятилетним писателем в 1949 году, когда во французской литературе помимо тех фигур Достоевского, которые были представлены в свое время А. Жидом и А. Сюаресом, существовал уже Достоевский М. Пруста и А. Бретона, Достоевский А. Камю и Ж.-П. Сартра, Достоевский А. Мальро и Н. Саррот, требует развернутого историко-литературного комментария, поскольку даже самые известные оценки творчества русского писателя, высказанные Клоделем в разное время и по разному поводу, грешат очевидной двусмысленностью. В этом отношении характерно, что в тексте

¹ Гальцова Е. Д. Достоевский в автобиографических произведениях и переписке П. Клоделя // Наваждения. К истории «русской идеи» во французской литературе XX века / Отв. ред. С. Л. Фокин. М.: Наука, 2005. С. 76–113.

приведенного выше признания имя Достоевского буквально выпадает из ряда учителей Клоделя в литературе. Действительно, отвечая на вопрос филолога Р. Малле о «влиянии Достоевского», Клодель допускает удивительный ляпсус: «Он приводит меня в восхищение. Помимо Рембо, их четверо, что возымили на меня громадное влияние: Эсхил, Вергилий, Гомер, Шекспир»¹. В этом упущении действительно сказывается неоднозначное положение Достоевского в творческом сознании Клоделя: русский писатель и присутствует, и отсутствует в мысли автора «Полуденного раздела». Более того, следует полагать, что в отношении Достоевского Клодель культивирует более чем «избирательное сродство», в напряженной стихии которого отдельные стороны творческой мысли русского писателя оцениваются католическим поэтом исключительно в превосходной степени, тогда как другие не ставятся ни в грош. Вот почему, рассматривая эти оценки, крайне важно не упускать из виду конкретных исторических обстоятельств французской литературной жизни и соответствующих особенностей мышления и творческой эволюции самого Клоделя, что мы и попытаемся сделать в этой статье, представив рецепцию фигур Достоевского в творческом сознании П. Клоделя в общем контексте его писательского пути.

Поль Клодель (6.08.1868, Вильнёв-сюр-Фер — 23.02.1955, Париж) появился на свет в доме священника, деда по материнской линии. Отец служил регистратором гражданских состояний, мать занималась воспитанием детей, среди которых выделялась Камилла, в ближайшем будущем модель и любовница Огюста Родена, сама ставшая выдающимся скульптором, а с 1913 года — обитательницей дома для умалишенных, где провела последние тридцать лет жизни. Начальное образование Клодель получил в женском монастыре в Шампани, затем учился в лицеях различных городов французской провинции, по которым кочевала семья

¹ Claudel P., Gide A. Correspondance. Préface et notes par R. Mallet. Paris: Gallimard, 1949. P. 370.

вслед за переводами и повышениями отца по службе; риторику и философию (два последних лицейских класса) молодой человек постигал уже в элитном парижском лицее Людовика Великого, где сблизился с Леоном Доде, Р. Роланом и М. Швобом. В Париже юный Клодель разделяет пристрастия художественной богемы fin de siècle — бывает на «вторниках» Малларме, сходит с ума по поэзии Рембо и музыке Вагнера, увлекается символистским театром. Первое произведение — поэтическая драма «Златоглав», опубликованная в 1890 году без подписи автора в «Библиотеке независимого искусства» — обратило на себя внимание истинных ценителей искусства: Метерлинк приветствовал «устрашающий гений этого ребенка»¹. Появившийся в 1893 году «Город» был удостоен похвалы самого Малларме, который поразился не только «несказанным словесам, изрекаемым устами человеческими в дикой, блистательной наготе»², но и дерзновенному замыслу перенести в Театр драгоценную идею Книги. К рубежу веков Клодель завоевывает одно из самых видных мест в «поколении 1870 г.», составившем честь и славу французской словесности XX века (П. Валери, А. Жид, М. Пруст).

Самобытность Клоделя в современном ему литературном мире определяется не только мощью поэтического дарования, но и целенаправленным возвращением писателя в лоно католицизма, предпринятым после «озарения» в рождественскую ночь 1886 года, положившего конец отроческому охлаждению к религии. В новоявленном католицизме Клоделя заключался один из очевидных итогов литературной эволюции конца века, безотчетно отдавшегося «демоню абсолюта»; вместе с тем он определялся сознанием необходимости поставить под строгий

¹ Юберсфельд А. Поль Клодель // Клодель П. Полуденный раздел / Сост. С. Исаева и А. Зайцева; пер. с франц.: Е. Наумова, Е. Наумов, Л. Чернякова и Е. Гальцова. М.: ГИТИС, 1998. С. 8.

² Mallarmé S. Correspondance. Lettres sur la poésie / Ed. de B. Marchal. Préface d'Y. Bonnefoy. Paris: Gallimard, 1995. P. 616–617.

религиозный надзор природный вулканический темперамент, грозивший совратить молодого поэта с любого истинного пути. Эта потребность в дисциплине не могла не сказаться и в выборе дипломатического поприща, на котором Клодель подвизался с той же страстью, с которой пытался обращаться в католичество своих собратьев по перу или удержать подле себя изменчивую любовь.

По окончании Института политических наук Клодель поступает на службу в Министерство иностранных дел, затем работает в консульских миссиях Франции в Нью-Йорке и Шанхае, Фучжоу и Праге, Франкфурте и Риме, Рио-де-Жанейро и Токио, Вашингтоне и Брюсселе. «Я провел сорок пять лет своей жизни, совмещая все горизонты планеты и все грани чувств. [...] Я помогал строить железные дороги, вершил правосудие, заключал финансовые сделки на миллионы франков и всегда считал, что поистине лирической и восхитительной стороной моего существования была именно эта скромная, огромная, строгая и величественная реальность, а вовсе не та, что возникала перед чистым листом бумаги»¹.

Государственное служение в «иных далях» позволяет Клоделю расширить горизонты поэтического восприятия, обостряет ощущение разносторонности реальности, утверждает в вере в творческое предназначение, вместе с тем накладывает сознание особой культурной миссии, необходимости своего рода духовной экспансии. В книге поэтической прозы «Познание Востока» (1900) Клодель выступает изыскателем и завоевателем инородных культур, пожирает глазами и впитывает в свою природу вековые церемонии и ландшафты Китая, мыслит себя «инспектором творения, ревизором действительности».

До Клоделя в поэтической традиции Франции только Бодлер так остро чувствовал необходимость примирения реализма и символизма; однако автор «Цветов Зла» открыто бросал вызов

¹ Юберсфельд А. Поль Клодель. С. 10.

Творцу, тогда как «Златоглав» и «Атласный башмачок» свидетельствовали о том, что католицизм приобрел гениального лирического поэта, устремленного к тому, чтобы внедрять благодать в толщи своего времени. Однако благу вест Клодель-поэт чаще всего вкладывает в уста женщины, более готовой переступить роковую черту в принесении себя в жертву. Принцесса в «Златоглаве», добродетельная крестьянка в «Юной деве Виолен» (1893), преобразившаяся в Деву Марию «Благовещения» (1911), Изе в «Полуденном разделе» (1906), Пруэз в «Атласном башмачке» (1926) — женщина воплощает искушение и спасение поэта.

Почти каждое свое произведение Клодель воспринимает как откровение, поэтому по многу раз возвращается к первоначальным вариантам текста, без конца переделывает пьесы, все время оттягивает испытание словно бы сакрального поэтического слова публичной театральной постановкой. В то же самое время поэт насыщает вполне земные драмы глубокими библейскими подтекстами, изощренными теологическими символами, изысканной восточной метафорикой. Клоделевское богословие предполагает достаточно светлое толкование Писания: только любовь спасет мир и человека; подобно любви Христовой, любовь человеческая становится той стихией, что переносит смертного в Царствие Небесное. В этом отношении поэзия, равно как искусство дипломатии или любовь, выступает для него орудием духовного завоевания мира ради вечности.

Одно из первых упоминаний имени Достоевского встречается в письме Клоделя к А. Сюаресу (3 мая 1907). Отвечая на письмо собрата по перу, который, однако, был достаточно критично настроен в отношении католицизма, считая профессиональную религиозность формой внутренней «удовлетворенности», Клодель признается: «Ваше письмо причинило мне большую боль. Но какое утешение может прийти к вам от меня — от того, кого вы поместили, и не без некоторого основания, в печальную категорию людей удовлетворенных. Мне остается только остепениться и повторить вам слова одного из персонажей Достоевского:

„Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!“»¹ По точному замечанию Е. Д. Гальцовой, Клодель был особенно восприимчив к тому, что ему виделось как «просветленность в творчестве русского писателя»². Действительно, цитируя слова князя Мышкина, откликающегося на смертообильные речи Ипполита, Клодель вольно или невольно принимает сторону сознания, укрепленного верой, тогда как мятущийся ум Сюареса, который как раз в это время думает о своем литературном портрете Достоевского, уподобляется болезненному складу мысли Ипполита, которого изводят видения страшной смерти Степана Глебова. Вместе с тем Клодель словно бы не замечает элемента вызова со стороны тронутого «болезнью смерти» сознания, который звучит в словах чахоточного Ипполита, не приемлющего именно «счастливого вида» Идиота, равно как «красноречивых людей» вообще.

Очевидно, что работа Сюареса о Достоевском, появившаяся в феврале — апреле 1911 года на страницах влиятельного литературно-художественного журнала «Гранд Ревю», не могла остаться незамеченной. В письме от 8 марта 1911 года Клодель, который был уже знаком с этюдом Сюареса о Толстом, откликается на начало публикации литературного портрета Достоевского, проводя притом интересное сравнение двух русских писателей: «Мне никогда не был симпатичен этот человек (Толстой. — С. Ф.), искренность которого всегда вызывала у меня сомнения. Все эти фотографии, где он в одежде крестьянина, на лошади, у стола, все эти смехотворные демонстрации вегетарианства и т. п., эта готовность принимать самих мелких репортеров, это евангелие строгости, которое проповедует старик, который не отказывает себе ни в каких удобствах... Какая огромная разница между этим желчным, позёрствующим и маниакальным господином

¹ Suarès A., *Claudiel P. Correspondance*. Préface et notes par R. Mallet. Paris: Gallimard, P. 100.

² Гальцова Е. Д. Достоевский в автобиографических произведениях и переписке П. Клоделя. С. 90.

и нищим Федором Михайловичем!»¹ Любопытно, что в этом отклике неприязнь Клоделя вызывает скорее внешнее, публичное поведение Толстого, замахнувшегося на новую реформу: он противопоставляет то, что ему кажется позой, реальной материальной неустроенности Достоевского, о которой много рассуждал Сюарес в первых разделах своего этюда. Этот романтический образ страдающего христианского гения сохраняется в письме от 23 декабря 1911 года, в котором Клодель благодарил своего товарища по литературному цеху за присланную книгу (полный «Достоевский» Сюареса был только что опубликован Ш. Пеги): «Спасибо, дорогой друг, за вашего трагического и страдальческого Достоевского»². Между тем книга Сюареса, в заключительных разделах которой содержится немало выпадов против католицизма, засилья рационализма, торгашеской морали буржуазного общества, приобретает широкую известность. В статье, опубликованной на страницах «Нового французского обозрения», Ж. Копо, автор сценического переложения «Братьев Карамазовых» (1911), с которого, по существу, начинается триумфальное шествие Достоевского по путям и перепутьям французской культуры XX века, необыкновенно высоко оценивает «Достоевского» Сюареса. В этот самый момент Клодель радикально меняет свою точку зрения и, не скрывая раздражения, «выговаривает» Ж. Ривьеру, одному из соредкторов «Нового французского обозрения», за такое прославление Достоевского на страницах журнала: «В этом смысле я не понимаю восхищения г-на Копо по поводу книги Сюареса о Достоевском. Я считаю ее поверхностной, хотя речь в ней идет о глубинных страстях, а потому способной породить самые худшие заблуждения. Мы обнаруживаем в ней рассуждения о варварстве Достоевского, о его эпилепсии и т. п. Но в своих книгах Достоевский не варвар и не эпилептик. Он великий художник, и это надо было

¹ *Suarès A., Claudel P. Correspondance. P. 163.*

² *Ibid. P. 163.*

показать»¹. Очевидно, что для Клоделя невыносима сама мысль о возможности соединения ипостасей «больного таланта» и «великого художника», на которой делал упор в своей книге Сюарес; с такой же непримиримостью он будет отстаивать моральную чистоту своего кумира А. Рембо, чувственные пристрастия которого не могли устраивать писателя, который «смотрит на все с сердцем католика»²; с такой же нетерпимостью он будет клеймить сюрреализм, смешивая его с гомосексуализмом. Однако самым важным в этом отклике является слово «варвар», которое, как можно будет убедиться, становится ключевым в восприятии фигуры Достоевского в сознании Клоделя. То есть, когда автор «Познания Востока» говорит Ривьеру про Достоевского: «Нет, он не варвар, а великий художник», он проговаривается, что варварство русского писателя не в его книгах, которые написаны «великим художником», а в чем-то другом.

Чтобы обрисовать эту неоднозначность фигуры Достоевского в мысли Клоделя, необходимо обратиться к его эпистолярному диалогу с А. Жидом, который представляет собой одну из самых захватывающих страниц в истории французской литературы XX века. Не вдаваясь во все подробности этого словопрения, которое не остается только на страницах писем, а переходит в произведения двух крупнейших писателей столетия, заметим просто, что речь идет, со стороны Клоделя, о попытке сделать автора «Имморалиста» правозверным католиком, а со стороны Жиды — об опыте решительного сопротивления этому духовному давлению или даже обольщению. Действительно, особый драматизм этой истории духовной «любви-ненависти» определяется тем, что протагонисты испытывали какое-то взаимное психологическое сверхпритяжение.

¹ *Claudé P., Rivière J. Correspondance. Ed. établie et annotée par A. Anglès et P. Gaulmyn. Paris: Gallimard, 1984. P. 48 (Collection Cahiers Paul Claudel, № 12).*

² *Ormesson J., de. Une autre histoire de la littérature française, I. Paris: Gallimard, 1997. P. 274.*

Это эмоциональное напряжение признает сам Клодель в письме от 4 августа 1908 года, написанном через несколько недель после публикации статьи Жида о переписке Достоевского: «Что до меня, то моя эпистолярная психология могла бы стать темой для романа в духе Достоевского. Стоит мне прикоснуться к бумаге, чтоб написать письмо, я тут же оказываюсь жертвой какого-то лирического отравления...»¹ Интересно не только то, что Клодель косвенно признает, что в своих романах Достоевский показал настолько устойчивые и настолько реальные типы психологического самоощущения личности, что сам он почти естественно прибегает к ним для описания собственного душевного настроя в общении со своими друзьями; важно и то, что автор «Города» почти естественно разыгрывает перед Жидом роль персонажа Достоевского, прекрасно сознавая, что такой ход не может не найти отклика в сознании собрата по перу, моральная позиция которого не дает ему покоя. В письме от 12 декабря 1911 года эта игра в серьезный разговор по душам вновь выстраивается в декорациях «русского романа»: «Нам надо, чтобы мы переговорили в ближайшее время, как персонажи романов Достоевского, которые доверяют друг другу такие сокровенные мысли, что на следующий день не смеют смотреть друг на друга и начинают себя ненавидеть»². Только в этом более чем напряженном эмоционально-психологическом контексте можно понять развернутый отклик Клоделя на статью Жида о переписке Достоевского, содержащийся в письме от 30 июля 1908 года: «Я рад, что вы воздали должное этому великому писателю, который в силу успеха шумного и занудного Толстого составлял счастье избранных. Достоевский — это один из тех, кого я более всего постигал в пору моего юношеского кризиса и кто чаще всего приносил мне поддержку и утешение...»³ Однако

¹ Claudel P., Gide A. Correspondance. P. 7.

² Ibid. P. 187.

³ Ibid. P. 85.

проповедническо-завоевательский характер религиозной мысли поэта не мог не дать о себе знать в реакции на протестантские мотивы статьи Жида, в которой к тому же делался упор на анти-католицизм Достоевского:

Почему вы полагаете, что католику будет нелегко разделить религиозные излияния этого великого сердца? В его нападках на Католическую церковь нет ничего существенного, они диктуются наивным энтузиазмом несведущего одиночки. Можно лишь улыбнуться в ответ на это притязание открыть миру некоего неведомого всей Вселенной русского Христа, принцип которого в православии [...] Нет Христа русского, английского или немецкого, есть Христос *католический*, Он в церкви, каковая исключительна лишь в силу своей всемирности, и в истине, каковая непререкаема в силу своей целокупности. Впрочем, сам Достоевский прочувствовал величие Церкви в диалоге «Братьев Карамазовых», хотя и имел слабость отказать в вере Великому инквизитору. Последний абсолютно прав против этого ложного Христа, вознамерившегося поправить в своей гордыне и в своем неведении величественный порядок Искупления. Церковь означает единение. «Тот, кто не собирает вместе со мной, рассеивает». Тот, кто действует не как член Церкви, действует исключительно от своего имени, и это псевдо-Христос, *рассеиватель*¹.

Как известно, Жид сделал все возможное, чтобы воспротивиться тому умственному обольщению, которому, теряя всякое чувство меры и психологической реальности другого человека, предавался Клодель, пытаясь привлечь на свою сторону всех сколько-нибудь значительных литераторов из своего окружения. Вместе с тем следует отметить, что, хотя этого надрывного разговора о вопросах веры и неверия, Христа и призвания человека, о котором мечтал Клодель, между писателями не состоялось, прямое объяснение Жида с католиками все же имело место, правда от лица последних выступил философ Ж. Маритен.

¹ Ibid.

Действительно, узнав в начале декабря 1923 года, что Жид собирается открыто выпустить философское эссе «Коридон», которое прежде ходило только в узком кружке «посвященных» и которое, в сущности, являлось «защитой и прославлением» гомосексуальной любви, Маритен нанес визит писателю, попытавшись отговорить его от этого шага, который так или иначе бросал тень на всех его друзей, большинство из которых были католиками. Эту сцену, не уступающую по накалу страстей иным диалогам «Братьев Карамазовых», Жид во всех подробностях описал в «Дневнике», страницы из которого стали регулярно появляться в «Новом французском обозрении».

Для истории рецепции Достоевского во французской литературе данная сцена важна не только тем, что на месте Маритена вполне мог бы оказаться его друг Клодель, но и тем, что в сознании Жида сам жест публикации этого скандального текста был напрямую связан с русским писателем. Мало того, что к этому моменту как раз вышла его книга «Достоевский»; мало того, что вслед за ней появилось автобиографическое эссе «Если зерно не умрет...», название которого прямо перекликалось с эпиграфом к «Братьям Карамазовым»: в мысли Жида все три книги были своего рода триединым исповеданием своей веры. В «Достоевском» он делал упор на исключительности экзистенциального опыта русского писателя, для которого «письмо-вопреки-всему» (вопреки болезни, нищете, непониманию) оказалось единственно возможной формой творчества, что, в сущности, было для Жида переобоснованием своей собственной творческой позиции; в исповеди «Если зерно не умрет...» Жид, открыто рассказывая о формировании своей личности, готовил почву для более решительного объяснения чувственных условий существования собственной индивидуальности, на которое он пошел, решив предать широкой печати «Коридон». В сущности, все три книги были вызовом своему времени, но главное — выражением суверенного права литературы на истину, сколь несвоевременной или опасной ни казалась бы последняя. В упоминавшейся сцене

в ответ на замечание Жида о том, что «католики не любят истины», Маритен бросает: «Католичество учит любви к истине»¹. Что, разумеется, никак не соответствовало настрою мысли Жида, для которого истина всегда была дороже любви к истине.

В сущности, в этом «диалоге глухих» Маритен отстаивал те же самые доводы, которые сформулировал Клодель в своем эпистолярном отклике на книгу Жида «Достоевский». Наряду с оценкой ранней статьи о переписке это развернутое толкование Клоделем религиозной позиции русского писателя представляет собой один из самых глубоких и один из самых равнодушных опытов постижения Достоевского во французской литературе XX века. Во всяком случае, это письмо от 29 июля 1923 года заслуживает того, чтобы привести его полностью, но в рамках настоящей главы достаточно будет процитировать наиболее характерный отрывок:

Во всяком случае, вы прекрасно поняли, что Достоевский не был ни варваром, ни больным, если только не называть болезнью устрашающий труд человека (лик и гостия целого народа и целого столетия), находящегося на пути к выздоровлению.

Что подводит меня к единственному критическому замечанию в отношении вашего сочинения: вы наделяете некоей статичностью и окончательностью фигуру человека, который без конца менялся и предоставлял безжалостному вопрошанию свыше все те ответы и все те уловки, на которые только способна раздробленная смесь души и плоти. Как вы сами подметили, когда Достоевский говорит сам для себя, в дневнике и даже, на мой взгляд, в некоторых письмах, он твердит одни глупости, когда он начинает важничать или вещать, его ответы становятся диковинными, скрытными, уклончивыми, обрывочными, наподобие тех, что вытаскивали из стародавних одержимых, то есть их абсолютно невозможно принять как таковые. Они все время правятся какой-то недосказанностью, чем-то весьма существенным, что Достоевский упорно замалчивал, что вплоть

¹ *Gide A. Journal. I. 1887–1925. Edition établie, présentée et annotée par E. Marty. Paris: Gallimard, 1996. P. 1124 (Bibliothèque de la Pléiade).*

до самого конца оставалось его мучением. Он так и не вышел из состояния поисков и вопроса. Здесь следовало бы устроить вам дружескую ссору за все те выпады против католицизма, которыми усеяна ваша книга. Неистовая ярость Достоевского в отношении католицизма весьма интересна. Она напоминает мне беснование одержимых, описанных в Евангелии: «Сын Давида, за что ты нас преследуешь?» Похоже, что ни он, ни вы не понимаете вполне Католицизма. Протестанты сообразуются с Евангелием, мы же сообразуемся с Иисусом Христом, коему Евангелие свидетельство, тогда как Церковь — обиталище. Евангелие есть воспоминание об умершем, церковь — место жительства живого, что продолжает вместе с нами все деяния по жизни. Вы поворачиваетесь к Христу историческому, мы дышим Христом непрерывным. Когда Достоевский осмеливается противопоставить свою печальную Православную Церковь (каковая занимает столь важное место в его творчестве) Церкви Божьей, он напрашивается на убийственные сравнения. На чьей стороне неустрашимая, непреклонная вера? На чьей стороне деяния героического самоотречения, страстного милосердия? На чьей стороне удержание невиновного и преточного утверждения среди всех фантазий самолюбия и воображения? Все эти слова не для того, чтобы обесценить Достоевского, этого героя, что возвратил нам крест из глубин ренановской клоаки и всех топей XIX века. Христианин внимает его слезам, его бреду, его богохульствам с наставлением, как тот врач, что удостоверяет неистовые фантазии выздоравливающего организма. Но не следует уверять нас, что припадочное состояние — это состояние покоя. Впрочем, одно из величайших оснований искусства в том, что оно есть очищение души, и это объясняет дурной элемент, который к нему зачастую (но далеко не всегда) примешивается, как вы сами прекрасно заметили¹.

Разумеется, приведенный фрагмент требует самого пристального аналитического рассмотрения, особенно в части лексико-семантических фигур и конфигураций, в которых русский писатель уподобляется то глупцу, то одержимому, то больному, тогда как сам Клодель попеременно выступает то мудрецом, бичующим

¹ Claudel P., Gide A. Correspondance. P. 238–239.

глупость, то инквизитором, клещами вытаскивающим признание бесноватого богохульника, то врачевателем, умиротворенно наблюдающим положительную симптоматику пациента, приходящего в себя после припадка. Но здесь важнее будет обратить внимание на эмоциональный подтекст всей сцены, который образуется все тем же незатухающим стремлением Клоделя обратить Жида в свою веру: отсюда сдержанные комплименты, отсюда сама риторика раздела на христианство «правильное» и «неправильное», здоровое и нездоровое, отсюда, наконец, сама интонация вразумляющей проповеди. Не менее существенным представляется и несколько неожиданное возвращение в письме и слова «варвар», которое уже всплывало в размышлениях Клоделя о Достоевском. Разумеется, повторяя в письме к Жиду, что Достоевский «не варвар», Клодель как будто принимает сторону Жида и Достоевского, поскольку варваром русский писатель представлялся до поры до времени литераторам или мыслителям правого или открыто националистического толка, защищавшим идеалы французской ясности, французского романа, французского духа.

Однако после Первой мировой войны в ситуации всевропейского «кризиса духа» (заглавие программного эссе П. Валери) литературное сознание Франции в целом становится более открытым, более восприимчивым и вместе с тем более требовательным в отношении всякой возможности напитать себя какими-то внешними духовными ресурсами. В сущности, Клодель остается на позициях французского традиционализма, но завоевательский характер его творческой мысли определял ее исключительно современный характер: в вечном «споре древних и новых» Клодель не столько элементарный традиционалист, сколько активный или даже агрессивный «антимодернист», в творческом мышлении которого «опыт модерна» не просто отрицается, но творчески «снимается», перерабатывается. Тем не менее не что иное, как непримиримый католицизм определяет всю требовательность и всю предвзятость французского поэта

в его отношении к Достоевскому. Точнее говоря, если Клодель-поэт принимает Достоевского-художника, то Клодель-мыслитель решительно отвергает христосоцентризм автора «Братьев Карамазовых», к которому оказались столь восприимчивы все богоборствующие писатели Франции XX столетия.

В этом отношении весьма показательным является другой отклик Клоделя на книгу Жида о Достоевском, содержащийся в письме к будущему идеологу «католического обновления» С. Фюме, написанном буквально через несколько дней после вдохновенной проповеди, адресованной Жиду (август 1923). Здесь, отбросив все фигуры риторики обращения, Клодель немилосердно растаптывает автора «Достоевского», заявляя, что Жид «написал абсурдную книгу о Достоевском, где он рисует страдающего и кровоточащего паломника и пастыря, несущего в мир свое учение, в котором с абсолютной ясностью провозглашается ненависть к католической религии»¹. Разумеется, дело идет не об изобличении криводушия или двурушничества великого поэта «с сердцем католика»; важно понять, что во французской литературе 20-х годов XX века разгорается настоящая битва за «своего» Достоевского, которого превозносят или ниспровергают, стремясь при этом, прежде всего, отстоять собственные мировоззренческие позиции, протестанты и католики, атеисты и мистики, агностики и рационалисты.

В то же самое время масла в огонь подливают русские писатели и мыслители, волею судеб или хитростью исторического разума заброшенные на французскую чужбину: в февральском номере «Нового французского обозрения» за 1922 год выходит в свет статья Льва Шестова о Достоевском «Борьба с очевидностями» (в русском оригинале «Преодоление самоочевидностей». — *Ред.*), с восторгом принятая А. Жидом и Ж. Ривьером², в марте 1923 года во француз-

¹ Claudel P., Fumet S. Correspondance. 1920–1954. Histoire d'une amitié. Texte établi et présenté par M. Malicet. Lausanne, 1997. P. 26.

² Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспомина-

ском переводе появляются его же «Откровения смерти. Достоевский — Толстой» (две главы из «Странствований по душам»), в 1927 году выходит следующая книга философа-парадоксалиста «Философия трагедии. Достоевский и Ницше», а в 1930 году — «Дух Достоевского» Н. А. Бердяева. Все эти публикации находят крайне заинтересованных читателей, среди которых выделяются Ж. Полан и А. Тибоде, Г. Марсель и Ж. Маритен, Э. Левинас и М. Бланшо, А. Камю и Ж. Батай, которые в своем восприятии Достоевского будут опираться на работы Л. Шестова и Бердяева. В это же время уроки Достоевского во французской литературе оживленно обсуждаются на первых заседаниях «Франко-русской студии» в Париже; на собрании 18 декабря 1929 года доклад «Проблема Достоевского» читает русский литератор-эмигрант К. Зайцев, с содокладом «Достоевский и Запад» выступает французский литературовед Р. Лалу, в прениях участвуют С. Фюме, В. Познер, Ж. Максанс, Н. Городецкая, Г. Газданов¹.

Важно понять, что Достоевский остается для Клоделя «великим христианином»², правда с той существенной оговоркой, что христианство это болезненное, мятущееся, вопрошающее, которое противопоставлено всем, кто пребывает в лоне Католической церкви. В этом плане восприятия Достоевский оказывается, как это ни парадоксально, именно «больным и варваром», но с той поправкой, что таковым его выставляет протестант Жид. Действительно, эта формула вновь всплывает в сознании Клоделя спустя почти тридцать лет в книге «Импровизированных мемуаров», составленной из бесед с поэтом и эссеистом Жаном Амрушем. Последний начинает пятое интервью с упоминания о страстях вокруг Достоевского, которыми усугублялись отношения между Клоделем и Жидом:

ниям современников. Т. I. Paris: La Presse libre, 1983. С. 232.

¹ Le studio franco-russe / Textes réunis et présentés par L. Livak. Sous la direction de G. Tassis. Toronto: Toronto Slavic library, 2005.

² Claudel P., Rivière J. Correspondance. P. 235.

Вы говорили о Достоевском и глубоком влиянии, которое он на вас оказал. По поводу Достоевского вы написали также восхитительное письмо тому же Жиду, который разделял с вами это восхищение русским романистом. П. К. (Поль Клодель): — Да, но он не видит в Достоевском того, что в нем, однако же, есть: он рассматривает его скорее как больного и варвара. Что совсем не так: Достоевский не был ни больным, ни варваром. Он прекрасно знал, чего хотел, и его романы с их особыми приемами являют собой образец литературной композиции. В бетховенском, сказал бы я, глаголе нет композиции более прекрасной, нежели начало «Идиота»: первые двести страниц — это настоящий шедевр композиции, напоминающий крещендо Бетховена¹.

Можно только удивляться, с какой настойчивостью формула «больной и варвар» вторгается в мысль Клоделя всякий раз, когда она сталкивается с творчеством Достоевского. Так в 1937 году он открывает для себя «Подростка»:

Прочел прекрасный роман Достоевского, которого прежде не знал: «Подросток» (святой человек Макар). Достоевский не больной и не варвар. Просто у него есть одна вещь, которая так редко встречается среди писателей: сердечность. В том, что касается искусства, его романы обладают восхитительной композицией, эти огромные поступательные движения по 50 страниц, как у Бетховена. Сейчас говорят о христианском романе. Вот его образец. Он страдал и любил².

Соприкасаясь с творчеством Достоевского, Клодель всякий раз словно бы сам себя уговаривает, что тот «не больной, не варвар», и с готовностью подхватывает любое объяснение, которое могло бы как-то оправдать последовательный антикатолицизм

¹ Claudel P. Mémoires improvisés. Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche. Paris: Gallimard, 1969. P. 37–38.

² Claudel P. Journal. Texte établi et annoté par F. Varillon et J. Petit. T. 2. Paris: Gallimard, 1969. P. 177.

русского писателя. Так, читая книгу своего молодого сподвижника Ж. Мадолья «Христианство Достоевского» (1939), Клодель с явным удовлетворением отмечает в «Дневнике» католические корни русского писателя: «Предки Достоевского были католиками-унитами. Дед был пастором, вступившим в брак по обряду. Отец принял православие, когда поступил в медицинское училище»¹. Таким образом, в сознании католического поэта Достоевский присутствует словно бы в двух регистрах, определяющих парадоксальное сосуществование двух различных фигур русского писателя: с одной стороны, это Достоевский — религиозный мыслитель, этакий бесноватый апостол псевдо-Христа, который, вместо того чтобы призывать ближних к единению в Церкви Божьей, возлагает на брэнного человека все бремя «безжалостных вопрошаний свыше»; с другой — это Достоевский-художник, создатель романа «бетховенского» типа, в котором действие строится согласно музыкально-драматургическим принципам тотального произведения искусства; но это также Достоевский — гениальный психолог, открывший «полиморфный характер» человека, который существует не столько по установленным законам психологического типа, сколько в соответствии с естественными способностями живой жизни к внезапным изменениям.

Именно в последнем регистре Достоевский остается «учителем» Клоделя, о чем замечательно свидетельствует концовка четвертой беседы с Жаном Амрушем, в которой французский поэт предается воспоминаниям и размышлениям о той роли, которую сыграл русский писатель в становлении его творческого метода:

Достоевский является изобретателем полиморфного характера. Это значит, что если Мольер, или Расин, или великие классики придерживаются цельного характера, Достоевский совершает открытие в психологии, которое равноценно находкам Де Фриза в мире естес-

¹ Claudel P. Journal. P. 259–260.

твенной истории: спонтанная мутация. Характер вдруг подвергается мутации, это значит, что в нем обнаруживается нечто такое, чего раньше абсолютно не было, это как с желтым цветком — Де Фриз приводит название, я уже не помню, — который по прошествии веков вдруг становится белым. И никто не знает почему. Так и у Достоевского, вы видите какого-то мерзавца, это в «Преступлении и наказании», там есть такой тип, который преследует Раскольникова, законченный подлец, который вдруг становится чуть ли не ангелом: *в дремлющем негодяе просыпается вдруг ангел*. Именно в этой непредвиденности, неведомости человеческой природы и заключается огромный интерес Достоевского. Человек неведом самому себе, он никогда не знает, что способен произвести под властью нового призыва. В этом величайшее открытие Достоевского, которое мне послужило как в драматическом искусстве, так и в размышлениях о человеческом существовании, в частности об этом умении никогда не отчаиваться, быть в своего рода всеготовности. Никто в мире не знает, что заключает в себе. Вот почему приемы интроспекции, предлагаемые древнегреческими философами — *Познай самого себя*, а также интроспекция Пруста представляются мне абсолютно ложными, поскольку если мы начинаем созерцать самих себя, мы ничего не добиваемся, именно ничего... Вся наша жизнь базируется на ничто, как говорит псалом. Наоборот, именно живая жизнь, люди, которых мы встречаем, производят в нас нечто такое, чего мы даже не ждали, это видно, например, в моей пьесе «Полуденный раздел», где Межа так ничего бы и не узнал, если бы не встретил эту женщину, только она знает его настоящее имя; тайна его души, его собственного существования ему не принадлежит, он в руках этой женщины, которую он встретил на корабле...¹

Разумеется, следовало бы обстоятельно рассмотреть это раздумье поэта-католика о Достоевском, в котором он прямо связывает психологическое новаторство русского писателя с формированием собственной художественной системы, где человек, рискуя остаться загадкой для самого себя, познает свою природу исключительно через встречу с другим; следова-

ло бы остановиться на этом неожиданном уподоблении начал человеческой психологии законам естественного мира, в котором явно прорывается своего рода ностальгия поэта по всемирной гармонии; следовало бы, наконец, прояснить все мотивы этого жесткого критического выпада против Пруста-романиста, чья психология как раз лишена тех твердей и опор, коих домогалась мысль Клоделя, словно бы страхуя себя от неизбежного ничто. Однако здесь важнее будет подчеркнуть, подводя некоторый итог, что в этой рефлексии Достоевский предстает именно в том виде, который был более всего дорог Клоделю и который оставался неизменным, несмотря на все конфессиональные страсти и пристрастия: это Достоевский, который понимает, что человек слишком широк, чтобы его можно было вписать в арифметические законы человеческого поведения.

¹ Claudel P. Mémoires improvisés. P. 37.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Урок поэтики Достоевского в «Пленнице» Марселя Пруста

Марсель Пруст (10.07.1871, Отейль — 18.11.1922, Париж) воспринимает Достоевского прежде всего в свете своей заветной идеи о несовпадении публичного облика человека с теми внутренними и зачастую неведомыми силами, что составляют само его существо. Вот почему, будучи изначально далеким от мира «Преступления и наказания», Пруст двигался по направлению к нему в той мере, в какой вся его жизнь становилась движением к великому роману.

Автор бессмертной эпопеи «В поисках утраченного времени» едва не умер при рождении в ближнем пригороде Парижа, где семья врача Адриана Пруста пережидала безвременье прусской осады и Парижской коммуны. Несмотря на то что г-жа Пруст оставалась иудейкой, родители решили, что дети, подобно отцу, будут католиками, и 5 августа 1871 года Марсель, как впоследствии и его брат Робер, был крещен в скромной парижской церкви Сен-Луи д'Антен. С десяти лет периодические приступы астмы приносят в существование Пруста острое сознание болезни, которое сопровождает все его творческое становление, выливаясь в сверхвосприимчивость к бегу времени в себе и в других людях. Несмотря на хрупкое здоровье, юноша добивается заметных успехов в учебе, однако занятия на юридическом факультете Высшей школы политических наук не особенно его волнуют, в отличие

от светской жизни, познанию которой он отдается по мере сил в высших кругах парижской аристократии, буржуазии и профессуры. Э. Ренан подписывает ему «Жизнь Иисуса»; молодой Пруст выступает шафером на свадьбе А. Бергсона, женившегося на его кухне; среди друзей будущего писателя Ж. Бизе, сын знаменитого музыканта, Леон Доде, сын талантливого писателя, Ф. Григ, сын выдающегося композитора. Первые литературные опыты, относящиеся к концу века, свидетельствуют, что в метаниях между «утехами» великосветской жизни и «буднями» уединенного труда складывается особый взгляд писателя, который, скользя по поверхности людей и вещей, внутренне преобразует мир, схватывая непреходящую вечность в суете повседневности. А. Франс благословляет «Утехи и дни» (1896), подмечая, что Пруст «с одинаковым удовольствием описывает наскучившее великолепие заходящего солнца и суетное тщеславие сноба»¹. Правда, «Утехи и дни» утешили разве что самого Пруста, поскольку, ознаменовав рождение великого писателя, книга на долгое время закрепила за ним репутацию праздного любителя, дилетанта от литературы. Тем временем в сознании Пруста вызревает замысел большого романа. Точнее говоря, после осознания краха традиционного романного повествования в ходе работы над «Жаном Сантейем» (1895–1899), после кропотливых трудов по переводу книг английского историка искусств Д. Рескина «Библия Амьена» (1904) и «Сезам и лилии» (1906), после глубокого психического кризиса, связанного, с одной стороны, с уходом из жизни матери и последовавшим за ним обострением болезни, а с другой — с усилившимися сомнениями в собственном творческом призвании, Пруст в «великом 1908 году» приступает к книге о Сент-Бёве, величайшем критике XIX столетия, статьями которого зачитывались едва ли не во всех аристократических и артистических салонах века,

¹ Пруст М. Утехи и дни / Пер. с франц. Е. Тарховской и Г. Орловской. СПб.: Летний сад, 1992. С. 4.

падких до бытовых мелочей, составлявших особый привкус литературных портретов основоположника биографического метода в литературоведении. Важно, что на какое-то время литературоведческий этюд о Сент-Бёве сливается с собственно романским повествованием, в котором центральное место занимает «я» Рассказчика в его отношениях с матерью, близкими, домашними, притягательным и непрístupным светом, манящими и самодостаточными мирами искусства, словесности, живописи, музыки. Замысел книги о Сент-Бёве — это замысел романа о смысле литературы, соединяющий автобиографию и теорию, чувственное воспитание романиста и становление эстетики его романа. Эта двойственность составляет напряженный нерв исходящих отсюда «Поисков». Вместе с тем Пруст не был бы Прустом, если бы себе не противоречил, если бы все его творчество не было подвластно этому закону «инверсии», который блистательно определил в одной из своих статей Р. Барт. Иначе говоря, задумав книгу «против Сент-Бёва», Пруст в реальности собственного внутреннего опыта направлялся в «сторону Сент-Бёва»; опровергая биографический метод в литературоведении, он во многом оставался его приверженцем в своем восприятии литературы. Таким образом, замысел «Против Сент-Бёва», утрачивая исходную негативность, перетекал с течением времени (1909–1911) в «Поиски», где размышления о смысле литературы и существования индивидуальности в стихиях человеческих чувств и социальных отношений сливаются с повествованием, главным движущим моментом которого является «я» романиста в трех ипостасях: автор, рассказчик, персонаж. По ходу публикации романа — «По направлению к Свану» (1913), «Под сенью девушек в цвету» (1918), «У Германтов» (1920–1921), «Содом и Гоморра» (1921–1922) — Пруст превращается в ключевую фигуру французской культурной жизни. Смерть писателя (ноябрь 1922) придает последним частям эпопеи трагическую ауру конечного торжества искусства («Пленница», 1923; «Исчезнувшая Альбертина», 1925; «Обретенное время», 1927). В то же самое

время «поэтика Собора», согласно которой выстраивался роман с самого краеугольного камня, со всей очевидностью преобразилась под конец в своего рода «поэзию руин», эстетическо-экзистенциальный церемониал жертвоприношения, в котором автор словно бы умерщвлял себя созерцанием своего умирания: «В конце концов эта идея смерти обосновалась во мне так, как то бывает с любовью. Не то чтобы я любил смерть, я ее ненавижу. Однако, пока я предавался мыслям о смерти, несомненно же так, как о женщине, которую пока еще не любишь, к настоящему моменту мысль о ней проникла в глубочайший слой моего мозга с такою полнотою, что я не мог более занять себя чем-то другим без того, чтобы это другое не омрачилось сначала идеей смерти; и даже если я совсем ничем не был занят и пребывал в полном покое, идея смерти составляла мне компанию столь же тесную, что и идея моего „я“»¹.

Книги Достоевского входят в круг чтения писателя в годы критического осмысления поэтики классического романа, в рамках которой оставался незавершенный «Жан Сентей». Следует полагать, что Пруст читал статью А. Жида о переписке Достоевского, опубликованную в мае 1908 года в «Гранд Ревю». В 1911 году он едва ли мог пропустить нашумевшую премьеру «Братьев Карамазовых» по инсценировке Ж. Копо, с которым поддерживал до того тесные отношения, что в 1913 году приобрел у него три акции театра «Старой голубятни» по тысяче франков за каждую. Во всяком случае, Пруст, который к этому времени завершил свои труды по переводу Д. Рескина, должен был прекрасно понимать, что его знакомство с Достоевским по «красивым и неверным» переводам Ж.-Б. Бинштока остается достаточно приблизительным, так что, когда в мае 1917 года он обратился к А. Бибеско с просьбой прислать ему новый перевод

¹ Proust M. A la recherche du temps perdu VII. Le temps retrouvé / Ed. présentée par P.-L. Rey, établie par P.-E. Robert et annotée par J. Robichez avec la collaboration de B. G. Rogers. Paris: Gallimard, 1990. P. 347–348.

«Братьев Карамазовых»¹, в его сознании уже могли сложиться достаточно определенные представления о творчестве русского писателя, равно как «русского романа» вообще, которые он хотел, по всей видимости, обновить и задействовать в своем главном произведении². Так или иначе, но наиболее развернутое размышление о Достоевском Пруст вкладывает в уста своего Альтер-эго в романе «Пленница», где анонимный Рассказчик дает импровизированный урок литературы своей плененной возлюбленной Альбертине.

Следует напомнить, что весь «цикл Альбертины» навеян переживанием сильнейшей внутренней драмы, связанной с исчезновением из жизни Пруста секретаря и шофера А. Агостинелли. Вот почему в повествовании прорываются временами надрывные интонации того, кто словно бы винит себя, пытается осмыслить случившееся, «собрать свои мысли в точку», как определял эту напряженную манеру Достоевский в предисловии к «Кроткой». Словом, здесь, как никогда прежде, сближаются, вплоть до совершенной неразличимости, фигуры рассказчика, персонажа и автора.

На нескольких страницах «Пленницы» Пруст излагает достаточно сложную концепцию творчества Достоевского, которая как по манере представления в виде задушевной беседы двух интимно связанных людей, так и по характеру высказанных мыслей, напрямую связанных с его пониманием призвания литературы, явственно перекликается с лучшими литературоведческими этюдами автора «Поисков» о Бальзаке, Бодлере, Жераре де Нервале, Рескине, Сент-Бёве, Стендале и Флобере. Подчеркнем, наконец, что «урок о Достоевском» преподносится под самый занавес всего драматического действия «Пленницы», которое сводится в конечном итоге к своего рода «истории одной борьбы» за об-

¹ Proust M. Correspondance. Texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb. T. XVI. Paris: Plon, 1989. P. 138.

² Hassine J. Proust à la recherche de Dostoïevski. Paris: Nizet, 2000.

ладание не только телом, но и душой любимой. Едва Франсуаза произносит: «Мадемуазель Альбертина уехала!», как Рассказчика пронзает мысль, что «страдание психологически сильнее самой психологии»¹.

Не будет большим преувеличением сказать, что Пруст воспринимает Достоевского прежде всего в свете своей заветной идеи о несовпадении публичного облика человека с теми внутренними и зачастую неведомыми силами, что составляют само его существо. Вместе с тем в этом импровизированном уроке словесности он высказывает ряд принципиальных положений собственной эстетики романа, которая, направляя взгляд художника на мельчайшие детали внешнего существования, призвана представить не «микроскопическое», а объемно «телескопическое» видение человека в окружении людей, вещей, ощущений, запахов, звуков, красок, цветов². Не имея возможности привести здесь этот фрагмент полностью, хотя он того, безусловно, заслуживает, тем более что в бытующем русском переводе романа встречаются непростительные погрешности, упущения и вольности, заметим, что основные положения «урока о Достоевском», представленного на страницах «Пленницы», можно сгруппировать вокруг шести условных семантических точек, соединенных между собой некоей воображаемой линией, соответствующей общей поэтике «живописания заблуждений», которой следует писатель в «Поисках утраченного времени». В перспективе этой поэтики на первый план всегда сначала выходит какое-то самое первое, самое броское, самое эффектное впечатление, которое затем если и не развеивается полностью, то по меньшей мере расплывается, разряжается, обнаруживая на заднем плане более отчетливые, резкие или более глубокие и насыщенные семантические фигуры. Итак, вот шесть подпунктов урока по Достоевскому из «Пленницы»:

¹ Proust M. A la recherche du temps perdu VI. Albertine disparue. Ed. présentée, établie et annotée par P.-E. Robert. Paris: Gallimard, 1989. P. 3.

² Proust M. A la recherche du temps perdu VII. Le temps retrouvé. P. 346.

— По мысли Альбертины, Достоевский настолько заворочен идеей убийства, что многие его романы могли бы называться «История одного преступления». В ответ на наивный вопрос возлюбленной, был ли сам Достоевский убийцей, Рассказчик пускается в длинное объяснение, в котором высказывает такую мысль, что хотя писатель не может не знать грехов обыкновенных людей, вопрос не столько в том, был или не был сам Достоевский преступником, сколько в том, почему творца могут увлекать формы жизни, которых в реальности ему, возможно, не доводилось знать:

Тем не менее я признаю, что в этой озабоченности Достоевского убийством есть нечто необыкновенное, в силу чего он остается мне чуждым. Мне уже не по себе, когда я слышу от Бодлера:

Коль пожары, насилья, ножи и отравы...
Значит, души у нас — что поделать! — трухлявы.

Но тут я хотя бы могу думать, что Бодлер неискренен. В то время как Достоевский... Все это кажется мне как нельзя более чуждым, ежели только нет во мне таких свойств, которых я еще сам за собой не знаю, ведь познаем мы себя не иначе как по ступеням. У Достоевского я нахожу непомерно глубокие колодцы, правда по уединенным уголкам человеческой души¹.

— В мире Достоевского идея преступления связана таинственными нитями с образом женщины-матери, и в этом отношении речь в его книгах идет не столько о преступлении и наказании обыкновенных людей, сколько о вечном сюжете Мщения и Искупления, восходящем к античному искусству:

Но разве это не скульптурный и простой мотив, достойный наидревнейшего искусства, что-то вроде прерывистого и повторяюще-

¹ Proust M. A la recherche du temps perdu VI. La prisonnière. Ed. présentée, établie et annotée par P.-E. Robert. Paris: Gallimard, 1989. P. 364. Ср. русский перевод Н. М. Любимова.

гося фриза, на котором запечатлены фигуры Мщения и Искупления, я имею в виду преступление Карамазова-отца, обрехотившего несчастную дурочку, а также этот таинственный, животный, необъяснимый порыв, в котором мать, будучи неведомо для себя орудием мщения судьбы, а также втайне повинуюсь материнскому инстинкту, быть может, также смеси злопамятства и физической признательности насильнику, идет рожать к дому Карамазова-отца?¹

— Согласно убеждению Рассказчика, женщина Достоевского, в противоположность поверхностным трактовкам, в которых делается упор на необычности, экзотичности или фантастичности ее обликов, несет в себе идеал вечной, неизменной красоты, новизна которой определяется не случайными сюжетами, а неповторимыми, оригинальными красками, а также манерой представления, изображения. Красота женщины Достоевского неразрывно связана с добротой, хотя последняя может выступать под покровом порока:

Так вот, эта новая красота остается одинаковой во всех произведениях Достоевского: женщина Достоевского (столь же особенная, что и женщина Рембрандта) с ее таинственным лицом, приходящая красота которого вдруг преображается, словно бы до того она лишь ломала комедию доброты, в устрашающую дерзость (хотя в глубине она, похоже, скорее добра), так вот, разве она не всегда одна и та же — идет ли речь о Настасье Филипповне, строчащей любовные послания Аглае и признающей, что ненавидит ее, или о том визите, что наносит Грушенька, сама любезность, — все повторяется, когда Настасья Филипповна оскорбляет родителей Гани, — Катерине Ивановне, а ведь та почитала ее за изверга, которая вдруг обнаруживает свою злобу, оскорбляя Катерину Ивановну (хотя в глубине души Грушенька добра)? Грушенька, Настасья Филипповна — фигуры столь же оригинальные, столь же таинственные, как и куртизанки Карпаччо, более того — как Вирсавия Рембрандта.

¹ Пруст М. Пленница / Пер. с франц. Н. М. Любимова; примеч. О. Е. Волчек, С. Л. Фокина. СПб.: Амфора, 1999. С. 447–452.

— Эта обманчивая, обворожительная красота, сопровождающая женщин Достоевского, определяется особенностями художественного метода, направленного на воссоздание бытия через иллюзию: «Случилось так, что г-жа де Севинье, как и Эльстир, как и Достоевский, вместо того, чтобы представлять вещи в логическом порядке, то есть начиная с причины, показывают нам сначала следствие, поражающую нас иллюзию». В этом отношении персонажи Достоевского являются как фантастическими, так и в высшей степени реалистическими:

Но он великий творец. Похоже, что мир, который он живописует, был создан под него. Все эти шуты, которые возникают снова и снова, все эти Лебедевы, Карамазовы, Иволгины, Сергеевы, вся эта невероятная процессия представляет собой человечество более фантастическое, чем то, что населяет «Ночной дозор» Рембрандта. И очень может быть, что фантастическим оно является в том же смысле, то есть в силу освещения и одеяний, а в сущности остается вполне обычным.

— Мастерство Достоевского-романиста заключается не только в этой импрессионистической манере живописания впечатлений, но и в особенном, предумышленном параллелизме повествования, в силу которого с каким-то одним характерным эпизодом всенепременно соотносится другой. В этом смысле насилию отца Карамазова над Лизаветой Смердящей и диким родам, дающим жизнь плоду преступной страсти, соответствует вся последующая цепь смертей романа:

Эти роды составляют первый эпизод — таинственный, величественный, даже величавый, как фигура Женщины на скульптурах Орвиетто. И как реплика — эпизод второй, более чем через двадцать лет, убийство Карамазова-отца, позора всей семьи, Смердяковым, сыном этой дурочки, а за ним воспоследует вскоре поступок столь же скульптурный и необъяснимый в своей таинственности, красоты столь же сумрачной и естественной, что и роды в саду Карамазова-отца, то есть когда Смердяков, свершив свое преступление, вешается.

— По мысли Рассказчика, в творческой манере Достоевского важны не эффектные «образы-идеи», в которых он скорее слаб или неоригинален, а именно внимание к предметной реальности, к материальной обстановке, в которой разыгрываются страсти человеческие. В этом отношении та новая красота, которую Достоевский принес в мир, это, помимо прочего, красота человеческого жилища:

...Подобно тому, как у Вермеера есть место созданию некоей души, некоего колорита тканей и местностей, у Достоевского имеет место создание не только существ, но и жилищ, и дом Убийства в «Преступлении и наказании» вместе с его дворником столь же восхитителен, как этот другой шедевр дома Убийства у Достоевского — этот сумрачный, и такой вытянутый, и такой высокий, и такой просторный дом Рогожина, где он убивает Настасью Филипповну. Эта новая и страшная красота дома, эта новая красота, к которой примешивается красота женского лица, — вот та уникальность, которую Достоевский принес в мир...

Французские текстологи пока не пришли к согласию относительно датировки «урока Достоевского» в общем корпусе «Пленницы»: некоторые ученые, например Б. Брен, относят его к 1917 году, когда Пруст обратился к А. Бибеско с просьбой одолжить ему новый перевод «Братьев Карамазовых»¹. Вместе с тем имеются основания думать, что весь этот пассаж является более поздней вставкой, относящейся к 1921 году или даже 1922 году, когда Пруст, ощущая наступление смерти, лихорадочно правил «Пленницу» по машинописи, делая местами пространные рукописные добавления: так, например, в окончательном тексте «Пленницы» появилась та патетическая сцена смерти писателя

¹ Брен Б. Русская классическая литература в рабочих тетрадях Марселя Пруста // Наваждения. К истории «русской идеи» во французской литературе XX века / Отв. ред. С. Л. Фокин. М.: Наука, 2005; Proust M. Correspondance. Texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb. T. XVI. Paris: Plon, 1989. P. 138.

Бергота перед картиной Ван Меера «Вид Дельфта», в которой Пруст по свежим впечатлениям воссоздал приступ недомогания, который сам испытал во время посещения выставки голландского живописца в зале «Жё де Помм» в 1922 году¹. Так или иначе, но доподлинно известно, что 26 сентября 1921 года Ж. Ривьер, главный редактор «Нового французского обозрения», обратился к Прусту с просьбой написать этюд к столетию русского писателя, отмечать которое готовилась французская литературная общественность. Высоко оценивая статьи Пруста о Бодлере и Флобере, что появились к тому времени на страницах «Нового французского обозрения», Ж. Ривьер явно провоцировал Пруста на следующую главу его литературоведческих штудий: «Чем не повод дополнить эту книгу литературной критики, над которой, по вашим словам, вы размышляете? Получился бы славный триптих: Флобер, Бодлер, Достоевский глазами Марселя Пруста». Пруст ответил на следующий день директору издательства Гастону Галлимару: «Non possum descendere, magnum opus facio... Страстно восхищаюсь великим русским, но знаю его недостаточно. Надо бы его перечитать, читать и читать, но мой главный труд прервался бы на месяцы»². Тем не менее в черновиках писателя сохранился фрагмент незавершенной статьи о Достоевском, точная датировка которого также не установлена, хотя некоторые французские текстологи склонны относить его к году смерти писателя, когда он правил уже упоминавшуюся машинопись «Пленницы» и когда в его статьях возникает ряд несколько неожиданных упоминаний о русском писателе, фигура которого прежде вообще не наблюдалась на горизонте его литературоведческих штудий³.

¹ Мориак К. Пруст. М.: Независимая газета, 1999. С. 172.

² Proust M. Correspondance. Texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb. T. X. Paris: Plon, 1989. P. 476, 479.

³ Ср. примечания к новейшему изданию литературной критики Пруста: Proust M. Essais et articles. Edition établie par P. Clarac et Yves Sandre. Présentation de T. Laget. Paris: Gallimard, 1994. P. 474.

Некоторые риторические элементы текста, в частности легкая пикировка с А. Жидом и Ж. Ривьером, которые к этому времени являются наиболее видными пропагандистами творчества автора «Братьев Карамазовых» во Франции, позволяют связать этот фрагмент с торжествами по случаю столетия русского писателя в театре «Старой голубятни» (24 декабря 1921) или, по меньшей мере, со статьями А. Жида и Ж. Ривьера, появившимися в февральском номере «Нового французского обозрения» за 1922 год. Но особенно важно то, что в этом наброске встречаются прямые переклички или даже повторы из урока о Достоевском в «Пленнице», что дает основания рассматривать оба текста как две версии единой рефлексии Пруста, навеянной Достоевским: и если в романе некоторые идеи распределены между голосами Рассказчика и Альбертины, то в неоконченной статье Пруст пытается говорить от своего имени.

В этом отношении весьма характерным представляется зачин фрагмента, где Пруст напрямую связывает опыт Достоевского-политкаторжанина, для которого тяжелейшим испытанием несвободы была невозможность побыть наедине с собой, с собственным опытом болезни, которая принуждала писателя к уединенному образу жизни, к своего рода заточению себя в себе. Не менее любопытной в этом свете выглядит и концовка, в которой Пруст, полемизируя с «идеологической» трактовкой Ж. Ривьера, делает упор на «художественности» мышления Достоевского, сказывающейся, в частности, в исключительно рациональной композиции его романов: очевидно, что эта оборванная мысль развивается в «Пленнице», где Пруст устами Рассказчика излагает концепцию особого «параллелизма» в композиции романов Достоевского, где, собственно говоря, повторяется главный аргумент авторской защиты «Поисков утраченного времени», в которых первые критики прустовского романа увидели лишь аморфные и несвязные воспоминания¹. Но особенно интересным в этом

¹ Haddad-Wotling K. L'illusion qui nous frappe: Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée. Paris: H. Champion, 1995.

фрагменте является беглое замечание о переписке Достоевского, в котором проговаривается не только возможное знакомство с ранней статьёй Жида о французском переводе писем русского писателя, но и постоянное, неослабевающее внимание Пруста к биографиям писателей, то есть та направленность творческого метода Пруста, которая внешне выступая «против Сент-Бёва», внутренне сохраняла связь с биографическим методом восприятия литературы.

Поскольку в русской версии этого фрагмента, опубликованной в весьма спорном российском издании книги «Против Сент-Бёва»¹, допущен целый ряд абсурдных неточностей, имеет смысл привести его здесь целиком в новом переводе:

В ряду самых страшных испытаний своей четырехлетней жизни заключенного Достоевский называет невозможность побыть одному. Похоже, однако, что даже среди неотступного присутствия людей возможно-таки уединиться, абстрагироваться. На это способен каждый человек, и должно быть, что Достоевский был на это способен больше чем кто бы то ни было, поскольку умопомрачительная мощь воображения позволяла ему столь прекрасно разделаться со всем, что его окружало. Во всяком случае, есть присутствия, от которых гораздо тяжелее отделаться, чем от присутствия людей, которые, по крайней мере, остаются вовне вас, они могут смущать, но не препятствовать работе мысли. Речь о присутствиях внутренних. Человек, внутри которого засела болезнь, который на протяжении этих самых четырех лет (а зачастую и много дольше) испытывает страшные страдания, непрестанно находится во власти вызванного постоянной горячкой отупляющего недомогания, в силу которого даже попытка подняться с постели требует огромного усилия, так вот, человек этот намного менее одинок, чем Достоевский среди прочих заключенных, которые, впрочем, его не занимали,

¹ Пруст М. Против Сент-Бёва. Статьи и эссе / Пер. с франц. Т. В. Чугуновой; вступ. ст. А. Д. Михайлова; коммент. О. В. Смолицкой, Т. В. Чугуновой. М.: ЧеРо, 1999. С. 178–179.

как и он не занимал их. Тогда как горячка, боль принуждают вас ими заниматься.

Весьма возможно, что принудительные работы оказались для Достоевского благоприятным поворотом судьбы, открывшим для него жизнь внутреннюю. Занятно, что с этого времени его переписка начинает напоминать переписку Бальзака: просьбы о деньгах, обещания расплатиться в стократном размере, основанные на уповании на грядущую славу. «„Идиот“ будет прекрасной книгой», как «Лилия долины», ибо он ощущает, что в нем рождается новый человек. Что бы там ни говорил Жид, повествование перемежается интеллектуальными вставками; например, в «Идиоте» это пространное размышление о смертной казни.

Все романы Достоевского могли бы называться «Преступление и наказание» (равно как все романы Флобера, а особенно «Госпожа Бовари» — «Воспитание чувств»). Но может статься, что он делит на двоих то, что в реальности было с одним человеком. В его жизни наверное было преступление и наказание (может быть, и не связанное с этим преступлением), но он предпочел разделить надвое, в крайнем случае переложить впечатления наказания на самого себя («Записки из Мертвого дома»), а преступление на других. Оригинальность его не в том, в чем усматривает ее Ривьер, но в композиции¹.

При оценке этого текста важно понимать, что речь идет именно о черновом наброске, в котором мысль Пруста продвигается буквально на ощупь; писатель как будто опробует различные подходы к фигуре Достоевского, бросается рискованными формулировками, основанными, что очевидно, на весьма приблизительном знакомстве с текстами русского писателя и фактами его биографии, горячится и спорит с воображаемыми оппонентами. Существенным, однако, представляется то, что в этом незавершенном этюде о Достоевском Пруст в общем следует тому методу, которого придерживался в своих лучших литературоведческих

¹ Proust M. Essais et articles. Edition établie par P. Clarac et Yves Sandre. Présentation de T. Laget. Paris: Gallimard, 1994. P. 340–341.

очерках, где он прежде всего пытается сблизить или даже отождествить свой опыт с опытом великих предшественников, после чего старательно выводит соответствующие расхождения, ищет различия. Разумеется, что для Пруста Достоевский не столь близок, как Бальзак, Бодлер, де Севинье или Флобер, но уже то, что творчество русского писателя воспринимается в семантической ауре главных учителей Пруста в литературе, свидетельствует о том, что урок Достоевского, представленный в «Пленнице» и в этом фрагменте, был не случайной прихотью творческого сознания французского писателя, а диктовался глубокой потребностью в открытии новых внутренних миров.

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Достоевский среди друзей-сюрреалистов

К истолкованию одной картины Макса Эрнста

Примерно в те же годы, когда писатели группы «Нового французского обозрения» «осваивали», каждый на свой лад, Достоевского, автор «Преступления и наказания» попал в анналы французского сюрреализма, самого мощного художественно-поэтического движения французской литературы XX века, давшего мировой культуре целую плеяду крупных поэтов, писателей, художников, мыслителей, ярких творческих индивидуальностей, заявивших о себе на совершенно различных творческих поприщах: А. Бретон и Л. Арагон, Ф. Супо и Р. Витрак, Д. де Кирико и М. Эрнст, С. Дали и А. Массон, А. Арто и Ж. Батай, М. Лейрис и Р. Кайуа, Р. Шар и П. Элюар. Несмотря на многочисленные разрывы и раздоры, исключения и выходы, скандалы и выходы, сопровождавшие развитие сюрреалистической группы, писатели, художники, философы, объединившиеся под эгидой «папы» сюрреализма Андре Бретона, были движимы волей к преодолению плоского удела буржуазного существования: отсюда их тяготение к русской или даже мировой революции; отсюда же — известная, скрытая или конфликтная близость к литературному авангарду целого ряда «вольных стрелков» французской литературы 30-х годов: А. Мальро, П. Низан, Л.-Ф. Селин и П. Дриё Ла Рошель.

В «Манифесте сюрреализма» (1924), ставшем программным документом движения, Достоевский оказался своего рода козлом

отпущения поэтики классического психологического романа, на которую обрушился с резкой критикой А. Бретон. В манифесте, который являлся «защитой и прославлением» автоматического письма¹, Достоевский-романист предстает прежде всего последователем своего рода описательной поэтики. Сам жанр романа, понимаемый в основном в ключе натурализма, уступает в глазах вождя сюрреалистов собственно поэзии: роман привязан к повседневности, к «частностям», к «деталям», «мелочам» реальности, тогда как сюрреалистическая поэзия стремится объять всецелость существования в единстве парадоксального образа, сюрреалистической метафоры, построенной на моментальном, искрометном соединении взаимоисключающих определений: «Земля оранжевая как небо / Ни единой вовек погрешности, слова не лгут»². С сюрреалистической точки зрения романное повествование, построенное по принципу правдоподобия, воссоздает видимую реальность в тщательных, доскональных и потому унылых, безотрадных описаниях. Именно в этом пункте критики романа Бретон приводит пример описания комнаты Раскольниковова из «Преступления и наказания»:

У меня нет никакого желания допускать, чтобы наш разум, пусть даже мимолетно, развлекал себя подобными мотивами. Меня станут уверять, что этот школярский рисунок здесь вполне уместен, будто в этом месте книги автор как раз и имел право надоедать мне своими описаниями. И все же он напрасно терял время: в эту комнату я не войду³.

¹ Энциклопедический словарь сюрреализма / Отв. ред. Т. В. Балашова, Е. Д. Гальцова. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 74.

² Элюар П. Поэзия Любовь // Поэзия французского сюрреализма / Сост., предисл. и коммент. М. Яснова. СПб.: Амфора, 2003. С. 62. Перевод радикально изменен. Ср. оригинал: «La terre est bleue comme une orange / Jamais une erreur les mots ne mentent pas».

³ Бретон А. Манифест сюрреализма / Пер. с франц. Л. Андреева и Г. Косикова // Поэзия французского сюрреализма. С. 351.

Очевидно, что в глазах вождя сюрреалистов Достоевский выглядел лишь жалким эпигоном Бальзака; более того, критика Бретона не щадит и психологического романа как такового (Стендаль), который предстает как своего рода тесная клетка, в которой заточается романский персонаж. В общем, опираясь на этот курьезный эпизод из «Манифеста сюрреализма», можно было бы утверждать, что французский литературный авангард, не приемля ни описательной поэтики, ни психологизма как такового, должен был — в силу внутренней логики своего философско-эстетического развития — пройти мимо опыта русского писателя. Однако такое утверждение будет верно лишь отчасти, и расширение круга источников по истории французского сюрреализма, равно как самого круга авторов, рассматриваемых в этой связи, может предоставить основания взглянуть на это демонстративное отторжение Достоевского с иных позиций.

В этой связи здесь достаточно будет указать на явление живописной фигуры Достоевского в программной картине М. Эрнста «В кругу друзей» (1922), представляющей собой групповой портрет сюрреалистов, среди которых на первом плане восседает автор «Преступления и наказания». На первый взгляд в этой композиции не прочитывается ничего, кроме откровенной авангардистской провокации в духе пародийного судилища над певцом «национальной энергии» М. Барресом, устроенного дадаистами 13 мая 1921 года, или скандально знаменитого коллективного памфлета «Труп» (1924), выпущенного сюрреалистами на смерть А. Франса, воплощавшего во Франции той поры само понятие «французский писатель». Внутренняя логика этой мизансцены картины Эрнста вполне соответствует динамике сюрреалистической метафоры, построенной на низывании контрастных по значению лексических единиц: в этом отношении действительно нет ничего более чуждого сюрреалистической поэзии и тем более автоматическому письму, нежели религиозно-проповеднический роман-трагедия русского писателя. Достоевский изображен здесь в демонстративно-

хрестоматийном виде: по-ленински огромный лоб, печальные глаза, утонувшие в глубоких впадинах изможденного землистого лица, застегнутый наглухо серый сюртук, почти наполовину закрытый окладистой, если не бутафорской бородой. Бросается в глаза исключительно фарсовое положение всей фигуры русского писателя в кругу скандалистов-сюрреалистов; если приглядеться, то она напоминает скорее затасканный манекен, чем живого человека. В общем, всем своим унылым и скорбным видом Достоевский если и не кричит, то по меньшей мере наглядно и безмолвно свидетельствует о своей неуместности в кругу друзей-сюрреалистов, что, в общем, и требуется логикой сюрреалистического образа и, в частности, коллажа как одного из самых продуктивных его элементов¹.

Вместе с тем впечатление абсурдной неуместности присутствия Достоевского в кругу поэтов, художников и муз французского авангарда усиливается тем сюжетным поворотом, что изображенный сидящим рядом с русским писателем сам Эрнст то ли держит, то ли дергает русского классика за бороду: в этом исключительно карнавальном жесте проскальзывает что-то от безобразных дерзостей Николая Ставрогина, который «проводит за нос» Гаганова или кусает за ухо Губернатора. В общем, все до одной детали композиции замечательно иллюстрируют сюрреалистическую эстетику, проникнутую пафосом ниспровержения устоявшихся, классических ценностей: наряду с М. Барресом, П. Клоделем и А. Франсом, то есть с самыми видными представителями национального литературного канона, русский писатель является для сюрреалистов скорее трупом, нежели живым источником вдохновения.

Тем не менее само обстоятельство, что русский писатель оказался вдруг олицетворением традиционных эстетических ценностей, свидетельствует о необыкновенной силе присут-

¹ О сюрреалистическом образе см.: Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / Пер. с франц. и коммент. С. Дубина. М.: НЛО, 2002. С. 108–124.

ствия Достоевского в самом литературном и художественном сознании эпохи. Картина М. Эрнста, равно как критика поэтики Достоевского на страницах «Манифеста сюрреализма», свидетельствовали о том, что творчество автора «Идиота» не сводилось для французской культуры к элементарной рецепции идей или образов иноязычного писателя, что само имя, фигура Достоевского начинали означать нечто большее, чем комплекс эстетических или философских идей отдельного писателя.

Итак, в 20–30-е годы Достоевский входил в самую плоть французской культуры и литературной жизни, символически представляя в ней довольно разнородные идеи, характер которых определялся в зависимости от эстетических, философских или религиозных пристрастий конкретных участников культурной жизни Франции тех лет. Если для А. Жида автор «Бесов» и «Братьев Карамазовых» оказался своего рода путеводной звездой в ходе разработки поэтики экспериментального романа «Фальшивомонетчики» (1925), ставшего со временем эталоном новой французской прозы, то среди неприятелей «русского романа» имя Достоевского было связано, с одной стороны, всего лишь, с некоей «русскостью», абсолютно чуждой французскому духу, тогда как с другой — с более или менее устоявшейся формой классического психологического романа. Словом, во французской культуре того времени понятие «достоевщина» стало приобретать примерно те же самые значения, что почти в то же время были зафиксированы в Словаре русского языка под редакцией профессора Д. Н. Ушакова:

1. Психологический анализ в манере Достоевского (с оттенком осуждения).
2. Душевная неуравновешенность, острые и противоречивые душевные переживания, свойственные героям романов Достоевского.

Как это ни парадоксально, но эта скорее негативная сторона «достоевщины», зафиксированная в 1935 году в советском сло-

варе русского языка и выражавшая, в общем, резкое неприятие Достоевского, характерное как для некоторых рафинированных кругов дореволюционного российского общества, так и для узкой кучки самых твердосердых большевиков, перевернувших вверх дном старую Россию, находила определенные соответствия или по меньшей мере созвучия в кругах французского литературного авангарда, иные трибуны которого действительно горели бесовским желанием закружить весь старый буржуазный мир в вихрях воистину всемирной сюрреалистической революции.

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

Достоевщина тридцатых

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Пародия на «Преступление и наказание» в «Путешествии на край ночи» Луи-Фердинанда Селина

Селин не любил ни Россию, ни русскую литературу, равно как на дух не переносил современной Франции, но в табели о рангах всемирной словесности место свое *твердо и трезво* определял «между Рабле и Достоевским»¹. Луи-Фердинанд Селин (настоящее имя — Луи-Фердинанд Огюст Детуш; 27.05.1894, Курбевуа — 1.07.1961, Медон) появился на свет в рабочем городке на берегу Сены. Родители, ничем не примечательные горожане, державшие галантерейную лавку «Мода и белье», которая позволяла семье сводить концы с концами, воспитывали сына в строгости и скромности; правда, отцу будущего писателя, служившему в страховой компании, случалось грезить о какой-то лучшей доле, о каких-то полузабытых предках-аристократах. Впоследствии автору головокружительного «Путешествия на край ночи» (1932), самого шумного романа французской литературы XX века, неоднократно случалось приукрашивать свое генеалогическое древо, подчеркивая скорее воображаемые, чем реальные аристократические корни. Молодому Селину хотелось бы видеть себя непризнанным потомком бретонского «Кавалера де Туш», воспетого арис-

¹ *Céline L.-F. Lettres à la N. R.F. Edition établie, présentée et annotée par P. Fouché. Préface de Ph. Sollers. Paris: Gallimard, 1991. P. 361.*

токротом и денди Ж. А. Барбе д'Оревильи, однако реальность была намного прозаичнее, и, по остроумному замечанию одного из биографов, писатель был «воспитан мещанами, среди народа, в соответствии с аристократическими принципами и доходами пролетариев»¹. Выбор профессии также диктовался жесткой действительностью: не окончив толком курса среднего образования, который, однако же, скрашивался языковыми школами в Англии и Германии, Луи Детуш довершает свои «университеты» на парижских улицах, подвизаясь мальчиком на побегушках сначала в магазине тканей, а затем в ювелирных лавках. Но мысль о преодолении убогой реальности уже изводила молодого повесу; правда, тот способ убежать от выпавшей доли, на котором он тогда остановился, был далек от литературы: в 1912 году Луи Детуш поступил по контракту на военную службу. Первая мировая война перевернула заурядное существование новоиспеченного унтер-офицера 12-го кирасирского полка: отвоевав три месяца на восточных фронтах, он был ранен, перенес две тяжелые операции и смог оценить свой героический вид в форме бравого кирасира на эффектной фотографии, напечатанной в декабре 1914 года миллионным тиражом в ура-патриотическом еженедельнике «Иллюстре насъональ». Свою военную кампанию Луи Детуш завершил в 1915 году во французском консульстве в Лондоне, где случилась вакансия для комиссованного героя войны с прекрасным знанием английского языка. Но боевому ветерану не сиделось на месте, и в 1916 году он, оставив молодую жену, отправился на заработки в Африку, где служил надсмотрщиком на плантациях какао, заготавливал слоновьи бивни, любительски пользовал вечно больных туземцев. Судя по всему, именно в Африке Луи Детуш приобретает «комплекс Робинзона», начинает ощущать себя абсолютным одиночкой, заброшенным

¹ *Gibault F. Céline. Le temps des espérances. 1894–1932. Paris: Mercure de France, 1977. P. 34.*

на остров, обитатели которого, в отличие от романного Пятницы, внушают ему если и не отвращение, то недоверие или даже страх, поскольку каждый из них заключает в себе какую-то болезнь или даже эпидемию. В Африке он начинает писать; сначала это пространные письма родным и знакомым, где, с прицелом на читателя, он описывает свое житье-бытье, мешая реальность с абсурдным вымыслом; затем, как водится, стихи, разумеется графоманские; наконец, африканские впечатления выливаются в новеллу «Волны», которая всплывет лишь после того, как автор станет классиком французской литературы. Иными словами, в Африке происходит тройное перерождение Детуша; там находятся корни трех страстей, переплетавшихся парадоксальным образом в сознании молодого авантюриста, который начинает ощущать тягу к письму: страсть к медицине, которая, предоставляя возможность заглянуть в больное нутро ближних, заставляла держаться от них подальше; страсть к литературе, которая, позволяя выплеснуть накопленные страхи и наваждения, воспринималась как поле абсолютной свободы действия; страсть к самому себе, которая, неизменно прорываясь в автобиографических пассажах, рассеянных по всем произведениям, вынуждала поберечь свое «я», постоянно прятать свое истинное лицо или выставлять его в таком резком или неприглядном свете, в котором уже терялись всякие отчетливые представления об истинном и показном.

Все три страсти Селина слились воедино в докторской диссертации «Жизнь и творчество Ф.-И. Земмельвейса», которую он защитил в 1924 году, отучившись на медицинском факультете сначала в Ренне, затем в Париже. Посвященная полузабытому венгерскому медику, заложившему основы гигиены в современном акушерстве, диссертация парадоксальным образом соединяла в себе главные наваждения начинающего писателя — жизнь и смерть, медицинское знание и человеческую нечистоплотность, язык тела и тело языка. Роман «Путешествие на край ночи» (1932) прогремел оглушительным

залпом, поразившим современную Францию фонтанирующими нечистотами самого живого французского языка, словно бы очнувшегося после трехвековой классицистической спячки, и клинической картиной убожества современного человека, удел которого сводился к ускользанию от правды жизни. Второй роман — «Смерть в кредит» (1936) — превратил Селина в *enfant terrible* французской литературы, которая буквально ополчилась на писателя, заговорившего в век Пруста на языке Рабле, чтобы рассказывать про человеческое отребье, к которому автор смело возводил свое собственное существование. А Селину словно того и требовалось, ему как будто не доставало этой маски козла отпущения, из-под которой он стал метать свои громы и молнии как в серии неистовых антисемитских памфлетов («*Mea culpa*», 1936; «Погром из-за безделиц», 1937; «Школа трупов», 1938; «Без порток!», 1941), так и в последующих романах («Банда Гиньолей, I», 1944; «Из замка в замок», 1957; «Север», 1960), все жестче сцеплявшихся с бегом жизни писателя, в котором калейдоскопом мелькали сотрудничество с немцами в годы оккупации, улепетывание от послевоенных чисток, тюремное заключение в Дании, суд, приговор, амнистия и добровольное заточение в Медоне, городе Рабле и Золя, двух непререкаемых мэтров Селина в литературе.

Одним из самых устойчивых мотивов персонального мифа, который созидал Селин во всем своем творчестве, была идея непререкаемой самобытности, сотворения себя из ничто, подразумевавшего также ничтожество современной литературы, в которой ему хотелось ощущать себя воплощенным Робинзоном, одиночкой, не имеющим ни глубоких корней в прошлом, ни сильных привязанностей в настоящем. Во всех прижизненных публичных выступлениях и интервью Селин отметал саму мысль о том, что его романы наследуют какой-то традиции, делая, правда, исключение для лингвистической революции Рабле, заставившего говорить своих героев на площадном французском языке, весело опрокидывавшем средневековую

латынь, и натуралистического письма Золя, вернувшего к земле заоблачные живописания французской литературы времен символизма.

Однако и позднейшие текстологические изыскания, и посмертные публикации обнаружили, что в творческой лаборатории писателя имелись залежи из самых разнообразных литературных материй, составлявших своего рода сырье для того процесса активной делитературизации письма, к которому сводилась работа Селина-стилиста.

В этом отношении весьма красноречивым является одно из писем автора «Путешествия на край ночи» в редакцию «Нового французского обозрения», написанное в сентябре 1932 года, когда он пытался пристроить свой роман в знаменитое парижское издательство. Как это ни парадоксально, но издательский дом, выглядевший истинным светочем французской литературной жизни того времени и задававший сам тон литературы первой половины столетия, проморгал роман Селина в точности так же, как двумя десятилетиями раньше первый роман Пруста¹. Несмотря на восторженные оценки А. Мальро и Э. Берля, имевших определенный вес в редакции, решающим оказался голос Б. Кремье, классический вкус которого был оскорблен этой энциклопедией «исподней стороны» современного человека и его языка, каковым предстал роман Селина.

Тем не менее именно переписке Кремье и Селина история литературы обязана удивительным эпистолярным документом, в котором автор «Путешествия на край ночи» старательно втолковывает просвещенному литератору достоинства своего произведения. Поскольку это письмо, обнародованное в середине 90-х годов XX века, до сих пор не получило удовлетворительного освещения ни во французской, ни в российской критике, представляется целесообразным процитировать его хотя бы в той части, в какой Селин обращает внимание недогадливого читателя

¹ Vitoux F. La vie de Céline. Paris: Gallimard, 2005. P. 354–355.

на литературные, культурные и музыкальные источники своего романа, представляя вместе с тем всю соль текста:

В сущности, «Путешествие на Край ночи» являет собой романизованное повествование, отличающееся достаточно нерядовой формой, примеров которой я почти не вижу в литературе вообще. Не то чтобы я этого хотел. Но это так. Речь идет о своего рода литературной симфонии, скорее эмоционально-аффективной, нежели о подлинном романе. Подводные камни жанра наводят тоску. Не думаю, что моя хреновина будет скучной. С точки зрения эмоционально-аффективной это повествование достаточно близко к тому, что достигается или должно достигаться через музыку. Оно непрерывно затрагивает границы эмоций и слов, благоговейных представлений, за исключением силовых ударений, а они-то являются до безжалостности точными.

Откуда множество отступлений, которые мало-помалу наполняют тему и заставляют ее звучать в конце концов как музыкальную композицию. Все это остается весьма напыщенным и даже более чем смехотворным, если работа пошла насмарку. Но это вам судить. Сам я думаю, что все задалось. Так вот я чувствую людей и вещи. Тем хуже для них.

Интрига разом и сложная и проще пареной репы. Она также принадлежит к жанру Оперы. (Это не признание жанрового источника!) Это широкая фреска лирического популизма, коммунизма с душой, то есть плутовского, живого.

Повествование начинается на *Площади Клиши* в начале войны, заканчивается через пятнадцать лет на *массовом гулянье Клиши*. 700 страниц путешествий по свету, люди и ночь, и любовь, главное — любовь, это за ней я гоняюсь, бездна, это она выбирается оттуда, тягостная, спустившаяся с небес, побежденная... Преступление, бред, достоевщина, все есть в моей хреновине, и чтоб набраться уму-разуму, и чтоб поразвлечься.

Факты

Мой друг Робинзон, этакий пролетарий, идет на войну (я мыслю войну на его месте), утекает как-то из боев... Перебирается

в тропическую Африку... затем в Америку... описания... описания... ощущения... Повсюду и всегда ему не по себе (романтизм, зло XXI века...). Возвращается во Францию, разбитый, не в себе... Ему надоело путешествовать, надоело, что его повсюду эксплуатируют, надоело подыхать со страха и голода. Такой современный пролетарий. Он решает прикончить одну старуху, чтобы обзавестись-таки небольшим капиталцем, то есть началами свободы. Но в первый раз промахивается. Ранит себя. На время слепнет. А так как старухина семья была в деле, их отправляют вместе на юг, чтобы все там и кончилось. Теперь уже старуха за ним ходит. И они заключают на этом юге странную сделку. Показывают мумий в подземелье. (Это приносит доход.) Робинзон прозревает. Обручается с одной девчонкой из Тулузы. Готов уже впасть в правильную жизнь. Но чтобы жисть была совсем уж правильной, опять же нужен капитал. Тогда снова возникает мысль прикончить старуху. И в этот раз он не промахивается. Она мертва. А к ним, ему и его жене, переходит наследство. Вот-вот затеплится буржуазное счастье. Но что-то мешает ему принять буржуазное счастье, любовь и материальный достаток. *Что-то!! Вот! Вот! Это что-то — целый роман!* И здесь внимание! Он бежит от своей невесты и от своего счастья. Она его настигает. И устраивает ему сцены, сцену за сценой. Сцены ревности. Она — это женщина всех времен, перед лицом нового человека... Она его убивает...

Все это доведено до совершенства. Я ни за что бы в мире не хотел бы, чтобы сюжет этот у меня сдули. Это ведь хлеб для литературы на целый век. Гонкуровское кресло для Счастливого издателя, который сумеет заполучить себе это несравненное произведение, этот капитальный момент природы человеческой...

С наилучшими чувствами *Луи Демуш*¹

В этом письме представлен один из редких метатекстов «Путешествия на край ночи», энергичный авторский пересказ произведения, впитавший в себя саму стиливую стихию романа:

¹ *Céline L.-F. Lettres à la N. R.F. Edition établie, présentée et annotée par P. Fouché. Préface de Ph. Sollers. Paris: Gallimard, 1991. P. 14.*

он проливает новый свет на генезис основного текста. В сравнении с окончательной редакцией романа, отклоненного «Новым французским обозрением» и опубликованного ровно через месяц издательством «Деноэль и Стенель», обращает на себя внимание прежде всего следующий момент — главным действующим лицом здесь является Робинзон, выступающий в виде Альтер-эго автора, тогда как в романе протагонистом оказывается Фердинанд Бардаму, на долю которого и выпадает большинство злоключений, при этом Робинзон оказывается его (не) верным спутником, то есть образ ведущего персонажа раздваивается, распадается на двух двойников, равно как усложняются его отношения с авторской инстанцией.

Ключевой эпизод «идеологического» убийства старухи Проржа также расплывается, приобретая черты трагического фарса или гротеска, при этом Робинзон, который в конечном итоге помогает старухе умереть и оказывается на пороге буржуазного благополучия, действительно принимает смерть от рук своей невесты Мадлон. Можно заметить, что в окончательной редакции остается неизменным эффектное сюжетное обрамление, которое сам Селин в письме к Кремье недвусмысленно определяет как «преступление, бред, достоевщина...». Таким образом, не будет большим преувеличением сказать, что «Путешествие на край ночи» представляется автором как своего рода вариации на темы «Преступления и наказания» Достоевского: никакого другого литературного источника здесь не упоминается; более того, автор, набравшись уверенности в беспримерности своего творения, отмечает саму возможность наличия у него каких-то иных источников, кроме духа Оперы, да и тот предупредительно ставит под вопрос.

Однако, учитывая то, что Селин был отлично осведомлен в вопросах литературной политики журнала и издательства «Новое французское обозрение», в котором за несколько лет до этого уже отклонили его пьесу «Церковь», явственно отдававшую антисемитизмом, нельзя исключить и того, что плутоватый

автор «Путешествия...» умышленно помянул в этом письме «достоевщину», надеясь сыграть на соответствующей струне в душе редактора, трудившегося в издательском доме, который составлял один из главных *toposов* тиражирования фигур Достоевского во французской культуре первой половины XX века. К этому времени на страницах журнала «Новое французское обозрение» уже вышли в свет статьи о Достоевском, принадлежавшие перу таких именитых литераторов, как А. Жид, Ж. Ривьер, А. Тибодде, Л. Шестов. Более того, на страницах последнего тома прустовской эпопеи «В поисках утраченного времени», появившегося в 1927 году в том же издательстве, «достоевщина» фигурировала уже в виде некоего общего места, соотносимого с самой идеей русскости. В самом деле, рассуждая о поразительном влиянии литературы на повседневную жизнь, которая всегда готова предстать сознанию в ауре броских литературных типов, Рассказчик Пруста замечал: «Так было еще в момент убийства Распутина, убийства, на котором с удивлением обнаружили такой сильный оттенок русского колорита, во время ужина à la Достоевский...»¹ Селин, который до того ревниво относился к опыту Пруста-романиста, что не преминул открыто лягнуть упрямого искателя утраченного времени на страницах своего романа, откуда вместе с тем целенаправленно вытеснял всякие литературные аллюзии, был в состоянии подметить этот штришок для того, чтобы включить имя и сам роман Достоевского в поле своей творческой рефлексии.

Вот почему вряд ли стоит довольствоваться этим декларируемым, внешним, «рамочным» сходством «Путешествия...» Селина с «Преступлением и наказанием» Достоевского и рассмотреть обозначенный след в более широком контексте жанровых и идеологических источников селиновского романа, указаниями

¹ Proust M. A la recherche du temps perdu VII. Le temps retrouvé / Ed. présentée par P.-L. Rey, établie par P.-E. Robert et annotée par J. Robichez avec la collaboration de B. G. Rogers. Paris: Gallimard, 1990. P. 84.

на которые буквально пестрит процитированное письмо. Это тем более необходимо, что сам замысел «Путешествия...» изначально отличался предельно рефлексивным, откровенно пародийным характером, в карнавальной стихии которого развенчивались не только мода на Достоевского, царившая в современной французской литературе, не только тип христианского романа о преступлении и наказании, связанный в культурном сознании эпохи с именем русского писателя, но сам образ романного мышления как такового, роман как язык.

В самом деле, в письме к Б. Кремье Селин указывает главную повествовательную модель своего произведения — это «Опера», «литературная симфония», многоголосая музыкальная композиция, призванная затронуть эмоционально-аффективную сферу читательского восприятия.

Музыкальность произведения Селина сказывается прежде всего в языке, в необычайном для того времени опыте возрождения французского языка через, во-первых, обращение к его словообразовательным ресурсам, во-вторых, через насыщение письменного языка элементами разговорной речи. Однако в этом плане язык Селина не столько язык собственно разговорный, сколько язык именно *площадной*, язык удалого многоголосия, разудалой рыночной перебранки-перепалки, в которой слова буквально цепляются друг за друга, образуя напряженное пространство карнавала, где все переворачивается вверх дном — день и ночь, жизнь и смерть, человеческое и нечеловеческое, люди и нелюди, — а поверх звучит только голос, только шум, только зов, как тот гудок парижского буксира, которым завершается роман: «Он звал к себе все баржи на реке, все, и город весь, и небеса, и сельские просторы, и нас, да всё, что вез он на себе, и Сену, всё-всё, и на сим поставим точку»¹.

Карнавальный, площадной характер языка Селина сказывается также в говорящих именах персонажей, которые представляют

¹ *Céline. Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 1990. P. 505.

собой не столько имена собственные, сколько прозвища. Как замечал М. М. Бахтин, увязывая поэтику Достоевского с традицией готического (гротескного) реализма Рабле, «*прозвище* тяготеет к бранному, к проклинающему полюсу языковой жизни. Но подлинное прозвище (как и подлинное ругательство) амбивалентно, биполярно. Но преобладает в нем развенчивающий момент. Если именем зовут и призывают, то прозвищем скорее прогоняют, пускают его вслед как ругательство. Оно возникает на границе памяти и забвения. Оно делает собственное нарицательным и нарицательное собственным»¹. Бахтин говорит также о «недопустимости произвольного выбора имени» у Достоевского и в традиции гротескного реализма вообще, об особой «эмпирике имени», об образовании прозвища по звуковому сходству (Акакий — «какать»). В свете замечаний Бахтина имена персонажей Селина, равно как топонимика и топография всего романа, предстают в высшей степени карнавальными: «Бардамю» может читаться как «Сидор-в-пути» или «С-вещмешком-за-плечами»; «Парапин» — как «Недоелда» («Суходроков» — в переводе Ю. Корнеева); «Мандамур» — «Рукоблуд» («Блуд» у Корнеева); старуха «Анруй» — «Проржа» («Прокисс» — у Корнеева) и т. п.² В этом карнавале прозвищ, кличек, названий выдуманная «площадь Ленина» может соседствовать с реальным Манхэттенем, корабль под громким названием «Адмирал Гульфиков» принадлежать пароходной «Компании Объединенных Пиратов», а американский врач-паразитолог по фамилии Мишиев носить чин «под-майора».

¹ Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 4 (1). М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 703.

² Проблема перевода главного романа Селина остается нерешенной, несмотря на три нашумевшие в свое время попытки. Ср.: Селин Л.-Ф. Путешествие на край ночи / Перевод Эльзы Триоле. М., 1934 (1994); Селин Л.-Ф. Путешествие на край ночи / Перевод А. Юнко и Ю. Гладилина. Кишинев, 1995; Селин Л.-Ф. Путешествие на край ночи / Перевод Ю. Корнеева. Харьков: Фолио, 1999.

Глубоко карнавальная, пародийная и в то же время музыкальная предстает композиция романа: повествование предваряется двумя эпитафиями, которые словно бы замыкают роман в условном пространстве речевого высказывания, звучащего слова, раздающегося как будто из ничто и к ничто возвращающегося. Первая фраза текста «А началось всё так» явственно перекликается с последней «...и на сим поставим точку», выводя все повествование «по ту сторону жизни», упоминанием о которой завершается второй эпитаграф. Само повествование разбито не на главы, а на различной продолжительности звучащие периоды, пробелы между которыми словно бы передают моменты передышки рассказчика, когда он как будто обрывает себя чуть ли не на полуслове, набирается духу и снова пускается в этот словесный понос, который обрушивает на окружающих.

Первый эпитаграф — куплет из «Песни швейцарских гвардейцев» — задает собственно музыкальную, точнее, речитативную, надрывно напевную интонацию романа, в которой рефреном звучат мотивы путешествия, ночи, края, смерти: «Вся наша жизнь — в пути, / В Ночи и зимах...» Во втором эпитафическом роман решительно переводится в регистр пародии жанра, что подчеркивается иронической ссылкой на энциклопедическое определение «романа» из классического словаря французского лексикографа Э. Литтре: «Оно (путешествие. — С. Ф.) идет от жизни к смерти. Люди, звери, города и вещи, всё здесь — плод воображения. Это ведь роман, не более чем вымышленная история. Так говорит Литтре, а он никогда не ошибается»¹. Словом, эпитафические периоды придают вызывающе амбивалентный характер всему повествованию, которое оказывается не только пародийной энциклопедией современной жизни, но и снижено-комической суммой всего романного жанра, что подчеркивается в тексте произведения прямой ссылкой на Пруста,

¹ Céline. Voyage au bout de la nuit. P. 5.

то есть самый высокий образец жанра в настоящем времени, с которым открыто полемизирует Селин: «Пруст, сам по себе полупризрак, затерялся с необычайной выдержкой в своей бесконечности, в разжижающей суетности ритуалов и демаршей, опутывающих людей света, людей пустопорожних, фантомов желаний, нерешительных сластолюбцев, все время пребывающих в ожидании своего Ватто, вяло помогающих своих маловероятных Кифер. А вот мадам Гэрот, простонародного и вещественного начала, прочно удерживали на земле аппетиты грубые, животные и точные»¹.

В противопоставлении грубого и живого мира Гэрот-потаскухи, в имени которой героизм жизни переплетается с эротизмом индивидуального существования, бесплотному миру Прустароманиста, представляющему в своем творении квинтэссенцию высокой культуры, выстраивающейся через вытеснение, точнее, через активное забвение материального низа, живого плотского начала, Селин недвусмысленно выражает свои притязания «поставить точку» на современной литературе, разделаться раз и навсегда с современным романом как таковым, развенчать саму форму романа.

Это притязание предполагало возвращение к истокам жанра, равно как обыгрывание всей традиции романа. В этой игре с традицией Селин вызывает не только к Рабле, к которому М. М. Бахтин пытался привязать рождение современного романа, но и к форме плутовского романа (пикарески), которая была, по точному замечанию З. И. Плавскина, «своеобразной реакцией на систематическую идеализацию действительности»². В этом плане «Путешествие на край ночи» — вызывающее развенчание всех форм идеализации реальности как в плане творческого метода (реализм/сюрреализм), так и в плане основных идеологиче-

¹ Ibid. P. 74.

² Плавский З. И. Литература Возрождения в Испании. СПб.: СПбГУ, 1994. С. 78.

ских программ (буржуазное благоденствие/коммунистическая грёза). Важно, что в этот момент Селин еще верит в коммунизм как антитезу капитализма, воспринимая его как нечто более живое, чем убогий идеал буржуазного счастья, но эта вера вмиг развеется в ходе путешествия в страну всепобеждающего социализма, которое предпримет писатель летом 1936 г.¹ В памфлете «*Mea culpa*» (1936) Селин публично каялся в том, что на время поверил в возможность нового мира и нового человека.

Являясь своего рода репризой плутовского романа, «Путешествие на край ночи» внешне следует основному закону жанра, согласно которому существование центрального персонажа образует связующую нить, на которую нанизываются разнородные и неправдоподобные эпизоды, то есть бредовые рассказы Бардамю о фронтовых ужасах Первой мировой войны, чумных пирах тыловой жизни в Париже, отчаянном бегстве в Америку, каторжной работе во французской колонии в Африке, галерах, заводах Форда, возвращении во Францию... Однако, в отличие от классического плутовского романа, в котором плут составляет свое жизнеописание после того, как достиг жизненного благополучия и примирился с действительностью, роман Селина оборачивается кругосветным путешествием персонажа вокруг самого себя: вся несуетливая жизнь лишь глубже загоняет его в ночь и мрак собственного существования, лишённого каких-либо привязок к человеческой жизни.

В сущности, в откровенно условном и откровенно автобиографическом персонаже Бардамю Селин создает новый тип «подпольного человека», как ничто другое сближающий его с мировидением Достоевского. В этом отношении речь идет уже не о проблематичном влиянии пресловутой «достоевщины»

¹ Фокин С. Л. Злоключения Луи-Фердинанда Селина в Ленинграде // Фокин С. Л. «Русская идея» во французской литературе XX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 153–167.

на сознание писателя, не о возможной пародии на «Преступление и наказание», заключенной в общепародийной структуре «Путешествия на край ночи», речь идет о психологической типологии современного человека, в которой Селин, открыто связывая свои прозрения в области человеческой природы с психоанализом З. Фрейда, попадал, по всей видимости, сам того не подозревая, в эту струю психологического гиперреализма, в которой возникали «Записки из подполья», «Кроткая» или «Сон смешного человека».

Мир «подполья» — это мир неограниченной и потому нездоровой рефлексии, в которой размываются, расплываются, растворяются все сколько-нибудь определенные характеристики человека. Мир «подполья» — это мир, решительно выведенный по ту сторону мира всякого исторического действия; это мир, загнанный в самый угол индивидуального существования; это мир человека, загнанного в угол самой жизнью. Мир «подполья» — это мир того, кому не остается ничего другого, кроме как плевать на весь остальной мир, глумиться над ним, находя в этом глумлении не только удовольствие, но и сам принцип существования. Но если Достоевский устами своего подпольного парадоксалиста спорил с современными социалистическими учениями, то Селин обрушивается именно на «всемство», саму возможность сказать «мы все», возможность единения человека с другим человеком.

Для Бардамю неприемлемо любое социальное устройство жизни на земле, различные формы которой он испытывает на собственной шкуре в ходе своих невообразимых странствий. Мало того, сама земля, безотносительно к каким бы то ни было социальным формам, без конца сводится в его рассказе к грязи, жидкой, вязкой, хлюпающей материи, каковая, собственно, составляет само человеческое естество, если сдернуть с него все фиговые листки идеалов, идеологий и иллюзий. В этой безотрадной картине мира человек действительно привязан только к грязной земле, но связь эта, скрывающаяся по ходу или

бегу жизни человеческими грезами или расчетами, наглядно обнаруживается лишь в момент погребения, возвращения человеческих останков туда, откуда без конца произрастает, несмотря ни на что, жизнь. В этом отношении весьма показательной является одна из ключевых сцен романа Селина, в которой его «герой» рассказывает о встречах с матерью, навещавшей его в госпитале, когда он пытался выкарабкаться из очередного провала жизни, в котором оказался после ранения на фронте: «Мать, причитая, провожала меня до госпиталя; она уже приняла непредвиденное обстоятельство моей смерти, мало того, что была согласная, она спрашивала себя, а достанет ли мне того смирения, с которым жила сама [...]». Когда до вечернего возвращения в госпиталь у нас оставалось немного времени, мы с матерью ходили посмотреть, как эти чудачки крестьяне ковырялись своими железяками в мягкой, рассыпчатой земле, куда складывают гнить мертвецов и откуда всё ж таки произрастает хлеб. „А земля-то, наверное, страх как тверда!“ — всякий раз повторяла она, мать моя, глядя на них с недоумением. Она силилась вообразить себе убожество деревни, ведь на деле понимала только свое, городское»¹. В этот момент крайней разобщенности двух природно связанных людей Бардаму предстает абсолютно одиноким человеком, абсолютным Робинзоном, потерявшимся в море человеческого непонимания.

Как следует из генезиса замысла, приоткрытого в письме Селина к Б. Кремье, персонаж Бардаму явился позднейшей творческой находкой писателя. В начальном варианте текста главный персонаж носил имя Робинзона; стало быть, в ходе доработки книги Селин пришел к мысли раздвоить, расщепить своего героя: в этой новой перспективе Робинзон оказывался «двойником» Бардаму, периодически возникающим перед ним в виде перевернутого зеркального отражения. Это мотив

¹ *Céline. Voyage au bout de la nuit*. P. 96–97.

дурного «двойничества», немотивированного приумножения персонажей, придающего им вид ходульных марионеток, неоднократно проявляется в романе Селина, образуя один из самых очевидных композиционных скрепов повествования. Воссоединение Бардаму, вконец измотанного собственным существованием, и Робинзона, поплатившегося жизнью за пренебрежение к простому человеческому счастью, происходит только в миг смерти последнего, когда у рассказчика находятся вдруг силы сказать «мы»: «Он как будто старался помочь нам жить, сейчас. Как будто пытался найти утех, чтоб мы остались, здесь. Он держал нас за руку. Каждой каждого. Я его поцеловал»¹. Легкая, почти незаметная аграмматичность языка «*Chacun une*», которую можно истолковать как недосказанную прописную истину, рассыпанную в целом ворохе банальностей в духе «Каждому свое», «У каждого своя смерть», «У каждого своя правда», «Каждый сам за себя, один Бог за всех», передает это напряжение предельного единения, после которого каждый действительно остается при своем: Робинзон при своей смерти, Бардаму после своей смерти.

В самом деле, в этой сцене, едва ли не самой патетичной в романе, Бардаму, созерцающий смерть Робинзона, своего «двойника», прельстившегося было идеалом буржуазного счастья, смотрит на собственное умирание, на смерть той части своего «я», которая чуть было не примирилась с действительностью, где нет места ничему собственно человеческому, зато царит культ собственности. Селин называет своего персонажа «пролетарием», однако следует понимать, что пролетарий этот, который, подобно автору романа, без особого желания и без особой выгоды пользуется нищих духом обитателей душных городов и бездушных пригородов, старательно исключает себя из процесса капиталистического производства, нацеленного на получение прибыли, приумножение собственности. У персонажа Селина

¹ *Ibid.* P. 497.

нет ничего собственного, зовут ли его Робинзоном, то есть «чужим именем» или по меньшей мере по имени заглавного персонажа самой известной романной утопии и самой глубокой просвещенческой иллюзии; или кличут «Бардамю», то есть «Сидором-в-пути» или «С-вещмешком-за-плечами»: он все время готов, собрав нехитрые пожитки, отправиться в очередное странствие, для чего ему «достаточно», как предупредительно заявляет Автор во втором эпиграфе, «закрывать глаза».

Это путешествие с закрытыми глазами, предпринимаемое «персонажем» Селина, назвать которого «героем» вряд ли у кого повернется язык, оборачивается спуском в глухое «подполье», исключаящее реальное явление Бардамю в «мире присутствия», в котором пытался утверждать свою мстительную волю парадоксалист Достоевского. Но если русский писатель, прекрасно сознавая, что подобное слово о себе и мире может быть передано только изнутри самого человеческого сознания, которое хочет объяснить себя и свое состояние, был вынужден прибегать в своем творчестве к «фантастической» форме «записок», будто бы оставленных неким невидимым стенографом, подслушавшим и записавшим откровения того, кому ни до кого, кроме себя, нет никакого дела, то Селин отбрасывает и эту последнюю уступку иллюзии правдоподобия, не удосуживаясь дать слову Бардамю никакого правдоподобного обоснования. В этом отношении «Путешествие на край ночи» есть не что иное, как голое, трепетное, шершавое и скользкое слово, точнее говоря, инсценированная иллюзия живой, грубой, карнавальная, площадной речи, поносящей все на свете иллюзии. Другими словами, если Достоевский все время ощущал потребность так или иначе отличить себя от своих «подпольных» антигуманистов, неустанно подыскивая для их исповедей правдоподобные или соответствующие формы, то Селин просто передоверяет свое собственное, авторское слово о мире подчеркнуто условному персонажу, распадающемуся к тому же на дурную бесконечность «двойников», вторящих друг другу.

Завершая рассмотрение этих преломлений фигур Достоевского в романе «Путешествие на край ночи», остается сказать, что в сознании французского писателя имя автора «Преступления и наказания» со временем становится своего рода синонимом некоей русскости, которую Селин отвергал с таким же бесноватым неистовством, с которым обрушивался на современное еврейство. В памфлете «Погром из-за безделиц» (1937) встречается по-настоящему умопомрачительный пассаж, достойный пера самого лютого из подпольных человеконенавистников:

Порой после чтения русских писателей (я имею в виду великих классиков прошлого, а не советских лизоблюдов), например Достоевского, Чехова и даже Пушкина, я невольно спрашиваю себя, почему у них так много ненормальных героев, откуда этот неповторимый мрачный бредовый колорит их книг?.. Это чудо воздействия литературы, источник ее магической силы становятся более понятными всего после нескольких дней, проведенных в России... Начинаешь так же явственно ощущать болезненное гниение всех этих изуверченных и исковерканных человеческих душ, как будто бы ты провел рукой по изодранной в клочья шкуре затравленной, паршивой, изнывающей от голода и холода собаки. В сущности, никакой колорит создавать и не надо... нет нужды ничего утрировать, сгущать краски. Все так и есть!.. перед глазами на каждом шагу... Более того, атмосфера вокруг всех этих людей, всего этого нечеловеческого нагромождения неотвратимых страданий и жестокости сегодня в тысячи раз более гнетущая, удушливая, удручающая, inferнальная, чем у всех «благополучных и преуспевающих» (все познается в сравнении) Достоевских, вместе взятых. Раскольников? да у русских каждый второй такой!.. Они просто рождаются такими...¹

¹ Селин Л.-Ф. Безделицы для погрома / Пер. с франц. М. Климовой и В. Кондратовича // Селин в России: Материалы и исследования. СПб.: Изд-во «Общество друзей Селина», 2000. С. 17. См. данный фрагмент в переводе С. Л. Фокина на с. 333 настоящего издания.

Невозможно не заметить в заключение, насколько верно весь этот пассаж, как и общий стилиевой настрой всех памфлетов, да и романов Селина, наследует, то есть буквально вторит раблезианской поэтике слияния хвалы и брани; здесь мимолетное, но глубокое одобрение соседствует с броским и громогласным развенчанием, соединяясь в напряженной, даже несколько вымученной, стихии злорадного смеха, в раскатах которого могучий хохот Рабле то и дело перебивается надрывно саркастическими смешками Смердякова или юродствующим весельем капитана Лебядкина.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Братство Ленина и Достоевского в «русской идее» Пьера Дриё Ла Рошеля

В творчестве Пьера Дриё Ла Рошеля (1893–1945) «русская идея», то есть комплекс идеологических, философских и эстетических мотивов, связанных с восприятием России, русской действительности, истории, культуры и литературы, имеет довольно сложную генеалогию, отдельные линии которой были очерчены в нескольких предыдущих работах, посвященных писателю¹. Можно сказать, что в мысли Дриё Россия занимает совершенно исключительное положение, поскольку с самого начала творческого пути, ознаменованного сборниками военных стихов «Вопрошание» (1917), «На дне сундучка» (1920), автобиографическим эссе «Гражданское состояние» (1921) и книгой философско-политических эссе «Мера Франции» (1922), она представляется ему воплощенным образцом юной, девственной и могучей сверхдержавы, призванной преподать достойный урок слабеющим европейским нациям.

¹ См.: Фокин С. Л. Пьер Дриё ла Рошель и фашизм во Франции // Дриё ла Рошель П. Дневник. 1939–1945 / Пер. с франц. под редакцией С. Л. Фокина. СПб., 2000. С. 5–44; Фокин С. Л. Русская новелла Пьера Дриё ла Рошеля // Фокин С. Л. «Русская идея» во французской литературе XX века. СПб., 2003. С. 97–105; Волчек О. Е., Фокин С. Л. Европеизм, фашизм и коммунизм в творчестве Пьера Дриё ла Рошеля // Наваждения: К истории «русской идеи» во французской литературе XX века: Материалы российско-французского коллоквиума (Санкт-Петербург, 2–3 июня 2001 г.) / Отв. ред. С. Л. Фокин. М., 2005. С. 150–202.

Европа должна стать федеративной, отказаться от чисто европейской идеи разрозненных и постоянно враждующих «отечеств», в противном случае она вообще исчезнет с политической карты мира, уступив свое место новым сверхнациональным образованиям, основанным не столько на единстве языка, территории, культуры и сознательного выбора, как определялось понятие нации в знаменитой лекции Э. Ренана «Что такое нация?» (1882, русский перевод — 1886), сколько на сознании той или иной историческо-политической миссии — установление во всем мире коммунизма (советская Россия), национал-социализма (фашистская Германия) или сверхнационального капитализма (либеральная Америка) — таково одно из основных положений геополитических построений писателя, нашедших выражение в целом ряде последующих философско-политических эссе: «Женева или Москва» (1928), «Европа против отечеств» (1931), «Фашистский социализм» (1934) и др. При этом важно заметить, что политические воззрения Дриё определялись не только и даже не столько через глубокое изучение научных трудов по истории, культуре или экономике тех или иных наций, сколько через постоянное внимание к тем произведениям иноязычных литератур, которые казались ему выражением, или воплощением, национального духа. Не стоит удивляться поэтому, что среди русских писателей Дриё выделял прежде всего Ф. М. Достоевского, книги и идеи которого были настоящим «наваждением» французской литературы первой половины XX века. Понятно также, что Дриё не мог остаться равнодушным к образу В. И. Ленина, в котором видел, с одной стороны, расчетливого строителя новой русской жизни, ни в чем не уступающего таким передовикам капиталистического производства, как А. Крупп или Г. Штинн, а с другой — последовательного восприемника дела М. Робеспьера, методичного проводника политики якобинской диктатуры в новых условиях человеческого существования, которому удалось безмерно превзойти далекие исторические «образцы». Анализу восприятия идей и героев Достоевского в связи с осмыслением роли Ленина в построении нового мира

в России и посвящена настоящая глава. И прежде чем обратиться к рассмотрению того, как складывалось понимание Дриё мира Достоевского, необходимо остановиться на особенностях развития его политического видения современности.

Мера, умеренность, непомерность

Книга «Мера Франции», с которой начинается становление политической философии Дриё, увидела свет в 1922 году и принесла автору общенациональную известность: в архивах издательства «Грассе» сохранилось около сотни откликов на это произведение начинающего писателя. Вместе с тем, как отмечает французский публицист и литературовед Пьер Андрё, в подавляющем большинстве этих откликов на «Меру Франции» запечатлелось не только напряженное внимание к политической концепции писателя, который воспринимался думающими современниками как выразитель чаяний и отчаяния вернувшихся с фронта молодых интеллектуалов, но и сущностное непонимание его позиции, каковая находила выражение в необыкновенном методе рассуждения, в необычном типе его политического дискурса¹. В самом деле, начиная с этого первого философско-теоретического сочинения, Дриё формулирует теоретические положения в сугубо личном, интимном контексте; его политическая теория складывается в неразрывной связи с импульсами его индивидуальной психологии, эмоционально-чувственным настроением. Не приходится удивляться поэтому, что уже на первых страницах книги он уподобляет Францию юной деве, внушающей ему желание: «Моя Франция, я вижу тебя, ты заполняешь все вокруг, подобно юной деве, которую я желаю. И я тебя прижимаю к своему сердцу, как прижал бы ее»².

¹ *Andreu P. Préface // Drieu La Rochelle P. Mesure de la France. Paris, 1964 (1922). P. 8.*

² *Drieu La Rochelle P. Mesure de la France. P. 28.*

Политическая позиция писателя насыщалась, таким образом, импульсами его сексуальности; тот или иной политический выбор Дриё — а на протяжении двух межвоенных десятилетий ему не раз придется столкнуться с необходимостью выбора — между французским национализмом в духе Ш. Моррасса и идеей единой Европы в духе П. Валери, между русским интернационал-коммунизмом и немецким национал-социализмом, — будет определяться прежде всего в режиме воспаленной чувственности, словно бы в пылу любовной страсти. И подобно тому, как в эти годы Дриё случалось быть в близких отношениях с самыми блистательными женщинами того времени, с которыми его могло связывать все что угодно, кроме верности (такое положение вещей воссоздавалось в посвященном Луи Арагону автобиографическом романе «Мужчина, облепленный женщинами», 1925), политические симпатии писателя не отличались постоянством, распространяясь в основном на те политические силы, которые казались ему исполненными жизненной мощи.

Композиция «Меры Франции» также могла вызывать недоумение современников: книга была составлена из четырех разнородных эссе, связанных между собой фигурой автора и несколькими навязчивыми идеями, которые он проводил, предаваясь свободным по форме размышлениям. Если в первом эссе, «Возвращение солдата», Дриё решительно ставил под сомнение плодотворность победы в войне 1914–1918 годов и оправданность захватившей Францию послевоенной победной эйфории, то второе эссе, «Мера Франции», строилось на геополитических и демографических выкладках, наглядно обнаруживавших умаление политического авторитета главенствующей некогда европейской нации; если в третьем эссе, озаглавленном «По поводу последнего футбольного сезона», писатель пытался связать распространение моды на футбол в послевоенной Франции с сокровенной потребностью омоложения одряхлевшей французской нации, то заключительное эссе «Отряд теряет бойца» сочетало в себе краткий автобиографический очерк и своего рода признание

в любви, а также прощальное слово, обращенное к Р. Лефевру, ближайшему другу молодого писателя, одному из руководителей французской коммунистической партии, который в 1920 году, возвращаясь из поездки по Советской России, пропал без вести в Северном Ледовитом океане.

Эти четыре вещи, обрамленные многословными эпиграфами из Ницше и Эсхила, усиливавшими доминирующую трагическую тональность книги, объединены также авторским голосом. В самом деле, писательская манера Дриё здесь только-только складывается, она пестрит неровностями, резкими переходами от коротких, рубленых фраз, несущих нелицеприятные утверждения, к длинным периодам, в которых мысль автора местами теряется, выливаясь либо в несколько высокопарный пафос, либо в подавленный меланхолический настрой. Оставался голос — голос целого поколения, которое еще не назвали «потерянным», но которое само воспринимало себя как «принесенное в жертву». И в этом голосе, как замечал в предисловии к «Мере Франции» Д. Галеви, известный историк, публицист, сподвижник Ш. Пеги, звучала не столько отчаянная растерянность, сколько глухой призыв к поиску сил, необходимых для морального и политического возрождения Франции:

Г-н Дриё Ла Рошель пожил среди своих друзей, юных товарищей, чьи головы еще гудели от бомбардировок, тогда как они опробовали свои силы, не избегая блужданий. Ему случалось судачить с дадаистами, встречаться с коммунистами, этими детьми, потерявшими головы от отвращения и надежды... «Нам недостает голоса, — писал пророк Пеги, — и ничто не может его восполнить». Сможет ли г-н Дриё Ла Рошель сделать выбор среди всех этих голосов, к которым он прислушивается, сможет ли обрести и заставить звучать свой собственный голос?¹

Основной тезис «Меры Франции» заключался в том, что держава, взрастившая некогда Наполеона и взращенная импера-

¹ Halevy D. Préface // Drieu La Rochelle P. *Mésure de la France*. P. 17.

тором, замкнулась в кругу буржуазной умеренности, превратив понятие меры в непреложный жизненный принцип. И пагубность этого принципа сказывается прежде всего в неумолимом сокращении рождаемости французов:

В 1814 г. во Франции насчитывалось двадцать миллионов душ: 20. В 1914 — тридцать восемь: 38.

И вот что значит сопоставление этих двух чисел. Сто лет назад, всего только сто лет тому назад, 20 миллионов наших предков составляли самую многочисленную европейскую нацию. Поднатужьтесь и попытайтесь понять это всеми вашими чувствами, поскольку речь идет о насущности плоти и насущности духа, что составляет единое целое с насущностью плоти. Посмотрите своими глазами, пощупайте своими руками это уничтоженное присутствие. Тогда именно мы составляли основной массив Европы, тогда как сегодня его составляет Германия, в которой насчитывается то ли 60, то ли 70 миллионов тел. А тогда у нас было больше плоти, больше мускулов¹.

Отталкиваясь от этой неутешительной арифметики, Дриё выстраивал политическую концепцию минувшей войны, в которой для победившей Франции не оставалась даже тени почетного места: если в 1914–1916 годах она терпела сокрушительные поражения в силу значительного численного превосходства немцев, то в 1918 году последние были сокрушены не чем иным, как численным превосходством вступивших в войну американцев.

Дриё знал о войне не понаслышке: участник кровопролитного сражения при Шарлеруа, страшных боев в Шампани, захвативший также Верденскую операцию, он был три раза ранен и вдоволь наскитался по госпиталям, где были написаны его самые первые книги — сборники стихов «Вопрошание» и «На дне сундучка», пронизанные ритмикой клоделевского «Златоглава», прочитанного Дриё в 1917 году, и стремлением передать, с одной стороны, военный опыт, с другой — безостановочное наступление «новых

¹ *Drieu La Rochelle P. Mesure de la France. P. 38–39.*

времен», эпохи беспощадных национальных революций, бесчеловечной техники, высоких скоростей, вездесущих средств массовой информации, скользящего по поверхности и краям жизни кинематографа и всевосприимчивого джаза:

Джаз

Он бьется в сердце мира
Ударник негров этих
Чьи белые уста пеняются
От вспыльчивых наших смешков
И сегодня вечером
Боль неслышных секторов
Выливается
В мучительные знаки
Что корябают в темноте
Эти марионетки
Ура!
Прошу вас господа
И на земле и на небесах
Осколки расчистили для вас места
Парад
Гремит
На хрупком
Континенте
Слезы русских солдат
Прозрачная, едкая водица
Что разъедает любую присягу
Сгубили русскую империю
Вот она величайшая война в мире
Призовем под ружье
Все народы по очереди
Земля
Расцветенная флагами газет
Чьи заголовки пестрят
Названиями лощин и гор
Вращается

Перед огромным глазом
Что читает нам славословие¹

В этом почти юношеском стихотворении едва ли не впервые мысль Дриё обращается к русской революции, повернувшей ход новейшей европейской истории к одному из отправных ее пунктов — Французской революции 1793 года. Разумеется, в ранних стихах сознание писателя не улавливает сокровенных связей большевизма и якобинства, однако тот контекст, в котором возникает образ «русского бунта», свидетельствует о своего рода прозорливости молодого писателя: ставя в один ряд массовое явление американцев в Европе, ознаменованное торжеством чисто американского искусства — джаза, и гибель Российской империи, он так или иначе противопоставляет эти два события хрупкости Европейского континента, открывшейся в ходе «величайшей в мире войны».

В «Мере Франции» это противопоставление усиливается: Америка и Советская Россия представляются Дриё ведущими антиевропейскими силами, которые — при всех бросающихся в глаза различиях — сходятся в одном: обе державы вольны поработить обескровленную Европу:

На настоящий момент я вижу лишь следующее: Америка поднялась и поэтому следует изменить шкалу политических величин. Вторжение в мировую политику, которая всегда была в ведении Европы и соразмерных ей начинаний, поражающей численностью народонаселения и энергией империи, чья территория защищена от любого надругательства и словно бы укрепилась на другой планете, сбивает прежний ритм политической жизни... Но это не все: Америка здесь не исключение. На другом конце мира беснуется в муках рождения Геракл новой России, еще одной сверхдержавы завтрашнего дня. Народы Европы обескровлены, истощены; мы зажаты между двух этих громад: Америка и Россия; это два необъятных края неумолимого горизонта².

¹ *Drieu La Rochelle P. Ecrits de jeunesse. Paris, 1941. P. 66.*

² *Drieu La Rochelle P. Mésure de la France. P. 73–74.*

Местами в «Мере Франции» образ России почти до неразличимости сливается с образом Америки, при этом тождественность устремлений двух сверхдержав определяется не только совместным противостоянием Европе, но и той ставкой, которую и первая, и вторая делают на экономическое развитие, пренебрегая духовными принципами. Вот почему в этой ранней книге вождь русской революции неоднократно уподобляется успешным капиталистическим предпринимателям: «Ленин в своем Кремле — разве он думает о чем-то другом, кроме того, что занимается мысли Штинна и Шваба? То есть о большей выработке»¹.

Вместе с тем русский опыт, прежде всего революция, не могли не волновать воображения молодого Дриё, которому поначалу грезилось, что в России созревает нечто такое, что может принести обновление всей Европе, нечто такое, что может помочь Европе в противостоянии Америке:

В 1918 г. можно было подумать, что Россия призвана. Разве не поднималась она в своих степях, тайны которых были исполнены обещаний, бросая обезумевшей, сбитой с пути Европе новое евангелие? Нет, не формулы Маркса. Мир не переделать речами одиночки, если только нет возможности вдохнуть в них мистическое всемогущество. Что-то оригинальное, новое, непредсказуемое. Разве не была славянская нация последним оплотом юности мира? Мало кто из нас подвергал критике этот миф юности... Сам я какое-то время думал, что Россия будет идеально противостоять Америке, что формулы научного социализма сразу же сгинут в неодолимом потоке любви, насилия, варварства, который зальет Европу и в котором растворятся меркантилизм и машинизм, коих формы сохранятся и упрочатся только в Соединенных Штатах².

Но этим надеждам молодого Дриё не суждено было сбыться: со временем Ленин, как уже говорилось, превращается в его со-

¹ *Ibid. P. 96.*

² *Ibid. P. 98–99.*

знании в банального предпринимателя, которого не беспокоит ничего, кроме производительности труда, и в котором к тому же существует благорасположенность к тем иллюзиям, от которых успела освободиться думающая Европа:

В Ленине есть больше, чем то, что было исполнено жизни для людей вчерашнего дня; что умирает сегодня для нас, то завтра умрет для всего мира: доверчивое ожидание благоденствий материального, научного производства. Несмотря на мое незнание русской действительности, рискну высказать следующее предположение: Ленин — материалист такой же закалки, что и Штинн. А может быть, и того похуже: ведь он неопит¹.

Воспринимая новую Россию почти исключительно в регистре «повторения», в котором весь опыт революции сводится к стремлению большевиков превратить отсталую, земледельческую страну в современное государство, Дриё, по существу не знающий русской действительности, не скупится в своих заметках о России на броские мифологические образы. Другими словами, историческая реальность пореволюционной России, как она рисовалась во французских газетах начала 20-х годов, проходит в его сознании через набор готовых культурных типов, форм, фигур, каковые и помогают писателю освоить происходящее в русских даях. Обращает на себя внимание та деталь, что русский мир представляется ему не иначе как в виде мифологических героев, Геракла или Прометея. Размышляя в самом начале Второй мировой о геополитической ситуации Германии, Италии и России, Дриё писал:

Русские — самая континентальная нация. Подобно Прометею, русский гигант прикован цепями к горам Кавказа, и от этих извечных цепей идет его томность, тяжеловесность, медлительность. Он живет взаперти в самой глубине Евразийского континента, но мечтает

¹ Ibid. P. 101.

выйти из своих далей. Мечтает о морях. При воспоминании о выходе Петра Великого на Балтику у каждого русского щемит сердце. Прелюдией к недавним завоеваниям Сталина стал масштабный фильм о русском царе, что первым вышел к морю после далеких предков IX века, варягов и скандинавов¹.

В этом фрагменте обнаруживается еще одна особенность политического мышления Дриё: политическая современность воспринимается им не только сквозь призму античной мифологии, позволяющей ему подходить к реальным историческим событиям с готовыми типами, но и в тесной связи с современной культурой. В самом деле, упоминание о монументальной кинематографической фреске В. М. Петрова, которую Дриё мог видеть на Всемирной выставке в Париже в 1937 году, где советский фильм с вдохновенным Н. К. Симоновым в главной роли получил высшую награду, свидетельствует о том, насколько глубоко понимает Дриё сопряженность в современной жизни истории и культуры, политики и эстетики.

Не приходится удивляться поэтому, что в восприятии и формировании образа В. И. Ленина сознание Дриё, подыскивая исторические аналогии, останавливается на фигуре М. Робеспьера. О том, что русская революция делалась по образу и подобию Французской революции, писалось много, начиная с того момента, когда до Европы стали доходить вести о первых следствиях октябрьского переворота; не скрывали своего преклонения перед якобинцами и сами большевики. Однако в межвоенные десятилетия мало кто из европейских мыслителей мог отважиться помыслить сокровенное родство трех тоталитарных режимов, воцарившихся в Европе, — русского коммунизма, немецкого национал-социализма и итальянского фашизма, — исходя из события Французской революции, которое, напротив, повсеместно рассматривалось как основоположение современных

¹ Ibid. P. 205–206.

демократических институтов. Дриё, который не питал иллюзий в отношении современной французской демократии и испытывал попеременно то тягу к гитлеризму (фашизму) или сталинизму (коммунизму), то глубокое отвращение и к тому и к другому, оказался, как никто из современников, восприимчив к этому «избирательному сродству».

Не останавливаясь здесь на достаточно сложной схеме аргументации писателя, выведившего происхождение современных видов тоталитаризма из режима французского якобинства, заметим, что наиболее рельефное изображение В. И. Ленина создано на фоне исторического портрета М. Робеспьера и некоторых других исторических деятелей, не отличавшихся пристрастиями к демократическим формам правления:

Ленин, как до него и Маркс, основательно изучал якобинский режим и вывел из своих штудий непоколебимый метод, устремленный к самой сути и переводящий эту самую суть в доступные, готовые к применению понятия... Ленин, что естественно, доводит до совершенства якобинский метод, ведь у него за плечами целый век экспериментов и размышлений. Столько размышлений и науки требует препорядочно имморализма. Ленин сразу погряз в цинизме, макиавеллизме, тогда как якобинцам для того, чтобы распрощаться со своими иллюзиями и признаться в своих намерениях, потребовалось какое-то время.

1. Он заранее выковал доктрину — с таким умением и ловкостью, на которые только способна человеческая голова, когда она всецело заполнена мыслями о действии. Робеспьер не знал, что будет Робеспьером; Ленин знает, что он им будет... Следует прочесть такие выдающиеся ленинские работы, как «Детская болезнь коммунизма» или «Государство и революция», чтобы понять, как ему удалось — при всем показном уважении к жаргону и букве Маркса — упростить и внести прагматичность в галиматью ученых мужей и казуистов. То же самое проделали санкюлоты с Руссо и Монтескье — нет нюансам и колебаниям! Ленин сведущ во всех тонкостях и сложностях доктрины, но, подобно Кромвелю, Фридриху II или Бонапарту, он обходится с ними без всяких церемоний.

2. Он заранее (уже в 1903) создает единую партию и сразу же придает ей самую жесткую форму. Абсолютная диктатура вождя в совете партии, абсолютная диктатура вождя и совета в войсках...

3. Он свел к минимуму плебисцитную инстанцию. Никаких всеобщих выборов... Доктрина Интернационала сводится к доктрине партии и государства. Но речь о русской партии и русском государстве. Коминтерн, будучи во власти русского национального эгоизма, станет инструментом беспримерного империализма, коего даже помыслить не могли домогающиеся папства итальянские семейства¹.

Характерно, что эта работа, в которой Дриё рисовал образ Ленина и вычерчивал линии преемственности, соединявшие русский коммунизм, немецкий национал-социализм и итальянский фашизм с французским якобинством, была написана на рубеже 1939–1940 годов, когда Франция, ввязавшись в «странную войну», пожинала плоды собственного политического бездействия, отсутствия внятной национальной политики, иначе говоря, того самого патологического национально-политического бессилия, диагностике которого были посвящены философско-политические эссе Дриё 20–30-х годов. Показательно и то, что эта работа писателя, пользовавшегося влиянием как в правых литературных кругах (сотрудничество с такими изданиями, как «Национальная эмансипация», «Нация», «Ревю де Пари»), так и в левых (незыблемая дружба с А. Мальро и Ж. Поланом, сотрудничество с «Новым французским обозрением»), не нашла в свое время издателя: Франция словно бы не хотела открывать глаз, не хотела видеть своих болезней, в которых копался Дриё, начиная с «Меры Франции». Наконец, не следует упускать из виду и того обстоятельства, что, ставя диагноз современному французскому обществу, Дриё не занимал позиции врача-лечащего, ни тем более позиции наставника французской нации: болезни Франции суть его собственные немощи, как телесные, так и духовные. Вместе с тем молодой Дриё, подтачиваемый недугами своей родины,

¹ *Drieu La Rochelle P. Mesure de la France. P. 177–180.*

не предается бесплодной романтической скорби, он питает надежды на новое Возрождение:

Сегодня нам, французам, должно быть больше дела до самих себя, чем до других. Наш главный враг — это мы сами. Надлежит, чтобы мы повернулись лицом к смерти, что водворилась внутри нас. Но, погружаясь в самих себя, мы касаемся больного места, смертельной опасности, которая сидит даже глубже нас самих, которая всечеловечна; мы затрагиваем то, что является трагичным для всех нынешних людей.

Выше отечества поднимается только жизненная сила лучших сынов, которых оно произвело на свет. Они сильнее событий, и когда Родина-мать склоняется, их дух все равно мерцает на ее челе. Они всегда способны, предприняв сверхчеловеческое усилие, вобрать в себя или выплеснуть из себя все силы своей породы...

Только так молодые французы, которые прошли через пекло войны, которым грозит гибель в узком географическом кругу Франции, могут вздохнуть посвободнее и направить свои чаяния к краям света...

На Западе надолго установлены определенные политические рамки.

Думать надо только об одном — об интеллектуальном, моральном и телесном воссоединении.

Внутри падкой до свобод промышленной цивилизации, на этой планете, захваченной модой на современность, все поставившей на кон современности, надлежит бороться против всего, что противостоит творческому духу, против всей той новизны, что еще вчера казалась прекрасной, а сегодня поражает нас своим безобразием.

Бесплодие, онанизм, сексуальные извращения суть духовные недуги. Алкоголизм, наркотики — это первая ступень, что ведет к крушению воображения, к этому упадку творческого духа, когда человек предпочитает терпеть и не хочет, чтобы его признали человеком...

Речь идет не о революциях, не о реставрациях, не о поверхностных социальных и политических движениях, речь идет о чем-то более глубоком — о Возрождении¹.

¹ Ibid. P. 91, 92, 114, 115.

Таким образом, понятие «меры» приобретает в эссе Дриё второй смысл. С одной стороны, оно соотносится с сугубо буржуазной потребностью в «умеренности», экономии, воздержанности, приобретающей в лихолетьях войны патологический характер такого самоограничения, что под угрозой оказывается основополагающий принцип воспроизводства нации. Солдаты-отпускники, возвращаясь в родные места, предаются сексуальным утехам, не желая при этом иметь детей:

Во время отпусков эти французы, отмеченные печатью потерянности, замыслили в своих постелях убийства детей, преумножение которых, однако, только и могло оправдать то самопожертвование, на которое они шли, чтобы сохранить имя своей породы¹.

С другой стороны, оно соотносится с насущной жизненной задачей — с возвращением к истинной «мере» Франции, к подлинному масштабу исторической Франции. К осуществлению этой задачи призваны молодые французы, которые должны культивировать в себе стоическое мужество:

Молодые французы должны стать такого рода стойками.

Свою Францию, переизбыток цивилизации которой ведет к фатальной психологической ограниченности, свою Францию, которая в силу новой мировой перспективы уменьшается на глазах среди новых громадных туманностей, они возвратят к ее полной мере...²

В этом семантическом контексте становится очевидным, что в глазах Дриё новая Россия — с Лениным или Сталиным во главе — отличается неведением чувства меры, склонностью к безмерности, к непомерности исторических начинаний. Вместе с тем это отсутствие чувства меры способствует тому, что даже тогда, когда Россия пытается строить свое существование по европейским или

¹ Ibid. P. 130.

² Ibid. P. 91.

американским меркам, воспринимая самые передовые политические или экономические доктрины (в начале XX века такими доктринами были марксизм и фордизм), она не хочет знать меры в их претворении в жизнь, обрекая себя тем самым на непреходящую трагедию. В глазах Дриё такого рода непомерность является и залогом будущих свершений, и залогом неминуемых бедствий.

Русский круг чтения

Всю свою жизнь Дриё был неутомимым читателем. В феврале 1942 года, в самый тяжкий период Оккупации, когда писатель окончательно убеждается в ошибочности своего выбора в пользу коллаборационизма и своего согласия стать главным редактором «Нового французского обозрения», ведущего литературного журнала Франции 20–40-х годов; когда он все устойчивее утверждает в мысли, что немецкий национал-социализм не просто не способен обеспечить чаемого единства Европы, но несет гибель самой идее человека, обрекая на уничтожение целые народы, не вписывающиеся в «германскую идею»; когда он, обратившись в пьесе «Шарлотта Корде» (генеральная репетиция в Виши в феврале 1942 года, опубликована в 1944 г.) к ключевому эпизоду новейшей французской истории, все глубже и глубже проникается убеждением, что мифы национализма, европеизма и коммунизма не пошли на пользу его «милой Франции», Дриё записывает в «Дневнике», фиксируя этот момент безысходности:

Я забросил дневник (Дриё возвращается к «Дневнику» после полуторамесячного перерыва. — С. Ф.). Зимнее оцепенение. Мало работаю. Журнал меня утомляет. При первой же возможности читаю запоем. Я так полжизни проведу, лежа на диване с книгой. А почему бы и нет?¹

¹ Дриё Ла Рошель П. Дневник. С. 315.

Полжизни на диване ему провести не доведется: в марте 1945 года, после двух неудачных попыток самоубийства, Дриё, не столько избегая суда победителей, сколько признавая себя побежденным, кончает счеты с жизнью.

В этой жизни было много важного, существенного и наглядного, что и делает Дриё одним из наиболее характерных писателей того времени, когда сама Франция, казалось, и думать забыла о многих существенных вещах, потерпев самое унижительное поражение в своей истории. История этой Франции, как и история Дриё, ее иллюстрирующая, — это история интеллектуального поражения, одной из причин которого стало смешение литературы и жизни, это своего рода «наваждение», в котором литературные герои тягались с реальными историческими деятелями.

Примечательно, что с самого детства Дриё воспринимает литературу как средство эмансипации, как способ преодоления границ «среды», как возможность вырваться из затхлого питомника «мечтательной буржуазии», не способной ни на какие поступки:

Спасибо, братья, за то, что пришли навестить меня в убогом жилище моих близких, где все как один и что есть сил страшилась жизни: спасибо, Заратустра, спасибо, Карамазов, Маугли, грубияны Джека Лондона, неуловимый д'Аннунцио и все остальные¹.

Зарубежные писатели представляются ему выразителями здоровых, грубых и девственных сил, которых столь не хватает французской культуре, распыляющей себя с эпохи романтизма, или Революции, во все более утонченных формах творчества. Именно такое представление о зарубежье предопределяет круг чтения Дриё: Джойс и Уитмен, Достоевский и Толстой, Ницше и д'Аннунцио, Хаксли и Лоуренс, Хемингуэй и Дос Пассос. Оно же объясняет его повышенное внимание к тем французским

¹ Drieu La Rochelle P. Sur les écrivains. Paris, 1982. P. 86.

писателям, которые — помимо и прежде формы — стремятся к выражению человеческих сил: Рабле, де Сад, Бальзак, Стендаль, Баррес, среди современников — прежде всего Мальро, Монтерлан, Селин. Вместе с тем отметим, что в сознании Дриё писатели живут не столько как творцы, создатели тех или тех произведений, сколько в виде своеобразных концептуальных персонажей, носителей определенного взгляда на мир. Так Толстой и Достоевский представляются ему прежде всего антиподами слабеющего и дряхлеющего мира русских буржуа и аристократов:

Прежде всего следует отличать то, что происходит вокруг писателя, от того, что происходит внутри его. В периоды депрессии, упадка, наподобие того, что мы сейчас переживаем, автор может быть живее своего времени. Микеланджело был величественнее и живее, чем Флоренция XVI века, которая отдавала себя на заклятие на его глазах. Толстой и Достоевский были много тверже обреченной на бойню дряблой русской буржуазии¹.

В сознании Дриё писатели оказываются своего рода «сверхчеловеками», призванными не столько выразить свое время, сколько ему противостоять. Очевидно, что Дриё нет дела до биографической или документальной точности в восприятии волнующих его литераторов, они живут в его сознании наряду с созданными ими персонажами или реальными историческими деятелями, порой сливаются с ними в причудливом круговороте разыгранного воображения. Все они для него интересны, прежде всего как выразители неких сил — психических, социальных, — которыми сам он, в свою очередь, пытается напитать окружающую действительность. Персонаж не выражает идей автора, он конкретизирует их в своих действиях, поступках. О близости поэтики ранних романов А. Мальро Достоевскому уже неоднократно писалось в критической литературе. Но именно Дриё в своем отклике на роман «Завоеватели» (1930), посвященный

¹ Drieu La Rochelle P. Sur les écrivains. P. 97–98.

русским революционерам-авантюристам, продолжающим свое дело в Китае, подчеркнул, что в основе этой близости — сам тип главных персонажей, людей слова и дела, рефлексии и активного действия:

Этот герой не Мальро, он являет собой мифическое воплощение его «я». Более возвышенное, более конкретное. Мальро обнаруживает здесь основное качество поэта и романиста. Он выставляет перед нами героя. Покопайтесь в своей памяти, и вам явятся величайшие романисты в сопровождении созданных ими героев: Байрон и Манфред, Стендаль и Жюльен Сорель, Бальзак и Растиньяк, Достоевский и Ставрогин и т. д.¹

Очевидно, что в тоске по герою, которая все время дает о себе знать в размышлениях Дриё о литературе, говорит не только стремление найти этих героев в окружающей действительности, но и героизировать свое время, создавать героев из имеющегося человеческого материала. Понятно вместе с тем, что в этом стремлении к героизации писатель порой терял всякое чувство меры.

Вождизм: Достоевский и Ленин

Пытаясь обнаружить эти столь необходимые ему силы среди своих современников, Дриё на время сближается с группой сюрреалистов, самым мощным литературным движением во Франции 20–30-х годов. А. Бретон, наряду с Ф. Супо, П. Элюаром и Ж. Бароном, входил в число наиболее ценимых Дриё современных поэтов, а Л. Арагон был его ближайшим другом. Парадокс и неизбежный провал этого сближения заключался в том, что сюрреализм громко и ясно провозглашал себя заклятым врагом Франции, тогда как для Дриё — несмотря на всю его антибуржуазность — дорожке буржуазной Франции ничего не было.

¹ Ibid. P. 248.

Эта рассогласованность Дриё с сюрреализмом дала о себе знать уже в памфлете «Труп», которым молодые поэты откликнулись на смерть А. Франса. Кончина самого знаменитого французского писателя того времени, который в глазах многих европейцев был «классическим и высоким образом французского гения» (М. Кузмин), погрузила всю культурную Францию в глубокую скорбь. Для сюрреалистов смерть А. Франса оказалась многообещающим знаком неминуемой смерти всей Франции, этой буржуазной, салонной, благомыслящей, скептической и ироничной Франции, которая говорила устами А. Франса. Дриё, который, судя по некоторым историческим свидетельствам, мог быть инициатором выпуска памфлета¹, не разделял безоглядного злорадства сюрреалистов, глумившихся над почившим национальным гением. Размышляя о смерти А. Франса, он возвращался к своим надеждам на возрождение Франции:

Франция умерла? Да здравствует Франция!.. Ибо умерла только одна Франция, а их существует много; и много рождается новых — страшных и ужасных. Возьмем наше время: есть Франция, подобная Far-West, Дикий Запад, заполненный неугомонными иностранцами, рудниками, автомобилями и аэропланами, Франция, заселенная миллионами негров и устремленная к будущему Византии, поверженной и возвращенной к жизни варварами; возьмем другую Францию, вневременную: это французская поэзия, что блистает во французской живописи и вот уже лет пятьдесят неслышно рокошет во многих суровых, дерзновенных и чудесных книгах. А кроме этого, есть Франция извечная, которая была и будет, она подобна возлюбленной, которую нам никогда не забыть. И пусть она обескровлена, подорвана под корень вражеским нашествием и отдает Богу душу, мы о ней ничего не знаем, и никто из нас — ни живые, ни мертвые — не вправе звать к ней, ибо ошеломительный ее образ предначертан навечно, а мы представляем собой всего лишь один из тех неисчислимых веков, к коим она восходит; одни только

¹ *Andreu P., Grover F. Drieu La Rochelle. Paris, 1989. P. 172.*

звезды созерцают лик этой Франции, вглядываясь в трогательное скопление человеческих лиц¹.

Патриотическая патетика Дриё явно выбивалась из общего космополитического настроения сюрреалистического памфлета; несмотря на отдельные элементы сюрреалистической поэтики, отличающие этот ранний полемический текст, он явно не укладывался в рамки политического дискурса сюрреализма; более того, настойчивые нотки сокровенного патриотизма, которые были слышны в тексте Дриё несмотря на громы и молнии модернистских инвектив, оставались пустым звуком не только для сюрреалистов, но и для большинства современников. Таким образом, разрыв Дриё с сюрреалистами был предопределен: Дриё — изменник делу сюрреализма, это уже Дриё-изменник и сознающий себя таковым. Дриё, который предает сюрреализм, отвергает почитаемых поэтов и порывает с ближайшим другом, начинает воспринимать себя вольным стрелком творческой мысли, рассчитывающим исключительно на свою творческую силу, причем к тому времени эта сила не отождествляет себя ни с одной из наличных политических сил. Не вдаваясь во все детали спора Дриё с сюрреалистами, который заслуживает специального и обстоятельного рассмотрения, приведем здесь небольшой фрагмент из его «Третьего письма к сюрреалистам», где вырисовывается основная схема отношения писателя к любым литературным и политическим партиям:

Мне наплевать и на капитализм, и на коммунизм; эволюция партий, за которой я слежу с маниакальной дотошностью, не всегда

¹ Цит. по: *Andreu P., Grover F. Drieu La Rochelle. P. 172–173.* Отдельные тексты коллективного памфлета «Труп» опубликованы по-русски: Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Сост., вступ. ст., пер. с франц. и коммент. С. А. Исаева и Е. Д. Гальцовой. М., 1994. С. 80–83. То, что в данной подборке отсутствует текст Дриё (инициатора памфлета), лишний раз подтверждает неуместность писателя в сюрреалистическом дискурсе.

соответствует планке моей любознательности. Я не хочу обманывать ни капитализм, ни коммунизм обманной поддержкой. Я никого не хочу обманывать. Вот почему люди будут говорить, что я обманываю всех и каждого. Нет, мысль, что в миллион раз сильнее меня, в миллионы раз сильнее капитализма и коммунизма. Я остаюсь на стороне мысли¹.

В полемике с сюрреалистами Дриё защищал две творческие ценности, которые, как ему представлялось, оказались под угрозой после того, как А. Бретон провозгласил курс на сближение сюрреализма и коммунизма: независимость и одиночество. Сюрреалистической сверххангажированности Дриё противопоставлял не романтическую фигуру затворника «башни из словной кости», а позицию «вольного стрелка», который не парит над схваткой, а внимательно наблюдает за ней, пытаясь понять, какие политические силы выражают головные мотивы современного политического существования. В середине 20-х годов он не приемлет ни коммунизма, ни фашизма, ни сюрреализма, поскольку усматривает в этих движениях угрозу собственной творческой независимости и той идее Франции в лоне Европы, которая в это время формируется в его сознании. Такого рода позиция подразумевала не только провозглашаемую независимость, но и вполне определенную, но менее очевидную зависимость от субъективной оценки соотношения сил.

Вместе с тем в полемике с сюрреалистами Дриё высказывает одну существенную мысль, которой он будет руководствоваться на протяжении всего своего творческого пути. Критически расценивая сближение сюрреалистов с коммунизмом и неминуемое за ним подчинение поэтики политике, Дриё переворачивает оппозицию, утверждая превосходство литературы над политикой:

Когда вы требуете от коммунистов права быть собой, это значит, что вы чувствуете необходимость этого творения, в коем ваша судьба

¹ *Drieu La Rochelle P. Sur les écrivains. P. 84.*

и которое будет живым и неустрашимым ядром революции, если она вообще когда-нибудь будет, и всей устремленности XX века. Вы призываете Робеспьеров. Но подумайте только: без Руссо и не было бы никакого Робеспьера, и Ленина — без Достоевского и Толстого¹.

И вновь очевидно это смешение литературы и политики: Дриё мало заботит реальное отношение Ленина к двум классикам русской литературы, он воспринимает образ вождя русской революции в виде своего рода сказочного богатыря, черпающего свои силы в культуре, литературе и направляющего своей энергией косные народные массы. Примечательно, что, выбирая между русским коммунизмом и немецким национал-социализмом, Дриё необыкновенно восприимчив к магии «русской души», к тому, что представлялось ему мистическим началом русского народа:

Я всегда высоко ценил русский народ, его гений, его великих представителей, необходимость свершенной им революции, восхитительное соединение в нем верности, силы и твердости, из которых и составляется партия; но я никогда не думал, что весь этот порыв и марксистский миф объединяет нечто большее, чем те кратковременные отношения, что завязываются на брачный сезон между фавном и его призрачной самкой².

Характерно, что, обрисовывая русский национальный характер, Дриё использует эротическую метафору: русский народ уподобляется здесь необузданному фавну, марксистская доктрина — его мимолетной спутнице, влечение к которой обусловлено периодически просыпающимся природным инстинктом. Вместе с тем, признавая историческое значение марксизма, которое, с его точки зрения, заключалось в «критике современного общественного устройства», Дриё обнаруживал сдержанность в отношении культивируемого последователями Маркса сциентизма, который

¹ *Ibid. P. 81.*

² Цит. по: *Mabire J. Drieu parmi nous. P., 1963. P. 127.*

умалял или просто-напросто отвергал духовное начало любого исторического движения. В то же время ему явно импонировал «вождизм» русского коммунизма, неизбывная потребность революции в «сильной руке», в выдающемся «Предводителе», «Главе», «Отце», без которых любое возмущение рискует вылиться либо в волнение, легко подавляемое противной стороной, либо в очередную бурю в стакане воды, утихающую при малейшей угрозе силового противодействия.

Вместе с тем, разделяя распространенное суждение об отсталости России в отношении Запада и усматривая в этом отставании залог возможного политического успеха, Дриё связывает своеобразие «русского пути» и «русского романа»: «Только Россия, будучи еще в Средневековье, была в состоянии породить человека, наделенного мистической и рациональной силой Средних веков: Достоевский»¹. Достоевский и превращается под пером Дриё в подлинного вождя русского народа. При этом фигура реального вождя русской революции до неразличимости сливается с духовным водителем народа. Фигура «вождя» — один из основных и один из самых сложных элементов фашистской эстетики (в 1933 г. Дриё завершил пьесу под названием «Вождь»; в книге «Фашистский социализм», вышедшей в свет годом позже, есть эссе «Вождя надо заслужить»). Не останавливаясь здесь на характеристике всех его составляющих, которые относятся к социальной и индивидуальной психологии, религии, истории и искусству, заметим, что в сознании Дриё сложился чрезвычайно патетический образ вождя русской революции, в котором черты авантюриста-первопроходца эпохи великих географических открытий сочетались с чертами магистра средневекового монашеского ордена:

И в самом деле, Ленин с горсткой своих сподвижников, теряясь в крестьянской массе, — когда я о нем размышляю, мне в голову

¹ *Drieu La Rochelle P. Sur les écrivains. P. 206.*

приходит образ первопроходца, продирающегося сквозь чащу со своими оруженосцами, или средневекового аббата, вступающего в лес в сопровождении своих монахов для раскорчевки участка под обитель, — в течение нескольких месяцев был настоящим коммунистом, то есть аскетом¹.

Здесь вновь обращает на себя внимание биологическая метафорика Дриё: народ, крестьянская масса, уподобляется лесной чащобе, взывающей к духовному могуществу исключительной личности, прокладывающей новые пути человеческой истории. В сознании Дриё фигура «вождя» не столько мифологизируется (мифологизируется, напротив, народная масса, представляемая то в виде фавна, то в виде дикого леса), сколько одухотворяется через культурную традицию, через те или иные исторические образы, восходящие к величайшим свершениям человеческого духа.

Уже в первом приближении анализ фигуры «вождя» обнаруживает, что мысль Дриё тяготела не к абстрактным политическим доктринам (отличавшимся в его глазах, как можно было убедиться выше, поистине женским непостоянством), а к конкретным историческим личностям, или, точнее будет сказано, к великим именам истории. Великое имя истории соотносится в его сознании не столько с конкретной исторической личностью, сколько с определенными безличными историческими силами, воплощающимися при стечении ряда обстоятельств в тех или иных индивидах. В такой концепции сила исторического деятеля определяется его способностью превозмочь в себе все индивидуальное, только в этом превозможении себя, преступании через себя — в аскезе — индивид становится историческим персонажем: Наполеоном или Лениным. В этой связи стоит отметить также, что название программной статьи середины 30-х годов, где Дриё вполне конкретно обозначил свой политиче-

¹ *Mabire J. Drieu parmi nous. P., 1963. P. 128.*

ский выбор, — «Гитлер и Сталин», — недвусмысленно указывает на то, что Дриё привязан больше к историческим фигурам, чем к политическим движениям. В своих политических метаниях Дриё искал не защиты той или иной сильной политической партии, а духовное начало того или иного политического движения, воплощением которого ему виделись его вожди. Слепленое писателя объясняется, с одной стороны, зачарованностью, избирательной направленностью мысли на то или иное великое имя истории, с другой — направляющей его сознание движущей силой поиска, этим исканием утраченной силы, которое бросает его от одного вождя к другому, от одного сильного, авторитарного, тоталитарного режима к следующему. В этих исканиях Дриё ни на миг не ощущал себя вождем, фигура вождя — не более чем призрак, бесплотный, словесный образ, соотносящийся в его сознании с той или иной исторической силой; что заведомо определяло бесконечность этих исканий, а его превращало в предателя, так это его смутное, но постоянное подозрение, что ни один из вождей, действующих на сей день в истории, не в состоянии удовлетворить его Родину-мать.

Двойственность русскости

Новелла «Двойной агент» — единственное произведение Дриё, место действия которого разворачивается непосредственно в России. Нам уже приходилось говорить об истории написания этого текста¹.

Время действия новеллы — начало XX века, эпоха развития революционного движения, революции и гражданской войны в России. Событийная сторона новеллы сводится к следующему. Ночью в комнату к некоему человеку, имя

¹ Фокин С. Л. Русская новелла Пьера Дриё ла Рошеля // Фокин С. Л. «Русская идея» во французской литературе XX века. СПб., 2003. С. 97–105.

которого не называется, входит группа вооруженных людей с явным намерением его убить, при входе звучат слова «Попался», а один из ночных гостей сразу выкладывает револьвер на ночной столик. Под дулом револьвера и начинается исповедь человека, который стал предателем из принципиальных соображений.

Как можно убедиться, новелла изобилует историческими реалиями, что лишний раз свидетельствует о внимании Дриё к России. Сама форма новеллы — исповедь падшего в глазах других людей человека — явно восходит к творчеству Достоевского, которым Дриё зачитывался с ранней юности. Но это не просто исповедь. Монолог «двойного агента» превращается в обвинение, обличение. Он и произносит его с тем, чтобы бросить вызов своим палачам. Под дулом револьвера он доказывает им, что та идея России, которая двигала им, плодотворнее и глубже всяких попыток ниспровержения старого, или вечного, мира. Обращаясь к своим палачам-коммунистам, «двойной агент» указывает им на ущербность самой попытки деления России на коммунизм и православие или еще на что-либо: «Сегодня вы мне скажете, как сказали бы десять лет назад: „Россия — это ничего не значит, страна — это либо ничто, невозделанное поле, либо какая-то идея. Россия — это либо Царь, либо Коммунизм“. А я вам отвечу, опираясь на весь опыт своей жизни, да, на весь опыт своей и вашей жизни: Россия — это Царь и Коммунизм, и еще очень многое. Россия — это я. Она, Россия, и я, мы неизмеримо превосходим все деления, все точки зрения. Вы говорите, что я двойной, так нет же, я неизмеримый»¹.

Итак, обращаясь к «русской идее», Дриё отнюдь не сводит мощь Советской России, о которой он говорил в своей ранней политической эссеистике («Масштаб Франции», 1922; «Женева или Москва», 1928, и др.), к силе Революции. Знание и понимание

¹ Drieu La Rochelle P. Histoires déplorables. Paris: Gallimard, 1963. P. 118.

русской культуры, прежде всего через творчество Достоевского, Розанова, Толстого, помогает ему оценить и силу Реакции, или Традиции, которая присутствует в его мысли как одна из главных составляющих русского начала. Вместе с тем это начало («русскость») не сводится им и к поверхностным оппозициям — православие-коммунизм, белые-красные, реакция-революция. Дриё озабочен прежде всего судьбой Франции, сокращением ее «масштаба», умалением ее роли на европейской сцене. И его внимание к Советской России объясняется прежде всего поиском силы, иначе говоря, того, с чем следует соизмерять «масштаб» Франции, дабы вывести ее из упадка.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Андре Мальро и Достоевский-шаман

В романе Андре Мальро ((3.11.1901, Париж — 23.11.1976, Париж) «Орешники Альтенбурга» есть такой диалог: «Ты знаешь, что такое шаман? — спросил меня как-то один из моих русских друзей. — Сибирский колдун, разве нет? — Да, конечно, но и кое-что другое: Ленин был великим человеком, но не был шаманом; Троцкий менее велик, но он шаман. Пушкин, Робеспьер, Гете? Не шаманы! Но Достоевский, Мирабо, Гельдерлин, По — величайшие шаманы!.. Шаман сидит в гениях, но также, само собой, в идиотах». Далеко не случайно, что ряд писателей-шаманов открывается у Мальро Достоевским. Автор «Идиота» был постоянным спутником этого писателя, поставившего своей целью искать «несусветное царство» в пространствах мировой цивилизации и мировой литературы.

Да, именно «несусветный» — так, если остановиться лишь на одном (среди всех прочих) гипотетическом варианте, можно было бы передать по-русски это французское прилагательное «*farfelu*», разысканное молодым любителем книжных древностей в каком-то древнем фолианте и ставшее своего рода визитной карточкой молодого писателя, когда он опубликовал небольшую книгу под названием «Несусветное-царство» (1928). Точности ради заметим, что само выражение «несусветное-царство» появилось в первой книге Мальро «Бумажные луны» (1921), навеянной

своего рода кубо-сюрреализмом, где оно попросту обозначало «Империю смерти», иной мир, не сей свет, где все возможно, даже невозможное. В последующих сочинениях Мальро, пользуясь этимологической расплывчатостью слова, в корне которого знатоки слышат то «fade» (безжизненный, пошлый, глупый), то «follet» (сумасбродный, игривый), то «farfadet» (домовой, веселый домашний дух, гномик) и которое Рабле, например, употреблял в смысле «dodu» (упитанный, пухлый, толстый), беспримерно расширял в самых различных словоупотреблениях семантическое поле «farfelu», захватывая в него всевозможные крайности, тягой к которым отличаются вещи, явления, люди — словом, само бытие в неизбывном стремлении к небытию.

* * *

Несусветным может быть все что угодно — и прежде всего человеческая жизнь, когда она движима тягой не остаться в тех рамках, которые были назначены ей судьбой или стечением обстоятельств. Другими словами, несусветность жизни — это антисудьба, если переиначить знаменитую формулу Мальро. И если судьба представляет в современном сознании все то, что выше человека, что вершит и верховодит его существованием, то несусветная жизнь — лучшее свидетельство власти человека над собой.

В самом деле, что может быть несусветнее жизни самого Андре Мальро — ведь это он, в юности не удосужившийся получить законченного среднего образования, стал в 1945 году министром информации, а затем (в 1958) и министром культуры Франции; ведь это ему, автору ультрабольшевистского романа «Завоеватели» (1927), который сам Троцкий принял было за «романизованную хронику» Китайской революции и который был запрещен в России все годы советской власти, на гребне успеха метафизического романа «Удел человеческий» (1933) пришлось как-то раз на даче Горького пообщаться со Сталиным, которого он якобы посвящал тогда в трюки Лореля и Харди; ведь это он, никогда

не сидевший ни за рулем автомобиля, ни за штурвалом самолета, стал легендарным командиром интернациональной эскадрильи, воевавшей в небе Испании, которую сам он прославил в романе «Надежда» (1937), когда все надежды антифашистской Испании умерли; ведь это он, ставший за межвоенные годы знаменосцем антифашистской борьбы, почти все время немецкой оккупации отсиживался на юге Франции, лихорадочно дописывая свой последний роман «Орешники Альтенбурга» (1943) и биографию полковника Лоуренса; ведь это он в сентябре 1944 года под именем полковника Бержера возглавил бригаду французского Сопротивления «Эльзас-Лотарингия», которая защищала Страсбург и дошла до Штутгарта; ведь это он, наконец, осужденный в далекой и такой несусветной молодости за разграбление кхмерского храма, после Второй мировой войны три с лишним десятилетия трудился на поприще мировой культуры — и как министр, и как искусствовед, и как творец «воображаемых музеев» — и в 1996 году, в ознаменование двадцатилетия со дня смерти, был с высшими государственными почестями внесен в Пантеон, святилище национальной памяти Франции.

* * *

Мальро появился на свет в ничем не примечательной мелкобуржуазной семье; ранние годы провел в доме бабушки по материнской линии, владелицы бакалейной лавки, куда после развода с мужем-непоседой перебралась его мать. Знаменитая фраза Мальро из книги «Зеркало лимба» — «Почти все великие писатели, которых я знаю, любят свое детство, я свое — ненавижу» — выражает не только неприятие ближайшего окружения, подталкивавшее молодого человека искать самых разнообразных возможностей преодоления убогого удела, но и волю к человеческому величию. Основы колоссальной книжной культуры, отличающей творческое сознание писателя, были приобретены не столько за лицейской партией или в университетских амфи-

театрах, сколько на набережных Сены, среди лотков и лавочек букинистов, где молодой Мальро проворачивает также свои первые авантюры, покупая и перепродавая раритеты, древности и эротическую литературу. В начале 20-х годов Мальро, благодаря своим связям среди книжников и галеристов, утверждается в литературном мире Парижа, пишет предисловия к каталогам, очерки об авангардных поэтах и художниках, публикует свой первый значительный текст — «Бумажные луны» (1921), сборник поэтической прозы в духе дада и раннего сюрреализма, а также много путешествует, в том числе по французскому Индокитаю. Когда в 1924 году молодого искателя приключений привлекают к суду за попытку разграбления кхмерских храмов, за него вступается весь цвет французской литературы. Восточная авантюра, которая помимо уголовной составляющей имела и политическую подоплеку (эфемерная причастность к революционным событиям в Китае), выливается в целый цикл произведений Мальро, поставивших его в первый ряд писателей Франции 30-х годов: «Искушение Запада» (1926), «Завоеватели» (1928), «Королевская дорога» (1930), «Удел человеческий» (1933). С этого момента Мальро, продолжая собственно литературное творчество (новелла «Время презрения», 1935; роман «Надежда», 1937), разыгрывает роль писателя-трибуна, точнее говоря, выстраивает своего рода героическую эпопею собственного существования, фигурируя на главных сценах политической жизни предвоенной Европы: содействие опыту строительства социализма в России и организация антифашистского движения европейских интеллектуалов, борьба за мир во всем мире и активное участие в гражданской войне в Испании. Начало Второй мировой войны несколько отрезвляет Мальро: он погружается в работу над эссе «Набросок психологии кино» (1940, 1946), романом «Орешники Альтенбурга» (1943) и биографией Т. Э. Лоуренса («Демон абсолюта», посмертная публикация — 1996); вместе с тем после коренного перелома в ходе войны (Сталинград) присоединяется к движению Сопrotивления, завершая кампанию командиром

танковой бригады. В последующие годы войны писатель сохраняет активную политическую позицию (министерские посты при генерале де Голле), одновременно обращая свою творческую мысль на создание опытов по философии искусства («Сатурн. Судьба, искусство и Гойя», «Голоса безмолвия», 1951; «Метаморфоза богов», 1957; «Сверхъестественное», 1977) и мемуарного цикла «Зеркало лимба» (1967–1974).

В творческое сознание Мальро мир Достоевского проникает урывками, эпизодами, беспорядочно. В мысли французского писателя запечатлеваются две-три ключевые сцены из жизни автора «Мертвого дома», устойчивые представления о ряде главных романов, образы отдельных персонажей, каковые воспринимаются прежде всего как носители определенных идей. В картине мира Мальро фигура Достоевского предстает в виде некоей семантической константы, которая периодически возникает в отдельных произведениях писателя, поворачиваясь различными сторонами, но в сущности оставаясь неизменной. Определенная невосприимчивость Мальро к проблемам Достоевского определяется в основном самой направленностью его художественного мышления, обращенного не столько на внутренний мир человека, сколько на воображаемую историко-политическую карту мира. Герои Мальро — это люди, наделенные необоримой волей к власти (могуществу человека), способностью к активному действию и самоутверждению; люди, живущие не столько рефлексией, сколько мифами, наваждениями, навязчивыми идеями. Сам писатель, сознательно отвергая психологизм, склонен больше к эпико-историческому мифотворчеству, нежели к богоискательству или интроспекции. В этом отношении весьма показательным является следующий эпизод из истории рецепции романа «Завоеватели»: философско-авантюрный роман, построенный на основе реальных исторических событий, настолько достоверно воссоздавал руководящую роль русских большевиков в Китайской революции 1925–1927 годов, что ссыльный вождь красного Октября Л. Д. Троцкий счел своим долгом выступить с активным

протестом, энергично доказывая в своей замечательной рецензии, вошедшей в хрестоматийный критический корпус «Завоевателей», что «если русская революция действительно породила китайскую революцию, то русские эпигоны ее и задушили»¹. Троцкий, восприняв «Завоевателей» как романизованную хронику Китайской революции, был категорически не согласен с портретом М. М. Бородина, реального исторического лица, представлявшего в Китае интересы Советской России. Но его неприятие романа Мальро было бы наверняка еще более категоричным, если бы он узнал, что романский антагонист Бородина Пьер Гарин, вымышленный персонаж, человек с темным прошлым и неумной волей к завоеванию как таковому, в черновиках романа носил имя «Ставина», что было более чем прозрачной анаграммой, в которой имя Ставрогина накладывалось на имя Сталина. «Это первое имя превращало его в большевика-достоевиста, скрещенного с Сент-Жюстом и Ницше»².

Первое знакомство Мальро с творчеством Достоевского относится к литературной юности, когда ему попались на глаза «Униженные и оскорбленные». Роман не произвел на молодого авантюриста особого впечатления. Как вспоминал много позже Мальро, готовясь к коллоквиуму «Достоевский и мы», который был организован в ноябре 1971 года его другом немецким писателем М. Шпербером: «Первый роман Достоевского, который я прочел, были „Униженные и оскорбленные“. Мое тогдашнее впечатление: Диккенс, но Диккенс трагический, мятущийся»³. Для молодого Мальро Достоевский — это прежде всего писа-

¹ *Malraux A. Œuvres complètes. I. Paris: Gallimard, 1989. P. 1307 (Bibliothèque de la Pléiade).* Подробнее о русских большевиках в романе см.: *Фокин С. Л. «Новые русские» в «Завоевателях» Андре Мальро // Фокин С. Л. «Русская идея» во французской литературе XX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 79–96.*

² *Todd O. André Malraux. Une vie. Paris: Gallimard, 2001. P. 146.*

³ *Howlett S. Traduction inédite d'une intervention de Malraux sur Dostoïevski à l'occasion d'un colloque organisé par Manès Sperber // La revue des lettres modernes. André Malraux 10. Reflexion sur les arts plastiques. Paris; Caen, 1999. P. 199.*

тель человеческой трагедии, заключающейся для автора «Удела человеческого» в противостоянии обезбоженного человека и смерти. «Смерти нет, — говорит, умирая, один из героев „Королевской дороги“, — есть только... мое „я“... которое сейчас умрет»¹. Это трагическое утверждение человеческой сущности перед лицом самодовлеющей смерти составляет основной конфликт ранних романов Мальро, в поэтике которых доминирует мотив «пограничных ситуаций», восходящий в сознании французского писателя к романам Достоевского, равно как к древнегреческой трагедии, театру Шекспира или Корнеля. Где бы ни находился герой Мальро — в бесчеловечных джунглях Камбоджи, на улицах мятежного Кантона или на баррикадах республиканского Мадрида, — он один на один противостоит Другому вовне, но не в себе.

Следует полагать, что углубление знакомства Мальро с творчеством Достоевского приходится на 20–30-е годы, когда ему доводилось участвовать в знаменитых летних декадах в Понти-ньи (1910–1914, 1922–1939), где стараниями профессора П. Дежардена собирались избранные писатели и мыслители Европы (Арон, Бердяев, Бунин, Валери, Дю Бос, Зайцев, Жид, Мориак, Шестов)², а также в более камерных собраниях «Франко-русской студии» (1929–1931) в Париже, два первых заседания которой были целиком посвящены проблемам восприятия Достоевского во французской литературе первых десятилетий XX века³.

Кроме этого, в ходе своих встреч с советскими писателями в 30-е годы Мальро мог убедиться, что тот образ Достоевского, который был утвержден во французской культуре благодаря книгам Э.-М. де Вогюэ, А. Сюареса и А. Жида, существенно отличался от того, как воспринимали в это же время Достоевского

¹ *Malraux A. Œuvres complètes. I. P. 407.*

² *Chaubet F. Paul Desjardin et les Décades de Pontigny. Lille: Presses universitaires du Septentrion, 2000.*

³ *Le studio franco-russe / Textes réunis et présentés par L. Livak. Sous la direction de G. Tassis. Toronto: Toronto Slavic library, 2005.*

в России. В этом плане достаточно красноречивым является разговор Мальро с И. Эренбургом, состоявшийся летом 1934 года и сохранившийся в черновых записях французского писателя: «Э. [Эренбург] неоднократно замечал, и это правда, что в русском романе не встречаются по-настоящему умные люди, почти сплошь идиоты. Достоевский (которого я не люблю) любит Дмитрия, но не любит Ивана, который, впрочем, не существует. — М. [Мальро] — Но которым Достоевский хотел бы быть. — Э. — Да, конечно, но это другой вопрос. Иван не существует, это точно, Достоевский твердо знает, что это лишь подручное средство для выражения идей. Во французской литературе, напротив, всегда выводятся умные люди. По крайней мере, это касается мужчин. Так как женщины французских романов соблазнительны, но глупы. Намного глупее женщин из русских романов. Хотя нет ничего более идиотского, чем образ русских женщин в русских романах»¹. Мальро с грустью понимает, что новой России нет дела до Достоевского, что в этом обновлении мира, в которое ему так хочется верить, автор «Бесов» не просто сбрасывается с корабля современности, но почти сознательно предается забвению. Молодые коммунисты вытесняют Достоевского во вчерашний день, отдавая его на откуп отжившим свое «бывшим людям»: «Если не считать подростков, о Достоевском говорят почти одни старики. Коммунисты его ненавидят, что достаточно разумно, и отчетливо сознают, насколько его мир противоречит их миру. Они сознают это настолько хорошо, что перестают понимать, что Достоевский — это величайший трагический поэт... Старики видят в нем мистика, чья мысль основывается на идее Антихриста, и поражаются тому, что крупный французский писатель написал о нем книгу и что я отлично знаю его творчество. Они верят в латинскую культуру в точности так, как наши с Монпарнаса верят в славянскую душу»². Размышляя здесь о восприятии Достоевского в русской и французской куль-

¹ Todd O. André Malraux. P. 260.

² Ibid. P. 261.

турах, Мальро впервые ясно формулирует собственную позицию в отношении автора «Братьев Карамазовых», точнее говоря, через Достоевского он определяет собственную творческую позицию, отличая ее от ряда мировоззренческих программ современности: во-первых, он не примет «голового» русского коммунизма, вытесняющего из собственного сознания трагичность человеческого удела; во-вторых, он не согласен с мистическим, или религиозным, толкованием Достоевского, имея в виду, судя по всему, книгу Д. С. Мережковского «Царство Антихриста», отрывок которой мог быть ему известен по докладу русского писателя на чествовании Достоевского в театре «Старой голубятни»; в-третьих, упование «старых русских» на Европу и «латинский дух», которое красной нитью проходит по книге Мережковского, также представляется ему чем-то вроде мистики, подобной мистике «славянской души», превозносившейся в книгах де Вогюэ и Сюареса. Мальро хочется верить, что русская революция способна принести обновление Западу, но саму революцию он воспринимает исключительно в виде трагедии, в постановке которой он всеми силами пытается участвовать.

Мысль о Достоевском как трагическом поэте поворачивается иной стороной в уже цитированном черновике выступления на коллоквиуме «Достоевский и мы»: «Еще один момент: сегодня Достоевский является в некотором смысле соперником Шекспира, и это обусловлено его миром, каковой, в сущности, нереален, а также некоторыми женскими персонажами — в особенности мятущимися. Весьма возможно, что во Франции он ощущается иначе. Пастернак говорил мне: „Вы говорите о Достоевском так, как мы говорим об „Отверженных“ Виктора Гюго“. С чем я согласен. Но когда Достоевский изображает проститутку, он, в отличие от Гюго или Эжена Сю, никогда не касается самой их профессии. Проститутки Достоевского совершенно оригинальны: потаскухи, которые ни с кем не спят. Что собой представляет Соня? Нам говорят, что она живет проституцией, что, несомненно, весьма важно для ее существования. Но как можно это понять?

Когда мы с ней встречаемся, она внимательно слушает Родиона Раскольникова, который читает вслух притчу о Лазаре апостола Иоанна¹. Это признание необычайно показательно не столько из-за того, что в нем проговаривается возможность общих расхождений в рецепции Достоевского, отличающих национальную и иноязычную культуры, сколько для характеристики самого строя творческого мышления Мальро, для которого буквальная верность тексту писателя, о котором он размышляет, оказывается едва ли не на последнем месте. Писатель не просто перевирает одну из ключевых сцен «Преступления и наказания», он выстраивает собственную инсценировку этого диалога, в которой урок Христа произносится не устами «великой грешницы», как это было у Достоевского, а самим Раскольниковым, прозревающим сквозь неверие возможность спасения. Это перераспределение ролей отвечает общей устремленности художественного мышления Мальро к мифологизации действительности; вот почему Достоевский важен для него прежде всего как драматург вневременных «пограничных ситуаций», лишенных привязок к исторической реальности.

Вместе с тем автор «Братьев Карамазовых» не мог не затронуть еще одной установки творческой мысли Мальро — повышенного внимания к пластическим формам искусства. В этом отношении Достоевский-романист представляется Мальро своеобразным антиформалистом, то есть писателем, в творчестве которого вопросы романной формы не имеют первостепенного значения. В этом плане опыт Достоевского, равно как «русского романа» вообще, помогают Мальро преодолеть традицию «французского романа», то есть традицию насквозь рационального произведения, предполагающего существование априорной «идеи произведения»: «Когда Франсуа Вийон пишет о чем-то таком, что имеет для него столь трагическое значение, как „Баллада повешенных“;

¹ Howlett S. Traduction inédite d'une intervention de Malraux sur Dostoïevski à l'occasion d'un colloque organisé par Manès Sperber. P. 201.

он точно знает, что хочет писать балладу. Позднее во Франции всегда присутствовало сознание того, что решение написать роман предполагало выбор вполне определенной формы романа — „Нана“ например. [...] Достоевский, напротив, весьма жестко отвергал саму мысль заранее фиксированной формы. [...] Если задаться вопросом, какое отношение существует или могло бы существовать между Достоевским и французской литературой, то самый что ни есть серьезный ответ состоял бы в том, что французская литература мыслит себя — правомерно или нет, это другой вопрос, но чаще всего неправомерно — в виде этакого замкнутого мира определенных и определяющих форм. Во Франции романы писались на тот или иной манер, но всегда в соответствии с некоей формальной концепцией. То есть Достоевский, если взглянуть на него из Франции, — это писатель, который атаковал или даже разрушил роман как сложившуюся форму»¹. Сам Мальро в своем романном творчестве смело отказывается от традиционных форм классического «французского романа»; в своих поисках ускользающего смысла человеческой истории он охотно прибегает к новейшим нарративным стратегиям — кинематографической технике монтажа различных временных и пространственных планов, внутренним монологам, переливающимся в потоки сознания или бессознательного, напряженным диалогам или полилогам антагонистов и протагонистов, особой фигуре зримого или незримого повествователя или «хроникёра». Очевидно, что можно говорить о «полифонии» романов Мальро, однако с тем существенным уточнением, что речь идет не столько о хоре равноправных голосов или внезапных откровениях индивидов, сколько о многоголосии некоего межчеловеческого События, в котором теряется само понятие индивидуальности, а персонажи, при всей своей значимости, могут оказаться взаимозаменяемыми.

¹ Howlett S. Traduction inédite d'une intervention de Malraux sur Dostoïevski... P. 200.

Мальро прекрасно понимает, что Достоевский силен в психологии; он мог бы даже, подобно Ставрогину, бросить в ему в укор: «Проклятый психолог!», ибо определенный драматизм отношения французского писателя к автору «Бесов» определяется как раз тем, что сам он не приемлет ни психологии, ни тем более психоанализа, которые, согласно его твердому убеждению, грешат тем, что сводят человека к «жалкой кучке секретов», загоняют личность внутрь, тогда как само человеческое призвание выталкивает индивида к «мужественному братству».

Христианскому поиску спасения Мальро противопоставляет поиск человеческой общности, основания которой приоткрываются в «пограничных ситуациях», перед лицом смерти или смертоносного насилия. В этом отношении весьма примечательна самая развернутая оценка творчества Достоевского, принадлежащая перу Мальро. Она находится на страницах его последнего романа — «Орешники Альтенбурга» (1943).

Как поэтика этого произведения, ориентированная на полифонизм или, в терминах самого Мальро, воссоздание «голосов безмолвия», так и легенда, которую писатель к нему присочинил, сообщив в предисловии 1948 года, что «Орешники» — это чудом уцелевший фрагмент рукописи более крупного произведения «Борьба с ангелом», якобы уничтоженной гестаповцами во время Оккупации¹, наделяют текст Мальро семантически насыщенной аурой «последнего слова». Повествование выстраивается как своего рода «записки приговоренного к смертной казни», в разорванной ткани которых сказываются элементы исповедальной поэтики Гюго, Достоевского, но также и баталистской эстетики Толстого: по сюжету романа, в двадцатых числах июня 1940 года, когда вся Франция вмиг оказывается под сапогом Германии

¹ См. подробнее: *Фокин С. Л.* Эстетика разрушения в романе А. Мальро «Орешники Альтенбурга» // Материалы XXVI межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Выпуск 6. СПб.: СПбГУ, 1997. С. 40–42.

(Гитлер прибывает в Париж 23 июня 1940 года), полковник французской армии Винсент Бержер попадает в плен и ожидает своей участи вместе с другими военнопленными французами в Шартрском соборе, где и пытается в своих заметках разобраться в истоках и смыслах краха европейской цивилизации. В своих размышлениях Бержер возвращается к началу века, к образу отца и тем встречам французских и немецких интеллектуалов, которые проводил в своем доме его дядя Вальтер Бержер, профессор-гуманитарий, друг Ницше и Толстого, фотографии которых украшают его библиотеку. Тема очередного коллоквиума, который описывается в романе Мальро, звучит как «Постоянство и метаморфоза человека». В ходе обсуждения один из немецких участников встречи задается вопросом, какие книги могут помочь человеку в противостоянии небытию, точнее говоря, какие книги способны устоять в нечеловеческих условиях одиночного заключения, «что остается там живым», в этой убийственной «атмосфере тюрьмы».

«Вопрос капитальный!»:

«Он обвел окружающих ироничным и горьким взглядом. „Робинзон“. „Дон Кихот“. „Идиот“. [...] Во всех трех «случаях» [...] человек поначалу разлучен с другими людьми. Робинзон — из-за кораблекрушения, Дон Кихот — из-за безумия, Мышкин — из-за своей природы, из-за... но вы понимаете, о чем речь... скажем, из-за невинности. Три нелюдима мирового романа! А что же представляют собой эти три рассказа? Столкновения каждого из трех нелюдимов с жизнью, рассказ о борьбе за разрушение одиночества, за обретение людей. Первый борется своим трудом, второй — грезами, третий — святостью. Я тут немного упрощаю, это такой взгляд с высоты птичьего полета! Да, да, понимаю (он представил воображаемого оппонента и быстро пожал плечами). Даниэль Дефо — не терпел кораблекрушения, Сервантес не был безумцем, а Достоевский — святым! [...] И при этом заметьте, кем были написаны эти три романа о перезавоевании мира — бывшим рабом Сервантесом, бывшим каторжником Достоевским,

бывшим смертником Дефо. [...] Дефо использует неслыханное изобилие конкретных, пластических деталей, тогда как Достоевский (только Стендаль и Достоевский преподали мне кое-что в психологии, говорил Ницше: но что же они ему преподали?) пользуется прежде всего психологическими средствами. Но эти психологические открытия, психологические рельефы играют у Достоевского ту же самую роль, что пластический рельеф и воображение у Дефо! Это средства воздействия. Поверите в зонт и попугая, поверите и в Робинзона; поверите в тождество гордыни и униженности, поверите в Рогожина»¹.

На этой страничке «Орешников Альтенбурга» сосредоточены заветные идеи Мальро в отношении Достоевского, искусства романа и человека как такового. В самом деле, в уста немецкого профессора Штиглица, рассуждающего о трех книгах, что помогают человеку сохранить себя в условиях нечеловеческого существования, писатель вложил фрагмент собственного доверенного выступления в Лондоне, посвященного «культурному наследию». С другой стороны, этот фрагмент почти дословно повторяется в одном из итоговых произведений Мальро — в автобиографической эпопее «Антимемуары», где рассказы о реальных событиях из жизни писателя чередуются или сливаются с романизированными эпизодами автобиографии, фрагментами или автокомментариями ранних произведений. Творческий опыт русского писателя оказывается здесь своего рода контрапунктом, оттеняющим эксперимент Мальро-антимемуариста и антипсихолога, который в своей автобиографической прозе стремится выйти из регистра христианской исповедальности: «Ибо речь не о познании человека: речь все время о том, чтобы раскрыть какой-то секрет, *признаться*. Христианское признание было залогом спасения, шагом на пути покаяния. Талант не сводится к спасению, но действует не менее глубоко. Если предположить, что „Исповедь Ставрогина“ была на деле исповедью Достоевского,

¹ Malraux A. Œuvres complètes. II. Paris: Gallimard, 1996. P. 675–676.

то отвратительное происшествие преобразилось бы в трагедию, а Достоевский — в Ставрогина, в героя художественного вымысла: эта метаморфоза замечательно передается самим словом „герой“»¹. Для Мальро человек не сводится к «секрету» или «страшной тайне», открытие которой могло бы принести ему спасение: человек есть не то, что он «скрывает» или «открывает» в себе, но то, что он из себя делает.

Жанр «антимемуаров», который формируется Мальро в противовес Прусту-мемуаристу и Достоевскому-психологу, подразумевает определенную антропологию, в которой человек определяется не через способность к интроспекции, а через волю к деятельному самоутверждению в историческом существовании. В повествовательной ткани «Антимемуаров» фигура Достоевского становится одним из связующих моментов², точнее говоря, одной из тех точек отсчета, к которым постоянно возвращается мысль Мальро, вокруг которых она словно бы набирается сил, от которых она отталкивается, пытаясь передать в своего рода эпическом театре одного героя нечеловеческое богатство опыта писателя. Одним из ведущих художественных приемов Мальро-антимемуариста становится таким образом *реприза*, повтор какой-то ключевой фразы, эпизода, сцены, когда мысль писателя, возвращаясь к уже рассказанному, не просто воспроизводит то же самое, но всякий раз заново передает всегда единичное событие, располагая его либо в различных исторических контекстах, либо в разноплановых повествовательных регистрах, либо в разнохарактерных драматургических мизансценах.

Одной из таких реприз является апория Ивана Карамазова о «высшей гармонии» и «слезинке» «замученного ребенка». В воображаемом диалоге повествователя с Жаком Мери, одним из многих вымышленных персонажей мемуарной прозы Мальро,

¹ Malraux A. Œuvres complètes. III. Paris: Gallimard, 1996. P. 8.

² Kouchkine E. Dostoïevski dans la démarche associative de l'artiste (Malraux: Miroir des Limbes) // Le romanesque français d'une fin de siècle à l'autre. Katowice, 1998.

контроверза Достоевского сопровождается патетическим монологом, в котором мысль писателя, оттолкнувшись от карамазовской дилеммы, взлетает к пиковому вопросу: «Почему Достоевского изводило „страдание невинного ребенка, замученного скотом“? Некогда я писал, что на фоне ничто наинижайшее деяние героизма или любви окутано не меньшим таинством, чем крестная мука. На фоне ничто наинижайшее из творений является чудом; более смиренным, но не менее необычным, не менее захватывающим. Оно ничему не отвечает, кроме собственной метаморфозы, каковая увлекает его в свою загадку, по ту сторону бунта и смирения...»¹ Для агностика Мальро, полагающего, что смысл человеческой жизни никогда не дан раз и навсегда, но все время взывает к воле человека к самоосуществлению, Достоевский остается религиозным писателем, исключительность которого, однако, заключается в том, что он смог помыслить возможность несовпадения веры и истины. И если Достоевский в конечном счете остается на стороне вечности христианской веры, то Мальро делает выбор в пользу преходящей истины человеческой, слишком человеческой истории.

СЦЕНА ПЯТАЯ

«Все позволено» в «подполье»: философия смерти в «странной войне» французской литературы

¹ *Malraux A. Œuvres complètes. III. Paris: Gallimard, 1996. P. 781–782.*

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Подпольный человек Жоржа Батая

Жорж Батай [Bataille Georges; 10.09.1897, Бийом — 8.07.1962, Париж] — мыслитель, эссеист, поэт, романист, искусствовед, социолог, этнолог, экономист, автор терпких порнографических романов, публиковавшихся под богохульными псевдонимами — был писателем крайностей. В опыте постижения условий человеческого существования он стремился направлять свое сознание на предельные ситуации бытия — смерть и срам, грех и смех, исступление и преступление, святотатство и богохульство, дар и прожигание жизни, трата и жертвоприношение. В стихии такого рода крайностей у Батая сложилось предельно личное или даже личностное понимание Достоевского, поскольку ему случалось жить с личиной истинно «подпольного человека», жить, не просто сознавая мерзость человеческую, но и выставляя ее напоказ, жить, вознося себя бог знает как высоко, а потом швырять себя в бог знает какие пропасти, жить человеком «невозможным», как называл своего друга писатель Мишель Лейрис, ссылаясь на «Записки из подполья»¹. Это действительно была жизнь безудержного, страстного хотения преодолеть все самоочевидности — как в творчестве, так и в жизни.

¹ Leiris M. De Bataille l'Impossible à l'impossible *Documents* // Bataille G., Leiris M. *Echanges et correspondances*. Paris: Gallimard, 2004. P. 18.

Батай появился на свет на окраине провинциального городка в доме, расположенном между церковью и местной скотобойней. В детстве будущий писатель разрывался между слепым отцом-паралитиком и психически неуравновешенной матерью, с трудом несшей крест распадающейся семейной жизни. Несколько беспорядочное среднее образование дополнялось живым интересом к религиозным формам существования: молодой Батай мечтал стать монахом или пастором. Первая книга «Собор Реймской Богоматери» (1918), подписанная именем Батая, была преисполнена христианского благоговения; правда, в скором времени на христианстве была поставлена жирная точка, точнее, многозначительное многоточие, а сам «Собор Реймской Богоматери» перечеркнули эротические тексты такой провокационной силы, что даже в кругах сюрреалистов, не отличавшихся страстью к благонравью, за автором прочно утвердилась репутация «сексуально одержимого». С конца 20-х годов, после завершения курса классического историко-филологического образования в знаменитой Школе Хартий, Батай долгие годы трудился в Национальной библиотеке Франции, в то же время сотрудничал с различными искусствоведческими и литературно-художественными изданиями и литературными группами, сам выступал издателем или соредактором целого ряда авангардистских журналов или организатором творческих сообществ, объединявших французских интеллектуалов 20–50-х годов: «Документы» (1929–1931), «Социальная критика» (1931–1934), «Контратака» (1936), «Ацефал» (1936–1937), «Коллеж социологии» (1937–1939), «Критика» (1946 — выходит до сих пор и является ведущим интеллектуальным книжным обозрением Франции). Вместе с тем писал тягостную порнографическую прозу, в которой не гнушался ставить теогонические, теологические или философские вопросы: «Солнечный анус» (1927), «История ока» (1929), «Синь небес» (1935, опубликован в 1957), «Госпожа Эдварда» (1941), «Аббат С.» (1950). В пандан к художественной прозе Батай разрабатывал парадоксальную философию «незнания», тематически и поэтиче-

ски выстраивавшуюся в виде антипода «Суммы теологии» Фомы Аквинского: «Внутренний опыт» (1943), «Винновный» (1944), «О Ницше» (1945). Эти три книги, дополненные различными приложениями, добавлениями, постскриптумами, эпилогами, составили первые тома амбициозной «Суммы атеологии», к замыслу которой примыкали важные сочинения послевоенных лет по философии экономики, живописи, религии, культуры и литературы: «Проклятая доля» (1949), «Доисторическая живопись. Ласко, или Рождение искусства» (1955), «Мане» (1955), «Литература и зло» (1957), «Эротизм» (1957), «Слезы Эроса» (1961).

Мысль Батая внешне прихотлива, извилиста, трудноуловима, даже маловразумительна; она складывается, отрицая самое себя как мысль, как рассуждение, как дискурс; она следует своего рода «поэтике руин», ниспровергающей традиционно архитектурную модель теологического и телеологического образа мысли; она выстраивается, выбивая из-под себя все привычные опоры произведения словесного искусства, в виде многоходового лабиринта: в нескончаемых блужданиях по развалинам литературных или эстетических систем, в томительном пережевывании различных философских крох, в произвольных, капризных переходах от одного предмета к другому, во внезапных забегах вперед и столь же неожиданных возвращениях назад, в пространственных отступлениях и лаконичных сводках сказанного, в кружении вокруг да около и нечаянных озарениях, в неоправданном топтании на месте и безрассудных прыжках в неизвестность. В своей внутренней сущности мысль эта, если отвлечься от различных специальных изводов, предлагает человеку получше взглядеться в самого себя; вместо высоких идей осененного божественным светом человека она пытается представить человека как он есть, без неизменно возвышенных о нем представлений; она учит «человека дружить с самим собой»¹. В общем, славословие

¹ Подробнее: Фокин С. Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. СПб.: Олет Абышко, 2002.

Богу, составляющее стержень всякого теологического образа мысли, уступает здесь место слову о человеке наедине с самим собой, один на один со своей смертью, перед лицом пустоты, разверзающейся на том месте, где люди некогда представляли Бога, всякий раз, когда человеку достает сил не отвести от него глаз. В поэтическом сборнике «Могила Людовика ХХХ» есть миниатюра под названием «Книга», иллюстрацией к которой должна была стать картина в роде «Начала мира» Г. Курбе. В эту мини-поэму Батай влагает свою идею книги мира: «Я впиваюсь в рваную рану твою / Раздвигая твои голые ноги / Раскрывая их словно книгу / Где читаю смерть мою».

С творчеством Достоевского Батай столкнулся в середине 20-х годов, когда близко сошелся с русским философом Л. Шестовым, пытавшимся в то время устроить свою творческую жизнь в Париже. Начинающий писатель стал бывать в доме Шестовых в Париже, сблизился с дочерью философа Татьяной, принял участие в переводе на французский язык книги «Толстой и Ницше», которая вышла в свет в ноябре 1925 года под заглавием «Идея добра у Толстого и Ницше. Философия и проповедь»¹. Позднее Батай тепло отзывался об этой встрече:

Уже работая в Национальной библиотеке, я поступил в Высшую школу восточных языков. Начал изучать китайский и русский, но быстро забросил учебу, однако мне довелось познакомиться тогда с русским философом Львом Шестовым. Он философствовал, исходя из Достоевского и Ницше, что меня очень привлекало. Но очень скоро возникло ощущение, что я решительно отличаюсь от него в силу этого сокровенного неистовства, которое несло меня все дальше и дальше. Все-таки я его ценил, он же был просто вне себя из-за моего безмерного отвращения к философским книгам, и я со смирением слушал, когда он со знанием дела наставлял меня в Платоне. Ему-то я и обязан началом своих философских позна-

¹ Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников. Т. I. Paris: La Presse libre, 1983. С. 303.

ний, которые, так и не став чем-то, что обычно понимают под этим словом, со временем обрели тем не менее реальность. [...] Это был первый шаг; лень, а порой и дух беспредельности часто сбивали меня с этой прямой дороги, на которую он меня направил, но даже теперь я прихожу в волнение, когда вспоминаю об усвоенном от него уроке, согласно которому неистовство человеческой мысли — ничто, если не становится ее свершением. На мой взгляд, мысль Льва Шестова отдаляла меня от этого конечного неистовства, край которого замаячил передо мной еще в Лондоне; как бы то ни было, я вынужден был отойти от него, но я восхищаюсь его терпением в отношении меня, умевшего тогда выражать себя не иначе как через какой-то грустный бред¹.

С поры нечаянной встречи в Лондоне с Анри Бергсоном, о которой упоминает здесь Батай, писатель проникается предчувствием понимания всепокрушающей силы смеха. Двадцатитрехлетний студент Школы Хартий, который ведет набожную жизнь и не оставил еще мысли постричься в монахи, не подозревает, конечно, о подлинном размахе опыта смеха, не сознает всей мощи захватывающего его движения; вряд ли должно принимать на веру сделанное многие годы спустя признание, что тогда уже в смехе он «узрел основу основ». Тем не менее не стоит и недооценивать этого первого соприкосновения с теорией смешного: ведь до того времени молодой человек погружен в основном в изучение памятников средневековой христианской мысли. Известно, что в 1918 году его настольной книгой была «Мистическая латынь» Р. де Гурмона, представляющая собой антологию поэтических отрывков из сочинений знаменитых христианских авторов (св. Амвросий, св. Ансельм Кентерберийский, св. Бернар Клервоский и др.). Известно также, что в дипломном сочинении, защищенном 1 февраля 1922 года, Батай довольно оригинально связывал тему рыцарской инициации с тем местом в Новом Завете, где апостол Павел призывает христиан заковать

¹ Bataille G. Oeuvres complètes. T. VIII. Paris: Gallimard, 1976. P. 561–562.

души в броню веры: «Мы же, будучи *сынами* дня, да трезвимся, облекшись в броню веры и любви и в шлем надежды спасения» (1 Фес. 5, 8).

Не смех ли, зароненный в душу Батая Бергсоном, стал разъедать броню веры, в которую заковал себя молодой Батай, пытаясь бежать болей и горестей личного существования? Уже та настойчивость, с которой писатель возвращается в своих работах к лондонской встрече, наводит на мысль о по-настоящему решающем характере столкновения владеющего всеми помыслами молодого медиевиста экзальтированного христианства с приоткрывшимися возможностями смеха. Смех разрушает всепоглощающую серьезность христианства, подрывает бесконечную гордыню или бесконечное же смирение, коими зачастую спасается безмерно страждущая душа. Противохристианская направленность смеха сквозит во многих поздних текстах Батая; в эссе «Божественность смеха», вошедшем в книгу «Винный», рассыпано целое созвездие афоризмов о смехе: «Будучи противоположностью гордыни, смех является порой противоположностью смирения (в Евангелии никто не смеется)». Смех — живой укор любой конечности, ибо он, как ничто другое, быстротечен, в смехе наглядно являет себя конечность человеческого существования.

Смех владеет мыслями начинающего писателя с середины 20-х годов. Благодаря смеху он освобождается и от учительского авторитета Л. Шестова. В черновиках сохранился фрагмент, в котором расставание с русским философом объясняется исключительно через смех: «Лет двадцать тому назад я часто бывал у старого русского философа Льва Шестова. Он просто озадачил меня отсутствием чувства юмора. Я был весел, вызывающ и тогда не мог вообразить себе глубокой серьезности без беззаботности и смеха»¹. Словом, Батай посмеялся и над Шестовым, хотя в этом случае все было много серьезнее. Бергсон скорее разочаровал молодого медиевиста, заронив, правда, в его сознание подозрение

¹ Bataille G. Oeuvres complètes. T. V. Paris: Gallimard, 1973. P. 401.

о всеокрушающей силе смеха; Шестов, напротив, очаровал его философией, показав, насколько свободной может быть мысль, если ею движет воля к невозможному. К общению с русским философом восходят первые собственно философские опыты Батая: замысел книги о Льве Шестове, который весьма заинтересовал русского мыслителя, с волнением дебютировавшего тогда на сцене французской литературной жизни. Благодаря Шестову в круг чтения Батая попадают Пушкин, Лермонтов, Гоголь, но главное — Достоевский («Бесы», «Вечный муж», «Преступление и наказание»). Особенное чувство вызывают «Записки из подполья», во «Внутреннем опыте», главном сочинении Батая, эта книга представляется как сводка мировоззрения Достоевского, более того — всего христианства. Разумеется, подобная оценка продиктована поиском крайностей, направлявшим «Внутренний опыт», хотя в этом толковании угадываются интуиции Шестова, считавшего, что «Записки из подполья» питают все последующие произведения русского писателя.

По мысли Батая, современный человек — это человек искалеченный, топорище без топора. В историческом умалении человеческой сущности исключительно важную роль сыграло христианство: оно привнесло в сознание человека идею спасения, которая, в свою очередь, заронила в человеческое сознание идею счастья, покоя и в конечном итоге удовлетворенности. По мысли Батая, человек призван жить в обеспокоенности, призван все время казнить себя, жить так, будто он все время над бездной, будто все время почва уходит у него из-под ног и т. п. Достоевский в «Записках из подполья» показывает аналогичный способ бытия, в котором крайность достигается через предельное сознание стыда, нищеты и тщеты человеческого удела. По мысли Батая, это разлагающее сознание пустоты ввергает человека в такое существование, которое сродни тому бытию лицом к смерти, что завладело мыслями Гегеля в период написания «Феноменологии духа»: «В Достоевском крайность явилась результатом разложения; но это разложение — словно половодье: ничто не могло

его сдержать. Нет ничего более страдальческого, болезненного, чем эта бледная немочь религиозности. В „подполье“ крайность соотносится с нищетой... Не то зло, что крайность достигается через стыд, но то, что ее стыдом ограничивают!»¹

Как уже говорилось, в определенном смысле Батай зашел дальше Шестова в понимании Достоевского, поскольку пытался жить с личиной истинно «подпольного человека». Философ «невозможного» был обязан стать «невозможным» философом, подпольным философом и философом подполья. Мало кто из современников мог понять писателя, который, подобно «подпольному человеку», только и делал, что метался от одной крайности к другой, стучался в двери едва ли не всех литературных групп своего времени, бился головой обо все встречающиеся ему стены. Сам Батай к концу жизни признавал невозможность такой позиции: «Трудно вообразить себе философа, который постоянно или по меньшей мере зачастую был бы вне себя». Разумеется, Батаю доставало трезвости мысли не отождествлять целиком и полностью существование и творчество, хотя, следует признать, порой они сливались так, что трудно было бы отличить одно от другого.

¹ Батай Ж. Внутренний опыт / Пер. с франц. С. Л. Фокина. СПб.: Аксиома, 1997. С. 87.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Жан-Поль Сартр и «все позволено» французского экзистенциализма

В знаменитой лекции Ж.-П. Сартра «Экзистенциализм — это гуманизм» (1945) само существо атеистического экзистенциализма, бывшего, как известно, знаменем целой эпохи, выводилось из родства с автором «Бесов» и «Братьев Карамазовых»: «Достоевский некогда написал: „Если Бога нет, то все позволено“. Именно здесь находится отправная точка экзистенциализма»¹. Необходимо заметить, что Достоевский не принадлежал к числу любимых авторов Сартра, глубокое знакомство с книгами и мыслями русского романиста оказалось для философа несколько вынужденным, поскольку состоялось оно под знаком «странной войны», когда, мучаясь безвременьем военного времени, он разрабатывал, с одной стороны, концепцию ничто как зыбкого, но единственно возможного основоположения бытия, а с другой — концепцию сознания как ничтожащего начала истинного бытия-для-себя. В рамках этой двуединой концепции сознания и ничто опыт Достоевского-романиста предстал как опыт борьбы за чистое сознание, свободное от всяких темных импульсов: «У Достоевского нет никаких „темных уголков“, как бы того ни хотелось детерминистской психологии». Очевидно, что столь радикальная трактовка сознания у Достоевского восходила

¹ Sartre J.-P. L'existentialisme est un humanisme. Paris: Gallimard, 1996. P. 39.

к весьма прихотливым перипетиям творческого становления Ж.-П. Сартра.

Жан-Поль Сартр (21.06.1905 — 15.04.1980) был одним из самых ярких и независимых умов Франции XX века. Оставшись без отца, который скончался от желтой лихорадки через пятнадцать месяцев после рождения сына, Жан-Поль воспитывался в семье деда по материнской линии Шарля Швейцера, дяди знаменитого впоследствии Альберта Швейцера. Дед будущего писателя был типичным и вместе с тем выдающимся представителем французской интеллигенции рубежа XIX–XX веков — уроженец Эльзаса, протестант, он не захотел стать пастором и выбрал преподавательскую карьеру, получил ученую степень по немецкому языку и опубликовал несколько учебников по дидактике. Его парижская квартира была очагом классической культуры, средоточием той духовности, что достигается неустанным трудом и сознанием его благодетельности. В семье деда юный Сартр живет безоблачной жизнью в окружении влюбленных в него и балующих его близких, все свое время проводит за чтением французских и немецких классиков и за сочинением своих собственных произведений, в которых наивный детский плагиат перемешивается с неподдельной жадной литературной славой.

Это райское существование рушится в один день, когда мать, Анн-Мари, вторично выходит замуж. В двенадцать лет Жан-Поль познает другую жизнь — если и не адскую, то крайне тягостную, невыносимую, в противостоянии которой и складывается его бойцовский, неуступчивый характер. Он познает нелюбовь, которую источают как его отчим, ответственно взявшийся за воспитание избалованного дитя, так и лицейские товарищи в Ла-Рошели, которые видят в нем лишь маленького заносчивого парижанина. К этому времени относится еще одно открытие, которое ложится тяжким бременем на психическое становление подростка. К нелюбви со стороны окружающих добавляется неприятие самого себя. Жан-Поль вдруг понимает, что он очень некрасив: маленького роста и в огромных очках, которые худо-

бедно скрывают полностью не видящий правый глаз и косоглазие левого. Но эти невзгоды только подхлестывают интеллектуальный рост Сартра: в ответ на них он развивает в себе настоящий культ силы, как умственной, так и физической, с помощью которой надеется завоевать враждебный мир.

Этим культом силы, заносчивости, провокации Сартр выделяется в престижных парижских лицеях Генриха IV и Людовика Великого, где он продолжает свое образование, равно как и в Эколь Нормаль, где он обретает столь необходимую и столь плодотворную атмосферу напряженной интеллектуальной жизни. Только в Школе, этом питомнике французской интеллектуальной элиты, он познает прелесть разделенного дружества и разделенной любви: среди его друзей Поль Низан, Раймон Арон, Морис Мерло-Понти, его любовницей и «морганатической» супругой становится Симона де Бовуар, одна из самых блестящих учениц Эколь Нормаль.

К этому времени относятся его первые самостоятельные творческие опыты: философские сочинения «Воображение» (1936), «Трансцендентность эго» (1936), «Набросок теории эмоций» (1939), «Воображаемое» (1940); последнюю работу философ думает представить как докторскую диссертацию, от чего, однако, в скором времени отказывается как из-за войны, заставившей его взрослеть и мужать не по дням, а по часам («Дневники странной войны», 1995), так и в силу новых творческих начинаний — философского трактата «Бытие и ничто» (1943) и философско-аллегорических пьес («Мухи», 1943; «За закрытыми дверями», 1944), поставивших Сартра в первые ряды писателей Франции середины века.

Философская проза Сартра — роман «Тошнота» (1938), сборник новелл «Стена» (1939), незавершенная эпопея-хроника «Дороги свободы» (1945, 1949) — знаменует собой важнейший этап в развитии французского романа, когда острое сознание исчерпанности ресурсов картезианского, то есть линейного, повествования заставляет французских писателей идти на довольно

смелые, хотя и не всегда удачные, эксперименты с элементами симульганного монтажа различных временных планов, потока сознания или бессознательного, фантастического и мифологического повествования.

После публичной лекции «Экзистенциализм — это гуманизм» (1945), имевшей громадный общественный резонанс, Сартр превращается в одного из самых влиятельных писателей своего времени, его интеллектуальные позиции только усиливаются с появлением журнала «Тан Модерн» («Новые времена», 1945), ставшего на несколько десятилетий своего рода молитвенником левой интеллигенции Франции. В 50-е годы пути Сартра скрещиваются с марксизмом, но из этого союза, на который философ пошел вполне сознательно, думая заменить философию диалектического материализма диалектикой свободы и ответственности, ничего путного не вышло. Путешествия в СССР, на Кубу, на Ближний Восток, которые периодически совершает Сартр в компании с С. де Бовуар в 50–60-е годы, содействуют упрочению международного авторитета писателя. Отказ от Нобелевской премии, присужденной Сартру за автобиографическую повесть «Слова» (1964), закрепляют его репутацию возмутителя спокойствия, которую стареющий писатель подтверждает личным участием в парижской Революции 1968 года и сближением с маоистами и крайне левыми политическими группировками.

В 1971 году Сартр начинает публиковать книгу «В семье не без урода», фундаментальную литературно-философскую биографию Г. Флобера, над которой будет работать вплоть до самой смерти. Среди прочих сочинений Сартра особенно значительными представляются его литературоведческие этюды о Ж. Жене, Ш. Бодлере, С. Малларме, а также мемуарные очерки о М. Мерло-Понти, П. Низане, А. Камю.

После смерти Сартра С. де Бовуар выпустила в свет три важнейших литературных документа: «Дневник странной войны» (1983, 1995), который Сартр вел во время прохождения военной

службы в 1939–1940 годах, «Тетради по морали» (1983), представляющие собой заметки к обещанному второму тому «Бытия и ничто», и двухтомное собрание «Писем к Бобру и кое-кому еще» (1983), охватывающее период 1926–1963 годов. После смерти самой С. де Бовуар за первой волной новых источников последовала вторая — ее собственный «Военный дневник» (1990) и двухтомник ее «Писем к Сартру» (1990). Все эти литературные документы позволяют по-новому взглянуть на жизнь и творчество писателя, которого еще при жизни называли «Вольтером XX века».

С творчеством Достоевского Сартр сталкивается в конце 30-х годов: имя русского писателя начинает мелькать в его статьях и рецензиях, которые он печатает тогда на страницах журнала «Новое французское обозрение». Наибольшую известность приобрел вступительный пассаж из статьи о поэтике романов Ф. Мориака «Франсуа Мориак и свобода» (1938): «Роман дает не вещи, а их знаки. Каким образом с одними этими знаками, словами, что *указывают* в пустоте, создать самостоятельный мир? В силу чего Ставрогин живет? Неверно думать, что он обязан своей жизнью моему воображению: слова рождают образы, когда мы грезим над ними, но когда я читаю, я не грежу, я расшифровываю. Нет, я не воображаю Ставрогина, я его ожидаю, ожидаю его поступков, конца его приключения. Эта густая материя, которой я ворочаю, когда читаю „Бесов“, есть не что иное, как мое собственное ожидание, это мое время»¹. Примечательно, что роман Достоевского становится в ранней литературной критике Сартра своего рода эстетическим образцом, с которым он сверяет сочинения своих современников: как известно, романная техника Ф. Мориака менее всего отвечала философским и эстетическим требованиям автора «Тошноты». Отсюда знаменитая концовка статьи, которая выливается в отнюдь не беспочвенное обвинение католического романиста в том, что он держится со своими персонажами наподобие всеведущего и всезнающего Бога-Отца:

¹ Sartre J.-P. Situations, 1. Paris: Gallimard, 1947. P. 33.

«Но Бог не художник, Франсуа Мориак — тоже»¹. Имена персонажей Достоевского мелькают и в статьях Сартра 40-х годов. Так, размышляя над «Внутренним опытом» Батая (1943), критик не без язвительности замечает: «Батай отказывается примирить эти два непоколебимых и противоречащих друг другу требования: Бог безмолвствует, я не смогу от него отступить, все во мне требует Бога, мне его не забыть. Читая иные пассажи „Внутреннего опыта“, невозможно отделаться от впечатления, что сталкиваешься то ли со Ставрогиним, то ли с Иваном Карамазовым — Иваном, который знал Андре Бретона»². Едкий намек на сюрреалистическое прошлое Батая, который, впрочем, иными сторонами своего поведения и творчества мог внушать страх даже «папе» сюрреалистов, не мешает заметить, что Сартр вполне верно понимает метафизическую проблему Батая, который, подобно самым непримиримым персонажам русского писателя, ищет Бога в личных испытаниях его возможности и невозможности. Мало кто из современников мог понять писателя, который, подобно «подпольному человеку», только и делал, что метался от одной крайности к другой: тем не менее именно Сартр схватил в мысли и жизни Батая что-то такое, чего не доставало ему, университетскому мыслителю.

То, что роман Достоевского остается для Сартра своего рода классическим эстетическим образцом, по которому он судит о достоинствах и недостатках сочинений своих современников, свидетельствует также известный пассаж из статьи о романе В. Набокова «Отчаяние»:

Этот писатель большого таланта, но являет собой позднего ребенка. Я виню здесь исключительно его родителей и особенно Достоевского: герой этого странного романа-выкидыша похож не столько на своего двойника Феликса, сколько на персонажей «Подростка», «Вечного мужа», «Записок из подполья»: на этих

¹ Sartre J.-P. Situations, 1. P. 53.

² Ibid. P. 143.

жестких и умных маньяков, неизменно исполненных достоинства и неизменно же униженных; они бьются в аде своих рассуждений, надо всем смеются и во что бы то ни стало стараются найти себе оправдание; в их горделивых и разыгранных словно по нотам исповедях приоткрывается бесповоротное отчаяние. Правда, Достоевский верил в своих персонажей, а г-н Набоков в своих не верит, как не верит он, впрочем, и в искусство романа. Он не скрывает, что заимствует свои приемы у Достоевского, но сам же их высмеивает, он представляет их прямо по ходу повествования как необходимые и вместе с тем отжившие свое штампы... Боюсь, что г-н Набоков... слишком много читал¹.

Несмотря на то что может показаться, будто приведенные оценки творчества Достоевского противоречат друг другу — в первой Ставрогин предстает как самостоятельный, свободный романтический персонаж, тогда как во второй персонажи Достоевского оказываются скорее ходульными типами, — можно заметить, что их примиряет внутренняя убежденность Сартра в том, что мир романов Достоевского обладает внутренней цельностью, единством, неизбывной силой воображаемого, способного захватить сознание как современников писателя, так и тех, кто приходит позднее. Сам Сартр способен погрузиться в мир романа Достоевского, поверить в него: Набокова он обвиняет, строго говоря, в нехватке смелости воображения, в игровом отношении к искусству романа.

В статьях 30–40-х годов Сартр не разрабатывал прикладной поэтики своей прозы: роман «Тошнота» и новеллы сборника «Стена» создавались с оглядкой на более традиционные повествовательные модели, нежели предлагали в своих произведениях Д. Дос Пассос, У. Фолкнер, В. Набоков или даже Ф. Мориак и П. Низан, романам которых он посвятил замечательные этюды. Тем не менее в ходе работы над «Дорогами свободы» эти размышления по эстетике романа будут задействованы в поэзисе новой

¹ Ibid. P. 53–55.

романной прозы, способной схватить не только бег самой истории, но и историческое становление свободного человеческого сознания. Строго говоря, сам Сартр не воспользовался уроками Достоевского-романиста, которыми, однако же, стремился поучать своих современников.

Вместе с тем не следует думать, что имя Достоевского было просто на слуху у молодого Сартра и он время от времени козырял им, демонстрируя свои эстетические вкусы и пристрастия. Наиболее важное свидетельство того, что Достоевский был для Сартра не просто козырной картой, которой он всегда мог убить своих соперников по литературному полю, а важным источником формирования экзистенциальной философии «Бытия и ничто», встречается в «Дневнике странной войны».

29 сентября 1939 года Достоевский вместе с Жидом возникают в записях Сартра в связи с опытом осмысления войны как коллективного существования: «Подлинность может быть достигнута лишь в отчаянии. Потом, быть может, наступает какая-то спокойная и омертвелая радость, о которой говорят Жид и Достоевский. То странное мгновение счастья, которое я испытал 10 сентября в савернском поезде, когда серая заря занималась над спящими в вагоне солдатами. Война — это приглашение потерять себя, полностью отказаться от своего „я“, даже от своих писаний, бросить все, за что я так цепко держался, и стать лишь голым сознанием, созерцающим различные прерванные жизни моего „я“, войну, послевоенное время, предвоенное время, другую войну, другое послевоенное время, созерцать их в качестве ряда опытов, которые его не затрагивают»¹. Война как опыт вынужденного коллективизма, как требование отказаться от самости ралли бытия-вместе: в этих строчках зарождается преодоление не только метафизического оптимизма молодого Сартра, но и токсичного одиночества свободного сознания, иллюстрация ко-

¹ Сартр Ж.-П. Дневники странной войны / Пер. с франц. О. Волчек и С. Фокина. СПб.: Владимир Даль, 2002. С. 68–69.

торого была дана в «Тошноте». Другой фрагмент «Дневников» содержит достаточно развернутое истолкование психологической проблематики «Идиота», которого Сартр читает осенью 1939 года. В этой интерпретации философ предельно приближает метод Достоевского-психолога к собственной концепции сознания, которое найдет наиболее последовательное воплощение в трактате «Бытие и ничто». Важно, что Достоевский представляется Сартру носителем и выразителем чистого, незамутненного сознания, в котором все прозрачно и нет никаких «темных углов».

Поскольку этот фрагмент не получал должного освещения в критике, имеет смысл дать его здесь целиком:

У Достоевского нет никаких «темных уголков», как бы того ни хотелось детерминистской психологии. Нет никакого топографического разделения персонажей — с равнинами, вершинами, пещерами. Отравление совершается внутри каждого отдельного *Erlebnis*. Достоевский называет это отравление «дво-якими мыслями», то есть один поступок *одновременно* диктуется противоположными мотивами, одни из них возвышенные, другие же — низменные. Келлер приходит исповедоваться к Мышкину, движимый чувством униженности, но эта униженность отравлена желанием использовать исповедь для того, чтобы занять денег. Рогожин обменивается с Мышкиным крестами и просит, чтобы того благословила его мать: чтобы скрепить братскую дружбу. Но в то же самое время он намеревается убить его, и проявления дружбы являются *также* барьерами, которыми он отгораживается от убийства. При внимательном чтении создается впечатление, что возвышенное побуждение является первичным. Прежде всего из-за природной доброты русского человека — каковая является у Достоевского националистическим ограничением природной доброты человека вообще, — затем идет более глубокое основание, которое при этом представляется пружиной всей его психологии, — дело в том, что бескорыстие *естественно*. В общем, полная противоположность Ларошфуко. Этоизм, возврат к корысти не содержатся изначально в желании, они накладываются на него. В противном случае было бы не отравление, но глубокое единство. Однако непосредственная

реакция персонажа на свое желание и отравляет его. Стоит ему осознать свое желание — и он извращает его природу, делает его неестественным. Впрочем, эта неестественность сохраняет исходную чистоту желания; она лишь добавляет к ней в каком-то иррациональном синтезе иную интерпретацию целей желания. Все происходит так, будто персонаж недоверчив в отношении самого себя и в отношении другого и будто все в себе он воспринимает с *дурной стороны*. Но эта новая интерпретация с дурной стороны становится объектом глубокой *веры*. То есть она становится пружиной его поступков. Но не совсем так, как это происходит с первичным желанием (в которое не *верят*, которым *живут*), почти что так же. Она даже может встать на место желания. Кроме того, зачастую все так, как если бы персонаж задавался вопросом: «А как извлечь пользу из этого бескорыстного желания?» По моему мнению, все это доказывает, что Достоевский, отнюдь не являясь, как это полагали, бог знает каким греховодником бессознательного, является прежде всего романистом психологического сознания. Он затрагивает своих персонажей как раз на уровне реакции сознания на само себя, саморефлексии сознания. Дело в том, что желание может существовать лишь тогда, когда оно сознается самим собой, то есть когда оно *раздваивается*: только тогда существует отравление. Желание раздваивается по своей природе, и оно не может существовать без искаженного образа самого себя. И в конечном итоге искаженный образ желания (я исповедуюсь Мышкину, *чтобы* занять у него пятьдесят рублей) проскальзывает в само желание и персонаж уже не узнает себя в нем. То есть тут нет никакого, как полагает этот идиот Муссе, переводчик и автор предисловия, «раздвоения персонажа», есть просто-напросто сознание и его нормальная игра. И нет в этом ничего «весьма русского», есть именно сущностная необходимость. Именно это и поражает меня у Достоевского — у меня все время такое впечатление, что я сталкиваюсь не с «сердцем», не с «сокровенным бессознательным» его персонажей, а с голым сознанием, запутавшимся в себе и сражающимся с самим собой. В этом смысле Р. Б., сумасшедшая, действовала, даже не подозревая об этом, по самому что ни на есть Достоевскому. Она говорила нам, просто так: «Ну хорошо, я надеваю шляпку и иду с вами, куплю газет, чтобы посмотреть объявления» (она только

что сообщила нам, что ушла с работы и теперь ищет новое место). Делала несколько шагов, а потом бросала шляпку на кровать: «Нет, я не пойду, это просто комедия». Затем, в полном смятении, закрыв лицо руками: «Но ведь то, что я только что сказала, тоже комедия! Бог ты мой, как из этого выбраться?» Но она «действовала» по Достоевскому не потому, что была безумной, — дело в том, что ее безумие на какое-то время приняло форму огромной потребности в чистоте, каковая и открывала для нее неизбежную отравленность ее сознания. Эта потребность в чистоте, в согласии с самим собой, в единстве имеется и у Достоевского, это его идеал. Но именно тут он зачастую и перестает быть романистом и психологом, превращаясь в занудного пустобреха. Князь Мышкин наводит тоску; еще тоскливее Благообразный Мужик из «Подростка». И когда один из персонажей «Идиота» говорит, что с Настасьей Филипповной можно было бы вершить великие дела, я думаю про себя: что может быть более величественнее того, что она делает? Какое место она заняла бы в этой Святой Руси, о которой он грезит? Не лучше ли она и так, как есть, — страстная, мятущаяся, сражающаяся против своей страсти, против своего отравленного сознания, отравляющая себя на каждом этапе борьбы и умирающая в конце концов, одержав над собой победу (она не вышла замуж за Мышкина). По моему, *это* и есть величие и добродетель. Добру не быть без преодоленного — преодоленного на какое-то время — Зла¹.

Очевидно, что в этой трактовке концепция сознания у Достоевского высвечивается с совершенно неожиданной стороны. В мысли Сартра Достоевский оказывается носителем не столько психологического, не столько психоаналитического сознания, отягощенного сознанием греха, виновности, порочности и потому негативного и самонегативного, сколько сознания феноменологического, проективного, позитивного. Интенциональная структура сознания указывает на то, что субъективность складывается не в тождественности человеческого Я какой-то внутренней самости, а в движении со-

¹ Сартр Ж.-П. Дневники странной войны. С. 141–144.

знания к миру, «к самим вещам». В этом движении сознание выходит за собственные границы, «трансцендирует». Иначе говоря, самоидентичность сознания, его цельность — это не имманентное незыблемое основание, а трансцендентный подвижный горизонт. Философия трансцендентности выбрасывает человека на большую дорогу, в окружение опасностей, под ослепительный свет. Быть — значит быть-в-мире. Это «быть-в» следует понимать как движение, как бросок вперед. Быть — значит ринуться в мир, значит оттолкнуться от ничто мира и сознания, чтобы разразиться-сознанием-в-мире. Сознание (человек) — это не объект, не субъект, мнящий себя центром мироздания, сознание — это проект. Не приходится сомневаться, что в «Дневниках странной войны» Сартр представил едва ли не самую смелую во всей французской культуре интерпретацию сознания у Достоевского, которую затем развил в трактате «Бытие и ничто».

Позднее французский философ будет не раз возвращаться к книгам Достоевского, но той глубины его понимания, которой он достиг в исторических условиях войны, коллективного бытия, требовавшего отказа от индивидуальности, в самой подвешенности своего мыслящего «я», стремившегося к подлинности, ему уже будет не достичь.

В связи с утверждением литературы и философии экзистенциализма в послевоенной Франции (1945–1956) иные идеи Достоевского, вырванные из жизненных, мировоззренческих и эстетических контекстов, стали превращаться в расхожие формулы, если не лозунги, через которые французская интеллигенция пыталась определиться в отношении минувшей трагедии, равно как неясного будущего всей Европы, вступавшей в эру «холодной войны». В знаменитой лекции Ж.-П. Сартра «Экзистенциализм — это гуманизм» (1945) само существо атеистического экзистенциализма, становившегося знаменем эпохи, выводилось из чаемого родства с автором «Бесов» и «Братьев Карамазовых»: «Достоевский некогда написал: „Если Бога нет, то все позволено“. Именно

здесь находится отправная точка экзистенциализма»¹. Сходные идеи, правда со своеобразными тонами или полутонами, звучали в статьях и книгах целого ряда французских мыслителей, так или иначе связанных с философией существования и феноменологией, но также персонализмом, религиозной герменевтикой или даже томизмом — Ж. Валя, Ж. Маритена, Г. Марселя, М. Мерло-Понти, Э. Мунье, П. Рикёра. При всех непримиримых различиях конкретных философских начинаний французских мыслителей первых послевоенных лет связало единое стремление обнаружить новые основания гуманизма или обосновать саму возможность человеческого существования в мире истории, которая только что доказала, что для человека нет ничего невозможного, что он может не только помыслить себя богом, но и последовательно уничтожать в другом саму мысль, что тот принадлежит к роду человеческому.

¹ Sartre J.-P. L'existentialisme est un humanisme. Paris: Gallimard, 1996. P. 39.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Альбер Камю между Достоевским и Толстым

«Многое располагает сегодня художников к тому, чтобы, усвоив „Бесов“, написать свою „Войну и мир“», — писал Альбер Камю [Camus Albert; 7.11.1913, Мондови, Алжир — 4.01.1960, Вильблевен] в статье о Роже Мартен дю Гаре. Камю пронес Достоевского сквозь всю свою творческую жизнь — начиная с роли Ивана Карамазова, которую в середине 30-х годов он исполнял в любительском театре в Алжире, вплоть до работы над инсценировкой «Бесов» (1959), которой суждено было стать духовным завещанием писателя¹.

Камю родился и вырос в семье французских колонистов, перебравшихся в Алжир еще в середине XIX века и считавших эту африканскую землю своей родиной. Отец будущего писателя погиб в самом начале Первой мировой войны, сражаясь за Францию, которой практически не знал; мать, оставшаяся с двумя детьми на руках, днями напролет работала, убирая в богатых домах. Непреклонное бунтарство Камю, составлявшее самый живой нерв его творчества, питалось не книгами, а опытом всеобъемлющей нищеты человеческого удела, преодолению

¹ Kouchkine E. Possédés. Notice // Albert Camus. Œuvres complètes. T. IV. Paris: Gallimard, 2008; Le Marinel J. Albert Camus et Les Possédés: du roman à la pièce // Albert Camus et le théâtre. Textes réunis par J. Levi-Valensi. Paris: IMEC, 1992.

которого он посвятил себя целиком и полностью. Мир, в котором вырос Камю, не располагал к книжной культуре, это был мир людей, по существу лишенных слова, вот почему с самых первых творческих шагов писатель, как будто пробиваясь сквозь глухонемому человеческого мира, превращает «абсурд» (от лат. (ad) absurdus — от глухого) в принципиальный экзистенциально-когнитивный концепт.

В творческом становлении Камю поражают стремительность духовного роста и ясная продуманность рубежей своего творчества. У критиков — современников Камю — не раз возникала мысль о том, что его творчество реализует некую заранее разработанную программу. Отвечая как-то на вопрос на эту тему, Камю заметил: «Да, у меня был определенный план, когда я начинал свое творчество: первым делом я хотел выразить отрицание. В трех формах. Роман: „Посторонний“. Драма: „Калигула“ и „Недоразумение“. Идеология: „Миф о Сизифе“. Я бы не смог об этом писать, если бы сам не пережил периода отрицания: я не обладаю особой творческой фантазией. Если угодно, это было что-то вроде методологического сомнения Декарта. Но я знал, что отрицанием жить невозможно, и писал об этом в предисловии к „Мифу о Сизифе“, и тогда уже я задумывал позитивный этап своего пути. Вновь в трех формах. Роман: „Чума“. Драма: „Осадное положение“ и „Праведники“. Идеология: „Бунтующий человек“. Я намечаю и третью ступень, сосредоточенную вокруг темы любви. Над этими замыслами я сейчас работаю». Это суждение Камю относится к 1957 году: до его гибели в автокатастрофе оставалось около трех лет, завершить задуманное ему не удастся. Тем не менее в этом стремлении к предельной осмысленности своей творческой жизни, жесткой рационализации своего пути сказывалась одна из особенностей сознания Камю, отражавшая его сокровенное мировоззренческое убеждение: не обнаруживая высшего смысла бытия вне человека, он пытался наполнить смыслом человеческую жизнь, при этом сама его жизнь в известной мере становилась сознательным творением.

Согласно представлениям Камю, в его творчестве можно выделить три основных этапа, или, как он их называл, три «цикла». Примечательно, что каждому из этих этапов соответствует «свой» Достоевский, различные фигуры которого населяют сознание французского писателя, принимая в нем формы соответствующих философско-эстетических концептов.

Цикл абсурда состоит из романа «Посторонний» (1942), эссе «Миф о Сизифе» (1942) и пьес «Калигула» (1944) и «Недоразумение» (1944). Все эти произведения вращаются вокруг единого тематического центра — абсурдности человеческого существования — и неразрывно связаны между собой. Здесь фигура Достоевского, точнее фигура одного из ключевых персонажей русского писателя — самоубийцы-богоборца Кириллова, предстает в виде носителя высшей истины «абсурда»: если Бога нет, то человеку позволено распорядиться жизнью по своему усмотрению — вплоть до устранения себя из жизни¹. С этой крайностью, в которую впадает один из персонажей «Бесов», молодой Камю категорически не согласен, и на ключевой вопрос «Мифа о Сизифе» — «Стоит ли жизнь труда быть прожитой?» — он отвечает безусловным приятием жизни, вместе со всей ее нелепицей. Конечный клич «героев абсурда» — Сизифа, «постороннего», Калигулы — «должно вообразить себя счастливым» выливается в следующий парадокс: если на свете нет ни правды, ни счастья, если небеса не сулят ничего, кроме посмертного спасения, то человеку не остается ничего другого, кроме счастливой жизни и «счастливой смерти», каковые только его и оправдывают, придавая нигилизму героический и даже сакральный характер.

Цикл бунта образован таким же жанровым триптихом — роман «Чума» (1947), пьесы «Осадное положение» (1948) и «Праведники» (1950), эссе «Бунтующий человек» (1951). Новую

¹ Кушкин Е. П. У истоков рецепции «Бесов» (Кириллов во французской литературе XX века) // Межнациональный фактор в литературном процессе. Л.: ЛГУ, 1989.

мировоззренческую концепцию, которая складывается в тесной связи с общефранцузским опытом «странной войны», позорного поражения, оккупации, сотрудничества с немцами, сопротивления, освобождения, сопровождают заметные изменения в самой творческой позиции писателя: в 40-е годы появляется несколько обширных литературно-критических опытов Камю, посвященных вопросам эстетики романа и осмыслению особенностей традиции французской моралистической прозы (статья «Сознание и эшафот» о романе мадам де Лафайет, предисловия к «Максимум» Шамфора и прозе Мелвилла). Эти литературно-критические размышления, знаменовавшие настойчивое стремление писателя связать свое творчество с классической литературной традицией, выявлявшие его сознательный творческий «традиционализм», были сопряжены с многолетним трудом романиста над «Чумой» и содержали многие элементы той концепции романа, что будет изложена в философском эссе «Бунтующий человек» (раздел «Роман и бунт»). Вбирая в себя эти импульсы возвращения к истокам, фигуры Достоевского в сознании Камю становятся более насыщенными, более полнокровными, более живыми: эмблематической в этом отношении является сцена смерти ребенка в романе-притче «Чума», где писатель жестко сталкивает свой бунтарский гуманизм с позицией христианства.

Доктор Риэ, которому не удается спасти сына следователя Отона, запальчиво бросает отцу Панлу: «Уж этот, по крайней мере, был невинным...» На что священник, поставленный в положение богобоязненного праведника, принужденного усомниться в божественной справедливости, отвечает со смирением: «...Это возмутительно, ибо превосходит человеческую меру. Но, может быть, мы должны любить то, чего не можем понять». Однако у доктора, который уже в силу своего ремесла выступает богоборцем, другое представление о призвании человека: «И даже на смертном одре я не приму творения Божьего, где истязают детей». У католика Панлу остается единственное убежище христианина, столкнувшегося с тайной Творения:

«Только сейчас, доктор, — грустно произнес он, — я понял, что зовется благодатью». Напряженный библейский подтекст этого диалога, прорывающийся в почти дословных повторах из «Книги Иова», осложненный реминисценциями из надрывных разговоров Ивана и Алеши Карамазовых, придает этому спору Камю с христианством, проникновенную и безответную — на путях разума — силу. «Смысл моего творчества, — записывает он в дневнике, обдумывая роман „Чума“, — столько людей лишены благодати. Как жить без благодати? Следует напрячь все силы и сделать то, чего никогда не делало христианство: заняться преданными проклятию»¹.

После «абсурда» и «бунта» Камю задумывает цикл «любви»: роман-эпопею об исторических судьбах своего поколения под названием «Первый человек», пьесу «Дон Фауст», трагическую тему Фауста и Дон Жуана, и эссе в афоризмах, сосредоточенное на образе Немезиды, одной из самых древних и почитаемых греческих богинь, символизировавшей в сознании писателя идеи меры и справедливости, подобно тому, как Сизиф воплощал «абсурд», а Прометей — «бунт». Третий цикл не был завершен — смерть безжалостно перечеркнула строгую линию творческой судьбы, однако направление духовного роста Камю невозможно понять без учета этих замыслов. Важно, что идея «любви» доминировала в мышлении писателя в 50-е годы.

Вместе с тем в воле к любви, направлявшей творческое становление Камю в эти годы, было одно «больное место», явившее самосознание писателя: речь идет о разрыве с Ж.-П. Сартром и писателями-экзистенциалистами атеистического толка, к которым по недоразумению причисляли и его самого. Именно полемика вокруг эссе «Бунтующий человек», где Камю замахнулся на марксистскую философию истории, активным попутчиком, если не глашатаем которой пытался в то время стать Сартр,

¹ Подробнее: Фокин С. Л. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. СПб.: Алетей, 1999. С. 233–244.

обнажила необходимость решительного размежевания двух писателей, воспринимавшихся современниками в виде этаких Диоскуров французского экзистенциализма. Именно в пылу этой полемики была задумана повесть «Падение», самая «прекрасная и наименее понятая», по позднему признанию того же Сартра, книга Камю. И подобно тому, как многие вещи Достоевского создавались «руками, дрожащими от гнева» (М. Е. Салтыков-Щедрин), «Падение» задумывалось Камю как гневная отповедь современным «бесам», одержимым ложными идеями прогресса и исторической необходимости, крайнего своеволия и «прогрессивного» насилия. Однако по ходу работы замысел усложнялся, и резко тенденциозная направленность книги уступала место более глубокому опыту осмысления сознания современного интеллигента, в который вовлекался элемент самокритики писателя. В конечном итоге «Падение» обернулось необыкновенно сложной картиной мятущегося ума, который, предаваясь с виду самобичеванию, сладострастно бичует своих ближних. То есть, принимая формы «исповеди», вся страстная речь Жана-Батиста Кламанса (в имени главного персонажа прочитывается как имя Иоанна Крестителя, пророчествующего «гласом вопиющего в пустыне», так и имя Жан-Поля Сартра, запутавшегося, подобно Шигалеву, между абсолютной свободой и абсолютным рабством) движима наваждением приписать вину «другому»: исповедь превращается в обвинение, кающийся — в судью. Сама форма повести восходит к определению «фантастического рассказа», данному Достоевским в предисловии к «Кроткой»; более того, прямые литературные привязки к «Герою нашего времени» Лермонтова и «Запискам из подполья» Достоевского вводят «Падение» Камю в традицию романа современного нигилизма, в основании которой находятся «Бесы»¹. Для Камю, работавшего в 50-е годы над инсцениров-

¹ Тематические и повествовательные параллели «Падения» и «Записок из подполья» подробно прослежены в следующих работах: Sturm E. Conscience et impuissance chez Dostoïevski et Camus. Paris: Nizet, 1967; Roberts C. H. Camus

кой этого романа Достоевского, «Бесы» являются своего рода энциклопедией современного исторического разума: «Тезис Достоевского состоит в том, что те же самые пути, которые ведут индивида к преступлению, приводят общество к революции». В предисловии к «своим» «Бесам» Камю замечал: «И если роман „Бесы“ является пророческой книгой, то не только потому, что он возвещает наш нигилизм, но и потому, что в нем представлены разорванные или мертвые души, не умеющие любить и страдающие от этого, жаждущие веры и не способные на нее, — как раз те, что и населяют сегодня наше общество и наш духовный мир». Для позднего Камю трагедия современного человека — это трагедия нелюбви, неспособности человека открыться другому.

В плане творчества эта мысль совпадала с мотивами «возвращения к истокам» — сильнейший импульс художественной мысли Камю направлен в эти годы на возвращение к самому себе через других. В эстетическом плане идея «любви» естественным образом смыкалась с идеями художественной преемственности и литературной традиции — в центре внимания Камю — литературного критика в 50-е годы находится, с одной стороны, творчество писателей, которых он считает своими литературными учителями («Встречи с Андре Жидом», предисловия к «Островам» Ж. Гренье и романам Р. Мартен дю Гара), а с другой — творчество близких ему современников (предисловия к произведениям Л. Гийу, Э. Роблеса, Р. Шара). В литературно-критических размышлениях 50-х годов Камю в немалой степени занят определением эстетических идеалов, ориентируясь на которые он думает продолжать свое творчество. На первом месте среди них — русская классическая литература, представленная в художественном мышлении Камю творчеством Толстого и Достоевского.

et Dostoïevski: comparaison structurale et thématique de *La Chute* de Camus et du *Sous-Sol* de Dostoïevski // *La revue des lettres modernes*. 1971. № 264–270; Magnan M. L'Influence du style et de la technique narrative de Dostoïevski sur *La Chute* de Camus // *Dostoïevski et les Lettres françaises / Actes du colloque de Nice réunis et présentés par J. Onimus*. Nice: Centre du XX siècle, 1981.

В отечественной литературе о восприятии русских классиков во Франции уже отмечалась одна характерная особенность: будто по аналогии с внутренним соперничеством Толстого и Достоевского, французские писатели по отношению к их творчеству также делились на два лагеря¹. Своеобразие Камю заключалось в том, что в его художественном сознании спор двух русских писателей словно бы приближался к разрешению. Сам он прекрасно ощущал эту свою особенность, определявшуюся все той же идеей любви, которая безраздельно владела его творческой мыслью. В «Записных книжках» появляется очень примечательная запись: «Те, кто был оплодотворен и Достоевским, и Толстым, те, кто одинаково хорошо понимает, как того, так и другого... оказываются сомнительными существами и для себя, и для других».

Эта потребность примирения разного, опыт согласования различных духовных устремлений в высшем единстве необыкновенно увлекает позднего Камю. Очень показательна в этом отношении записанная французским писателем в дневник фраза Достоевского из знаменитой Пушкинской речи: «Мысль, которая занимает меня более всего: в чем состоит наша общность идей, каковы те пункты, где мы все можем объединиться, какую бы тенденцию мы ни представляли».

В наиболее полном виде образ русской классической литературы был представлен Камю в предисловии к романам Р. Мартен дю Гара, которого он рассматривал как наследника традиций русской классики. Полагая опыт Толстого и Достоевского неперемнным достоянием подлинной литературы, призванной выразить идеал духовного единения людей, Камю писал в этой работе: «Многое располагает сегодня художников к тому, чтобы, усвоив „Бесов“, написать когда-нибудь „Войну и мир“».

¹ Владимирова А. И. Толстой и Достоевский во французской литературе рубежа XIX и XX вв. // Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада. СПб.: Наука, 2003.

В эту броскую фразу стоит вдуматься. В «Мифе о Сизифе» Достоевский назывался «великим романистом» и «романистом-философом». Его творчество давало вдохновенный пример художника, ставящего проблему абсурда и трагически решающего ее в «экзистенциальном прыжке» к Богу. В работе о Мартен дю Гаре акценты в оценке творчества автора «Бесов» расставлены по-иному. Главным для Камю у Достоевского оказывается идейно-философское содержание, тогда как эстетически для него важнее Толстой. Вот почему Р. Мартен дю Гар для него — единственный достойный «последователь Толстого»: «Мартен дю Гара роднит с Толстым интерес к живым людям, умение изображать их во плоти, включая все темное, что она в себе таит, и умение прощать — одним словом, особенности, вышедшие ныне из моды. В то же время мир, созданный Толстым, образует единство, уникальный организм, вдохновленный общей верой: его персонажи воссоединяются на высшем пути к вечности». Художественный мир Мартен дю Гара лишен света религиозности, но это — мир человеческих надежд и сомнений, мир разорванного и упрямого разума, делающего ставку лишь на человека, — в этом отношении он глубоко современен. Тайны общечеловеческого искусства, тайны смирения и мастерства, которые хранит творчество автора «Семьи Тибо», делают его поистине классическим.

Современная литература, по мысли Камю, принадлежит традиции Достоевского, хотя наследует главным образом «мрак» его творений, утрачивая при этом органично присущие творчеству русского писателя понятия «греха и святости». Именно русская литература во взаимно дополняющих друг друга образах Толстого и Достоевского мыслится Камю как эстетический идеал творчества, устремленного к подлинной человечности, к причастной самой вечности эпичности, к убедительной полнокровности образов.

Выходу эстетической мысли Камю к активному усвоению уроков Толстого и Достоевского сопутствовал серьезный сдвиг

в его философской мысли: сознание позднего Камю движется интуицией любви. Эта интуиция заставляет его отказаться даже от «моральной точки зрения», доминировавшей в философии бунта. Камю ищет мудрость, которая ничего бы не отрицала, мудрость приятия жизни, мудрость согласия человека и мира. «Следует любить жизнь, — размышляет Камю над строками одного из своих духовных кумиров, — прежде ее смысла, говорит Достоевский. Да, и когда любовь к жизни исчезает, никакой смысл не в силах нас утешить».

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Фигуры Достоевского в повести Мориса Бланшо «По мановению моей смерти»

Среди французских читателей Достоевского М. Бланшо выделяется не столько эффектной интерпретацией творчества русского писателя, хотя его перу принадлежит одно из самых глубоких толкований образа инженера Кириллова из романа «Бесы»¹, сколько необыкновенным опытом «повтора» одного из основополагающих экзистенциальных переживаний русского писателя, связанного с приговором к смертной казни и его *неисполненным исполнением* на Семеновском плацу. Действительно, подобно Достоевскому, Бланшо довелось испытать «последнее мгновение»² летом 1944 года, когда иноземные оккупанты, преследовавшие участников французского Сопротивления, ворвались в его дом, вывели во двор его обитателей и поставили всех

¹ В этом отношении необходимо сознавать, что во французской литературе этот персонаж Достоевского превратился в своего рода «бродячего героя» наподобие Фауста или Дон Жуана, переходящего от одного писателя к другому и наполняющегося в этих переходах, пассажах характерными переменами внутреннего содержания. Ср.: Кушкин Е. П. У истоков рецепции «Бесов» (Кириллов во французской литературе XX века) // Межнациональный фактор в литературном процессе. Л.: ЛГУ, 1989.

² Достоевский Ф. М. Идиот // Собрание сочинений в десяти томах / Под общей редакцией Л. П. Гроссмана, А. С. Долинина и др. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1957. С. 70.

к стенке: случай спас жизнь писателю, опалив изнутри неизбежным ощущением того, что он живет будто после смерти, что, как признавал он в крохотной повести «По мановению моей смерти» (1994), «живет только ощущение облегчения, каковое и есть сама смерть, или, говоря точнее, мановение моей смерти отныне и впредь моя маета»¹. Итак, цель настоящей главы заключается в том, чтобы проследить преломления опыта Достоевского и, в частности, мотива *отсроченной смерти* в творческом становлении М. Бланшо, что представляется возможным осуществить здесь в три приема: во-первых, важно вкратце напомнить архисцену несостоявшейся казни в жизни и творчестве русского писателя; во-вторых, учитывая то обстоятельство, что творческий путь М. Бланшо гораздо менее известен в русской культуре, нежели труды и дни многих его современников, важно наметить в самых общих чертах основные его этапы, представив их в связи с формированием представлений французского писателя о Достоевском; в-третьих, наконец, нам предстоит рассмотреть повесть «По мановению моей смерти» в свете тех семантических фигур, которые так или иначе сопрягались в сознании автора повести с именем русского писателя или «русскости» вообще.

* * *

Напомним, что в знаменитой сцене романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (1868–1869) князь Мышкин, беседуя с генеральшей и девицами Епанчиными, вспоминает про внутренний опыт

¹ Blanchot M. L'instant de ma mort. Paris: Gallimard, 2002. P. 17. В русском переводе вся малая проза Бланшо собрана в превосходном томе, подготовленном стараниями В. Е. Лапицкого: Бланшо М. Рассказ? Полное собрание малой прозы. СПб.: Академический проект, 2003. Тексты Бланшо с большим трудом поддаются «релевантному» переводу, поэтому, принимая в целом многие решения выдающегося переводчика французской литературы, каковым является В. Е. Лапицкий, я рискнул тем не менее предложить в этом этюде свои варианты перевода как цитируемых фрагментов, так и отдельных названий произведений Бланшо.

приговоренного к смертной казни человека. Автобиографический характер этого рассказа хорошо известен: по свидетельству А. Г. Достоевской, для писателя «были чрезвычайно тяжелы воспоминания о том, что ему пришлось пережить во время исполнения над ним приговора по делу Петрашевского»¹, которые, однако же, он, прежде чем представить в «Идиоте», по меньшей мере три раза порывался высказать в присутствии близкого человека. В романе Достоевский выстраивает довольно сложный повествовательный механизм, в котором уровень автобиографического свидетельства, то есть истины, действительности, яви, работает через посредство трех, как минимум, других уровней повествования: первый уровень образован рассказом самого Идиота, то есть вымышленного, художественного, литературного персонажа; второй — рассказом некоего «неизвестного», третьего лица, со слов которого Идиот рассказывает эту историю и о котором рядовой читатель знать ничего не знает; наконец, третий уровень — рассказом собственно рассказчика, повествователя, «сочинителя», лица абсолютно «фантастического», каковое, как известно, следует отличать от автора, на чем последний постоянно настаивал. Однако очевидно, что именно это «третье лицо», о котором рядовой читатель знать ничего не знает, так или иначе представляет собой автора: под маской этого «неизвестного» сам автор вторгается в повествование, словно бы удостоверяя своим инкогнито истину романа, во всяком случае бросая на эту «четырёхступенчатую передачу» былого тень неопровержимой истины действительно пережитого. Таким образом, несмотря на то что А. Г. Достоевской доводилось раза три слышать этот рассказ «почти в тех же самых выражениях, в которых он передан в романе „Идиот“»², характер рассказа в романе оказывается неизмеримо более сложным, нежели те стихийные откровения, которые писатель неоднократно пытался доверить самому близкому для

¹ Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. М.; П., 1923. С. 58.

² Там же.

него человеку, как если бы эта исключительная истина, которая открылась ему в «последнее мгновение», сама по себе требовала не просто выхода, но такого исхода, в котором свидетельство о былом, минувшем, пережитом могло обрести значение, всю свою силу не иначе как через посредство художества, вымысла, романа. Словом, как литература нуждается в истине, без чего она всегда рискует обратиться чистой фикцией, так и истина былого нуждается в литературе, в вымысле, в воображении, без чего рискует вылиться в голую правду, то есть нечто такое, что, в отличие от истины, лишь *соответствует* действительности.

Строго говоря, это сложная взаимность, взаимовлечение и взаимоотторжение вымысла, литературы, художества — словом, способности воображения и «истины» — составляет основную движущую силу творческого становления М. Бланшо и, в частности, такого ее мотива, как событие отсроченной смерти.

* * *

Морис Бланшо (22.10.1907, селение Кан, департамент Соны и Луары, — 20.02.2003, Ле Мениль-Сен-Дени, департамент Ивелин) — французский писатель, романист, критик, философ. Будущий писатель появился на свет в старинном доме потомственных французских землевладельцев. К этому «Замку», как называли его обитатели и окрестные фермеры, Бланшо был очень привязан; время от времени возвращался в родовое гнездо, чтобы писать в удалении от всех и вся. Здесь же он едва не встретил гибель, пережив «миг» своей «смерти» летом 1944 года, о чем поведал через пятьдесят лет в повести «По мановению моей смерти» (1994). Основательное домашнее воспитание было дополнено классическим образованием в Страсбургском университете, где Бланшо изучал философию и немецкий язык и сблизился с Э. Левинасом, впоследствии крупнейшим французским и еврейским религиозным мыслителем; дружба стала, по словам Ж. Деррида, «благословением

того времени» для обоих мыслителей. В начале 30-х годов Бланшо вступает на стезю критики и литературы: он сотрудничает с изданиями крайне правого толка, отстаивая идеи своего рода консервативной революции в духе Ш. Моррасса и «Французского дела», направленной против парламентаризма, капитализма, коммунизма и нацизма; в то же время пишет, переписывает, порываясь время от времени уничтожить, нескончаемый лингвонтологический роман «Фома Темный», который увидит свет только в мрачном 1941 году. За ним последуют еще два романа — «Аминадав» (1942) и «Всевышний» (1948).

Романы Бланшо являются чем-то исключительным в отношении двух доминирующих тенденций в эволюции романских форм во Франции того времени: с одной стороны, это политико-философские романы «условий человеческого существования» («Удел человеческий» А. Мальро, «Заговор» П. Низана, «Жиль» П. Дриё Ла Рошеля), в которых исходная обесмысленность индивидуальной жизни преломляется в теме «поиска сообщества», с другой — метафизические романы «абсурда» («Путешествие на край ночи» Л.-Ф. Селина, «Тошнота» Ж.-П. Сартра, «Посторонний» А. Камю), где индивид, утрачивая собственный человеческий облик, сталкивается с устрашающим безмолвием мира. В романах Бланшо оба конфликта усугубляются через проблематизацию самого языка, который в конечном итоге оборачивается главным действующим лицом произведения. Эта линия поэтики Бланшо дублируется критической рефлексией в первом сборнике философско-эстетических эссе «Неверным шагом» (1943): размышляя в своих этюдах о творчестве самых различных писателей и мыслителей (от Бергсона и Валери до Малларме, Кьеркегора и Экхарта), писатель очерчивает контуры своеобразной негативной онтологии литературы, где последняя не имеет никаких других оснований, кроме суверенного права на смерть, которое призван отстаивать для себя и до последнего мига писатель, противостоя всем угрозам и всем соблазнам эмпирического существования.

В конце 40-х годов, отойдя от крупных романских форм, писатель переходит к малой прозе, к особому виду рассказа-сказа (повести), в котором бесцветный, нейтральный голос повествователя приглушает, затушевывает, стирает традиционные фигуры сюжета, персонажей, тем, тогда как сам язык то и дело рискует обернуться своей противоположностью — то ли безмолвием, то ли пустословием: «Смертный приговор» (1948), «В желанный миг» (1951), «Из пустого в порожнее» (1951), «Тот, кто не сопутствовал мне» (1953), «Последний человек» (1957), «За ожиданием забвение» (1962), «Безумие дня» (1973).

В то же самое время Бланшо превращается в одного из самых авторитетных литературных критиков Франции, регулярно печатая на страницах «Нового французского обозрения» и других литературных журналов пространные философско-эстетические этюды, которые затем собирает в ряд следующих друг за другом мощных, необыкновенно насыщенных книг: «Литературное пространство» (1955), «Грядущая книга» (1959), «Нескончаемое собеседование» (1969), «Дружба» (1971), «Шаг по ту сторону» (1973), «Кромешное письмо» (1980).

Вместе с тем, по мере того как собственно литературный голос Бланшо почти смолкает, а его критика выливается в опыты все более фрагментарного, местами афористического, письма, творческая мысль писателя обращается к прошлому, к сообществу тех, с кем он так или иначе разделял ведущие вопрошания века, хотя в текущей жизни мог и не встречаться, кто уже отошел в прошлое или продолжал прокладывать пути к грядущему, к тем редким спутникам, что в реальности могли и не сопутствовать его мысли, но в то время один за другим уходили из жизни. В последних книгах Бланшо говорит о своего рода «коммунизме мысли» или «политике дружбы», ответствующих «голосам из ниоткуда», к тому же в них рассеяны автобиографические крохи: «Скандалное сообщество» (1983), «Слово последнему» (1984), «Мишель Фуко, каким я его себе воображаю» (1986), «Голос из ниоткуда» (1992), «Интеллектуалы под вопросом» (1996), «Дружбы ради» (1996).

В огромном корпусе литературно-критических работ Бланшо (свыше 600 развернутых рецензий, обстоятельных откликов, строгих философских этюдов) фигуре Достоевского уделено сравнительно немного места. Имя русского писателя начинает мелькать в рецензиях 30-х годов, которые, однако, пронизаны пафосом защиты национальной «французской культуры»¹. Если судить по этим спорадическим упоминаниям, следует полагать, что Достоевский воспринимается молодым Бланшо в русле традиции психологического или даже психоаналитического романа, которую он не приемлет, исходя из двух прямо противоположных принципов — рационализма и мистицизма. Психология или даже идеология «двойничества» представляются ему поверхностными, не ухватывающими подлинную драму существования, заключающуюся, согласно Бланшо, в невозможности сознания построить какой-либо образ человека². Однако уже в начале 40-х годов в этюде, посвященном «Мифу о Сизифе», Бланшо в общем принимает ту типологию «романистов абсурда», которую предлагает Камю в своем эссе: «Сад, Мелвилл, Достоевский, Пруст, Кафка, Джойс, Мальро, Фолкнер — вот романисты, что обеспечили бессмыслие гарантией искусства, рационально присовокупленного к абсурду»³. Другое дело, что Бланшо решительно отвергает саму концепцию «философии абсурда», небезосновательно выделяя в ней избыток романтизма: «В этом произведении абсурд обращается развязкой, разрешением всех сомнений, своего рода спасением»⁴. Таким образом, полагает Бланшо, автор «Мифа о Сизифе», призывая вообразить «абсурдного человека» счастливым, сам попадает в ловушку

¹ *Bident Ch.* Maurice Blanchot. Partenaire invisible. Seysses: Champ Vallon, 1998. P. 118.

² *Зенкин С. Н.* Морис Бланшо и образ // Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. М.: НЛЮ, 2005. С. 433–448.

³ *Blanchot M.* Faux pas. Paris: Gallimard, 1971 (1943). P. 68.

⁴ *Ibid.* P. 70.

поиска спасения, обрисованную им в эссе, посвященных Кафке и Мальро, Достоевскому и Шестову, Гуссерлю и Хайдеггеру. Тем не менее именно один из образов Достоевского — инженер Кириллов из «Бесов» — превращается под пером Бланшо в своего рода концептуального персонажа, через которого французский мыслитель представляет философскую проблематику «литературного пространства» в одноименной книге 1955 года.

Напомним, что благодаря эффектным трактовкам А. Жида и А. Камю богоборствующий самоубийца русского романиста приобрел во французском литературном сознании середины XX века статус вечного литературного типа, наподобие Гамлета, Дон Жуана или Фауста. В эссе «Кириллов», включенном в раздел «Возможная смерть», которым открывается центральная часть «Литературного пространства», озаглавленная «Произведение и пространство смерти», Бланшо рассматривает взаимоотношения писателя и произведения, делая упор не столько на той идее, будто произведение неизбежно изменяет личность автора, авторское «я» (позиция Валери, Жида, Пруста), сколько на той мысли, что акт письма сам по себе, еще до претворения в произведение, требует от писателя решимости ухода в особое пространство метафизического и метаперсонального опыта, исключающее личность как таковую: «Очень может быть, что произведению подобает, чтобы „я“ не имело ничего личного»¹. Более того, выбор писателя в пользу литературы означает, в сущности, выбор в пользу смерти, за счет реального, материального, эмпирического существования. Показательным примером такого выбора остается для Бланшо опыт Ф. Кафки, которого он избирает себе в вечного попутчика, превращая его творчество в своего рода пробный камень для определения подлинности отношения писателя к литературе². Иными словами, писатель, делая выбор в пользу произведения,

¹ *Blanchot M.* L'espace littéraire. Paris: Gallimard, 1955. P. 109.

² *Бланшо М.* От Кафки к Кафке / Пер. с франц. Д. Кротовой. М.: Логос, 1998.

соглашается на безбытийное бытие: «Решение быть без бытия и есть сама возможность смерти. Гегель, Ницше и Хайдеггер, вот три мыслителя, которые пытаются отдать себе отчет в этом решении и которые по этой причине, похоже, лучше всего освещают судьбу современного человека [...]; все трое стремятся к тому, чтобы смерть стала возможной»¹. В этом контексте и возникает персонаж Кириллова, расхожий литературный пример того, как человек, решая убить самого себя, предполагает достичь сверхчеловеческого начала: «Предать себя смерти — не есть ли это наикратчайший путь человека к самому себе, от животного к человеку, и, добавит Кириллов, от человека к Богу?»² Сопоставляя идею Кириллова с известным тезисом Ницше о самоубийстве как «сознательной смерти» («Следовало бы, из любви к жизни, — желать иной смерти, свободной, сознательной, без случая, без неожиданности»³), Бланшо указывает, что персонаж Достоевского заходит дальше и хочет убить себя не из любви к жизни, а из любви к Богу или по меньшей мере «за идею». Кириллов — первый в этом смысле «идеологический», или абсолютный, самоубийца, так или иначе сознающий, что все прежние самоубийства остаются в плане эмпирии: «Для него никто еще себя не убивал: никто не предавал себя смерти, посредством этого истинного дара, этого великодушия и сердечного сверхизобилия, превращающих его деяние в подлинное дело — или, иначе говоря, никто не видел в смерти возможность самому одарить себя смертью вместо того, чтобы просто ее принять, возможность умереть за „идею“, как он сам говорит, то есть абсолютно идеальным образом»⁴. В отличие от Жида и Камю, Бланшо вполне определенно отделяет романиста от персонажа; вместе с тем, в соответствии с соб-

¹ Ibid. P. 118–119.

² Ibid.

³ Ницше Ф. Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 611.

⁴ Blanchot M. L'espace littéraire. P. 122.

ственными мыслями о болезни и безумии, решительно снимает всякий романтический флёр с самого феномена самоубийства, не приемля также его теологического осуждения или научного объяснения. Для Бланшо Кириллов не столько вызов радикального атеизма, не столько индивидуальное наваждение писателя, который хочет его обуздать, выставив своего героя безумцем, не столько клинический случай, место которому в анналах психопатологии, сколько воплощенная в концептуальном персонаже фундаментальная философская проблема. «Задача» Кириллова в этой перспективе не в том, чтобы подтвердить или опровергнуть существование Бога, а в том, чтобы обнаружить творческую энергию смерти, или негативности: «То, что можно назвать задачей Кириллова, то есть смерть, ставшая поиском возможности смерти, не сводится к волевой смерти, к осуществлению воли в схватке со смертью. Да и всегда ли самоубийство является делом рук уже помутненного человека, болезненной воли или чем-то произвольным? Так думают иные психиатры, которые, впрочем, сами этого знать не знают; так думают, чтобы загладить скандал, иные благожелательные теологи; сам Достоевский, придавая персонажу видимость безумия, также отступает от бездны, которую Кириллов разверз прямо перед ним. Но настоящая проблема не в этом: *доподлинно* ли умирает Кириллов? Удостоверяет ли он своей смертью эту возможность, которую он заведомо от нее получил, это могущество не быть, позволявшее ему быть самим собой, то есть свободно связанное с самостью, и быть все время не собой, а другим, работать, разговаривать, рисковать собой и быть без бытия? Может ли он вплоть до самой смерти удержать такой смысл смерти, вплоть до нее самой удержать эту активную и работающую смерть, каковая есть могущество покончить с жизнью, могущество пойти с конца?»¹ В этих вопросах, каковые остаются в эссе Бланшо без ответа, Кириллов предстает не как отдельный, частный или второстепенный персонаж великого романа, а как

¹ Ibid. P. 123–124.

воплощение собственно философского вопрошания; не героем абсурда, каковым его представлял Камю, не сверх-христианским писателем, поставившим Христа выше Церкви, каковым его видел Жид, а фигурой перехода мысли в пространство конечного решения, совпадающее с пространством смерти и литературы как таковой. В концепции Бланшо литература не сводится к отдельной форме представления (эстетической репрезентации), она заключает в себе условие возможности всякого подлинного представления, вот почему всякий писатель, который всерьез воспринимает настоящую онтологию творчества, не может не ощущать себя «последним писателем», носителем «последнего слова», то есть таким писателем, который действительно знает, что пишет несмотря на то, что ему вынесен «смертный приговор».

* * *

Как уже говорилось, в основе повести «По мановению моей смерти» лежит реальный инцидент: 20 июля 1944 года Бланшо, обитавший в родительском доме («Замке») неподалеку от Кана, был схвачен вместе с близкими и домочадцами (мамой, сестрой, женой брата, 94-летней тетей) карательным отрядом немецких оккупационных войск, преследовавшим участников Сопротивления, поставлен к стенке и только по чистой случайности избежал смерти.

Судя по всему, экзистенциальный статус этого события не сводится к проживанию и выражению того, что в литературе и философии середины XX века стали обозначать понятием «пограничной ситуации» или «опыта-предела», как именовал это положение мысли и жизни сам Бланшо¹. Речь идет скорее о таком повреждении или даже поражении человеческого существования,

¹ Бланшо М. Опыт-предел // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Сост., пер., коммент. С. Л. Фокина. СПб.: Мифрил, 1994. С. 65–77.

которое, будучи испытанным кем-то в отдельности, оставляет неизгладимую печать «пережитка» на всем роде человеческом; во всяком случае, индивид, его испытавший, впредь воспринимает себя — а через себя и весь род человеческий — не иначе как в виде того, что живет, без полного на то права или основания, дольше отпущенного срока, что остается в жизни после собственной смерти. Это ощущение собственной жизни в виде некоего посмертного существования всего рода человеческого, восприятие себя в виде «последнего человека», придает мировосприятию не только хрестоматийную, классическую трагичность, но и особого рода легкость, отношение к каждому новому дню как к нечаянной удаче.

Вместе с тем такого рода чувство не может не искать выхода вовне, толкает индивида «поделиться» ощущением необыкновенного богатства жизни, которое князь Мышкин передает в следующих словах: «И все это было бы мое! Я бы тогда каждую минуту в век обратил, ничего бы не потерял...»¹, на что и получает резкий отпор со стороны девиц Епанчиных, остроумно обвиняющих новоявленного «философа» в проповеди своего рода скопидомства, в сведении жизни к счетоводству.

Так или иначе, важно, что, подобно Достоевскому, Бланшо неоднократно пытается поделиться своим необыкновенным переживанием, рассказать о событии приостановленного исполнения смертного приговора. В наиболее развернутом и преобразованном в мифопоэтические формы виде это происходит в философской повести «Смертный приговор» (1948), где ситуация «приостановки смерти» воспроизводится как в заглавии (французский фразеологизм «l'arrêt de mort» содержит возможность буквального семантического толкования как «задержание», «остановка» смерти), так и в сюжете, построенном на допущении о выживании, невероятном возвращении умирающей героини к жизни, благодаря зову — приговору как

¹ Достоевский Ф. М. Идиот. С. 70–71.

решению и заговору как заклинанию — любимого: «Я склонился над ней, я громко, во весь голос позвал ее по имени; и [...] с этого момента она была не только донельзя живой, но и вполне естественной, веселой и чуть ли не выздоровевшей»¹. Заметим, что здесь экзистенциальный мотив отсроченной смерти представляется в сопровождении мифологической темы Орфея, спускающегося в царство мертвых в поисках Эвридики, каковая со временем становится одной из заглавных метафизических опор литературного поиска Бланшо, в сознании которого «орфизм» приобретает статус своего рода «фантомной боли», то-скливого ожидания забвения того прошлого, которое никогда не проходит.

В чуть более непосредственной форме переживание приостановленной смерти всплывает в короткой повести «Безумие дня» (1973), построенной как странное и путаное повествование от первого лица, которое в действительности соотносится с семантическим пространством некоего легкого безличия, где рассказчик словно бы наобум, или наугад, или наудачу перебирает обрывки некоей истории, о которой по существу ничего не говорится:

Мне выпало полюбить и потерять тех, кого любил. Я обезумел, когда удар этот сразил меня, ибо это ад. Но мое безумие осталось без свидетеля, потерянность не обнаруживалась, безумным было только нутро. Временами я неистовствовал. Люди говорили мне: почему вы так спокойны? А я горел с головы до пят; ночью носился по улицам, вопил; днем — спокойно трудился.

Вскоре разбушевалось безумие мира. Меня поставили к стенке, как и многих других. За что? Ни за что. Выстрелов не последовало. Я сказал себе: Боже, что ты творишь? На этом сумасбродство кончилось. Мир зашатался, затем снова пришел в равновесие².

¹ Бланшо М. Смертный приговор // Рассказ? Полное собрание малой прозы / Сост., пер., послесл. В. Е. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2003. С. 70.

² Blanchot M. La folie du jour. Paris: Gallimard, 2002. P. 10–11.

В этом отрывке архисцена едва проговаривается; она почти теряется в запутанном повествовании. Нить рассказа то и дело обрывается, рассказчик то ли запинаясь, то ли запирается, все время перескакивает с одного на другое, произвольно меняя стилистические регистры повествования, где элементы высокого слога и абстрактных философских категорий перемежаются разговорными клише, общими местами, устойчивыми словосочетаниями¹. Словом, едва намеченное событие несостоявшейся смерти оказывается здесь своего рода камнем преткновения, помехой для самого строя повествования. Иначе говоря, в «Безумии дня» едва проговоренное событие неслучившегося расстрела словно бы расстраивает, рассогласовывает повествовательную способность повествователя или, в более общем плане, проверяет литературу на способность свидетельства. Заметим, что в заключительном повороте сюжета под вопрос ставится именно «рассказ», точнее, «повесть», в смысле «художества», «вымысла» или, в более общем плане, само существование литературы, лишенной призвания «свидетельства», зова «истины»:

Я должен был признать, что был не в состоянии соорудить из этих событий рассказ. Потерял нить истории...²

Заключительные слова «Безумия дня» звучали как смертный приговор художественной литературе:

Рассказ? Нет, не рассказ, больше ни в жизнь³.

Можно сказать, что в этом столкновении истины пережитого и вымысла повести верх одержал так и не выговоренный опыт, от имени которого осуждалась литература. Заметим, что после

¹ Об особой «банальности» «Безумия дня» см.: Левинас Э. О Морисе Бланшо / Сост. и пер. с франц. В. Е. Лапицкого. СПб.: МАШИНА, 2009. С. 79. В этом же издании в «Приложении» представлен русский перевод «Безумия дня».

² Blanchot M. La folie du jour. P. 29.

³ Ibid. P. 30.

появления «Безумия дня» Бланшо отходит от художественной прозы, сосредотачиваясь, с одной стороны, на углублении онтологии письма, тогда как с другой — на думах о былом.

Публикация в 1994 году крохотной «повести» «По мановению моей смерти» вызвала множество откликов, суждений и пересудов: иным ревнителям исторической правды показалось, что Бланшо, ставший к тому времени воплощенной легендой французской словесности, то ли переписывает, то ли затушевывает свое сомнительное историческое прошлое, в частности те его страницы, что относились к сотрудничеству с изданиями крайне правого толка и культурными институтами национального правительства оккупированной Франции 1940–1944 годов. Судя по всему, едва не самой резкой оказалась реакция крупнейшего знатока французской литературы XX века Ж. Лекарма: в докладе, прочитанном на международном симпозиуме «Морис Бланшо, критические рассказы» (26–29 марта 2003 года, Париж), авторитетный литературовед, сопоставив теоретические взгляды Бланшо на автобиографию с теми крохами достоверных исторических сведений, которые относятся к деятельности писателя в «черные годы» французской литературы, поставил под сомнение именно «свидетельское», или автобиографическое, начало «повести», в частности глухое упоминание о причастности рассказчика к движению Сопротивления, а также введение в художественное повествование реальных лиц¹. Не вдаваясь здесь в детали полемики, которая в действительности затрагивает больное место всей французской литературы, а не только творческого пути Бланшо, заметим, что в плане представления события несостоявшегося расстрела повесть «По мановению моей смерти» действительно является собой последнюю попытку выговорить то, что до сих

¹ Lecarme J. *Demeure la question de l'autobiographie* (sur «L'Instant de ma mort») // Maurice Blanchot. *Récits critiques / Sous la dir. de Ch. Bident et P. Vilar*. Tour: Farrago, Léo Scheer, 2003. P. 451–462.

пор оставалось вне, по ту сторону литературы. Не что иное, как смешение неясных, темных, сомнительных фрагментов исторического опыта и элементов поэтики художественной прозы придает последней повести писателя особого рода глубину, в которой пустоты исторической правды неразличимо сливаются с прозрачностью поэтического слова, словно бы отрезанного от предшествующего языка.

Трудно утверждать со всей определенностью, но, если взглянуть на последнюю повесть Бланшо исключительно в плане выражения события отсроченной смерти, невозможно не заметить, что она стала именно последней стадией «признания», которое писатель порывался сделать неоднократно в ходе своей долгой творческой жизни. Как уже говорилось, Бланшо пытался художественно представить событие в повестях «Смертный приговор» и «Безумие дня». Однако в последние годы были обнародованы два свидетельства, которые подтверждают, что стремление рассказать о своем несостоявшемся расстреле не оставило Бланшо и после того, как он в «Безумии дня» поставил под сомнение жанр «рассказа».

Первое из них находится в письме французского писателя к русскому поэту и переводчику В. Козовому, оказавшемуся в свое время одним из самых востребованных эпистолярных конфидентов Бланшо. В письме от 28 мая 1982 года в ответ на откровения Козового, щедро делившегося с французским писателем всеми неурядицами своего парижского быта, Бланшо замечал, пытаясь ободрить друга: «Отсрочка? Это наша судьба — бытие с отсрочкой. Я вам не говорил, что в моей потаенной жизни грозной эпохи оккупации мне довелось испытать такую перипетию: я был поставлен к стенке, меня должны были расстрелять, в тот момент макизары пошли в атаку и нацистскому лейтенанту пришлось приостановить исполнение приговора. Поскольку он не возвращался, „немецкие“ солдаты сделали мне знак скрыться — кем же они были? *Русскими*, отряд армии Власова. Таким образом, именно русская человечность спасла мне

жизнь»¹. Это признание сделано, когда со времени публикации «Безумия дня» прошло почти десять лет; писатель прибегнул к давнему воспоминанию, дабы внушить мужества своему русскому другу, душевный строй которого казался ему сродни той нечаянной человечности русских солдат, которые оказались среди немецких карателей, преследовавших участников французского Сопротивления. Не останавливаясь здесь на проблеме исторической достоверности воспоминания о событиях почти сорокалетней давности, отметим, что реминисценция всплывает здесь в поэтическом обрамлении, является под знаком литературного термина «перипетия», как если бы само событие уже существовало в сознании писателя не иначе как в «олитературенном» виде. Другими словами, этот эпистолярный фрагмент свидетельствует не столько об истинности трагического события, коему вовек оставаться «без свидетеля», сколько о взаимовлечении и взаимоотторжении воображения и истины, поэзии и правды, о единстве и борьбе противоположностей, составляющих движущую силу творческого становления писателя.

Сходное свидетельство находится во вдохновенном эссе «Demeure» (1998)², которое Ж. Деррида посвятил истолкованию повести «По мановению моей смерти» и в котором философ, связывая текст Бланшо с «Рассуждением о методе» Декарта, «Поэзией и правдой» Гете и мыслями Гегеля о «конце истории», представляет буквально пословный разбор крохотного рассказа писателя. В свете этого досконального толкования обнаруживается возможность странного созвучия понятия «Demeure», вынесенного в заглавие повести, одному из ключевых образов Достоевского: отглагольное существительное «demeure» восходит к латыни и новоевропейским наречиям и отсылает одновременно к жизни (demeure как «жилище»), предписанию или даже домашнему аресту (mise à demeure), сроку пребывания (à

¹ Blanchot M. Lettres à Vadim Kozovoï. Paris: Manucius, 2009. P. 73.

² Derrida J. Demeure. Paris: Galilé, 1998.

demeure — безвыездно), отсрочке (demeure как «мораторий») и, собственно, смерти (dernière demeure — могила). Словом, идиома русского языка «мертвый дом», непосредственно связанная в русской культуре с творчеством Достоевского, могла бы передать некую долю многосмыслия, вложенного Бланшо в заглавное слово своей последней повести.

В тексте книги Деррида приводит две строчки из адресованного лично ему письма Бланшо, написанного летом 1997 года:

20 июля. Пятьдесят лет тому назад мне довелось испытать счастье быть почти расстрелянным¹.

Наверное когда-нибудь, с публикацией переписки Бланшо с Деррида, станет более понятен контекст, в котором было сделано это парадоксальное откровение; в настоящий момент его можно лишь присовокупить к генетическому досье повести «По мановению моей смерти», поскольку не приходится сомневаться, что это полупризнание, сделанное писателем уже после публикации повести, призвано каким-то образом подкрепить историю, рассказанную в последней книге писателя. Вместе с тем нельзя исключить и такой перипетии в генезисе этого замысла, что все прежние упоминания о несостоявшемся расстреле — как в «Безумии дня», так и в эпистолярных документах — наряду с самой повестью «По мановению моей смерти» входят в какую-то более обширную смысловую конструкцию, имеющую автобиографическую или даже автофикциональную направленность в духе «Антимемуаров» А. Мальро, не зря помянутого в последних строчках рассказа.

Так или иначе, очевидно, что фигуры Достоевского на страницах повести «По мановению моей смерти» явно не сводятся к поверхностным элементам интертекстуальности, как пытается представить эту переключку Ж. Лекарм, в толковании которого «романная достоевщина» (romanesque dostoïeskien), наряду

¹ Derrida J. Demeure. P. 64.

с элементами героического эпоса Сопротивления, сознательно используется Бланшо для переписывания своего сомнительного политического прошлого¹. При интерпретации этого текста важно сознавать, что сцена отмененной смертной казни выступает в сознании Бланшо в виде стойкого наваждения, навязчивого переживания, образующего напряженный экзистенциально-психологический фон, своего рода «задний план», отталкиваясь от которого мысль писателя силится освоиться с темным прошлым, так или иначе «признать» его. Вместе с тем необходимо заметить, что в этом переживании, как оно передается в повести, на первый план выходит не то скопидомство индивида, радующегося свалившемуся на него богатству новой жизни, о котором рассказывал Мышкин, не ощущение неминуемой гибели как избавления от трагизма жизни, но восприятие смерти как возможности бесповоротного приобщения к уделу человеческому. В сущности, именно по мановению смерти рассказчик испытывает дружелюбие к человеку как таковому:

Знаю — знаю ли? — что тот, в кого целились немцы в ожидании последнего приказа, испытал тогда необычайную легкость, своего рода блаженство (но ни капельки — счастья) — державную неподнятость? Встречи смерти со смертью?

Я не стану анализировать это чувство вместо него. Возможно, он стал вдруг непобедим. Омертвел — в бессмертии. Возможно, в экстазе. Скорее — в чувстве сострадания к страдающему человечеству, радости, что не бессмертен, не вечен. Отныне он был привязан к смерти уклончивой дружбой².

¹ *Lecarme J. Demeure la question de l'autobiographie (sur «L'Instant de ma mort»)*. P. 456.

² *Blanchot M. L'instant de ma mort*. P. 11.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Кафка и Достоевский в поэтике Натали Саррот

«На тех огромных, бескрайних территориях, к которым Достоевский открыл доступ, Кафка проложил дорогу, однуединственную, узкую и длинную дорогу, он двигался только в одном направлении и дошел до последнего предела»¹, — писала Натали Саррот в эссе «Достоевский и Кафка», ставшем одним из программных текстов школы «нового романа». Важно, что на этом пути, по которому вслед за Достоевским шел Кафка, французская писательница хотела остаться попутчицей и первого, и второго.

Творческий путь Натали Саррот (1900–1999) простирается сквозь все XX столетие. Родилась Наталья Черняк — так звали писательницу в детстве — в самом сердце России: в рабочем городе Иваново-Вознесенске. В ранние годы ей довелось побывать также в Каменец-Подольске, Петербурге, Москве. Но уже в 1908 году вместе с отцом и мачехой девочка оказалась в Париже, где прошли годы ученичества, взросления, писательского становления, о чем с пронзительными интонациями восьмидесятитрехлетняя писательница рассказала в книге «Детство» (1983, русский перевод — 1986), одной из самых сильных автобиографий французской литературы.

¹ *Sarrot N. Тропизмы. Эра подозрения*. М., 2000. С. 160–161.

Саррот входила в литературу в 1930-е годы, что не могло не сказаться на становлении ее творческих принципов, складывавшихся в противовес, с одной стороны, неоклассицистическим образцам французской словесности, тогда как с другой — резким крайностям литературного авангарда. Первое произведение — экспериментальные новеллы «Тропизмы» — было опубликовано в 1939 году (некоторые вещи были написаны еще в 1932 году). Уже здесь с предельной степенью сознательности обозначились как характер письма, который сохранится в последующих произведениях, так и необыкновенный материал, на который писательница обращает свое творческое внимание. Как уже неоднократно отмечалось в критике, «тропизмы» — понятие, заимствованное Натали Саррот «из естественных наук и означающее реакцию растений на внешние физические или химические раздражители»¹. Вместе с тем внимание к тропизмам отличало в эти годы не только молодую писательницу, искавшую свои пути в литературном творчестве и предъявлявшую к литературе весьма нешуточные требования — способности схватить то, что не захватывается средствами традиционной психологии. В сущности, ранние искания Саррот пересекались с теми попытками преодолеть «человека психологического», которые были характерны для магистрального направления французской литературы того времени — сюрреализма. В этой связи стоит отметить одну параллель — в «Коллеже социологии», своеобразном творческом объединении, работой которой руководили в 1937–1939 годах Жорж Батай, Мишель Лейрис и Роже Кайуа и на заседаниях которого бывали как поэты-сюрреалисты, так и, например, П. Дриё Ла Рошель, В. Беньямин, Ж. Полан, на одном из заседаний был прочитан доклад «Тропизмы, сексуальность, смех и слезы», содержание которого предоставляет новые материалы для исследования генезиса ключевого понятия поэтики Саррот.

¹ Таганов А. Н. [Вступительная статья] // Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. М.: Талбури, 2000. С. 8.

Тропизмы для Саррот — своего рода означающее, отсылающее к весьма неясному, смутному означаемому. Это — внутренние движения психики, протекающие на уровне подсознания или даже ниже, на уровне своего рода до-сознания; они «очень быстро скользят в пределах нашего сознания», составляют «основу наших жестов, наших слов, чувств» и представляют собой «тайный источник нашего существования». В сущности, это внимание к до-психике совпадало с тем исследованием анонимной, досоциальной человечности, которое на более явном уровне схватывалось в философии Хайдеггера через понятие «Das Mann» (людье).

Война воспрепятствовала творческому поиску Саррот, однако уже роман «Портрет неизвестного» (1948), предисловие к которому написал Ж.-П. Сартр, давал понять, что речь идет не просто о новом писателе, но о писателе — создателе «нового романа», который автор «Тошноты» окрестил в своей статье «антироманом». С появлением последующих текстов — «Мартеро» (1953), «Планетарий» (1959), «Золотые плоды» (1963), «Между жизнью и смертью» (1968), «Вы слышите их?» (1972), «Говорят глупцы» (1976), «Дар слова» (1980), «Ты себя не любишь» (1989), «Здесь» (1995), «Откройте» (1997) — стало еще более очевидно, что все свое внимание Саррот уделяет изучению скрытых потоков анонимной универсальной психической материи, которые в силу своей сокрытости оказываются связанными не только и не столько с индивидуальным подсознательным началом, сколько с некой общей бессознательной основой, образующей единую магму бытия, из которой «произрастает» индивидуальное начало, неизменно остающееся зависимым от своего истока и вместе с тем вступающее в контакты с внешней реальностью.

Счастливая судьба ожидала теоретическую книгу «Эра подозрения» (1956). К этому моменту Саррот уже признанный автор, критики только и говорят о «новом романе», который пришел на смену тяжеловесной философичности литературы экзистенциализма, а главное, представлял собой попытку целого

ряда молодых писателей разработать новые основания самой литературы, заставить литературу говорить новым голосом.

Книга Саррот стала одним из манифестов «нового романа». Четыре эссе, вошедших в «Эру подозрения» («От Достоевского до Кафки», 1947; «Эра подозрения», 1950; «Прямой и скрытый диалог. Разговор и под-разговор», 1956; «То, что видят птицы», 1956), написаны в разное время, но все они направлены на решение одной проблемы — найти новые пути в литературе, преодолеть стереотипы классического романного языка. В эссе «От Достоевского до Кафки» Саррот схватывает переломный момент в развитии французского романа. В начале своих размышлений писательница рассматривает тот переворот, который совершил в искусстве романа М. Пруст: «Глубина, раскрытая анализом Пруста, была уже не чем иным, как просто поверхностью»¹. Опыт Пруста доказал неэффективность классического самоанализа, подтвержденную почти в то же самое время теориями психоанализа: психологическое переставало существовать как таковое. В свете открытий Пруста Саррот рассматривает также «Постороннего» Камю, а также обращает внимание на то, что Кафка, работавший почти в то же самое время, что и Пруст, имел общего для них обоих предшественника, чье имя — Достоевский.

В этом сопоставлении путей Достоевского-романиста и Кафки — аналитика человеческого удела заключается самый сильный теоретический ход Саррот². Действительно, вопреки распространенным критическим суждениям времени, автор «Портрета неизвестного» утверждала, что Кафка не был антиподом Достоевского, напротив, был верным его последователем: «На тех огромных, бескрайних территориях, к которым Достоевский открыл доступ, Кафка проложил дорогу, одну-единственную, узкую и длинную

¹ Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. М.: Талбури, 2000. С. 146–147.

² Jean R. Dostoïevski et Nathalie Sarraute // Dostoïevski et les Lettres françaises / Actes du colloque de Nice réunis et présentés par J. Onimus. Nice: Centre du XX siècle, 1981. P. 137–144.

дорогу, он двигался только в одном направлении и дошел до последнего предела»¹. С точки зрения Саррот, которая в этом пункте чрезвычайно категорична, Кафка шел за Достоевским в поисках новой описательности, позволяющей схватить те самые скрытые движения — тропизмы, — которые для французской писательницы составляют саму основу всякой психической жизни. Эти микродвижения, микрореакции составляют зыбкую материю взаимности, в которой человек определяется во всей совокупности своих отношений с миром других людей. В доказательство своего положения Саррот останавливается на одной из самых знаменитых сцен «Братьев Карамазовых»: «В келье достопочтенного отца Зосимы, в присутствии многочисленных посетителей, старый господин Карамазов выходит на сцену и представляется: „Вы видите перед собой шута воистину! Так и рекомендую“, „Старая привычка, увы!“ И все это он говорит, кривляясь и гримасничая, все его движения прерывисты и расхлябаны, словно его тело сотрясается в пляске святого Витта, но, рисуясь, принимая гротескные позы, он с такой жестокой ясностью живописует, как сам ставил себя в унижительное положение, он употребляет в речи те уменьшительно-ласкательные суффиксы и словечки, как бы выражающие одновременно смирение, рабскую покорность и в то же время вызывающе задорные, приторно-сладкие, что столь дороги многим персонажам Достоевского, он нагло лжет и, будучи пойман на слове, тотчас же находит выход из затруднительного положения, его никогда нельзя захватить врасплох, уж он-то себя знает»². Это — удивительный теоретический текст, в котором Саррот-аналитик странным образом имитирует письмо Достоевского если не на уровне синтаксиса, то на уровне лексического размаха фразы, которая словно призвана схватить всю палитру разноречивых, разнородных, разнонаправленных психических движений отца Карамазова; вся фраза Саррот представляет

¹ Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. С. 160–161.

² Там же. С. 161.

собой если и не прямую имитацию романной сцены из романа Достоевского, то по меньшей мере что-то вроде метатеоретической мизансцены, в которой схватываются важнейшие элементы психоэтики русского писателя. Вместе с тем в своих описаниях французская писательница улавливает, перебирая сцену за сценой из «Братьев Карамазовых», важнейшие элементы закона создания нового романного персонажа, который, с ее точки зрения, приходит на смену изображению классических психологических типов: «...Все эти беспорядочные прыжки и гримасы со строжайшей точностью, без самолюбования и кокетства, подобно стрелке гальванометра, отмечающей малейшие усиления или ослабления тока, фиксируют и отражают те неуловимые, мимолетные, едва ощутимые, еле заметные, противоречивые, слабые движения, намеки на призывы и отказы, легкие, ускользающие тени, чья бесконечная прихотливая игра составляет основу неведомой ткани всех человеческих взаимоотношений и субстанцию всей нашей жизни»¹. В этом критическом пассаже говорит уже не литературный критик, отыскивающий в поэтиках предшественников крупинки общего эстетического опыта, здесь говорит даже не создатель «нового романа», задорно обнаруживающий в классических романах те элементы нового взгляда на человека, который лежит в основе его романного письма; здесь в рассуждениях о Достоевском — психологе и создателе нового типа романного персонажа — полифонического, как сказал бы Бахтин, или полиморфного, как сказал бы Клодель, — размышления Саррот смыкаются с теми поисками новой человечности, которые примерно в то же время, что и она сама, предпринимали, исходя из различных методологических принципов, Ж. Батай, С. Беккет, А. Роб-Грийе. В сущности, персонаж «Вечного мужа», телесно-речевое поведение которого мастерски описывает Саррот в своем эссе, предваряет героев Кафки в своей безоглядной воле дойти до края человеческого, откуда те, кто желает жить на «пла-

¹ Там же. С. 165–166.

нете людей», поворачивают обратно, проникшись неизбывным подозрением в тому понятию человека, которое на какое-то время возобладало в культуре. Но в том взгляде на Достоевского, который французская писательница с российскими корнями представила в своем эссе, была еще одна черта, превращавшая литературоведческий этюд Саррот в своего рода историософское размышление, в котором сам тип романного героя Достоевского связывался с почвой, которая его взрастила. Подчеркивая, что большинство персонажей русского писателя подвижно неясной волей к установлению хотя бы очень непрочных отношений с другими людьми, Саррот писала: «Эта постоянная потребность в установлении контактов и связей — исконная и главная черта характера русского народа, характера, куда уходит корнями все творчество Достоевского, — способствовала тому, что русская почва стала настоящей „землей обетованной“, истинной вотчиной психологического»¹. Остается добавить в заключение, что «психологическое», о котором пишет Саррот и которое она воссоздает в своих романах, не имеет ничего общего с традиционной психологией, замыкающей человека в клетку «типов». Проза Саррот исследует своего рода протопсихологию, контуры которой писательница и находила у Достоевского.

¹ Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. С. 177.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Бодлер и Достоевский: фигуры Зла

Странно, что фигуры этих двух писателей-одногодков, 190-летие которых отмечалось по раздельности в 2011 году в России и Франции, так редко объединяются в рамках ответственного рассуждения о литературе в связи с философскими идеями, эстетическими программами и общественными установлениями¹. Это тем более странно, что любой из двух сам по себе вполне способен представлять *всю* родную словесность, по меньшей мере в глазах писателей и читателей иных краев и иных наречий, быть или прослыть полномочным представителем литературы родного языка во всех прочих национальных

¹ Приведем здесь недлинный ряд работ, специально посвященных сравнению литературных позиций двух писателей: *Иваск Ю.* Бодлер и Достоевский (Миф большого города) // *The New Review/Новый журнал.* 1960. Кн. 60. С. 139–152; *Назирова Р. Г.* Диккенс, Бодлер, Достоевский (К истории одного литературного мотива) // *О традиции и новаторстве в литературе и устном народном творчестве.* Уфа, 1964. С. 169–182 (Уч. зап. Башк. гос. ун-та. Сер. филол. наук. Вып. 17. № 7); перепечатано: *Назирова Р. Г.* Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 7–20; *Cadot M.* La «double postulation» de Baudelaire et sa version dostoïevskienne // *Dostoïevski et les lettres françaises. Actes du colloque de Nice réunis et présentés par Jean Onimus.* Nice: Centre du XX siècle, 1981. P. 29–42; перепечатано с дополнениями: *Cadot M.* Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001. P. 133–149.

культурах¹. Наконец, в высшей степени странно то, что в редких размышлениях о сходствах и расхождениях двух писателей почти не принимается во внимание такое значительное и общее для обоих обстоятельство, что и тот и другой активно использовали в своем писательском становлении опыт иноязычия, претерпели своего рода *пассаж через перевод*, правда с различной степенью самозабвения и, соответственно, с различными последствиями для собственных творческих начинаний. Действительно, если молодой Бодлер, столкнувшись у порога своей поэтической стези с творчеством Эдгара По, отдал переводам из американского писателя добрую половину отпущенного ему судьбой творческого существования, составив в итоге автору «Ворона» всеевропейскую славу, а себе — репутацию вечного чужестранца в родной словесности, то юный Достоевский,

¹ По авторитетному, хотя, разумеется, и несколько предвзятому, замечанию французского переводчика Достоевского А. Марковича, автор «Преступления и наказания» является воплощением иностранного писателя для французского читателя: «Если для рядового француза существует один иностранный писатель, то это Достоевский: все его знают, все его читают, все обожают» (*Маркович А.* Заметки французского переводчика Достоевского // *Достоевский. Новые материалы и исследования.* СПб.: Наука, 1996. С. 255). Что касается положения Бодлера в русской культуре, заметим просто, что редкий русский поэт рубежа XIX–XX веков не испытал упоения Бодлером, что выражалось как в попытках переводов, вольных или невольных, так и в богатой эссеистике «русской бодлерианы». Редкий русский поэт того времени не отозвался так или иначе на творчество французского писателя, способствуя таким образом его бесповоротному *освоению* в русской культуре, такому его водворению в пространстве русской словесности, в котором французский поэт лишился всякой ауры иноязычного автора. См. об этом обстоятельную монографию американского слависта А. Ваннера: *Wanner A.* Baudelaire in Russia. Gainesville: University Press of Florida, 1996. Вместе с тем явно заслуживает внимания то обстоятельство, что первый перевод из «Цветов Зла» на иностранный язык был опубликован именно в России в 1856 г., еще до выхода книги на родине поэта. См.: *Фокин С. Л.* Пассажи: Этюды о Бодлере. СПб.: MACHINA, 2011 (глава 6: Николай Сазонов — первый переводчик Шарля Бодлера). Следовало бы, наверное, поглубже вникнуть в источники подобной восприимчивости русской культуры к тому, кто мыслил себя коренным чужестранцем.

поначалу приняв перевод «Эжени Гранде» Бальзака то ли за невинный способ подзаработать денег, то ли за такой ловкий прием войти в русскую литературу с заднего хода, или через пассаж перевода, всю оставшуюся творческую жизнь пытался расквитаться с некоей благоприобретенной, наносной «офранцузенностью», каковую с большим раздражением замечал как на себе, так и на окружающей русской действительности. С течением времени, коренным перерождением на каторге и постепенным усвоением призвания русского пророка, эта склонность в мысли Достоевского могла принимать довольно жесткие формы отрицания иноязычия как такового, чему свидетельством могут стать как незабываемые картины французского лингвистического террора в «Селе Степанчикове», так и пронаполеоновская тирада Смердякова в «Братьях Карамазовых» или известные антифранцузские пассажи в «Зимних заметках о летних впечатлениях».

Не претендуя на то, чтобы рассмотреть здесь все точки тяготения/отталкивания двух писателей, в настоящем этюде я бы хотел попытаться наметить несколько историко-литературных аналогий, в рамках которых моменты близости/далекости Бодлера и Достоевского могли бы предстать под знаком нескольких риторических понятий — *соответствий и совпадений, схождений и расхождений*, каковые в дальнейшем изложении будут несколько уточнены и развиты, а также в свете одной общей философско-гносеологической устремленности — страсти к познанию Зла и целого ряда связанных с ней литературных мотивов, тем, фигур и форм, к которым обращались оба писателя в своих произведениях. Замечу, что в этой работе за скобки выносятся почти все вопросы литературной генеалогии и источниковедческой эмпирии, вроде определения общего круга чтения, предпочитаемых или отвергаемых авторов, скрытых или открытых «влияний» определенных традиций, наконец, разделенных литературных пристрастий. Среди последних укажем все же на великого американца Эдгара По,

которого Достоевский читал во французских переводах Бодлера¹, и гениального «англичанина-опиомана» Т. де Квинси, с чьей *исповедью* оба писателя ознакомились почти одновременно в переводе французского поэта-романтика А. де Мюссе. Отметим также, что за рамками настоящего этюда остаются почти все биографические параллели: более или менее обстоятельное сравнительное жизнеописание авторов двух едва ли не самых знаменитых книг европейской литературы XIX столетия — французских «Цветов Зла» (1857) и русских «Преступления и наказания» (1866) — остается задачей ближайшего будущего.

К онтологии литературных соответствий

Во избежание недоразумений, еще раз замечу, что дело идет не о выяснении литературных влияний или пунктов и пунктиков интертекстуальности, каковая, в отсутствие проработанной источниковедческой базы, все время рискует обратить литературоведение к бездне смысловой бесконечности, а об опыте следования одному «поэтическому принципу», которого с разной степенью сознательности и строгости придерживались оба писателя и который был изложен одним из них с редкой прямоотой и поэтическим великолепием. Я имею в виду, собственно говоря, те символические «соответствия», что дают о себе знать независимо от каких-то частных влияний или случайных совпадений, исходного

¹ Ср. комментарии к «Предисловию к публикации „Трех рассказов Эдгара По“» в 19-м томе 30-томного собрания сочинений русского писателя, из которого следует, что Достоевский был знаком также с фрагментом этюда Бодлера «Эдгар Эллен Поэ. Североамериканский поэт», опубликованным в 1852 г. в журнале «Пантеон» (№ 9) в анонимном русском переводе (автором которого следует считать Н. И. Сазонова). Не менее примечательно, что русские переводы упомянутых трех рассказов По — «Черный кот», «Черт в ратуше» и «Сердце-обличитель» — также сделаны с французского перевода Бодлера.

языкового или жанрового разноречия или даже непримиримой мировоззренческой розни: они сказываются в силу самих глубин человеческого опыта, каковые ищут и обретают иные писатели, изведывая в своих творениях самые крайние возможности человека и, соответственно, литературы.

Об этих соответствиях говорит одноименное и давно ставшее хрестоматийным стихотворение Бодлера, разнообразные культурные, литературные и философские источники коего позволяют рассматривать его как своего рода манифест *трансцендентального символизма*¹.

Собственно, об этом же французский поэт говорит в сонете «Светила» из «Цветов Зла» (общепринятый русский перевод — «Маяки»), наглядно обнаруживая, что стихотворение может быть опытом символизации, перевода или переложения образов изобразительного искусства на язык поэзии:

¹ Ср., напр.: Соколова Т. В. Гофман, Делакруа и Бодлер (К вопросу об истоках теории «соответствий») // Соколова Т. В. От романтизма к символизму: Очерки истории французской поэзии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 189–200. Здесь следует заметить, что через громоздкое и абстрактное понятие *трансцендентального символизма*, обоснование и разъяснение которого требует специальной работы по теории литературы в связи с символическими формами познания и языка, как они представлены, например, в известной книге М. К. Мамардашвили и А. М. Пятигорского, мне хотелось подчеркнуть два конкретных историко-литературных обстоятельства, не всегда учитывающихся в истории французской и русской литератур: во-первых, творчество крупнейших французских поэтов XIX века, пришедших в литературу вслед за романтиками (Бодлер, Верлен, Рембо, Малларме), было гораздо более плодотворной разработкой проблематики символизма, нежели опыты представителей следующего поколения, формально объявивших себя символистами; во-вторых, весь опыт европейского символизма, независимо от конкретных его вариаций в национальных литературах, невозможно представить вне проблематики философии перевода, то есть, с одной стороны, практического и философского осознания каждой культурой своего неискоренимо переводящего, а не основополагающего характера, тогда как с другой — исторического становления идеи взаимопереводимости различных видов искусств и режимов дискурсивности.

Это вопли титанов, их боль, их усилья,
Богохульства, проклятья, восторги, мольбы,
Дивный опиум духа, дарящий нам крылья,
Переключка сердец в лабиринтах судьбы!

Пер. В. Левика¹

В свете трансцендентального символизма или, согласно формуле поэта, «переключки сердец в лабиринтах судьбы», важно осознать для начала, что главное соответствие двух рассматриваемых писателей исходит из деятельной воли к знанию тех пределов человеческого опыта, на грани которых обнаруживаются воистину априорные условия возможности индивидуального существования, обязывающие рассудок к необходимости исключительно личного и исключительного ежечасного выбора между двумя противоборствующими и равнодействующими силами, каждая из которых на свой лад хороша, очаровательна, по-своему привлекательна для человека, попеременно отдающегося в текущей жизни то одной, то другой.

Соответственно именно познанию, то есть различению и разведению двух этих сил — Добра и Зла, Бога и Сатаны, Красоты и Безобразия — Бодлер и Достоевский в согласии своих сердец подчиняют поэзию. Не отвергая априорно и высокомерно возможности падения во Зло, оба писателя связывают литературу с необходимостью погружения в бездну, равно как — с неизбежностью хуления и осмеяния прописного Добра.

¹ Бодлер Ш. Цветы зла / Изд. подгот. Н. И. Балашов, И. С. Поступальский. М.: Наука, 1970. С. 70. Образ «маяка», избранный почти всеми русскими переводчиками этого программного стихотворения Бодлера, будучи достаточно очевидно укорененным в русской языковой стихии (маяк — маячить), не передает того смысла французского слова *phares*, который указывает на слепящую яркость и направленность вовне источника света; если чуть утрировать, то можно сказать, что в поэме Бодлера речь идет скорее о «прожекторах», чем «маяках»: имена живописцев, о которых говорится в стихотворении, скорее выхватывают, *высвечивают* картины в «действительности», нежели указывают на конкретные произведения того или иного художника.

ра, славословия и восхваления темного Зла и изображением человека вместилищем бесконечной борьбы разрывающих его надвое, если не в клочья, противоположностей. Подчеркнем, что Бодлер и Достоевский говорят об этом почти в одно и то же время в сходных до буквальных совпадений словах, словосочетаниях, фигурах речи и мысли, встречающихся, правда, в текстах различной жанровой природы и, соответственно, с различным градусом присутствия авторского сознания в письме.

Бодлер («Мое обнаженное сердце», приблизительно 1861 год):

Во всяком человеке во всякий час есть два одновременных прошения — одно Богу, другое Сатане. Воззвание к Богу, или духовности, — это желание возвыситься, подняться уровнем; воззвание к Сатане, или животности, — это радость опуститься. С последним следует соотносить любовь к женщинам...¹

Достоевский («Братья Карамазовы», 1881):

Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В Содоме ли красота? Верь, что в Содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну иль нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей (СС15, 9, 122–123)².

Здесь самая любопытная вещь даже не в совпадениях, почти дословных, в двух формулировках природы человека. Наибольший интерес вызывает и не то, что эти совпадения обнаруживаются несмотря на разноречие русского и французского писателей и существенные различия в двух бурных десятилетиях политической истории России и Франции, разделяющих эти

¹ Baudelaire Ch. Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée. Paris: Gallimard, 1986. P. 96.

² Тексты Достоевского цитируются здесь по «малому собранию» в 15 томах с указанием в скобках тома и страницы.

формулы во времени и пространстве. Самая суть здесь заключена в очевидных схождениях в выборе особых и крайне характерных повествовательных режимов, в которых фиксируются эти сомнительные, проблематичные, как будто бы неудержимые истины, равно как в выборе самого источника таких истин: оба писателя отдают предпочтение не уму-разуму, а человеческому сердцу; при этом последнее берется в состоянии пароксизма, обнаженности или горячности.

Если чуть заострить мысль о сходстве литературных форм, в которых высказаны эти истины, то следует прежде всего уточнить, что в первом случае речь идет о фрагменте автобиографического эссе самого Бодлера «Мое обнаженное сердце», тогда как во втором — о своего рода предисловии Дмитрия Карамазова, то есть персонажа Достоевского, к его «Исповеди горячего сердца. В анекдотах». Тем не менее, невзирая на это несоответствие в мере присутствия фигуры автора в таких повествовательных режимах, невозможно не обратить внимания на одно сущностное, смысловое — «сердечное», так сказать — сходство или даже родство двух отрывков: действительно, в обоих сильнее всего сказывается не просто стремление обнажить или разгорячить свое сердце, в них говорит также двусмысленное желание сказать такую жестокую правду о себе, которая в то же время была бы обвинением всему веку и всему человечеству или по меньшей мере своему ближнему. Заметим также, не вдаваясь здесь в детали эстетической рецепции, что самым очевидным из возможных литературных источников образа «изобличающего сердца» является, по всей видимости, упомянутая новелла Э. По.

Действительно, что такое «Мое обнаженное сердце» Бодлера, если не «исповедь-наизнанку» — дерзкий вызов загнанного в угол французского поэта, решившего свести счеты со своим временем, своими современниками и тем образом самого себя в своем времени, который прочно утвердился в публичном мнении литературной Франции после позорного судилища над «Цветами Зла»? В сущности, та же проблематическая характеристика

исповеди-оборотня относится ко многим признаниям многих персонажей Достоевского, в чьих устах неоднократно слышатся отголоски скандальной исповеди Ставрогина, в которой старцу Тихону не зря чудилось не раскаяние великого грешника, а окончательный приговор последнему человеку. Даже не ставя здесь вопроса о том, присутствовали ли в «Исповеди» Ставрогина истинное покаяние и «христианская мысль»¹, не вдаваясь тем более в немаловажную проблематику литературно-философской генеалогии «исповеди-оборотня», к которой тяготели мысли обоих писателей, хотелось бы обратить внимание именно на эту проблему жанра, то есть литературной формы, в которую оба писателя стремились вложить опыт человеческой крайности и которая обоими сознавалась именно как проблема, в том числе в плане «слога», если вспомнить выражение старца у Достоевского, или «стиля», если использовать терминологию Бодлера.

В сущности, эта проблема жанра исповеди, восходящего, как известно, к самым основаниям христианской культуры, обоими писателями ощущалась прежде всего как проблема самой исповеди, то есть такого субъективного высказывания, которое излагается под объективным принуждением к изречению именно истины, как если бы само по себе принуждение, обеспеченное духовным авторитетом другого, слушающего, внимающего, было и достаточным, и необходимым условием истины. Судя по тому, в какие слова облекались сомнения обоих писателей в достоверности самого установления исповеди как речевого жанра, исповеди как литературного и культурного института, Бодлера и Достоевского мучили сходные колебания и сомнения в отношении правомерности подчинения человека такому режиму истины. Собственно, слова Ставрогина «Проклятый психолог!»,

¹ Об исповеди в литературе и, в частности, творчестве Достоевского см. новейшие работы К. Г. Исупова: *Исупов К.* Оглянись на дом свой, или История литературы как исповедь духа // Вопросы литературы. 1997. № 2. Электронная публикация: <http://magazines.russ.ru/voplit/1997/2/isup.html>

брошенные в отчаянии в ответ на прозрения старца, выражали не только злобу разгаданного литературного героя, но и глухое неприятие автором науки психологии как таковой, которой он противопоставлял, как известно, свое гораздо более гибкое сердцеведение, где дважды два далеко не всегда дают четыре. В этом отношении исключительно важно то, что непосредственной, хотя и не единственной литературной моделью обеих лжеисповедей является «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, своего рода вершина жанра.

В этой связи представляется необходимым подчеркнуть, что двуединый мотив сладострастного саморазоблачения-всеобвинения всплывает в самых первых стихах самой первой поэмы из венка «Цветов Зла»:

Безумье, скардность, и алчность, и разврат
И душу нам гнетут, и тело разъедают;
Нас угрызения, как пытка, услаждают,
Как насекомые, и жалят и язвят.

Упорен в нас порок, раскаянье — притворно...¹

Пер. Эллиса

Итак, оба писателя говорят нам, что человек ежечасно предан борьбе Добра и Зла, при этом оба говорят, что истина эта идет из самого сердца; более того, оба утверждают, что вещают они не от имени каких-то больных, слабых или извращенных сердец; напротив, оба уверяют нас, что таковы если не все люди, то большинство из них или по меньшей мере наши ближние: Дмитрий обвиняет в двойственности тишайшего брата Алешу, Бодлер — искомого и неведомого читателя, к которому в переводе Эллиса обращается словами, которые мог бы сказать любой из братьев Карамазовых: ...*читатель-лжец, мой брат и мой двойник.*

Чтобы подобные параллели не показались натянутыми, а сравнение — слишком высокопарным или абстрактным, обратим внимание на один абсолютно конкретный и крайне приземленный

¹ Бодлер Ш. Цветы зла. С. 13.

элемент творческого воображения и поэтики изображения, к которому, будто по взаимному согласию, прибегают оба писателя, представляя человека скрещением устремлений предельно возвышенных, небесных, и крайне низких, низменных, как если бы оба вполне ясно сознавали необходимость подведения под высокую, абстрактную формулу материальной, физической, естественной основы. Вместе с тем, если различать стихию творческого воображения писателей, где в силу трансцендентального символизма могут обнаруживаться *асубъективные соответствия* двух рассматриваемых складов творческого мышления, и лабораторию поэтики изображения, в которой каждый писатель более или менее сознательно осуществляет выбор изобразительных средств, то следует подчеркнуть, что в этом случае перед нами не столько случайное совпадение, сколько целенаправленное схождение — схождение двух типов мысли в решении использовать в творении один и тот же литературный образ.

Насекомье сладострастие и человежье отребье в большом городе

Речь идет о фигуре «насекомого», к которой низводят Бодлер и Достоевский образ человека, отдающегося стихии сладострастия. В «Братьях Карамазовых» этот образ естественной истории человека непосредственно предвосхищает «Исповедь горячего сердца. В анекдотах», вводимую высокопарным афоризмом о борьбе Бога и дьявола за сердце человека:

Довольно стихов. Я тебе хочу сказать теперь о «насекомых», вот о тех, которых Бог одарил сладострастьем:

Насекомым сладострастие!

Я, брат, это самое насекомое и есть, и это обо мне специально и сказано. И мы все, Карамазовы, такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет и в крови твоей бури родит. Это — бури, потому что сладострастие буря, больше бури! (СС15, 9, 122).

В дальнейшем изложении нам еще не раз придется вернуться к странной связке метафоры «сладострастного насекомого» с образами «крови» и «бури», равно как к рассмотрению характерного риторического приема, посредством которого исповедь превращается в обвинение: «...И мы все Карамазовы таковы...», — говорит как будто сторяча или невзначай Дмитрий¹. Сейчас же просто отметим, что оппозиция «твари дрожащей» и «право имеющего», которая является одной из самых знаменитых констант поэтики Достоевского, в самой своей сущности предстает своего рода двойником метафоры сладострастного насекомого: последнее является тварью одновременно и дрожащей, и право имеющей, точнее претендующей на мандат на несправие. Другими словами, эта воля к самоволию, что движет Раскольниковым, соотносится по своим внутренним мотивам со сладострастьем Карамазовых, с «содомским» идеалом.

Наряду с этим замечанием, в свете которого, с моей точки зрения, чуть более наглядно обнаруживается связь сладострастия с «кровью» в рамках творческой системы Достоевского, обратим внимание на то, что аналогичная поэтическая редукция, восходящая к библейскому прототексту, вариации которого довольно часто встречаются в классической литературе (ср. «Я царь — я раб —

¹ Ср. размышления видной германистки Л. Н. Полубояриновой о некоем недопонимании Митей текста оды «К радости» Ф. Шиллера, который лежит в основе метафоры «сладострастного насекомого»: *Полубояринова Л. Н. Мотив «всечеловеческого братства» у Ф. Шиллера и Ф. М. Достоевского (Митя читает оду «К радости») // Романский коллегийум: Сборник научных трудов / Отв. ред. С. Л. Фокин и др. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2011. С. 152–160. С моей точки зрения, Достоевский, следуя переводу Тютчева, точно воспроизводит структуру желания, выраженную в немецком тексте; правда, в русском переводе меняются местами семантические доминанты словосочетания: действительно, если мощное русское слово «сладострастие» несколько пересиливает немецкое «Wollust», то общее родовое понятие «насекомого» явно уступает конкретике немецкого слова «Wurm» (червь), хотя последнее несет на себе отчетливую печать библейского текста: «Тем менее человек, [который] есть червь, и сын человеческий, [который] есть моль» (Кн. Иова, 25, 6).*

я червь — я Бог!» у Державина), — один из самых частотных приемов повествования в новейшей европейской литературе, чему самым наглядным свидетельством является, по-видимому, «Превращение» Ф. Кафки, внимательного и восприимчивого читателя и Бодлера, и Достоевского. Словом, в этом умалении, низведении человека до положения насекомого, мерзопакостной твари, червяка, вши, клопа или таракана Бодлер и Достоевский следуют общему поэтическому принципу, по-разному окрашенному в национальных словесностях.

Таким образом, русский переводчик Бодлера принимал вполне ответственное и, в общем, верное решение, передавая в своем тексте сравнение угрызений совести с укусами насекомых: он схватывал самую суть образа французского поэта, подкрепляя его уже фиксированными в русской литературе фигурами речи:

Нас угрызения, как пытка, услаждают,
Как насекомые, и жалят и язвят.

Подчеркнем еще раз, что Бодлер в своем стихотворении, говоря о насекомых, имел в виду не столько весь класс членистоногих беспозвоночных, не каких-то там безобидных мошек, божьих коровок или майских жуков, сколько вполне конкретный вид — кровососущих паразитов: «vermine». Важно и то, что во французском языке это слово, этимологически связанное со словом «червь» (ver), а омонимистически перекликающееся со словом «стих» (vers), имеет переносное значение, которое в современном словоупотреблении даже доминирует, обозначая всякого рода человеческую нечисть, отребье, подонков, сброд, сволочь. Словом, в рассмотренном совпадении Бодлер и Достоевский сходным образом трактуют человека, уподобляя его насекомому или просто паразиту, то есть нахлебнику и тунеядцу, живущему за счет чужой крови, жаждущему крови или плоти другого.

Разумеется, что так обозначенная естественно-научная (и библейская) подоплека сходных писательских метафор может показаться всего лишь единичным курьезом, однако ни связка

метафоры сладострастного насекомого в творческом мышлении Достоевского с сильными образами «крови» и «бури», ни ключевой характер фигуры всякой нечисти (vermine) в поэтике «Цветов Зла», ни прочие насекомьи превращения и приключения, которыми буквально кишат сочинения двух писателей, не позволяют нам отмахнуться от этого назойливого, словно пушкинский комар, элемента поэтики двух писателей.

В этой связи бесполезно будет вспомнить, что автор «Цветов Зла», подобно автору «Преступления и наказания», не особенно жаловал естественную природу вообще. Как-то раз, в ответ на призыв одного парижского жизнелюба воспеть красоты леса Фонтенбло, он разразился язвительной тирадой, недвусмысленно выражавшей сущностно антинатуралистическую тенденцию его мировидения:

Дорогой Денуайе, Вы просите стихов для Вашего сборника, стихов о Природе, не так ли?¹ О лесах, об огромных дубах, зелени, всяких там букашках — в солнечном свете, без сомнения? Но Вы же прекрасно знаете, что меня не волнует растительная жизнь и что вся моя душа бунтует против этой новой странной религии, в которой всякое *духовное* существо всегда будет ощущать нечто *shocking*². Я никогда не поверю, что *душа Богов живет в растениях*, и даже если бы она там жила, меня бы это мало волновало, и я рассматривал бы свою душу как дар, гораздо более ценный, чем душа освященных овощей. Более того, я всегда думал, что в *Природе*, цветущей и помолодевшей, есть нечто бесстыдное и прискорбное³.

¹ Парижский литератор Фернан Денуайе (1828–1869) готовил к изданию сборник «Дань уважения С. Ф. Денекуру», посвященный памяти знаменитого устроителя лесопарка Фонтенбло. В этом сборнике, вышедшем в свет в 1855 г., были напечатаны произведения самых видных французских писателей тех лет — Беранже, Гюлье, Жорж Санд, Гюго, Ламартина, Нерваля. Включенные в эту антологию парижские «Сумерки» Бодлера явно выбивались из единодушного гимна Природе, поэтому были опубликованы вместе с программным письмом автора.

² Отвратительное, гадкое (*англ.*).

³ Бодлер III. Избранные письма / Изд. подгот. С. Л. Фокин. СПб.: Machina, 2011. С. 203.

В другом письме тех же лет, обращенном к Альфонсу Туссенелю (1803–1885), известному в то время литератору, общественному деятелю и пропагандисту социалистических идей Ш. Фурье, резкий антинатурализм автора «Цветов Зла» подкреплялся исключительно ясным и трезвым выражением ситуации современного, то есть постромантического, писателя, которому, по существу, нет дела ни до красот природы, ни до возвышенных порывов поэта-романтика, ни до прогрессистских мечтаний иных строителей человеческого счастья на грешной земле. Новый поэт движим лишь волей чистого, голого разума и способностью воображения, неотделимой от способности критического суждения:

Уже давно я утверждаю, что поэт — это существо, *независимо мыслящее*, что это по преимуществу — *разум*, а *воображение* — самое *научное* из всех способностей, потому как оно одно понимает *всеобщую аналогию*, или то, что мистическая религия называет *соответствием*. Но когда я пытаюсь опубликовать все это, мне говорят, что я сумасшедший — сам от себя сошел с ума, — и что я ненавижу педантов только потому, что мне недостает воспитания. — Однако хорошо то, что у меня философский склад ума, который мне ясно показывает, что есть истина даже в зоологии, хотя я и не охотник, и не натуралист. Во всяком случае, — я так считаю, и не смейтесь над этим, наподобие моих дурных друзей.

А теперь — поскольку я вступил с Вами в рассуждения гораздо более возвышенные и отношения гораздо более тесные, чем я мог бы себе позволить, если бы Ваша книга действительно не внушала мне такой симпатии, позвольте выговориться до конца.

Что это такое — *неограниченный Прогресс!* Что это за общество, которое не является аристократическим? Мне кажется, это не общество вовсе. Что такое человек, *естественно* добрый? Где мы такого встречали? Человек *естественно* добрый был бы *чудовищем*, я хочу сказать, Богом. — Наконец, Вы догадываетесь, каков строй идей, что возмущает меня, я хочу сказать, что возмущает писательский разум с начала начал на самой поверхности земли. — Чистое *донкихотство* прекрасной души¹.

¹ Там же. С. 211.

Как хорошо известно, молодой Достоевский не остался чужд социалистических порывов своего времени, за что расплатился муками смертного приговора, сибирской каторги и солдатчины; умудренный этим опытом, автор «Преступления и наказания» вполне мог бы расписаться под такими или подобными антипрогрессистскими и антисоциалистическими выпадами поэта «Цветов Зла». Прекрасно известно и то, что молодой Бодлер не миновал прямой причастности к революционным бурям в Париже 1848 года, не только призывая восставших парижан «расстрелять генерала Опику» (отчима-солдафона), но и стреляя в штурмующих баррикады солдат: со временем кровавый опыт революции превратился в одну из самых действенных движущих сил его поэтического сознания, сливавшуюся в нем парадоксальным образом с опытом самого неистового эротизма, сладострастия¹.

Возвращаясь к обсуждению темы природы в сознании Бодлера и Достоевского, подчеркнем еще раз: обоих писателей тянет к красоте отнюдь не цветущей, отнюдь не здоровой, не той, что может радовать глаз рядового обывателя. Автор «Белых ночей» ищет и находит в Петербурге 1840-х годов красоту «чахлую и хворую» (СС15, 2, 156); автор «Цветов Зла» заморожен теми видами Парижа, что подернуты сумеречным туманом увядания, умирания, тлена. Как уже отмечалось в критике, оба писателя были больше поэтами громадных гулких городов, а не певцами красот и радостей тихой сельской жизни². Более того, можно сказать, что оба писателя были певцами не столько городских красот, сколько городских нечистот; во всяком случае, оба были исследователями городского «дна», или городского «чрева», «низа», а также бытоописателями удела униженных и оскорбленных, отверженных и изгоев.

¹ См. об этом: Фокин С. Л. Пассажи: Этюды о Бодлере (пассаж 4 — «Сладострастие Революции»). Ср. также: Фокин С. Л. Бодлер и Лакло: Сладострастие Революции // Романский коллегийум: Сборник научных трудов / Отв. ред. С. Л. Фокин и др. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2001. С. 161–177.

² Ср.: Иваск Ю. Бодлер и Достоевский (Миф большого города).

Не менее существенным представляется и то обстоятельство, что в плане собственно истории литературных программ город Бодлера, подобно городу Достоевского, являлся уже не столько романтическим, сколько натуральным, не столько героическим, сколько тривиальным, не столько салонным, сколько уличным. Это был город улиц и переулков, перекрестков и мостов, набережных и туманов, вечерних тротуаров и ночных панелей, темных подъездов и мрачных подполий, убогих углов и смрадных каморок. Это был преимущественно не город героев, генералов, парадов и светских гостиных, но город «бедных людей», мелких лавочников и бесшинельных чиновников, рукастых мастеровых и не чистых на руку процентщиц, хмурых рабочих и развеселых безработных, а также город гробовщиков и шарманщиков, тряпичников и точильщиков, проходимцев и бродяг, пьяниц и уличных девок — словом, всех тех сомнительных личностей, в сущности, человеческого отребья, поразительную классификацию которого составил почти в то же самое время один европейский писатель, которому случилось быть современником и Достоевского, и Бодлера.

Люмпен-богема

Речь идет о Карле Марксе и том удивительном определении парижской богемы в статье «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» (1852), в котором это опоэтизированное и оромантизированное несколько позже городское сословие прямо отождествляется с люмпен-пролетариатом:

Рядом с промотавшимися кутилами сомнительного происхождения и с подозрительными средствами существования, рядом с авантюристами из развращенных подонков буржуазии в этом обществе встречались бродяги, отставные солдаты, уголовные преступники, беглые каторжники, мошенники, фигляры, лаццарони, карманные воры, фокусники, игроки, сводники, содержатели пуб-

личных домов, носильщики, писаки, шарманщики, тряпичники, точильщики, лудильщики, нищие — словом, вся неопределенная, разношерстная масса, которую обстоятельства бросают из стороны в сторону и которую французы называют *la bohème*¹.

Опираясь на такую дефиницию богемы, в исторической релевантности которой не приходится сомневаться², рассмотрение соответствий Бодлера и Достоевского, намеченных в плане общемировоззренческих устремлений, можно и должно перевести в более конкретные срезы и страты архитектурной топологии и социальной типологии капиталистического города. Но прежде хотелось бы подчеркнуть, что для Маркса, представлявшего свою типологию парижской богемы, крайне важным было то, что в эту социальную группу попадали и «писаки», то есть никчемные нищие литераторы, торгующие своим пером ради куска хлеба. Здесь важно не только то, что сам Маркс некоторое время своей жизни принадлежал к этой категории «люмпен-интеллектуалов», от которой неустанно отрецивался в позднейших сочинениях и письмах, но и то, что к этой же группе можно отнести и молодого Бодлера, и молодого Достоевского, разумеется, с учетом некоторых поправок в отношении иных национальных особенностей

¹ Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения Т. 8 (2-е изд.). М.: ГИПЛ, 1957. С. 168.

² О сложном отношении самого Маркса к «богеме» и генеалогии понятия см. замечательный анализ фигур и типов иудейско-германского изгнничества в Европе XIX–XX вв. в работе известного историка франко-немецких интеллектуальных связей Энзо Траверсо: *Traverso E. La Pensée dispersée*. Paris: Lignes, 2004. Ср. следующий пассаж из новейшей биографии мыслителя: «Когда Карл прибыл в Лондон 26 августа 1849 года, он уже скатился на самое дно финансовой пропасти. У него не было почти ни гроша...» (*Аттали Ж.* Карл Маркс. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 138). Со временем как-то забылось, что марксизм изначально был философией нищего «писакки», типичного люмпен-интеллектуала, живущего в долг и неразборчивого в денежных вопросах.

писательского поведения в литературных кругах Парижа или Петербурга 40-х годов XIX столетия. Не менее существенным представляется и то обстоятельство, что как раз к такого рода полунищей богеме восходит один литературный тип — городской фланер-мечтатель, — к разработке которого оба писателя обращаются примерно в одно и то же время — в середине 40-х годов, — отталкиваясь при этом, в общем, от одних и тех же литературных источников — парижских романов Оноре де Бальзака, Эжена Сю и Жорж Санд.

Как уже говорилось, оба писателя скорее равнодушны к загородной природе, зато одинаково восприимчивы к особенному величию большого города, который живет какой-то своей жизнью, своими ритмами, определяющимися не столько временами года, сколько часами суток, не столько погодами и непогодами, сколько человеческими невзгодами, настроениями и родом занятий горожан. Оба писателя воспринимают город в виде своего рода открытой книги, толкового словаря или путеводителя, письма которого они разгадывают на стенах и крышах домов, на решетках садов, в городской скульптуре, на площадях, в кафе, забегаловках и распивочных.

Париж Бодлера и Петербург Достоевского — это словно две стороны одного города; точнее говоря, это одна же сторона одного большого города, но сторона не медальная, не парадная, не фасадная, наоборот, сторона больше скрытая, потаенная, угловая. Это город, что ютится по темным углам и копошится в мрачных переулках, просыпается по утрам ради скудного заработка или, наоборот, только к рассвету смыкает свои покрасневшие, усталые глаза, всласть или просто за деньги погуляв ночью. Это город в состоянии почти неуловимого перехода, когда едва ли не все люди куда-то на время пропадают, а сам он будто оживает, свободно дышит или просто переводит дух, в нехорошем предчувствии дневной человеческой толчеи. Это злой, больной, хмурый город, где, как подмечает Бодлер в стихотворении «Утренние сумерки»:

Поэт устал писать, а женщина — любить...

 В сырой, белесой мгле дома, сливаясь, тонут.
 В больницах сумрачных больные тихо стонут,
 И вот предсмертный бред их муку захлестнул.
 Разбит бессонницей, уходит спать разгул.

Дрожа от холода, заря влачит свой длинный
 Зелено-красный плащ над Сеною пустынной,
 И труженик Париж, подняв рабочий люд,
 Зевнул, протер глаза и принялся за труд.

Пер. В. Левика¹

У раннего Достоевского Петербург также хмурится, сердится, злится («Петербургская летопись», 1847):

¹ Бодлер Ш. Цветы зла. С. 70. Вновь обращает на себя внимание внешняя направленность освещения; в отличие от поэта-романтика, Бодлер не овнутряет городской пейзаж, а скорее озаряет его точным, изысканным до жестокости поэтическим словом, будто ловит фотографической вспышкой. Не менее острающим эффектом обладает уподобление поэта продажной женщине. В более верном переводе прозой, не лишенном, правда, пропусков, эта поэтическая миниатюра остро напоминает отрывок характерного для того времени жанра городского физиологического очерка, в котором охотно практиковался молодой Достоевский: «Били зарю на дворах казарм; утренний ветер задувал фонари. В этот час рой тревожных снов волнует голову отрока. Лампы, как глаза, налитые кровью, страшно шевелятся и отбиваются на сером воздухе красными пятнами; душа, под упрямым гнетом тяжести телесной борется, как день с лампадой. Как лицо, в слезах осушаемое ветром, воздух полон трепетанием всего исчезающего. Там и сям дома начинают дымиться. Бедные работницы с охолодевшими безмолочными грудями раздувают огонь и дуют в кулаки. В этот час, когда голод и нужда чувствительнее, страдания родильниц жесточе. Вдали голос петуха раздирает воздух, как стон, прерванный током крови. Здания тонут в морозном тумане. Умиравшие в углах больниц издают последнее дыхание в судорожной икоте. Дрожащая Аврора в зелено-розовой одежде тихо подвигается по опустевшей Сене и мрачный Париж, протирая глаза, хватается за рабочие орудия — старик трудолюбивый» (Пер. Н. И. Сазонова). Публикация этого фрагмента из «Цветов Зла» в российском журнале «Отечественные записки» за 1856 г. могла быть известна русскому писателю.

Я вот шел по Сенной да обдумывал, что бы такое написать. Тоска грызла меня. Было сырое туманное утро. Петербург встал злой и сердитый, как раздраженная светская дева, пожелтевшая со злости на вчерашний бал. Он был сердит с ног до головы. Дурно ль он выспался, разлилась ли в нем в ночь желчь в несоразмерном количестве, простудился ль он и захватил себе насморк, проигрался ль он с вечера, как мальчишка, в картишки до того, что пришлось наутро вставать с совершенно пустыми карманами, с досадой на дурных, балованных жен, на ленивцев-грубиянов детей, на небритую суровую ораву прислужников, на жидов-кредиторов, на негодяев советников, наветников и разных других наущников — трудно сказать; но только он сердился так, что грустно было смотреть на его сырые, огромные стены, на его мраморы, барельефы, статуи, колонны, которые как будто тоже сердились на дурную погоду, дрожали и едва сводили зуб об зуб от сырости, на обнаженный мокрый гранит тротуаров, как будто со зла растрескавшийся под ногами прохожих, и наконец, на самых прохожих, бледно-зеленых, суровых, чем-то ужасно сердитых, большею частью красиво и тщательно выбритых и поспешавших туда и сюда исполнить обязанности. Весь горизонт петербургский смотрел так кисло, так кисло... (СС15, 2, 9–10).

В этом соответствии двух городских обликов важно даже не столько то, что город оживает в глазах своих поэтов, поскольку подобный антропоморфизм был характерен еще для романтиков с их героическим противостоянием городу в мысленных понятиях «Кто кого?»; здесь самое существенное в том, что и Бодлер, и Достоевский воспринимают прежде всего зыбкость, расплывчатость, летучесть города, только с виду крепко стоящего на своих камнях и площадях. Этот едва уловимый сумеречный город готов в любой миг испариться, исчезнуть, пропасть из виду, вот почему поэт призрачного города должен развивать в себе особое зрение, умение видеть и различать такие тонкие сущности, которые далеко не каждому бросаются в глаза. Вот почему излюбленным временем суток для обоих наблюдателей городской жизни являются сумерки, когда от них требуется предельно острое внимание:

в этом внимании парижский поэт доходит до того, что различает «сумерки вечерние» и «сумерки утренние», чему соответствуют два одноименных стихотворения «Цветов Зла» и их переводы в прозу в «Сплине Парижа»; что касается русского романиста, то двойным сумеркам Парижа в его творческом мышлении очевидным образом соответствуют «белые ночи», особое петербургское время, зафиксированное не только в названии программной повести 1847 года, но и в скрытом использовании в нем значения «бессонные ночи», зафиксированного в известном французском словосочетании.

Кроме того, внимание читателя привлекает страсть исследователей городских низов к перечислениям, нескончаемым перечням, разнообразным номенклатурам. Эти явно умышленные таксономии, характерные как для Бодлера, так для Достоевского, равно как и для Маркса, призваны, по всей видимости, схватить, запечатлеть, классифицировать эту разнородную городскую натуру, эти безликие уличные толпы, которые в противном случае становятся такими же зыбкими, призрачными, как сам город. Вот почему городской поэт Бодлера и Достоевского не засиживается дома, тем более не забирается в башни из слоновой кости; он фланирует, точнее, слоняется по городу, разглядывает дома, улицы, переулки и перекрестки, он вглядывается в людей, которые кому-то могут показаться на одно лицо, но ему, городскому поэту, видятся или представляются «двойниками», такими же неприкаянными, как он сам.

Два фланера

Призрачность большого города, которой со сходной напряженностью взгляда внимают Бодлер и Достоевский, требует от писателя исключительной пристальности; в то же самое время она предполагает постоянные перемены точек зрения, хождения взад-вперед, многократные возвращения к уже ви-

денному, сознательное и бессознательное повторение запавшей в сознание уличной картины, повторяющейся, если не учитывать мельчайших подробностей, изо дня в день. Это не вечный город монументального живописца, удобно устроившегося со своим этюдником перед величественным дворцом, мостом или собором и запечатлевающего в угоду вечности великолепие архитектурных твердей, но дивный город моментального рисовальщика, прохожего, фланера, на ходу набрасывающего городские силуэты и сценки, в которых схватывается и передается мимолетная красота *прекрасного сегодня*.

Достоевский (повесть «Хозяйка», 1847):

Все более и более ему нравилось бродить по улицам. Он глазел на все, как *фланер*. Но и теперь, верный своей всегдашней настроенности, он читал в ярко раскрывавшейся перед ним картине, как в книге между строк. Все поражало его; он не терял ни одного впечатления и мыслящим взглядом смотрел на лица ходящих людей, всматривался в физиономию всего окружающего, любовно вслушивался в речь народную, как будто поверяя на всем свои заключения, родившиеся в тиши уединенных ночей. Часто какая-нибудь мелочь поражала его, рождала идею, и ему впервые стало досадно за то, что он так заживо погреб себя в своей келье (СС15, 1, 338–339).

Ранний Достоевский был необычайно чуток и отзывчив к новейшим веяниям из Франции: характерно, что это из-под его язвительного пера явился на свет один из первых в России печатный отклик на всеевропейскую литературную сенсацию тех лет — книгу А. де Кюстина «Россия в 1839 г.»¹; не ускользнула от его острого взгляда и только нарождавшаяся в Европе мода на дендизм, и он вставил заветное слово «денди» в свой перевод Бальзака, причем в том месте, где во французском оригинале

¹ Ср.: Кийко Е. И. Белинский и Достоевский о книге Кюстина «Россия в 1839 г.» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 1. Л.: Наука, 1974. С. 89–199.

его просто не было¹. Одним из первых в русской литературе тех лет обращается также Достоевский к фигуре фланера, пытается сообразовать с ней тип петербургского мечтателя, разработке которого посвящает себя со времен «Петербургской летописи». Здесь важно и показательно, что петербургский летописец Достоевского с первых шагов решительно отделяет себя от умудренного и неповоротливого певца «сладости древнего дыма отечественных очагов»; он, как и положено полуголодному фельетонисту какой-нибудь газеты-однодневки, увлеченно бегаёт по грязным улицам Петербурга, глотает «новую пыль», ему все интересно, до всего есть дело. Он не пропустит даже случившихся мимоходом похорон, находя в траурной процессии повод позубоскалить над коренными петербуржцами, высокими чинами и сытыми наследниками.

Тут мне встретилась погребальная процессия, и я тотчас в качестве фельетониста вспомнил, что грипп и горячка — почти современный петербургский вопрос. Это были пышные похороны. Герой всего поезда, в богатом гробе, торжественно и чинно, ногами вперед отправлялся на самую удобную в свете квартиру. Длинный ряд капуцинов, ломая пудовыми сапогами рассыпанный ельник, чадил смолой на всю улицу. Шляпа с плюмажем, помещенная на гробе, этикетно гласила прохожим о чине сановника. Регалии текли вслед за ним на подушках. Возле гроба плакал навзрыд неутешный, уже

¹ О том, что эта подстановка могла быть продиктована текстом другого знатного француза русской словесности — А. С. Пушкина, см. замечательную во многих отношениях статью С. А. Кибальника: *Кибальник С. А.* «Евгения Grandet» Ф. М. Достоевского // http://www.newruslit.ru/for_classics/dostoevsky/s.a.kibalnik.-evgeniya-grandet-dostoevskogo/view. Чрезвычайно богатая фактическим литературным материалом и остроумными наблюдениями, эта статья крупнейшего знатока русской литературы не выдерживает критики в плане теории и философии перевода: объясняя в мельчайших подробностях переводческий жест Достоевского, исследователь так или иначе оправдывает его, не желая видеть исключительно этноцентрической и собственнической направленности этого перевода, в перспективе которой «чужое» бесцеремонно усваивается, по сути экспроприируется.

весь поседевший полковник, должно быть зять умершего, может быть и двоюродный брат. В длинном ряду карет мелькали, как водится, натянуто-траурные лица, шипела неумирающая сплетня и весело смеялись дети в белых плёрезах. Мне стало как-то то скливо... (СС15, 2, 10–11).

Но самое главное для нашей темы в том, что фланер Достоевского готов увидеть фантастику в самой неприглядной действительности:

Уж у него и взгляд так настроен, чтоб видеть во всем фантастическое. Затворенные ставни среди белого дня, исковерканная старуха, господин, идущий навстречу, размахивающий руками и рассуждающий вслух про себя, каких, между прочим, так много встречается, семейная картина в окне бедного деревянного домика — всё это уже почти приключения. Воображение настроено; тотчас рождается целая история, повесть, роман (СС15, 2, 32).

Здесь будет любопытно подчеркнуть, что Бодлер, имя и работы которого стоят у самых начал мифологии фланера во французской словесности, несколько запаздывает в сравнении с Достоевским в самом обращении к этому культурному типу, хотя намного превосходит своего русского собрата по перу в глубине его разработки¹. Не менее существенно и то, что, если для молодого Достоевского легкомысленный петербургский фланер — не более чем литературная маска, под которой вызревают более глубокие чаяния и отчаяния, для Бодлера парижский фланер является уже не столько реальной моделью творческого поведения, сколько типичной антимоделью истинного художника. Действительно, подобно тому как автор «Цветов Зла» не мог себе позволить самозабвенно отдаться культу дендизма, он не мог и часами фланировать по бульварам Парижа, хотя бы просто из-за того, что у него

¹ О фланере Бодлера см.: Фуко М. Что такое Просвещение? / Пер. с франц. С. Фокина // Ступени: Петербургский альманах. 2000. № 1. С. 141–142; ср. также: Benjamin W. Charles Baudelaire / Trad. de J. Lacoste. Paris: Payot, 1990. P. 57–100.

не было для этого ни времени, ни денег. Для поэта «Цветов Зла» вальяжная походка и скучающий взгляд светского льва-фланера, каким его представлял Бальзак, представляются слишком вялыми, деланными, искусственными¹. Примечательно, что в редкой иконографии Бодлера, запечатлевшей его в артистических кругах того времени, поэт «Цветов Зла» выглядит несколько «не своим», если вообще не «чужаком»: таков Бодлер в эпохальной «Мастерской живописца» (1855) Г. Курбе, где не по годам молодой поэт, изображенный в самом углу полотна, погружен в чтение и кажется не от мира сего; таков Бодлер на парадном полотне Э. Мане «Музыка в Тюильри» (1862), где поэт вообще пропал бы в толпе чернофрачных буржуа и разодетых дам, если бы не характерный птичий профиль; таков Бодлер в «Чествовании Делакруа» (1864) А. Фантен-Латура, где изможденный лик поэта, вновь представленный с самого края картины, как-то не вяжется с салонным великолепием остальной артистической компании (Мане и Дюранти, Фантен-Латур и Легро, Уистлер и Шанфлери и др.).

Праздному фланеру и утонченному салонному живописцу Бодлер противопоставляет деятельного и воинственного поэта современной жизни — рисовальщика Константина Гиса, который орудует грифелем или пером так, будто это шпага или даже дуэльный пистолет, выстрелы которого метят и попадают в самое сердце мимолетной действительности, позволяя художнику схватывать под мишурой повседневности жемчужины истинной поэзии. Подобно петербургскому мечтателю Достоевского, поэт современной жизни Бодлера начинает работать с наступлением сумерек, но только сначала он сам отдается искушениям, опасностям и утехам ночной жизни большого города, после чего всего себя отдает искусству:

¹ Ср.: Постоутенко К. Ю. Бальзак — Бодлер — Беньямин: фланер в капиталистическом городе // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин. Политика & Поэтика: Материалы международного симпозиума / Отв. ред. С. Л. Фокин. СПб.: Изд-во СПбГУ (в печати).

Но вот наступает вечер. Приближается странный и неверный час, когда опускается небесный занавес, а город вспыхивает огнями. Газовые рожки рассыпаются пятнами на пурпуре заката... В час, когда другие спят, наш художник склоняется над столом, устремив на лист бумаги те же пристальные глаза, какими он недавно вглядывался в бурлящую вокруг него жизнь; орудуя карандашом, пером, кистью, с размаху выплескивая воду из стакана до самого потолка, вытирая перо о полу рубашки, он полон пыла и напора, он спешит, словно боится, что образы ускользнут от него, он ссорится сам с собой, подталкивает самого себя...

И вот так он ходит, спешит, ищет. Чего же он ищет? Человек, которого я описал, одаренный живым воображением, одиночка, без усталости странствующий *по великой человеческой пустыне*, бесспорно, преследует цель более высокую, нежели та, к которой влеком праздный фланер, и более значительную, чем быстротечное удовольствие минутного впечатления. Он ищет нечто, что мы позволим себе назвать *духом современности*, ибо нет слова, которое лучше выразило бы нашу мысль. Он стремится выделить в изменчивом лице повседневности скрытую в нем поэзию, старается извлечь из преходящего элементы вечного¹.

Как замечал М. Фуко, Бодлер ищет красоту в том, что, как может показаться иному ценителю и хранителю классических идеалов прекрасного, красотой даже не дышит — в черных фраках и черных цилиндрах, в которых эпоха как будто носит траур по самой себе, в которых само время поэта современной жизни как будто хоронит себя вместе с поэзией прошлого. Отнюдь не случайно это обоюдоострое внимание Бодлера и Достоевского к погребальным процессиям в большом городе: для них городские похороны суть симптомы, или символы, смерти, которая, теряя романтический ореол какой-то исключительности, становится полноправной «хозяйкой» повседневной жизни. Вот почему из невинной, казалось бы, зарисовки фланера, застывшего перед очередным похоронным видом современного города, рождается

¹ Фуко М. Что такое Просвещение? С. 141–142.

гротескная городская панорама, на которой по улицам и переулкам снуют и шествуют одни гробовщики:

А между тем разве не обладает своей красотой и туземной прелестью наш фрак, против которого все так ополчились? Разве не является он одеянием всей нашей эпохи, страждущей и носящей символ вечного траура даже на своих плечах, черных и узких? Только подумайте: черный фрак и черный сюртук обладают красотой не только политической, каковая выражает всеобщее равенство, но и красотой поэтической, каковая выражает публичность души; нескончаемая вереница гробовщиков: гробовщики-политики, гробовщики-влюбленные, гробовщики-буржуа. Мы все кого-то или что-то хороним¹.

Очевидно, что фланеры Бодлера и Достоевского расходятся по темпераменту, покрою одежды, языку, но они сходятся во времени и местах своих блужданий. Они бродят в сумерках, ходят по большей части не по главным улицам города, а по его окраинам, по отдаленным от центра концам, кружат вокруг значных точек, увеселительных заведений, притонов. Весьма показательно, что и Достоевский и Бодлер особенно внимательны к сумеречному городу, когда он не слепит глаз ни дневным великолепием, ни ночными безобразиями. По утрам город, несмотря на то что злится и хмурится, будто всегда готов ринуться в новый день, он полон если не надежд, то ожиданий. Вечером, наоборот, город, уже обманувшийся в дневных чаяниях, начинает сознавать, что ничего хорошего его не ожидает, он готов к самому худшему, смерти и небытию.

Как будто сговорившись с французским поэтом, русский писатель подчеркивает, что наступление вечерней мглы бесповоротно, что мерцание заходящего солнца только усугубляет погружение города в беспросветную тьму, которая грозит ему кромешным уничтожением

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 128. Перевод радикально изменен.

или по меньшей мере фантастическим превращением в город-призрак, город-грёзу, но также — в город-убийцу.

Достоевский, «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861):

Подойдя к Неве, я остановился на минутку и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром зари, догоравшей в мгlistом небосклоне... Казалось... что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, которая в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу. Какая-то странная мысль вдруг зашевелилась во мне. Я вздрогнул, и сердце мое как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови... (СС15, 3, 484).

Если в петербургских сновидениях фланер-мечтатель вполне невинен и не идет дальше литературно-фельетонного зубокальства, ему все равно только шаг до преступной идеи нищего студента Раскольниковца, выхоженной по улицам грязного города и вымученной в похожей на гроб каморке в доме близ Сенной. В заношенной до дыр немецкой шляпе доморощенный философ-преступник вполне сошел бы за своего среди парижских пролетариев и люмпен-интеллектуалов, ищущих «цветов зла» по злачным закоулкам большого города.

Бодлер, «Вечерние сумерки» (1855):

Вот и прекрасный вечер, друг воров.
Он крадется с опаскою; багров
И желт закат, как пологи в алькове
И человек дрожит и жаждет крови.
.....О, вечер, облегченье
Умов, познавших острое мученье —
Ученого с отяжелевшим лбом,
Рабочего с натруженным горбом...

И просыпаются в тумане духи злые,
Гоня кошмар, как люди деловые,
И ставни закрывают поскорей,
Терзает вечер крючья фонарей,
Зажженных Проституцией в кварталах,
Зовущей пешеходов запоздалых,
Она во мгле свой пробивает путь,
Как враг с ножом, готовясь полоснуть,
Ползет по улицам, где все черно и нище,
Как хищник-червь у Человека в пище...

Пер. А. Гатова¹

Город является соучастником преступлений фланеров, мечтателей и идеологов Бодлера и Достоевского. Сумеречный город вызывает внутреннее содроганье в человеке, но в то же самое время вечерними судорогами сводит городские улицы, на которых начинают являться обычные ночные обитатели, проходимцы, плуты, блудники и блудницы. Фигуры городских проституток равномерно завораживают автора «Цветов Зла» и автора «Преступления и наказания» не столько в силу каких-то личных, субъективных предпочтений писателей, сколько из смутного осознания обоими радикального сходства между продажной музой поэзии, принуждающей поэта разминиваться по газетным мелочам, и нищетою женского удела, толкающей невинных дев к проституции. Фигура падшей женщины не просто дорога для двух писателей, оба превращают блудницу в верную конфидентку, готовую принять самые неприемлемые истины.

Проституция не порок, а обшарпанный и роковой порог, преступание коего почти так же неизбежно для юного создания, лишенного в капиталистическом городе иных средств к существованию, кроме продажи своего тела, как неизбежно преступление для одиноких воспаленных умов, засевших в своих углах и каморках и вынашивающих там свои преступные мыс-

¹ Бодлер Ш. Цветы зла. С. 411.

ли. Трагический переход от восторженного фланера-мечтателя «Белых ночей» к идеологическому убийце «Преступления и наказания» определяется не только каторжным опытом автора, но и вымученной психологией петербургских углов, затхлым воздухом петербургских чердаков и подвалов.

Достоевский, «Белые ночи»:

...Есть в Петербурге довольно странные уголки. В эти места как будто не заглядывает то же солнце, которое светит для всех петербургских людей, а какое-то другое, как будто нарочно заказанное для этих углов, и светит на все иным, особенным светом. В этих углах... выживается как будто совсем иная жизнь... смесь чего-то чисто фантастического, горячо идеального и вместе с тем... тускло прозаического и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности пошлого... В этих углах проживают странные люди... не человек, а... какое-то существо среднего рода. Селится он большей частью где-нибудь в неприступном углу, как будто таится в нем даже от дневного света, и уж если заберется к себе, то так и прирастет к своему углу, как улитка... (СС15, 2, 166).

На первый взгляд может показаться, что петербургские углы не могут иметь ничего общего с изысканными и утонченными интерьерами современной Достоевскому французской поэзии. Но это только на первый взгляд, поскольку даже в «Цветях Зла» эти интерьеры уже тронуты тленом, если не смердящей гнилью. В «Сплине Парижа» романтический интерьер одинокого поэта, противопоставляющего себя толпе, окончательно разрушается, высмеивается, да и сам поэт больше напоминает загнанного в угол писаку-проходимца, нежели высокомерного заседателя в башне из слоновой кости. Возьмем для иллюстрации этого положения пьесу «La Chambre double» из «Малых поэм в прозе», заглавие которой можно бы перевести, если подчеркнуть еще одно соответствие двух писателей, как «Комната-двойник», или, например, как «Комната-оборотень», или, если все-таки оставаться верным букве оригинала, как «Двойная комната». В первой части поэт действительно вос-

создает комнату романтического или парнасского поэта, полную нежных благоуханий и тончайших трепетаний, но во второй части иллюзия распадается под напором действительности, разваливается под грубыми ударами в дверь незавидной обители:

Но вот раздался страшный, тяжкий удар в дверь, и мне показалось, будто в инфернальном сновидении, что я получил киркой в живот.

И тогда вошел Призрак. Это судебный исполнитель, который явился пытать меня именем закона; гнусная сожительница, которая заявила вопить о нищете и добавить пошлостей своей жизни к горестям моей; или же рассыльный от главного редактора газетенки, требовавшего продолжения рукописи.

Райская комната, идолица, хозяйка грез, *Сильфида*, как говаривал великий Рене, — вся эта магия исчезла от грубого удара, нанесенного Призраком.

О ужас! Помню! Помню! Да! Она — моя, эта конура, обитель вечной скуки. Незамысловатая, пыльная, поломанная обстановка; камин, без огня и углей, весь заплесневевший; грустные окна, по пыльным стеклам которых дождь вычертил свои бороздки; рукописи, исчерканные или незаконченные; календарь, где карандаш отметил скорбные даты.

И этот запах другого мира, которым я опьянялся с обостренной восприимчивостью, увы! он уступил зловонию табака, смешавшегося с какой-то заплесневелой тошнотворностью. Теперь здесь все дышит горечью запустения¹.

В затхлых парижских каморках и вонючих петербургских углах формируется угловая, подпольная психология персонажей Бодлера и Достоевского, одной из самых характерных черт которой выступает жгучая потребность скандала, вызова, провокации. Оставаясь в своем углу, подпольный человек низводит себя до положения червяка или улитки, насекомого или паука, мыши или крысы. Как говорит герой «Записок из подполья», «я много раз хотел сделаться насекомым» (СС15, 4, 455). Фигуры

¹ *Baudelaire Ch. Œuvres complètes. I. P. 281.*

животного мира в «Цветах Зла» не отличаются многообразием и благообразием: если не принимать здесь в расчет классический набор вполне традиционных фигур романтического бестиария («альбатрос», «кот», «лебедь», «сова»), с которыми Бодлер обходится как с «общими местами» современной литературы, братья наши меньшие в книге французского поэта преимущественно предстают в виде всякого рода паразитов или просто «падали». Как и Достоевский, Бодлер мыслит себя поэтом большого города, где всякая живность, вырванная из естественной среды обитания, представляет лишнюю угрозу человеческому существу, если не ест его поедом, как капиталист пролетария.

В «Цветах Зла» фигура Проституции, названная именем нарицательным целого класса «окаянных женщин», ползет по улицам Парижа «как хищник-червь у Человека в пище». Именно на улице, а не у себя дома, где он тише болотной воды и ниже растрескавшегося пола, подпольный человек становится способен на насилие, город как будто опьяняет его, заражает быстротечным, мимолетным хмелем своеволия. Как известно, «Преступление и наказание» задумывался как роман о пьянстве; фигуры Пьянства, наряду с Проституцией, также привлекают распаленное до голой ясности воображение автора «Цветов Зла», где в целом ряде поэтических пьес — «Вино тряпичников», «Вино убийцы», «Вино одиночки», «Вино любовников» — разбирается не только «душа вина», но и та обездушенность, обесчеловеченность, что овладевает человеком под воздействием алкоголя. При всем внимании к проклятой доле «униженных и оскорбленных» оба писатели далеки от того, чтобы идеализировать «маленького человека»: последний, со знанием дела уподобляя себя червю, остро сознавая себя во Зле, всегда готов выместить свою злобу, выплеснуть звериное нутро, излить «бочку ненависти» на своего ближнего, себе подобного или просто первого встречного. Иными словами, тварь дрожащая — человек-червь, человек-улитка, человек-паук, — у которой и дома-то никакого нет, а все свое умещается под непробиваемым панцирем абсолютного оди-

ночества — вполне способен вообразить себя не только право имеющим, не только Наполеоном, но почти Богом:

Все это — чепуха, пузатая бутылка,
В сравненьи с тем, чего так набожно и пылко
Иссохшим сердцем ждет поэт и говорит:
В тебе надежду, жизнь и молодость мы ищем
И гордость — этот дар, что есть в последнем нищем, —
Которая из нас почти богов творит¹.

Пер. С. Петрова

В настоящем этюде мы обозначили несколько лежащих на поверхности параллелей, которые требуют более глубокого обоснования и разъяснения в более классических формах сравнительно-исторического литературоведения. В дополнение этого намеренно поверхностного обзора, в ходе которого был обозначен целый ряд точек пересечения творческих и философских устремлений двух писателей — ярко выраженное тяготение к познанию Зла, острое внимание к двусмысленному повествовательному режиму исповеди-оборотня, сходное видение архитектурной топологии и социальной типологии большого города, перекликающиеся разработки в психологии городского обитателя, своего рода зачарованность амбивалентными фигурами Порока, Проституции, Пьянства, — представляется необходимым исследовать то, что было вынесено за рамки настоящей работы, а именно: все вопросы литературной генеалогии и источниковедческой фактологии, проблемы общего круга чтения, предпочитаемых или отвергаемых авторов, скрытых или открытых «влияний» со стороны определенных литературных традиций, наконец, разделенных творческих пристрастий.

По точному замечанию А. Марковича, одного из самых именитых переводчиков русской литературы во Франции, имя Достоевского с давних пор означает для французского читателя

¹ Бодлер Ш. Цветы зла. С. 423.

зарубежного писателя *par excellence*: Достоевский самый известный во Франции нефранцузский писатель. Разумеется, нельзя сказать в точности то же самое в отношении Бодлера в России, однако то место, которое занял в русской культуре автор «Цветов Зла», позволяет обратить внимание на самое первое парадоксальное соответствие двух национальных гениев: оба были усвоены в принимающих культурах с такой безграничной всеотзывчивостью, что можно говорить, несколько утрируя ситуацию, что как Бодлер стал одним из самых русских среди всех русских поэтов «серебряного века», поскольку последний взрастил себя, помимо прочих источников, на цветистых переводах «Цветов Зла», так и Достоевский может считаться одним из самых французских среди всех французских писателей XX века, поскольку добрая дюжина крупнейших писателей Франции прошлого столетия сочла своим долгом объясниться в той или иной форме с великим русским классиком.

Достоевский и французская литература: *pro et contra*. Хронологическая антология в выдержках и фрагментах

Морис Баррес

Более двадцати лет Тургенев проживал во Франции. Переводил или просил переводить свои сочинения. Его особенно почитали Мериме и Ренан, он улыбался благоглупостям Флобера и восхищался оным, любил Золя и его друзей; с изысканным искусством и искренностью он рассказывал интеллектуальные и сентиментальные драмы, передавая моральную историю своей страны, погруженной в нигилистический кризис, так волнующий Европу. Читали его избранные умы, элита. «Война и мир» графа Толстого, сочинение одного из его друзей и учеников, и его же очаровательная новелла «Маша» (продававшаяся в пользу русских солдат, раненных в Турецкую кампанию) полюбили до того, что весь тираж был распродан, и литераторам любопытно было узнать лучше этого писателя. Вот тогда-то М. де Вогюэ опубликовал в июльском номере «Ревю де Дё Монд» за 1884 г. свой этюд, где с размахом обрисовал для нас его личность, окружение и влияние. То была знаменательная дата. С этого времени, несмотря на то, что никто из французов не читает по-русски, а первого издания «Войны и мира» уже не найти, и невзирая также на то, что в газетах появлялись самые противоречивые сведения, мы стали свидетелями странного до смешного возвышения целого народа, приподнимавшегося от эпитета к эпитету вплоть до всеобщего поклонения этому незнакомцу. Через год на прилавках появилось переиздание «Войны и мира», затем «Моя вера», потом «Анна Каренина». Никто не читал этих огромных романов в трех или четырех томах, изданных в провинциальном

формате, кое-кто в лучшем случае их пролистывал. Иные господа указывали в салонах интересные пассажи. Читатели довольствуются убогими французским переводами, хвалебные формулировки у всех на устах. Толстой приобретает исключительность, несравненность, превращается в надгробие всех наших романистов.

Не приходится сомневаться, что этот мыслитель обладает выдающимся талантом; я полагаю, что оскорбительно сравнивать его с Достоевским. Но в чем же он превосходит наших замечательных романистов? В «Войне и мире» и «Анне Каренине» развиваются психология, характеры, мотивированные душевные состояния, словом, все, что было в наших старых добрых романах. Бальзак и Стендаль научили Толстого проникать *вовнутрь* персонажей, в то время как Флобер и Готье, следуя противоположной тенденции, старались рисовать извне, сосредотачивались на окружении, нравах. Мы находим в сочинениях Толстого дерзкие моральные ситуации (у Достоевского, впрочем, то же самое: весьма симпатичный убийца, женщина, разрывающаяся между двумя возлюбленными); тогда как наши чистые «натуралисты» пичкают нас незатейливыми историями, нашпигованными исключительно словесными жестокостями. Наконец, русский писатель выступает советчиком, наставником, моралистом, тогда как наш роман, сочиненный литератором для своего брата-литератора, ищет лишь живописности. Я вполне отдаю себе отчет в том, что среди прочих «обыкновенных новинок» сочинения эти могут нас соблазнить; идейная или чувственная проблематика больше трогает сердца молодых людей и толпы.

Чтобы объяснить весомый успех Толстого, которого никто не читал, или Достоевского, которого оценили бы по достоинству, если бы он подписывался именем какого-нибудь французского писателя, необходимо понять, что Россия просто вошла в моду.

Из статьи «Русская мода» (1885)¹

¹ Перевод выполнен по изданию: Barrès M. La mode russe // La revue illustrée. T. 1. Décembre 1885 — mai 1886. P. 124–126.

Эжен-Мелькиор де Вогюэ

Да простится мне, что я вновь обращаюсь к Достоевскому. Едва получив известность благодаря нескольким французским переводам, странный писатель был вознесен до небес, потом подвергся безмерному уничтожению. Только сейчас о нем можно вынести непредвзятое и цельное суждение; перед нами основной пункт его дела — книга местами глубокая, местами нелепая, которая наверняка останется его излюбленным сочинением; романист вложил в нее всю свою смятенную душу, весь болезненный свой идеал.

Перед лицом литературной критики «Идиот» не выдерживает сравнения с «Преступлением и наказанием». Начало бодрое, искусное, мы знакомимся с главными персонажами с первых страниц; но вскоре они исчезают в фантастическом тумане; теряются среди бесчисленных фигур, которые начинают гримасничать на первом плане. В этой книге не найти единства и насыщенности действия «Преступления и наказания»; она не показывает нам, в отличие от предыдущей моральной драмы, того, как все составные части соединяются в единое целое и толкают читателя, задыхающегося от страха, к своему логическому завершению. Отнюдь не литераторам я рекомендую сию книгу, хотя, если вдуматься, они будут вынуждены восхититься невероятным искусством, которое расходуется на столь скудный результат; им вскоре прискучат эти причудливые, темные интриги, не связанные, на первый взгляд, никакими связями, если, правда, они их не развесят, наперекор этому русскому писателю, что наивно подражает Эжену Сю в предуготовлении всяких театральных штучек. С другой стороны, не думаю, что можно было бы найти более увлекательное чтение для врача, физиолога, философа, словом, для всякого, кого занимает устройство этой таинственной машины мышления, расположенной в человеческом животном.

Сама идея «Идиота» в этом и состоит: мозг человека, поврежденный в нескольких своих пружинах, которые мы считаем важнейшими и которые нам служат только во зло, может сохранить превосходство в отношении всех прочих в плане интеллектуальном и моральном — в особенности моральном. Достоевский создал тип, что довольно близок *простачку* русских деревень, народному *свято-*

му, каковых почитала средневековая церковь; он воссоздал этот тип, пользуясь данными физиологии; поднял его на несколько ступеней социальной лестницы; перенес в самые усложненные формы современной жизни; и захотел, чтобы в этом незавершенном создании превосходство духа соединилось бы с превосходством добродетели. Он захотел большего; чтобы осознать всю дерзость его замысла, необходимо представить себе генезис «Идиота». Полагаю, что можно его установить с почти совершенной точностью. Писатель сначала думал о «Дон Кихоте»; мы встречаем недвусмысленный намек на это в одном из пассажей. Роман Сервантеса по-особому влияет на воображение русских; прежде он предоставил исходную идею и сами рамки «Мертвым душам»; Достоевскому он внушает стремление воплотить в символическом персонаже извечный протест идеала против гадкого хода жизни.

Предуведомление к французскому переводу «Идиота» (1887)¹

Эдмон де Гонкур

Нынешний успех русского романа объясняется недовольством, которое испытывают благомыслящие литераторы успешной литературы в отношении успеха французского *натуралистического* романа: они искали чем можно было помешать нашему успеху. Ибо нет никакого сомнения в том, что речь об одной и той же литературе: реальность человеческих дел и вещей, увиденная с ее непоэтичной, грустной, человеческой стороны.

И эту литературу не изобрел ни Толстой, ни Достоевский, ни кто-либо еще! Они сами ее заимствовали у Флобера, меня, Золя, приправив ее как следует Эдгаром По. Ах, если бы роман Достоевского, которым все так восхищаются и в отношении *черноты* которого выказывается столько снисхождения, был подписан именем Гонкура, то какой бы шум поднялся по всей линии! А человек, который придумал этот отвлекающий маневр, который столь непатриотично сыграл на руку чужеземной литературе, пробудив к ней симпатию и — да-

¹ *Vogué E.-M., de. Le Roman russe / Ed. de J.-L. Backès. Paris: Garnier, 2010. P. 499–500.*

да! — восхищение, которое, на деле, должно было бы обращено на нас, носит имя М. де Вогюэ. Вот почему он заслужил Академию, которая не преминет вскорости избрать его в свои члены!

Запись в «Дневнике» от 7 сентября 1888 г.¹

Андре Сюарес

Нельзя говорить о Достоевском, не говоря о России, которая была для него так дорога. В заключение скажу несколько слов об этом великом народе, который должен быть для нас еще дороже в своем величайшем злосчастии. Чем бы ни окончилась нынешняя трагедия, каковы бы ни были наши суждения о современной политике, мы должны сохранять веру в русский народ, положиться на него. Мы это должны сделать, повинувшись Достоевскому и другим великим людям земли русской. Даже если они ошибались в России, сама Россия не ошиблась, предоставив их нам. Что останется от огромной империи, покрывавшей треть земной поверхности? Толстой и Тургенев, Гоголь и Мусоргский, Пушкин и, в первую очередь, самый первый из всех — Достоевский. Есть одна общая черта между этими героями и русской нацией: они правдивы; они искренни; и они смеют такими быть. Равно как смеют быть порой циничными. В этой точке мы на Западе и они там, на Востоке, сходимся как нельзя ближе и станем друг другу ближе, несмотря на все отличия: мы как братья, у которых одна мать — живая человечность, и враждующие отцы — здесь, на Западе, дух искусства, который все просчитывает, отбирает, соизмеряет: там, на Востоке — дух мистический, вера, которая грезит равенством всего и вся, которая все со всем смешивает и которая пока собой не владеет. Так или иначе, но Россия, которая страдала не одно тысячелетие, способна снова в страдании разродиться. Она страдает для рода человеческого; она своей кровью орошает эти челове-

¹ Гонкур, Эдмон, де (1822–1896) — один из мэтров французской литературы конца XIX века. «Литературный дневник» братьев Гонкуров — ценнейшая хроника культурной жизни Франции второй половины XIX столетия. Перевод выполнен по изданию: *Edmond et Jules de Goncourt. Journal. Mémoires de la vie littéraire. T. III. Paris, 1989. P. 153.*

ские начинания, на которые прежде осмеливались только Франция, Греция и Сион. Достоевский ненавидел Калибана; но он не думал, что Калибан должен все время передвигаться на четвереньках. Он ничего не осуждал, противился насилию и полагался на любовь... Вот как самый русский из всех русских учит нас понимать Россию и не отчаиваться в ней. Великие умы и великие поэты рождаются не расами, не нациями, не местностями. Они сами себя производят на свет, в силу того дара, что они получили, и в котором узнает себя самая чистая часть рода человеческого.

Из речи «Столетие Достоевского» (1921)¹

Андре Жид

Представляется, что от имени нашей западной логики Достоевского упрекали больше всего в том, что он выводит характеры безрасчудные, нерешительные, а зачастую и почти безответственные. В том, что в этих образах может показаться чрезмерным, гротескным. Он изображает, говорят нам, не реальную жизнь, а кошмары. Полагаю, что все это далеко не так; но признаем для начала, хотя и не довольствуясь таким ответом в духе Фрейда, что в наших сновидениях гораздо больше искренности, чем в реальной жизни...

Полагаю, что именно здесь заключено объяснение непризнания гения Достоевского со стороны иных ревнителей западной культуры. Ибо я сразу могу заметить, что вся западная литература — я имею в виду литературу не только французскую, особенно роман — если не считать редких исключений — занимается только человеческими взаимоотношениями, чувственными, интеллектуальными, семейными, социальными, классовыми — но никогда, почти никогда, не обращается к отношениям человека с самим собой или с Богом, которые у Достоевского стоят на первом месте... Внутренняя, интимная жизнь человека здесь гораздо важнее, чем межчеловеческие отношения. Здесь заключается, нет, только не подумайте, не секрет Достоевского, а то,

¹ Suarès A. Centenaire de Dostoïevski // Suarès A. Idées et visions. Edition établie par R. Parienté. Paris: Robert Laffont, 2002. P. 856–857.

что определяет его величие и его значение для некоторых из нас и его несносность для многих прочих.

Я никоим образом не утверждаю, что западный человек, француз, является существом целиком и полностью социальным, существующим не иначе как в costume: мы имеем «Мысли» Паскаля, «Цветы Зла» Бодлера, книги тяжкие и одинокие, но все равно французские, как любые другие книги нашей литературы. Тем не менее создается такое впечатление, что какое-то число проблем у нас отводится моралистам, теологам или поэтам, тогда как роман не дает себе труда в них влезать. Наверное, из всех романов Бальзака «Луи Ламбер» менее всего удачен, во всяком случае, он сводится к монологу. Чудо Достоевского в том, что каждый из его персонажей, а он создал их целую тьму, народ, существует, прежде всего, в отношении самого себя и что он предстает перед нами во всей своей проблематической многосложности; чудо в том, что именно этими проблемами живет каждый из этих персонажей и которые живут, необходимо добавить, за счет и невзирая на этих персонажей: речь именно о проблемах, которые сталкиваются одна с другой, сражаются друг с дружкой и постепенно очеловечиваются, чтобы, в конечном счете, на наших глазах умереть в агонии или восторжествовать.

Нет ни одного высшего вопроса, на который не замахнулся бы роман Достоевского. Но я незамедлительно должен добавить: никогда он не подходит к этим вопросам абстрактно, идеи существуют здесь не иначе как в отношении к индивиду; именно этим определяется их извечная относительность, равно как непреходящее могущество.

Из доклада «Достоевский» (1921), прочитанного в театре «Старой голубятни»¹

Жак Ривьер

Чувствуется, что обстоятельство, которое сильнее всего поразило Достоевского и которому во всем своем творчестве он хотел сохранить

¹ Gide A. Essais critiques. Edition présentée, établie, et annotée par P. Masson. Paris: Gallimard, 1999 (Bibliothèque de la Pléiade). P. 556–557.

верность, заключается в сосуществовании в каждом сознании разом и несовместимых, и неустранимых побуждений. Возможно, он был первым, кто решился посмотреть в лицо абсурдности наших чувствований, как они произвольно сочетаются в нас, и кто, поддаваясь порыву восторга или любви к природе человеческой, осмелился принять эту абсурдность как идеал. Он ищет ее во всех своих персонажах и более всего в тех, что ему особенно дороги...

Он сразу же выставляет на свет беспорядочность, которую находит в своих персонажах; собственноручно рвет все нити, которые могли бы, вопреки всему, связать их устремления в единый пучок; вносит смятение и несогласованность в череду испытываемых ими чувств.

Во всяком случае, он интересуется прежде всего безднами, которыми они живут, и все свои усилия направляет на то, чтобы показать, что бедны эти воистину бездонны. По мере того, как он вдыхает в своих персонажей романную жизнь (он сам выбрал такой способ — вдыхать в персонажей романную жизнь), он стремится обнаружить недостаточность *разумных доводов*, посредством которых нам хотелось бы объяснить их решения; он все время соотносит эти решения с неким *x*, каковой оказывается единственным основанием, которое он соглашается придать этой душе. Причем этот *x*, отнюдь не способствуя тому, чтобы как-то определить эту душу, все время лишает нас всякой возможности, которую, как нам кажется, мы находим, чтобы соотнести его с известными величинами и ценностями...

Нам не дано передать смятения человеческой души...

Именно благодаря Достоевскому я почувствовал нашу несостоятельность в этом пункте. Я сам долгое время оставался в смятении и ни за что на свете не осмелился бы сравнить кого-нибудь из наших романистов и драматургов с этим страшным творцом неизвестности, которого я в нем нашел.

Но потом я скопил кое-какие мысли, которые были направлены не то чтобы против творчества Достоевского, но скорее против превосходства или, по меньшей мере, главенства его метода.

А оно прежде всего в том, что бездна остается пустым местом ровно до тех пор, пока в нее не начинаешь опускаться. Я не хочу

сказать, что в романах Достоевского все обстоит именно так, как я только что сказал; но ведь бездна может быть нарисована в виде декорации. Разумеется, вполне возможно ловить и направлять взоры к далям души человеческой, но при этом последние не обязательно утратят свой гипотетический характер. Только то, что некий персонаж действует таким образом, что нам его никак не понять, не обязательно предполагает в нем глубин, которых никому не достичь: вполне возможно, что он движим исключительно своей несобранностью, каковая вся на поверхности и потому определима.

В конечном счете, объяснение какой-то души отнюдь не предполагает *a priori* больше усилий и уловок, чем убежденность, что она есть тайна. Важно просто не обманываться, не идти против самой жизни. И ничто не убедит меня, что, обладая должной интуицией, мы не сможем наделить персонажа и глубиной, и последовательностью.

Мы, французы, не должны слепо доверять нашей склонности упрощать, сводить все к единому знаменателю. Но если мы осознаем эту свою склонность и не дадим ей возобладать над реальной многосложностью жизни, она может помочь нам приоткрыть логические связи, каковые тоже относятся к реальности и входят в состав психической природы.

Из статьи «О Достоевском и непостижимости»¹

Марсель Пруст

Но не убил ли кого-нибудь сам Достоевский? Каждый из его романов, которые я читала, мог бы называться «Историей одного преступления». У него прямо наваждение какое-то, ведь это не естественно, что все он все время об этом говорит. — Не думаю, моя

¹ Жак Ривьер (1886–1925) — один из основателей журнала «Новое французское обозрение» и его главный редактор (1919–1925), проницательный критик и литературовед, тайный советник многих писателей первых десятилетий XX века. Перевод выполнен по изданию: *Rivière J. De Dostoïevsky et de l'insondable // Nouvelle Revue Française. 1922 // <http://fr.wikisource.org/wiki/>*

милая Альбертина, правда, я плохо знаю его жизнь. Точно то, что он, как и всякий человек, познал грех, в той или иной форме, и вполне может быть, что именно в той, которая воспрещается законом. В этом смысле он, должно быть, несколько преступен, как и его герои, каковые, впрочем, преступны всегда не в полной мере, их если и осуждают, то со смягчающими обстоятельствами. Хотя ему вовсе не обязательно было быть преступником. Я не романист: вполне возможно, что творцы всегда искушаются такими формами жизни, которых лично они не знали. Если мы поедем с вами в Версаль, как договорились, я вам покажу портрет исключительно порядочного человека, лучшего из мужей, Шодерло де Лакло, который написал извращеннейшую до ужаса книгу, а напротив висит портрет Мадам де Жанлис, которая писала благонравные сказки и не просто обманула герцогиню Орлеанскую, но подвергла ее смертной муке, отобрав у нее детей. Тем не менее я признаю, что в Достоевском озабоченность человекоубийством имеет нечто необычайное, в силу чего он мне крайне чужд. Я поражаюсь уже, когда слышу, как Бодлер говорит:

Коли яд, кинжал, пожары и мерзости
 Не окаймили узором прихотливым
 наших жалких судеб банальной канвы,
 Это значит в душе у нас, увы! мало дерзости.

Но Бодлера я хотя бы могу заподозрить в неискренности. В то время как Достоевский... Мне кажется, что все это как нельзя более далеко от меня, если, правда, нет во мне чего-то такого, о чем я сам не догадываюсь, ведь себя узнаешь не иначе как по ступеням. У Достоевского я нахожу глубокие до чрезмерности колодцы, которые, правда, встречаются на отдельных участках человеческой души. Это великий творец. Прежде всего потому, что нарисованный им мир выглядит так, будто он действительно создан только им. Все эти клоуны, которые постоянно возвращаются, все эти Лебедевы, Карамазовы, Иволгины, Сергеевы, невероятный кортеж, все эти люди, что еще более фантастичны, чем люди из «Ночного дозора» Рембрандта. И очень может быть, что они фантастичны благодаря той же самой манере — благодаря освещению и костюмам, и, в сущности, они

вполне обыкновенны. Во всяком случае, все они исполнены истинно и глубоко, и единственных в своем роде, принадлежащих исключительно Достоевскому.

Фрагмент романа «Пленница» (1923)¹

Альбер Тубоде

Когда мы читаем «Братьев Карамазовых», мы сталкиваемся с некоей общей природой жанра, где-то критического, где-то органического, природой, которую мы находим в ином мире и которая движима иной культурой...

Это тоже роман о семье, о жизненном порыве одной семьи, который символически смешивается (и это знак гения) с жизненным порывом всей России... На суде прокурор прямо говорит об этом в своей речи: «...В картине этой семейки как бы мелькают некоторые общие основные элементы нашего современного интеллигентного общества — о, не все элементы, да и мелькнуло лишь в микроскопическом виде, „как солнце в малой капле вод“, но всё же нечто отразилось, всё же нечто сказалось». «В чем сила карамазовская?» — задается вопросом Алеша. «Это потонуть в разврате, задавить душу в растлении?» Это боль и зло сладострастников, что смешиваются с наследственным добром и злом русского народа. Карамазовы «...натуры широкие, ... способные вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения». Карамазовская природа разъясняется в четырех братьях. Иван — *материалист*, он более всего напоминает отца, он же вступает в диалог с одной из частей своей природы, в которой Достоевский представляет перед нами дьявола: это Россия, обращенная лицом к Западу. Дмитрий — человек порыва, человек Востока и природы. Смердяков, их сводный брат, являет собой существо замогильное, пропитанное затхлым духом старой бани, в которой он появился на свет. Алеша — искупитель, следуя путями

¹ Proust M. A la recherche du temps perdu VI. La prisonnière. Ed. présentée, établie et annotée par P.-E. Robert. Paris: Gallimard, 1989. P. 364.

Евангелия, он возвращается к самым корням духовной русской жизни. Весь дом Карамазовых, как и над всей Россией, угнетен дьявольским проклятием, идеей отцеубийства, так что выходит, что три брата должны совершить преступление вместе — Иван в мыслях, Дмитрий в покушении на убийство, Смердяков в действительности. Но ответственность за злодеяние распространяется много дальше, она становится клеймом на человеке как таковом, смешивается с идеей первородного греха всего человечества. Не случайно, что у Ивана вырываются эти страшные слова, вокруг которых, похоже, вертится эта главная и лучше всего написанная часть романа: «Кто не желает смерти отца?».

Из статьи «Домашний роман» (1924)¹

Рене Лалу

Достоевский был, несомненно, великим творцом. Но был ли он великим художником? Был ли он великим писателем? Не слишком ли много импровизации в общем построении некоторых его творений? Я просто ставлю вопрос. Но вот что важно: узнавая его лучше, по мере появления новых публикаций, мы смогли понять его полнее. И следует признать, что некоторые открытия нас покорили.

В издательстве «Меркюр де Франс» вышел в свет объемный том публицистики, благодаря которому мы теперь знаем, что писатель предпринимал путешествия на Запад. Прекрасно. То, что он ничего не понял, это вполне возможно. Но то, что он решил нам это продемонстрировать, вот что хуже. И не столько для нас, сколько для него. Признайте, что для сочинений Достоевского, в которых он показывает конфликт между духом России и духом Запада, было бы только лучше, чтобы его знание Запада не сводилось к довольно жалким путевым заметкам и воспоминаниям. Что касается нас, то мы, читая «Дневник писателя», читая статьи и речи Достоевского, вынуждены признать,

¹ Тибодет, Альбер (1874–1936) — один из самых авторитетных критиков французской литературы 10–30-х годов XX века, «отец критического духа» времени. Перевод выполнен по изданию: *Thibodet A. Reflexions sur la littérature*. Paris, 2007. P. 884–885.

что если Достоевский и был великим собирателем русского сердца, это не мешало ему метить в великие собиратели земли русской. Мы видим шовинизм Достоевского. Такие книги, как «Братья Карамазовы», «Бесы», которыми мы восхищались, видя в них прежде всего художественные произведения, заключали в себе вместе с тем грубые памфлеты. Да, мне приходится повторить: Достоевский был памфлетистом. Создается впечатление, что в своем творчестве он сооружает такую гигантскую военную машину. И направляет эту машину против нас, нет, не против нас лично, но создается впечатление, что творчество Достоевского направлено против наших западных ценностей, против того, что мы пытались спасти, как будто после кораблекрушения — словом, против неизбывных человеческих ценностей.

Более полное знакомство с этой частью наследия писателя выявило еще одно неприятное обстоятельство: мы все глубоко заблуждались. Сталкиваясь с очередным его персонажем, мы взяли в привычку восклицать: «Какие они русские!». А теперь мы поражаемся, читая «Исповедь Ставрогина», таким словам: «Ничто не связывает меня с Россией». Мы восхищались также Иваном Карамазовым. Теперь мы понимаем, что он существует только для того, чтобы его раздавили. Другими словами, по многим пунктам нам пришлось отступить назад, признать, что истинным героем Достоевского был Алеша, а также согласиться, что его ментальность заметно отличается от нашей. И так мы увидели, что перед нами появляется другой Достоевский, тот, что прятался за творимыми им чудесами, заставляя нас в них верить, не обсуждая произвола творца. Разумеется, я говорю сейчас о Достоевском-мыслителе, а не о Достоевском-писателе. Короче говоря, мы вынуждены задаться вопросом, а не зиждется ли евангелие этого мыслителя, которым мы так соблазнились, на целом ряде недоразумений. Нам приходится задаться вопросом, каким образом сочетались и смешивались в Достоевском мистицизм и эпилепсия, религия и литература, в какой мере само понимание Христа смешивалось с русским национализмом.

Из доклада «Достоевский и Запад», прочитанного в Париже на заседании «Франко-русской студии» (18 декабря 1929 г.)¹

¹ Лалу, Рене (1889–1957) — французский писатель и литературовед, прославившийся «Историей современной французской литературы» (1922).

Андре Мальро

Девушке лет 16, она без ума от Достоевского. Брату — 14, чистый советский мальчик. Проходят мимо стройки, это будет гостиница на Арбате: линейный стиль, 8 этажей.

Она: Бездушная и безобразная коробка, как и все, что они делают...

Он (посмотрев на нее): Вот колхозница, в чистом виде.

Если не считать подростков, о Достоевском говорят здесь почти одни старики. Коммунисты его ненавидят, что достаточно разумно, и отчетливо сознают, насколько его мир противоречит их миру. Они сознают это настолько хорошо, что перестают понимать, что Достоевский — это величайший трагический поэт.

Старики видят в нем мистика, чья мысль основывается на идее Антихриста, и поражаются тому, что крупный французский писатель написал о нем книгу и что я отлично знаю его творчество (они верят в латинскую культуру в точности так, как наши с Монпарнаса верят в славянскую душу). Для них Достоевский из семьи Эжена Сю и Виктора Гюго с его «Отверженными». Странно увидеть его вдруг под этим углом зрения: Фантина, Флёр-де-Мари, Соня. Говорю мадам Форш: похоже, что Достоевский подхватил темы французских романтиков и спустил их с небес на землю. Она удивлена: для нее персонажи наших романтиков вполне реальны. (Странная и необычайно плодотворная оптика — точка зрения чужеземца на мифологического персонажа: Россия смотрит на Фантину, Франция — на Ивана Карамазова. Экзотизм наделяет вдруг персонажа той жизнью, что не дало ему искусство.)

Замечаю за собой, что сказанное не совсем верно, по крайней мере в такой форме. Соня не более жизненна, чем Фантина. Просто она выражает миф не социальный, а моральный (этический?). Велика психологическая глубина Достоевского, но она не имеет ничего общего с реальностью: жизненные персонажи как раз не глубоки (Дмитрий и его клоунады), тогда как глубокие персонажи не жизненны (Иван, Мышкин). Он пользуется техникой романиста, но наделен гением драматурга: глубины он достигает не постепенно, а резкими погружениями.

Фрагмент «Записок из СССР» (июнь 1934)¹

¹ Malraux A. Carnet d'URSS. 1934. Paris, 2007. P. 43–44.

Луи-Фердинанд Селин

После чтения русских писателей, я хочу сказать авторов великой эпохи (а не советских холуев), например Достоевского, Чехова и даже Пушкина, сам собой встает вопрос, откуда они достают этих людишек, с этими их припадками? Как удастся им на протяжении всей книги держать интонацию этого бредового, похоронного пережевывания своих мыслей? ...полицейского эпилептизма, наваждения дверной ручки, отчаяния, бешенства, унылого хлюпанья башмака, в который течет вода и который будет протекать во веки веков, достигая протечки космических масштабов...

Это чудо сразу разумеешь, эти чары в миг развеиваются, стоит вам провести несколько дней в России... Тут сразу вникаешь в это рванье, эту течь, болезненный потоп всех этих мертвых душ, напоминающих прогнившие язвы шелудивых и костлявых сук, побитых, парализованных, обреченных...

В сущности, банальный вопрос окружающей среды... не нужно ничего придумывать, набираться волнительной дрожи в голосе. Все так и есть! Все можно увидеть собственными глазами, пощупать собственными руками. Не приходится сомневаться, что все эти люди, больные или здоровые, все эти дома, все эти вещи, словом, весь этот омерзительный хаос живет под гнетом такой неумолимой, губительной и темной фатальности, которая тысячекратно превосходит, в том числе по своему демоническому невероятию, все то, что все Достоевские вместе взятые, всей так называемой «вольной и счастливой» (в сравнении с настоящим) поры могли себе вообразить.

Раскольников? Да для русских это невинный шансонье в духе Бубуля! Этот «проклятый» представляется им существом, в общем, довольно заурядным, довольно банальным, столь же непредсказуемым, столь же привычным и столь же обыкновенным, как наш Бубуль!.. Они рождаются такими.

Отрывок из памфлета «Безделицы для побоища» (1937)¹

¹ Céline L.-F. Écrits polémiques. Édition critique établie par R. Tettamanzi. Quebec, 2012. P. 124.

Альбер Камю

Все герои Достоевского задаются вопросом о смысле жизни. В этом они герои нашего, нового времени: не боятся быть смешными. Мирощущение нового времени отличается от мироощущения классического в том, что последнее питается проблемами моральными, тогда как первое — метафизическими. В романах Достоевского вопрос ставится с такой силой, что не может не повлечь за собой крайних решений. Существование лживо *или* оно вечно. Если бы Достоевский довольствовался этим противоречием, он был бы философом. Однако он показывает следствия, которые могут иметь эти игры разума для жизни человека: вот почему он художник. Среди этих следствий он останавливается на самом последнем, а именно на том, которое сам в «Дневнике писателя» называет логическим самоубийством. В октябрьском выпуске за 1876 г. он представляет разумные доводы в пользу логического самоубийства. Убеденный в том, что человеческое существование это совершенная абсурдность для всякого, который не верит в бессмертие, несчастный приходит к следующим заключениям:

Так как на вопросы мои о счастье я через мое же сознание получаю от природы лишь ответ, что могу быть счастлив не иначе как в гармонии целого, которой я не понимаю, и очевидно для меня, и понять никогда не в силах —

Так как природа не только не признает за мной права спрашивать у нее отчета, но даже и не отвечает мне вовсе — и не потому, что не хочет, а потому, что и не может ответить —

Так как я убедился, что природа, чтоб отвечать мне на мои вопросы, предназначила мне (бессознательно) *меня же самого* и отвечает мне моим же сознанием (потому что я сам это всё говорю себе) —

Так как, наконец, при таком порядке я принимаю на себя в одно и то же время роль истца и ответчика, подсудимого и судьи и нахожу эту комедию, со стороны природы, совершенно глупой, а переносить эту комедию, с моей стороны, считаю даже унижительным —

То, в моем несомненном качестве истца и ответчика, судьи и подсудимого, я присуждаю эту природу, которая так бесцеремонно и нагло произвела меня на страдание, — вместе со мною к уничтожению...

В такой позиции есть что-то комичное. Самоубийца убивает себя из-за того, что в метафизическом плане он *обижен*. Он, некоторым

образом, мстит за себя. Доказывает тем самым, что «его не проведешь». Известно, однако, что та же самая тема воплощается с поразительным размахом в Кириллове, одном из персонажей «Бесов», который тоже является сторонником логического самоубийства. Инженер Кириллов бросает где-то, что хочет лишиться себя жизни, потому как в том «его идея». Разумеется, слова его необходимо воспринимать буквально. Именно за идею, за мысль он готовит себя к смерти. Это высшее самоубийство. Постепенно, от сцены к сцене, в которых маска Кириллова проясняется, нам открывается смертная мысль, что движет им. Инженер повторяет доводы из «Дневника». Он чувствует, что Бог необходим и что необходимо, чтобы он существовал. Однако он знает, что тот не существует и не может существовать... Свою смертельную логику он довершает необычайным притязанием, придающим персонажу невероятный размах: он хочет убить себя, чтобы стать богом.

Из «Мифа о Сизифе» (1942)¹

Пьер Дриё Ла Рошель

Самоубийство — одно из запретных средств, не единственное, но последнее, хотя, наверное, и не высшее из тех, что придумал и испробовал на себе человек для того, чтобы вживую, а не в мыслях, не в воображении, пробиться сквозь стену своей тюрьмы. Именно поэтому в «Литаниях Сатане» Бодлер, созерцатель, включил самоубийство в перечень более или менее преступных — в глазах общества — дерзновений, на которые может пойти человек, чтобы встряхнуть себя, двинуться вперед, выразить протест или уйти в сторону — наряду с наркотиками и развратом, алкоголем и насилием, человекоубийством и алхимией, наживой, наукой, бунтом.

Этот вид любознательности превосходно выражен Достоевским в персонаже Кириллова, хотя и в довольно узких пределах такой дилеммы: ты или христианин, или самоубийца, верующий или богоборец (то есть больше чем атеист). Достоевский, оставаясь в плену христианского горизонта, по ту сторону человека христианского

¹ Camus A. Œuvres complètes. T. I. Édition publiée sous la direction de J. Lévi-Valensi. Paris, 2006. P. 291–292.

не был способен вообразить себе ничего, кроме все того же человека христианского, который, несмотря на то что он, как это ни парадоксально, ненавидит бога, в небытие которого уверовал, все равно бросает ему вызов, не дает ему продохнуть даже в его собственном логове — смерти.

Из «Тайной повести», написанной в августе 1944 г. после двух неудачных попыток самоубийства¹

Морис Бланшо

Слова Кириллова пронизаны каким-то неясным, но увлекательным порывом. Он то и дело путается между доводами очевидными, которые он бросает, не доведя до логического конца, и зовом какого-то темного разумения, которое ему никак не удастся схватить, хотя он его все время слышит. На первый взгляд, мы имеем дело с замыслом спокойного и последовательного рационалиста. Он полагает, что если люди не убивают себя, то лишь потому, что боятся смерти; страх смерти — вот начало Бога; если я могу умереть вопреки этому страху, я освобожу смерть от страха и ниспровергну Бога. Но этот замысел, требуя умиротворенности человека, связанного с узким разумом, плохо согласуется со жгучим бдением перед иконой, а еще меньше с терзанием Божеским, в котором он признается, и ужасом, в котором он шатается в самом конце. И тем не менее, именно переходы от мысли мятущейся, безумия, которое, как мы ощущаем, его накрывает, к смятению страха, маску которого она принимает и который есть стыд за то, что испугался, и составляют завораживающий интерес этого начинания. Говоря о смерти, Кириллов говорит о Боге: он как будто нуждается в этом высшем имени для того, чтобы понять и оценить такое событие, чтобы встретить лицом к лицу то высшее, что в нем есть. Лицо смерти — вот что для него Бог.

Из статьи «Возможная смерть» (1952)²

¹ Drieu La Rochelle P. Journal. 1939–1945. Présenté et annoté par J. Hervier. Paris, 1992. P. 482.

² Blanchot M. L'espace littéraire. Paris, 1954. P. 119–121.

Французские пассажи Достоевского

Этюд первый

Враг мой — язык не мой¹

В повести «Село Степанчиково и его обитатели» встречается одна фраза, в которой, будто в семантической матрешке, не только заключается целый ряд вторящих одна другой смысловых доминант текста, но и отражается нечто вроде навязчивой идеи в отношении французского языка и вообще «французскости», постоянство и настойчивость которой сказывается во множестве текстов и жестов писателя. В главе «Дядя» рассказчик, уже немало озадаченный в городке Б. пересудами различных лиц об истинном владыке Степанчикова Фоме Фомиче Опискине, прибывая к цели своего путешествия, встречается сначала не с дядей, а со своим дядькой, стариком Гаврилой, который жалуется своему питомцу на произвол новоявленного носителя просвещения, принудившего «туземца» учить распроклятый французский язык:

Мне показалось, что тут было что-то неясное. С этим французским языком была какая-нибудь история, подумал я, которую старик не может мне объяснить².

Замечание рассказчика, подчеркнем это сразу, сделано не вдруг, не мимолетом, не по ходу дела, а, так сказать, задним числом, когда неизвестный повествователь, уже пережив трагикомическое приключение, собирает все свои мысли в точку, пытаясь донести до читателя самую суть, самую соль необычайного происшествия, в сущности, скверного анекдота. Иными словами, спотыкаясь на этой частной, казалось бы,

¹ Этюд написан в соавторстве с О. Е. Волчек.

² Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 3. Л.: Наука, 1988. С. 38.

истории с французским языком, неизвестный повествователь дает нам понять, что вся история, которую он рассказывает, непосредственно касается другой истории — истории с французским языком, а последняя играет немаловажную роль в организации всей повести.

При этом стоит также заметить, что рассказать эту вторую историю оказывается не так-то просто: даже старик Гаврила, который был некогда «дядькой», то есть первым учителем, воспитателем нашего рассказчика, не может ее «объяснить». Таким образом, история с французским языком в «Селе Степанчикове» приобретает две, по меньшей мере, повествовательные, или нарративные, функции: с одной стороны, перед нами классический образец «истории в истории», такой повествовательной матрешки или, в терминах французской модернистской поэтики, «mise-en-abîme», то есть, проще говоря, формальный прием, который позволяет представить часть через целое, а целое через часть; тогда как с другой — симптом своего рода ступора, некоей утраты речи, во всяком случае, повествовательная помеха, преодоление которой, требуя особого усилия со стороны повествователя, становится одним из ведущих мотивов самого повествования. Таким образом, главная гипотеза нижеследующих размышлений заключается в том, что история с французским языком является в «Селе Степанчикове» не какой-то обыкновенной историей, а отдельным эпизодом одной большой или даже великой истории одной борьбы или даже войны, которую один русский писатель — Ф. М. Достоевский — вел с французским языком на протяжении всей своей творческой жизни, воспринимая говорение на французском языке как один из самых ярких элементов более общей, более весомой фигуры онтологического безъязычия русского человека и русской мысли.

В действительности, мы здесь сосредоточимся в основном на самом первом моменте этой большой темы: нам предстоит рассмотреть истоки и смысл резкой антипатии Достоевского к французской речи; антипатии, сказавшейся не только в «Селе Степанчикове», но и в целом ряде других сочинений, равно как в его переписке. При этом сразу уточним, что речь будет идти именно о речи, то есть французском разговоре и французских разговорах, тогда как все вопросы рецепции письменной французской культуры выводятся за рамки этого рассуждения. Заметим тем не менее, что, в отличие от французской

речи, особенно неприятной для уха Достоевского в устах русских людей, французская словесность не вызывает такого резкого отторжения и становится одной из самых действенных движущих сил его писательского становления, чему подтверждение можно найти как в полупародийном переложении «Эжени Гранде» Бальзака на русский язык, ставшем, как известно, первым авторским сочинением русского писателя, так и в нескончаемом собеседовании с целым рядом французских мыслителей и романистов, оказавшемся, по всей видимости, одним из самых ярких горнил, в котором переплавлялись и закалялись творческие убеждения Достоевского.

Французский язык в русской литературной жизни 30-х годов, когда подросток Достоевский начинает подумывать о сочинительстве, был языком культуры *par excellence*. Однако, если в отношении дворянского периода развития русской словесности можно даже говорить о своего рода литературной диглоссии, поскольку подавляющее большинство писателей пушкинской поры свободно владело двумя языками и даже пыталось закрепить их употребление по разным функциональным сферам, то эпоха Достоевского началась под знаком попыток преодоления доминирующего положения французского языка в умственной жизни России¹. Это преодоление

¹ См. об этом раннюю монографию В. В. Виноградова, где замечательно зафиксированы основные этапы подготовительного периода этой войны двух языков в русской культуре: *Виноградов В. В.* Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л.: Academia, 1935, особенно главы VI и VII: «Русско-французский язык дворянского салона и борьба Пушкина с литературными нормами “языка светской дамы”» и «Русская литературная речь и “европейское мышление”». Отражение французского языка в языке Пушкина». С. 195–318. Ср. также новейшую точку зрения на эту проблему: *Коренева М. А.* История русской переводной литературы сквозь призму развития русского литературного языка // RES TRADUCTORICA. Перевод и сравнительное изучение литератур. СПб.: Наука, 2000. С. 11–38. О влиянии самого строя французского языка через транспозицию принципов «Словаря Французской академии» на почву русской академической лексикографии см. также: *Е. А. Захарова.* Отражение лексикографической практики «Словаря Академии Французской» в «Словаре Академии Российской» (1789–1794) // Российская Академия (1748–1841): язык и литература в России на рубеже XVIII–XIX веков. СПб.: Нестор, 2009. С. 13–25.

могло принимать весьма нелепые формы категорического отказа или даже запрета на использование французской речи в тех или иных собраниях или ситуациях, литературных кругах или кружках, ориентированных, как правило, на те или иные формы культурной архаики; тем не менее нельзя не увидеть в этих стремлениях общества говорить исключительно на родном языке там, где еще несколько лет тому слышалась только иностранная речь, ростков здорового консерватизма и искренней заботы о самостоятельности русской мысли и русского слова.

Говорить и понимать по-французски для русского образованного человека рубежа 30–40-х было такой же необходимостью, как владеть азами Священного писания, древних языков и красноречия. В образовании Достоевского систематическое обучение французскому языку начинается, как известно, в пансионе Леонтия Ивановича Чермака, к поступлению в который братья Достоевские готовились в пансионе Николая Ивановича Сушарда. В этой связи стоит обратить внимание на то, что образование в частном и довольно дорогом пансионе Чермака, где работали даже профессора Московского университета, было по-настоящему отменным¹. О том, как в то время изучали иностранные языки, можно составить себе представление по воспоминаниям брата писателя А. М. Достоевского. Несмотря на то что приведенные ниже воспоминания относятся к другому пансиону, в общем и целом они вполне убедительно передают характер обучения французскому языку во времена Достоевского:

Ужели я что-либо приобрел за этот год, то это во французском и немецком языках [...] Тогда только что вошла в употребление метода с картинками: на печатных, раскрашенных картинах, наклеенных на картонные листы, изображались различные предметы, а равно животные и птицы, и к ним принадлежали печатные рассказы на французском, немецком и русском языках, различные признаки и свойства нарисованных на картинах предметов. Эти признаки и свойства разнообразились и дополнялись самим преподавателем,

¹ См. об этом: Федоров Г. А. Пансион Л. И. Чермака в 1834–1837 гг. (по новым материалам) // Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1. С. 241–245.

и мы прямо в классе, без всякого урока к приготовлению, занимались практическими рассказами про различные предметы на французском и немецком языках и заучивали это наизусть. Вот это только и осталось у меня в памяти¹.

К этому свидетельству следует присовокупить запечатленный в этих же мемуарах образ преподавателя французского языка m-г Манго, учившего своей родной речи будущего русского писателя в пансионе Чармака и до того запавшего в юную душу, что многозначительные упоминания о нем вырвались как в программном «Преступлении и наказании»², так и в более сокровенном «Житии великого грешника» (около 1870 г.), незавершенном замысле, значение которого для исследования генеалогии «французской идеи» Достоевского трудно переоценить³. Итак, m-г Манго:

Это был мужчина лет сорока пяти, очень добродушный, а главное, ровный господин, никогда, он, бывало, не вспылит, а всегда хладнокровный и обходчивый. Обязанность его, кроме надзирательства, была читать с нами по-французски; действительно, читал он мастерски, так что и высших классах часто занимался этим, но по части грамматики был плоховат и не брался за нее. Он был барабанщиком великой наполеоновской армии; в 1812 г. взят в плен и с тех пор остался в Москве. Так как

¹ Достоевский А. М. Из «Воспоминаний» // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. В двух томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 92.

² «Воспламенившись, Катерина Ивановна немедленно распространилась о всех подробностях будущего прекрасного и спокойного житья-бытья в Т...; об учителях гимназии, которых она пригласит для уроков в свой пансион; об одном почтенном старичке, французе Манго, который учил по-французски еще самое Катерину Ивановну в институте и который еще и теперь доживает свой век в Т... и, наверно, пойдет к ней за самую сходную плату. Дошло, наконец, дело и до Сони, «которая отправится в Т...» (Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 5. С. 366)

³ «В. Так как многое его иногда *трогает* сердечно, то он в страшном припадке злости и гордости бросается в разгул. (ЭТО ГЛАВНОЕ). Отчужденности помогало и то, что и все на него смотрели как на эксцентрика с насмешками или со страхом. Пробитая голова (*pantalons en haut*), болен. Потом Чермак оставил его. (Манго)» (Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 10. С. 316).

он очень правильно говорил по-французски и отлично читал, то ему и дозволено было быть надзирателем или гувернером¹.

Итак, несмотря на то, что французскому языку Достоевского учил буквально отставной козы барабанщик, его уроки, по всей видимости, не прошли даром; со времен пансиона Чермака французский язык, а также более или менее определенные представления о Франции, французах, французской словесности входят в сознание Достоевского, образуя довольно сложный семантический конгломерат или довольно пеструю, разношерстную идеологическо-лингвистическую смесь, разложить которую на все составляющие вряд ли возможно в рамках этого рассуждения. Важно то, что с поры обучения в пансионе Чермака Достоевский начинает разрабатывать свою идею Франции и что у истоков этой идеи стоит некий m-r Манго, солдат великой, но поверженной армии Наполеона: таким образом, в сознание молодого Достоевского романтический образ Наполеона, коим бредили тогда многие юные умы по всей Европе, входит одновременно с идеей маленького человека, который, несмотря на все свое ничтожество, способен быть носителем великой идеи. Для полноты картины такой или подобной психодрамы, которая могла разыгрываться в мыслях многих русских мальчиков того времени, к паре великого/малого следует прибавить предощущение падения, неминуемого крушения величия.

Заметим в этой связи, что «французская идея» Достоевского разрабатывалась в трудах виднейших филологов России и Франции, существует множество интересных работ об отношении русского писателя к Бальзаку, Гюго, Кюстину, Лесажу, Руссо, Жорж Санд, Сю, Французской революции, французским социалистам и т. д.²

Странно, что в такого рода работах никогда не ставился вопрос о степени владения французским языком или усвоения русским писа-

¹ Достоевский А. М. Цит. соч. С. 115.

² Библиография исследований по «французской идее» Достоевского огромна. См.: Белов С. В. Ф. М. Достоевский. Указатель произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844–2004 гг. СПб.: РНБ, 2011. Ср. также: Мейер П. Русские читают французов. Лермонтов, Достоевский, Толстой и французская литература. М.: Три квадрата, 2011. С. 143–205.

телем французской речи; большинство исследователей по умолчанию полагают, опираясь, прежде всего, на значительный корпус французской литературы в личной библиотеке Достоевского, как реальной, так и воображаемой, что автор «Белых ночей» и «Бесов» владел языком Декарта и Вольтера если не в совершенстве, то в какой-то безусловно достаточной мере¹. Отмалчиваются на сей счет и биографы.

Однако с точки зрения преподавателей французского языка, которую мы здесь занимаем и представляем, такой вопрос имеет весьма немаловажное значение: слишком многое говорит о существенности и стойкости увлечения Достоевского французской культурой и французской речью, чтобы обойти вниманием эту проблему. И наш дидактический вопрос будет до банальности прямым: а говорил ли молодой Достоевский на французском языке в это время, когда вся просвещенная Россия и вся просвещенная Европа изъяснялись по-французски²? И если говорил, то с кем и о чем?

В свете этих вопросов представляется необходимым коснуться нескольких редких свидетельств современников, а также рассмотреть некоторые обстоятельства личной жизни писателя, которые в свете поставленных вопросов приобретают, как нам представляется, некий особый смысл. Строго говоря, во всем корпусе мемуарной литературы, посвященной русскому классику, нам удалось обнаружить одно-два свидетельства, в которых Достоевский запечатлен разговаривающим или пытающимся разговаривать по-французски. И попытки эти предстают до того неловкими и до того многозначительными, что их просто невозможно обойти вниманием.

Речь идет о фрагменте мемуаров Александра Егоровича Ризенкампа (1821–1895) — врача и близкого приятеля молодого Достоевского, который проживал вместе с ним почти два года «в доме Прянишникова на углу Владимирской улицы и Чернышева переулка в 1843–1845 гг.»:

Я старался познакомить его в некоторых семейных домах... Но будучи не совершенно тверд во французском разговоре, Федор Михайлович часто

¹ Ср.: Библиотека Ф. М. Достоевского: Опыт реконструкции / Отв. ред. Н. Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005.

² О роли французского языка в новейшей европейской культуре см.: Fumaroli M. Quand l'Europe parlait français. Paris: Le Fallois, 2001.

разгорячался, начинал плевать и сердиться, и в один вечер разразился такой филиппикой против иностранцев, что изумленные швейцарцы его приняли за какого-то «enragé» и почли за лучшее ретироваться. Несколько дней сряду Федор Михайлович просил меня убедительно оставить всякую попытку к сближению его с иностранцами. «Чего доброго, — женят меня еще на какой-нибудь француженке, и тогда придется проститься с русской литературой!»¹

При всем сознании ненадежности всякого мемуарного свидетельства в историко-литературном исследовании, приведенный пассаж представляется весьма характерным и потому интересным именно в отношении одной мелкой детали: недостаточное владение французским разговорным языком. Даже не вдаваясь в слишком известные линии психокритики образа Достоевского-писателя, нельзя не вспомнить в этой связи того обстоятельства, что в глазах многих современников он неизменно предстал нелюдимом. Разные мемуаристы и разные биографы по-разному истолковывают эту особенность писательского поведения, не говоря здесь о болезни, приступы которой, равно внезапные и равно ожидаемые, не могли содействовать развитию общительности. Тем не менее нельзя не обратить внимания на то, что эта общая характеристика замкнутости писателя только подтверждается в этой мелкой и частной детали: Достоевский сторонился французов просто потому, что не очень свободно владел французским разговорным языком.

Или же все было не так просто. И существовала какая-то другая причина, по которой французский язык в сознании Достоевского приобретал вид какого-то темного наваждения. В этом отношении в зарисовке Ризенкампа интерес вызывает, прежде всего, некая странная связь французского языка, с одной стороны, с неприятием иноязычия и иностранцев вообще, а с другой — с чувственной сферой — с женитьбой. Более того, французская речь странным образом сопрягается в мыслях молодого Достоевского с осознанием призвания русского писателя. Французский язык приобретает, таким образом, некую роль в довольно причудливой психодраме писателя, иначе

¹ Ризенкамп А. Е. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. В двух томах. Т. 1. С. 182–183.

говоря, язык оказывается замешанным в такую нехорошую, но вообще-то обыкновенную историю, в которой начинающий литератор ставит на одну чашу весов — литературу, а на другую — женитьбу и семейную жизнь. Необыкновенность этого выбора, в общем типичного для писателя романтического склада, определяется исключительно тем, что к нему приплетается французский язык, как если бы именно французский язык и особенно французские женщины воспринимались молодым Достоевским как помеха для карьеры сочинителя, более того, как угроза всей русской литературе, с зовом которой он начинает связывать само существование своей жизни.

Разумеется, подобная трактовка столь мелкого житейского обстоятельства может показаться натяжкой или даже передергиванием случайных деталей в поведении писателя, тем более, зафиксированных в столь недостоверном источнике, как мемуары современника, сочиненных много лет спустя после того, как этот эпизод имел место, если вообще именно так и обстояло дело. Однако, если взглянуть на него именно в перспективе поставленных вопросов, а не брать его только в рамках мемуарного источника, то нельзя не обнаружить некоторых соответствий самого факта неуверенности, нетвердости Достоевского во французском разговоре некоторым отдельным, но постоянно всплывающим мотивам его мысли и существования, которые все как один сходятся именно под знаком неприятия французского языка в странной связи с французскими женщинами и идеей сильной чувственности, если не разврата.

Подобное допущение приобретает особый смысл в свете еще одного жизненного обстоятельства, на которое также следует обратить здесь внимание: речь идет о том, что первой женой Достоевского оказалась-таки француженка. Как бы то ни было, но Мария Дмитриевна Исаева происходила по отцу из аристократического французского рода, один из последних представителей которого бежал от террора Французской революции и нашел пристанище в России в конце XVIII века¹. Будучи существом «болезненно-фантастического

¹ Согласно новейшим биографическим изысканиям, дед Марии Дмитриевны — Франсуа-Жером-Амадей де Констан был родовитым французским дворянином: «В Россию переселился не отец, а дед Марии Дмитриевны — Фран-

характера», Мария Дмитриевна не могла не укрепить в сознании Достоевского представления о каких-то опасных связях французского языка, женщин и порочности. Во всяком случае, на протяжении всего романа писателя с Марией Дмитриевной, начало которого относится к 1855 г., французский язык явно активизируется в его сознании, что заметно, прежде всего, по письмам писателя: отлученный на каторге от русской литературы, Достоевский с каким-то необъяснимым упорством начинает вставлять с этого времени в свои письма слова, выражения и даже целые фразы на французском языке, что было не так характерно для более ранних писем, во всяком случае, не так бросалось в глаза.

Когда читаешь эти письма, густо пересыпанные живыми, яркими французскими словами и словечками, возникает ощущение, что писатель с какой-то особенной увлеченностью играет французским языком, как-то по-новому овладевает им, подключая к новым упражнениям во французском языке внутренние аффективно-эмоциональные ресурсы и механизмы. Примеров можно привести множество, но самым показательным, наверное, может стать знаменитое письмо к брату Михаилу от 13–18 января 1856 г., где Достоевский долго, во всех подробностях, то оставляя письмо, то возвращаясь к нему, рассказывает

суа-Жером-Амадей де Констант. Он был отнюдь не наполеоновским мамелюком, а дворянином и капитаном королевской дворцовой гвардии, который после падения Людовика XVI покинул взбунтовавшееся отечество и, как многие другие эмигранты, был привлечен щедрой российской императрицей (заболевшей, говорят, при известии о казни французского короля). Дед будущей жены Достоевского поступил на русскую службу, принял православие и новое имя — Степан. Женился он, однако, на француженке. Так что сын его, Дмитрий, отец Марии Дмитриевны, — чистокровный француз» (*Волгин И. Сага о Достоевских // Октябрь. 2006. № 11. Цит. по электронной версии журнала: <http://magazines.russ.ru/october/2006/11/vo3.html>*). Можно обратить здесь внимание на странную переключку русского имени этого дальнего французского родственника, неизгладимый образ которого явно присутствовал в сознании первой жены Достоевского, неизменно противопоставлявшей себя, высокородную француженку, низкой русской действительности, с названием вымышленного села «Степанчикова», в котором видится уменьшительная, но отнюдь не ласкательная форма имени французского праотца героини бурного романа, который случилось пережить литератору Достоевскому сразу после выхода с каторги.

о своем намерении жениться, связать свою жизнь с только что похоронившей мужа Марией Дмитриевной, которую расхваливает на все лады и женитьбу на которой он вновь странным образом связывает со словесностью, точнее, со своим возвращением в русскую литературу. Таким образом, в сознании писателя литература, женщина-жена и французский язык вновь оказываются в равновесном положении. К этому остается прибавить, что приблизительно к этому периоду относятся самые начала замысла «комического романа» или просто комедии, с которым генетическая критика так или иначе соотносит созревание повести «Село Степанчиково»¹.

Отнюдь не собираясь преувеличивать значения «французской идеи» в генезисе и общей проблематике «Села Степанчикова», хотелось бы еще раз подчеркнуть присутствие странного сплетенья в сознании писателя в момент работы над этим сочинением, которое он был склонен считать одно время своим лучшим творением: в середине 50-х годов в мыслях писателя явно играл некий образ французского языка, на который накладывалась идея яркой и двусмысленной женственности, и к этой «двойной связке» примешивалось легкое, а подчас даже тяжелое дыхание порока. О том, что такой или подобный сложносоставной аффективно-лингвистический комплекс присутствовал в сознании Достоевского, убедительно свидетельствует одно более позднее эпистолярное откровение, которое вообще не может найти объяснения, если не учитывать становления «французской идеи» в мыслях русского писателя.

Речь идет о несколько неожиданном учебно-методическом указании, которое Достоевский высказал как-то раз своим родственникам — сестре Вере Михайловне и ее мужу Александру Павловичу Иванову, решившим обучить детей французскому языку:

...Как я досадовал, когда прочел в письме твоём, Верочка..., что вы хотите взять для детей гувернантку француженку. К чему? Зачем? Какое произношение? У француженок и даже у французских учителей (это я знаю по опыту и наблюдению) французскому языку до тонкости не научишься, а выучивается только тот, кто сам пожелает; произношению же отнюдь

¹ О генезисе замысла см. примечания А. В. Архиповой: *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 3. С. 510–519.

нельзя выучиться, без огромного личного желания к тому; да и совсем его не нужно. Поверь, голубчик Верочка, что к тому времени, когда твои дети будут большими, не будут у нас в гостиных говорить по-французски. Да и теперь это начинает казаться смешным. Знать язык, читать на нем — дело другое. Можно и говорить, если понадобится за границей, но для этого довольно только понимать язык и читать на нем. И что будет говорить эта француженка с детьми? Скверности, глупости; будет передавать жеманно свои подлые, исковерканные, смешные и дикие правила об обращении и изуродованные понятия об обществе, об религии. Теперь на детей твоих смотреть — душа радуется. У вас резво, крикливо, шумно — правда; но на всем лежит печать тесной, хорошей, доброй, согласной семьи. Француженка же принесет элемент новый и скверный, французский. Не говорю уже о лишних деньгах. Да и еще кстати замечание: теперь настоящему французскому произношению невозможно и выучиться, не приняв парижское, гортанное, скверное, дышащее подлостью в одних уже звуках. Произношение это новое, всего стало входить в самом Париже-то, не далее как с двадцати пяти лет назад. У нас учителя и гувернантки еще не смеют его вводить вполне. А потому, во всяком случае, произношению не научатся дети¹.

Через несколько лет эти случайные, казалось бы, размышления получают развитие в «Дневнике писателя» за июль-август 1876 г. («I. Русский или французский язык? II. На каком языке говорить отцу отечества») и во второй главе за 1877 год. В свете поставленных нами вопросов эти дидактические указания Достоевского вновь свидетельствуют о том, что в его сознании французский язык, особенно в части произношения, был одновременно и важен, и неважен: знание языка — «да», понимание — «да», чтение — «да», но ни в коем случае произношение или французский разговорный, поскольку он сам по себе «дышит подлостью», а особенно порочен в устах француженки. В этой связи можно вспомнить, что сама женственность знаменитых инфернальниц Достоевского имеет ярко выраженные французские черты². Для нас важно подчеркнуть определенное постоянство

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28 (2). Л.: Наука, 1985. С. 248–249.

² Ср. эротическое видение Свидригайлова: «Ему вдруг показалось, что длинные черные ресницы ее как будто вздрагивают и мигают, как бы приподнимаются, и из-под них выглядывает лукавый, острый, какой-то недетски-

в антифранцузском комплексе Достоевского, который складывался на протяжении многих лет и в формировании которого сыграли свою роль как отставной барабанщик Манго, так и экзальтированная мадам Исаева, которая, кстати говоря, давала уроки французского языка сопернику Достоевского сибирскому учителю Николаю Борисовичу Вергунову, вскружив ему голову и вызвав бешеную ревность будущего автора «Села Степанчикова».

Итак, как можно убедиться, история с французским языком в «Селе Степанчикове» имеет далеко не невинную подоплеку, отдельные хитросплетения которой мы попытались здесь расплести. Самым существенным представляется здесь даже не то, что ко времени написания повести в сознании Достоевского был запущен и активно работал сложный аффективно-лингвистический механизм, под воздействием которого французский язык из средства общения с любимой женщиной превратился в предмет злобной пародии, как если бы писатель досадовал на самого себя за то, что поддался чарам французской речи. Здесь намного важнее то, что в этот момент, когда все помыслы Достоевского оказались плененными французскими штучками Исаевой, писатель сумел противопоставить офранцуженности своего сознания языковую стихию русского языка, погружение в которую запечатлелось в «Сибирской тетради», слова и выражения которой составляют своего рода контратаку русского слова против французского лингвистического террора, установленного в «Степанчикове» Фомой Опискиным.

В сущности, «Село Степанчиково» представляет собой захватывающий эпизод войны двух языков, которые сражались между собой внутри творческого сознания Достоевского: с одной стороны, это французский язык внешней, благоприобретенной культуры, смехотворность которой определяется не тем, что она — французская, а тем, что она пленяет и развращает русские умы, а женщин так просто сводит с ума; с другой

подмигивающий глазок, точно девочка не спит и притворяется. Да, так и есть: ее губки раздвигаются в улыбку; кончики губок вздрагивают, как бы еще сдерживаясь. Но вот уже она совсем перестала сдерживаться; это уже смех, явный смех; что-то нахальное, вызывающее светится в этом совсем не детском лице; это разврат, это лицо камелии, нахальное лицо продажной камелии из француженок» (Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 5. С. 483).

стороны — это подлинный или даже сокровенный русский язык, которого не понимают даже самые истые славянофилы. В этом отношении следует учитывать, что злая пародия на французский язык соседствует в «Селе Степанчикове» с не менее язвущей пародией на псевдорусскость, культивируемую в иных московских и петербургских салонах и журналах. «Я знаю Русь, и Русь меня знает», — приговаривает Фома, подхватывая выражения столичных знатоков русской жизни. В этом отношении сам образ Фомы представляет собой воплощение своеобразного разорванного и пустого сознания, в котором наносная, показная, афишируемая «французскость» уживается с такой же пустопорожней русскостью. Фома — это такое пустое место, он появился ниоткуда, он был никем и стал всем в одном русском доме. Достоевский не случайно считал этот образ одной из вершин своего творческого сознания — в сущности, Фома Опискин это карикатура на русского псевдоинтеллектуала, который, будучи человеком ниоткуда, всегда готов установить режим интеллектуального террора во всяком отдельно взятом русском доме. Как известно, Фома одержал верх, правда, ненадолго. Несмотря на введенный им французский лингвистический террор, старик Гаврила, который, кстати, пережил своего учителя-мучителя, «совершенно разучился говорить по-французски» — этой фразой заканчивается история с французским языком в «Селе Степанчикове».

Этюд второй

Франция в 1862 году, или Достоевский в роли Маркиза де Кюстина

Среди текстов Достоевского, так или иначе касающихся Франции, «Зимние заметки о летних впечатлениях» стоят особняком: речь идет о первом сочинении, в котором антизападнические и антикатолические убеждения писателя, до сих пор остававшиеся абсолютно умозрительными, проходят испытание через прямое столкновение с европейской действительностью. Сам Достоевский выделял этот опус из прочих

опытов журнальной публицистики, включив его, в отличие от других фельетонов и статей, опубликованных во «Времени», во второй том собрания сочинений 1865–1866 гг. и поставив его, таким образом, в один ряд с наиболее дорогими своими творениями.

Несмотря на то что различные мотивы этого текста более или менее обстоятельно рассмотрены во многих литературоведческих и текстологических исследованиях по творчеству Достоевского¹, представляется, что в «Зимних заметках» существует один пункт, который остается не проясненным в достаточной степени, пребывая как будто в тени или на заднем плане, хотя его можно было бы даже назвать одним из «пунктов отправления» этого путешествия из Петербурга в Европу: речь идет о том неизгладимом впечатлении, которое произвела на молодого Достоевского книга маркиза де Кюстина «Россия в 1839 году» и которое, как следует думать, начиная с «Петербургской летописи», не выходила из головы русского писателя. Действительно, благодаря текстологическим изысканиям Е. И. Кийко, нам известно, что Достоевский принадлежал к самому первому кругу русских ниспровергателей проклятого парижского маркиза². Более того, если судить по целому ряду откликов на имя и книгу де Кюстина в более поздних текстах и письмах Достоевского, то можно полагать, что скрытый и открытый диалог русского писа-

¹ Сводку литературы по теме см.: Акелькина Е. А., Щенников Г. К. Зимние заметки о летних впечатлениях // Достоевский: Сочинения, письма, документы. Словарь-справочник / Науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский дом, 2008. С. 211.

² Кийко Е. И. Белинский и Достоевский о книге Кюстина «Россия в 1839 г.» // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1974. С. 189–200. Новейший обзор русских откликов на книгу французского путешественника и литератора см.: Мильчина В. Несколько слов о маркизе де Кюстине, его книге и ее первых русских читателей // Мильчина В., Осоват А. Комментарий к книге Астольфа де Кюстина «Россия в 1839 году». СПб.: Крига, 2008. С. 709–725. В этой работе, посвященной в основном архивным и малоизвестным русским откликам на скандальную французскую книгу, позиция Достоевского практически не затрагивается. Наиболее взвешенный обзор русской и всевропейской рецепции «России в 1839 году» можно найти в монументальном исследовании авторитетнейшего русского слависта М. Кадо: Cadot M. La Russie dans la intellectuelle française. 1839–1856. Paris: Fayard, 1967. P. 171–278.

теля с автором самого скандального сочинения о России XIX века составлял одну из весьма действенных движущих сил его творческого становления. В этой главе, не претендуя на то, чтобы раскрыть все моменты заочного спора, мне бы хотелось сосредоточиться прежде всего на некоторых формальных моментах организации текста «Зимних заметок о летних впечатлениях», которые, как представляется, помогают несколько точнее представить те отношения, что связывают замысел Достоевского с книгой «Россия в 1839 году» и фигурой маркиза де Кюстина. В этом отношении основная исследовательская гипотеза заключается в том, что на весьма скудные впечатления лета 1862 года, проведенного Достоевским в Европе, накладывались давние, жгучие, наболевшие впечатления от знакомства с книгой маркиза де Кюстина, в силу чего писатель, чтобы как-то скрепить никак не складывавшийся текст, мог примерить на себя, более или менее осознанно, роль маркиза де Кюстина, инспектирующего, наподобие незваного ревизора, Европу на предмет развития в ней цивилизации и наличия в умах европейцев высоких идеалов. Вместе с тем, учитывая то исключительное место, которое в тексте Достоевского отведено Франции, предстающей под изобличительным пером русского писателя доподлинным исчадием ада Запада, мне бы хотелось пунктирно очертить чуть более широкий биографический и литературный контекст, в рамках которого можно попытаться понять, почему именно Франции, а не Англии или Германии, была отведена в этом памфлете роль козла отпущения, на которого вдруг обрушилась вся полемическая мощь Достоевского-публициста и вся злая ирония подпольного философа-парадоксалиста, уже действующего и лицедействующего в фигуре авторской субъективности русского писателя. Словом, нам необходимо разобраться, почему Достоевского вдруг так прорвало и так понесло именно в размышлениях о Франции.

Прежде чем перейти к разъяснению намеченных положений, целесообразно будет изложить несколько методологических соображений, в которых в тезисной форме выражаются самые общие идеи этой работы.

Итак, если исходить из того, что первым вопросом филологии выступает вопрос «Кто говорит?», то ключевым вопросом «Зимних за-

меток о летних впечатлениях», как, впрочем, и многих других текстов Достоевского, оказывается вопрос о рассказчике и его соответствиях фигуре авторской субъективности, в противном случае весь текст рискует быть прочитанным как голый манифест воинствующего почвенничества с ярко выраженной антифранцузской направленностью¹. Коль скоро проблема рассказчика и его соответствий авторской субъективности выходит на первый план, то принципиальным вопросом в истолковании текста становится вопрос о различении в повествовании плана *увиденного* собственными глазами, плана *услышанного* собственными ушами и плана *прочитанного, почерпнутого из книг*. При этом очевидно, что два последних плана образуют своего рода *воображаемый* оплот для конструирования точки зрения, определяют различные умственные опоры, исходя из которых строится повествование. При четком различении трех планов повествования обнаруживается первый парадокс «Зимних заметок»: Достоевский ничего или почти ничего не видел во Франции собственными глазами. Во всяком случае, в тексте нет или почти нет каких-либо прочных привязок к парижской топографии, за двумя-тремя исключениями, среди которых выделяется визит в Пантеон, описание которого выдержано в пародийно-фельетонном стиле и представляет собой один из драматургических ходов в решении общей философско-идеологической задачи этого сочинения.

Иными словами, если попытаться определить точку зрения рассказчика в плане топологии Парижа, о котором он как будто рассказывает, то придется обратить внимание на то, что он говорит как будто ниоткуда. Не менее примечательно то обстоятельство, что это ниоткуда, проще говоря, пустое место, исходя из которого вещает рассказчик и которого столь требовательный в отношении литературы писатель не мог не ощущать, материализуется в тексте в нескольких риторических фигурах, как бы скрепляющих текст, который без них рискует вылиться в пустопорожные рассказы:

¹ На формальную проблему «Зимних заметок» как нельзя более энергично указали Г. К. Щенников и Е. А. Акелькина, рассматривая этот текст сквозь призму законов философской прозы «полижанровой природы»: Акелькина Е. А., Щенников Г. К. Цит. соч. С. 208.

— во-первых, речь идет о взгляде на Францию с *высоты птичьего полета*:

И знаете ли: ведь я не всё только ездил и смотрел с птичьего полета (с птичьего полета не значит *свысока*. Это архитектурный термин, вы знаете). Я целый месяц без восьми дней, употребленных в Лондоне, в Париже прожил. Ну вот я вам и напишу что-нибудь по поводу Парижа...¹;

— во-вторых, помимо обзора Франции с высоты и, соответственно, из пустоты птичьего полета, Достоевский, отдавая дань жанру литературного путешествия, привязывает повествование к нескольким формальным его атрибутам: это или сцены в вагоне, когда путешественник менее всего прикреплен к определенному топосу, когда он буквально оказывается между одним и другим местом, в таком межумочном, переходном положении, в ожидании очередного пассажира; или это сцены в отелях, в которых путешественник, как и при пересечении границ, все время сталкивается с неприятной для него необходимостью определять свой статус, фиксировать свое положение, без чего он сам также рискует обратиться «пустым местом»:

— Так (говорит хозяйка гостиницы. — С. Ф.), но *votre état*?

Это: «*Votre état?*» чрезвычайно сбивчивая вещь и нигде мне не нравилось. Но что тут написать? Путешественник — слишком отвлеченно. *Nommes de lettres* — никакого уважения не будут иметь.

— Напишите лучше *propriétaire*, как вы думаете? — спросила меня хозяйка. — Это будет лучше всего (5, 66);

— в третьих, несмотря на то что главной целью путешествия избран именно Париж², повествование строится словно бы в отсутствие Парижа, который все время убегает, ускользает из поля зрения рассказчика, оборачивается самым что ни есть пустым местом или

¹ Достоевский Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях // Полное собрание сочинений. Т. 5. Л.: Наука, 1974. С. 50. (Далее сочинения Достоевского цитируются по этому изданию с указанием в тексте работы в скобках страницы и тома.)

² Ср: Брусовани М. И., Гальперина Р. Г. Заграничные путешествия Ф. М. Достоевского 1862 и 1863 гг. // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 8. Л.: Наука, 1988. С. 278.

городом-призраком, по контрасту с которым создаются удивительно полнокровные и топографически верные описания Лондона, Кельнского моста или рейнского водопада, впрочем, в последнем главную формообразующую роль играет пародия на «Записки русского путешественника» Н. М. Карамзина;

— в-четвертых, несмотря на то что в первых главах «Зимних заметок» Достоевский обыгрывает различные жанровые модели литературного путешествия, доминирующий топос повествования все равно складывается, с одной стороны, из пустого места, тогда как с другой, из своеобразного аналога этого пустого места в русской действительности, а именно из петербургского подполья, из промозглого мрака которого и вещает новоиспеченный критик европейской цивилизации и безжалостный обличитель парижских буржуа.

Действительно, вопреки желанию писателя рассказать о своих странствиях по Европе, рассказчик «Зимних заметок» ведет свою речь таким образом, как будто никуда никогда не уезжал, а так и сидел сиднем в сыром петербургском углу, а теперь вот не столько предается скудным воспоминаниям о почти выветрившихся летних впечатлениях, сколько дает волю своему болезненному воображению, буквально отдается злобным измышлениям о Европе и Франции 1862 года, подстегивая свои нездоровые мысли, с одной стороны, густыми ветвями антифранцузской партии в российской словесности XVIII–XIX веков с Фонвизиним во главе, с другой — самыми первыми ростками психологии подполья. Таким образом, именно топология и психология петербургского подполья нашептывают рассказчику самые ядовитые, самые язвительные замечания о Франции и французских буржуа, подытоженные в восьмой и последней главе «Бриби и мабишь», представляющей собой яростный памфлет, направленный против среднего француза и буржуазного образа жизни.

Вместе с тем именно умственная привязанность к месту, к болотистой петербургской почве, к «насущенной, родной канители» (28, II, 27), о нарушении которой во время пребывания в Париже Достоевский жаловался в письме Н. Н. Страхову и которая была воссоздана по возвращении в Петербург, диктует рассказчику «Заметок» одно из самых достоверных определений этого города, когда-либо

выходивших из-под пера русского писателя. Действительно, как это ни парадоксально, но самая хрестоматийная характеристика Петербурга была сформулирована Достоевским в тексте, посвященном Парижу и вложена в уста почти подпольного человека, который так словоохотливо сокрушался о засилье французского духа в русской, но в особенности петербургской, жизни:

Одним словом, вся эта заказная и приказанная Европа удивительно как удобно уживалась у нас тогда, начиная с Петербурга — самого фантастического города, с самой фантастической историей из всех городов земного шара (5, 57).

Как известно, подпольная психология питается не только сыростью петербургских углов, но и стихиями петербургских болезней, именно болезнь самым очевидным образом связывает рассказчика «Зимних заметок» с рассказчиком «Записок из подполья»:

«Заметки»:

«...я, больной человек, страдающий печенью» (5, 47);

«Записки»:

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень» (5,99).

Наряду с болезнью рассказчики разделяют глубокое неприятие самого типа просвещенческого человека, особенно в его руссоистском изводе, тяготеющем к культу натуры, природы, парадоксальным образом сочетающимся со страстью к собственности и мечтой о «миллионе», на которой зиждется, подобно колоссу на глиняных ногах, лозунг французской национальной цивилизации: *Liberté, Egalité, Fraternité*. Именно три основополагающих принципа новейшего французского общества, эти три источника и три составные части современной французской социально-политической культуры подвергаются в «Зимних заметках» самой уничижительной и небезосновательной критике, в стихии которой фигура рассказчика почти до неразличимости сливается с фигурой автора. Именно в критике идеалов Французской революции Достоевский, решительно оттесняя подпольного болтуна, говорит своим собственным голосом, более того,

пытается примеривать на себя роль заступника русской цивилизации, едва ли не русского гения.

Таким образом, тип или, точнее, прототип подпольного человека, составляя одну из фигур, или масок, рассказчика «Заметок», не исчерпывает его цельного и необыкновенно насыщенного образа, в структуру которого входят также элементы авторской субъективности. Иными словами, рассказчик «Зимних заметок» не просто не совпадает с автором, но даже не является его двойником, представляя собой совершенно оригинальную повествовательную инстанцию, складывающуюся не только из различных и разновеликих планов увиденного, услышанного и прочитанного, но и различных голосов, звучание и значение которых необходимо различать в тексте. Авторский голос — только один из целого хора других голосов и подголосков, подхватывающих и перепеваящих стародавние антизападнические напевы русской словесности.

Однако, отличая авторский голос от голоса рассказчика, не следует упускать из виду то, что их реально связывает: как бы то ни было, текст изначально задумывался как отчет о европейских странствиях, к написанию которого призывал гостившего в Париже Достоевского брат Михаил в известном письме от 18 июня 1862 года: «Да написал бы ты что-нибудь для «Времени». Хоть бы письма из-за границы»¹. Сама интонация просьбы свидетельствует о некоем недоумении ближайшего литературного сподвижника перед молчанием писателя, как будто лишившегося дара слова в краю таких «долгих томлений», в «стране святых чудес», которой оба грезили с детства. В самом деле, если в письме брата Михаила так или иначе сказывается то ли досада, то ли некая озабоченность выпадением писателя из литературной жизни в весьма трудный для издания период, то в знаменитом письме Н. Н. Страхову, писанном самим Достоевским из «так называемого прекрасного далека» 26 июня 1862 г., сомнения в способности хоть что-нибудь написать о Париже излагаются на мрачном фоне резких — до крайности — противofранцузских настроений, завладевшими мыслями писателя

¹ Письма М. М. Достоевского Ф. М. Достоевскому // Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Изд-во АН СССР, 1935. С. 535.

с самых первых его шагов по улицам столицы XIX столетия. Напомню несколько наиболее красноречивых пассажей:

Ах, Николай Николаевич, Париж прескучнейший город [...]. Французы, ей-богу, такой народ, от которого тошнит [...]. Француз тих, честен, вежлив, но фальшив и деньги для него — все. Идеала никакого. Не только убеждений, но даже размышлений не спрашивайте [...]. Не знаю, напишу ли что-нибудь? Если очень захочется, почему не написать и о Париже, но вот беда: времени тоже нет (28, II, 27).

В сущности, это письмо к Страхову заключает в себе единственный достоверный элемент аван-текста «Зимних заметок», ценность которого только возрастает из-за того, что взаимосвязанные антифранцузский и антипарижский мотивы составят один из главных лейтмотивов этого сочинения, которое иногда рассматривают как один из самых нелюбимых очерков Франции, когда-либо выходивших в свет из-под пера русского писателя¹. Не отрицая вовсе некоей справедливости подобных трактовок, основанных, правда, по большей части на некотором недоразумении в отношении повествовательного статуса этого текста, замечу вместе с тем, что нужно, наверное, быть совершенно глухим, чтобы в приговоре, который Достоевский-полюемист выносит французской нации в своем «Опыте о буржуа», не расслышать какого-то чужого, почти бесчеловечного, голоса, который время от времени как будто заговаривается, во всяком случае, то и дело заглушает голос автора и выкрикивает самые ядовитые, самые язвительные слова в адрес Парижа и французов,

¹ Среди работ французских литературоведов, обычно внимательно относящихся к творчеству Достоевского, мне известны только две статьи, в которых обсуждаются «Зимние заметки» в связи с выяснением общей идеи Достоевского о Франции: *Gaède E. Dostoievski en France. A propos des Notes d'hiver sur des impressions d'été // Dostoievski et les Lettres françaises. Actes du colloque de Nice réunis et présentés par J. Onimus. Nice: Centre du XX siècle, 1981. P. 148–161; Neuhäuser R. Olympia et Olympiade. Fiodor Dostoievski et Edouard Manet // Diagonales dostoievskiennes: Mélanges en l'honneur de J. Cateau / Textes réunis par M.-A. Albert. Paris: PU de Paris-Sorbonne (langues et cultures slaves), 2002. P. 137–148.*

вместе составляющих, как может показаться, какое-то всеевропейское тупоумие и самодовольство:

Француза, то есть парижанина (потому что ведь в сущности все французы парижане), никогда не разуверишь в том, что он не первый человек на всем земном шаре. Впрочем, о всем земном шаре, кроме Парижа, он весьма мало знает. Да и знать-то очень не хочет. Это национальное свойство и даже самое характеристичное (5, 85).

Подчеркну еще раз, что в такого рода пассажах, а их немало в «Зимних заметках», повествователь как будто заговаривается, впадает в невозможно злую иронию, которая парадоксальным образом распространяется не только на Париж, не только на Францию, не только на всю Европу, но и на самого ирониста, в злоречии которого как будто сказывается какая-то обида то ли на самого себя, то ли на весь остальной мир. Представляется, что главная загадка этого текста заключается в своеобразном двоедушии, двурушничестве повествователя, в котором говорит, с одной стороны, фигура авторской субъективности, как будто занятая составлением отчета о европейских странствиях для журнала «Время», тогда как с другой стороны, этому голосу вторит целый хор разнообразных и разнохарактерных фигур, силящихся вставить в речь автора свое слово о Европе. Такова, например, фигура записного славянофила, сбивающегося перед лицом технического чуда Кельнского моста на весьма сомнительное славословие русскому гению:

«Черт возьми, — думал я, — мы тоже изобрели самовар... у нас есть журналы... у нас есть офицерские вещи... у нас...» — одним словом, я рассердился и, купив склянку одеколону (от которой уж никак не мог отвертеться), немедленно ускакал в Париж... (5, 49).

Очевидно, что в такого рода пассажах Достоевский играет, даже заигрывается, многие вещи говорит словно *для вида*, как он сам определял эту особенность своей манеры в отношении «Записок из подполья» (5, 375). Очевидно также, что в таких пассажах Достоевский исполняет разные роли, надевает различные маски, которые попеременно примеряет на фигуру русского писателя, оказавшегося за границей и усомнившегося вдруг в своей русскости: в первых главах «Зимних

заметок» в повествовании карнавальным вихрем проносится почти вся история новейшей русской литературы, которая на пороге «страны святых чудес» начинает мучиться вопросом: «Действительно ли мы русские в самом-то деле?» Характерно, что в вагоне, уносящем писателя-путешественника в «страну таких долгих томлений», перед повествователем проносятся не спокойные виды благоустроенной Европы, а смятенные личины различных деятелей русской словесности — от остроумца Фонвизина, как-то обронившего, что «рассудка француз не имеет, да и иметь его почел бы за величайшее несчастье», до правоверного западника Чаадаева, что «негодовал на многое наше родное и, по-видимому, презирал все русское», включая сюда и «тайного славянофила» Белинского, в душе радующегося, наверное, почти крылатой фразе автора «Недоросля» (5, 50). Проблема здесь в том, что все эти чужие слова, подхватываемые повествователем в своем рассказе, никак невозможно принять за чистую монету. Действительно, крайне сложная, сложносоставная повествовательная манера «Зимних заметок» складывается в играх и заигрываниях с чужим словом, в пересказах чужих рассказов и перепевах чужих песен о Европе, так что авторитет авторского слова все время ставится под сомнение не только настоящей какофонией чужих и местами чуждых автору русских мнений о Западе, но и подчеркнутым с самой первой главы парадоксальным и слишком человеческим искушением соврать:

Но, друзья мои, но ведь предупредил же я вас еще в первой главе этих заметок, что, может быть, ужасно навру. Ну и не мешайте мне. Вы знаете тоже наверное, что если я и навру, то навру, будучи убежден, что не вру (5, 68).

Таким образом, в повествовательную манеру «Зимних заметок» как бы исподволь вводится речевой регистр лжи или, иначе говоря, все повествование ставится под вопрос известным парадоксом лжеца: говорит ли правду тот, кто говорит, что он лжет? Не вдаваясь здесь в толкования этого логического парадокса, восходящего к критскому мудрецу Эпинемиду и проблеме «порочного круга», заметим, что введение речевого регистра лжи в повествование, призванное рассказать о действительно имевшем место путешествии, переводит весь рассказ о первой поездке писателя в Европу в режим собственно *художества*,

где слово используется не только для выражения истины, не только для изречения сопутствующей истине лжи, но и для изложения той стихии человеческой субъективности, которая существует не иначе как в языке. В этом плане приходится заметить, что «Зимние заметки о летних впечатлениях» это не столько более или менее правдивый рассказ о первом путешествии Достоевского в Европу, сколько *быль* или даже *небыль* о том, что подобный рассказ оказался возможен не иначе как под знаком откровенной лжи или, что почти то же самое, в стихии абсолютно фантастической реальности не увиденного своими глазами, а вымышленного в полете своей фантазии.

Именно в стихии лжи или вообще *художества* рассказчик «Зимних заметок» заметно тяготеет к фигуре маркиза де Кюстина: он как будто входит в роль этого завязанного ревизора и отъявленного лжеца, разбрасывающегося уничижительными характеристиками, ставящими под сомнение национальные ценности и исторические святыни. Однако, в отличие от французского литератора-правдолюбца, чье творческое сознание остается в подчинении режиму наивного реализма, Достоевский не утруждает себя заботой о внешней достоверности повествования: наоборот, с самых первых страниц он преумножает число самых разнообразных культурных знаков, указывающих на то, что его рассказ о Франции 1862 года балансирует на грани рассказней, что сам жанр литературного путешествия настраивает рассказчика не на проникновенное внимание взгляда на абсолютно другого, а на безоглядное доверие литературной памяти, не на рациональный метод рассуждения, а на злоупотребление способностью воображения, не на бескорыстное свидетельство очевидца, а на предвзятое мнение романтического странника, который, путешествуя по самым дальним далям, в сущности своей остается у себя дома, во власти доморощенных призраков и страхов, фантомов и фантазмагорий.

Подводя итоги этого рассмотрения «Зимних заметок о летних впечатлениях» в свете вопроса о том, кто в них говорит, можно утверждать, что повествование Достоевского строится больше в режиме художественного слова, передоверенного переходной фигуре подпольного говоруна, чем в регистре записок злосчастного путешественника, притязającego на достоверность, искренность и правдолюбие. Разумеется, то обстоятельство, что фигура маркиза де Кюстина, зримо и незримо

присутствующая в тексте, обыгрывается и разыгрывается в «Зимних заметках о летних впечатлениях» через фигуру лжеца не слишком много добавляет к тем скрытым и открытым выпадам русского писателя против книги «Россия в 1839 году», которые можно обнаружить в других его сочинениях или письмах. Важно, однако, сознавать, что текст этот писался если и не «руками, дрожащими от гнева», то, по меньшей мере, таким язвительным пером, в котором говорила больше литературная память или даже культурное злопамятство, нежели побледневшие к весне 1863 года впечатления прошлого лета, проведенного в Париже.

Этюд третий

Пассаж в парижских пассажах, или Встреча-невстреча с Эдуаром Мане

...что-то нахальное, вызывающее светится в этом совсем не детском лице; это разврат, это лицо камелии, нахальное лицо продажной камелии из французенок.

Ф. М. Достоевский.
«Преступление и наказание»

В одном из текстов Ф. М. Достоевского (1821–1881), так или иначе касающихся Франции, есть прелюбопытный пассаж, в котором была запечатлена странная «встреча-невстреча» великого русского романиста, вошедшего во французскую культуру со славой «самого русского»¹

¹ С самого начала триумфального шествия «русского романа» во Франции исключительная «русскость» Достоевского ощущалась многими его читателями, как почитателями, так и недоброжелателями, Ср. напр., такую заметку из «Дневника» братьев Гонкур, не особенно благоволивших, в отличие от виконта Э.-М. де Вогюэ, к автору «Преступления и наказания»: «Среда 8 октября (1890). — Ужин с одним русским, камергером Императора, который

из всех русских писателей, и выдающегося французского художника Эдуара Мане (1832–1883), по праву считающегося, с одной стороны, последним из величайших представителей классической французской живописи¹, тогда как с другой — одним из родоначальников по-настоящему новейшего изобразительного искусства, движимого страстью

заявляет, что Тургенев не был истинным русским человеком, что в Париже он просто изображал из себя нигилиста, тогда как дома был закоренелым аристократом. По мнению этого русского, Тургенев ценен только в ранних сочинениях, в сценах, зарисованных еще во времена юности, где он представил настоящую фотографию своей страны. Послушав, что говорит русский гость, я действительно начинаю думать, что в эти годы Достоевский — самый русский писатель, автор, который вернее всего воспроизвел душу своих соотечественников» (*Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt. Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire. Т. II. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1895. P. 174*).

¹ То, что Мане не был радикально новым художником, смутно чувствовал Бодлер, когда звание «живописца современной жизни» он присудил в знаменитом очерке не автору «Завтрака на траве» или «Олимпии» (которой, впрочем, возможно, не видел), а безвестному Константину Гису, подчеркнув, тем самым, что истинная новизна не сводится к технике, сколь новаторской последняя ни представлялась бы, что воистину современный художник творит не только новые формы, но и самого себя, не боясь навлечь на свой публичный образ ореол «проклятого». По-видимому, именно этого творческого отношения к самому себе исподволь желал Мане автор осужденных «Цветов Зла» в известном письме от 11 мая 1865 г.: «Мне надобно еще поговорить с Вами о Вас самом. Надобно постараться показать Вам, чего Вы стоите, Ваши притязания поистине нелепы. *Над Вами насмеются*, Вас раздражают *шутки*. Вам не умеют воздать должного и т. д. и т. п. Полагаете, что Вы первый, кто оказался в таком положении? Вы, что, думаете, что Вы более гениальны, чем Шатобриан или Вагнер? Однако над ними ведь тоже смеялись? Они от того не умерли. И дабы не очень тешить Ваше тщеславие, скажу, что оба — Шатобриан и Вагнер — это образцы для подражания, каждый в своем роде, при этом они находятся в окружении, необычайно богатом талантами, а Вы, *Вы всего лишь первый среди царящего в искусстве Вашем упадке*» (*Бодлер Ш. Избранные письма. Пер. с франц. под ред. С. Л. Фокина. СПб.: Machina, 2012. С. 265*). Сам Бодлер, при жизни снискавший сомнительную известность аморалиста, богохульника, скандалиста и эксцентрика, ставил в искусстве именно на *опыт*, а не на *формотворчество*, в котором оставался скорее архаистом, чем новатором.

к скандалу¹. Речь идет о заметке под названием «Выставка в Академии художеств за 1860–61 год», опубликованной без подписи в конце 1861 г. в журнале «Время», редактором которого был Достоевский; в настоящее время он же признается автором этого текста, хотя и не все исследователи творчества русского писателя разделяют такую точку зрения². Как бы то ни было, но именно в этой анонимной заметке, которую Достоевский если и не писал самолично, то читал и принял как редактор, русская культура, в почвенническом ее изводе, откликнулась на одну из первых по-настоящему оригинальных работ французского художника, который, подобно тому, как Достоевский прослыл самым русским из всех русских писателей, считался истинным французом, точнее, если использовать формулу одного из современников, «истым парижанином и по рождению и в своем искусстве»³. В сущности, именно так определяет положение Мане и автор заметки «Выставка в Академии художеств за 1860–61 год»: для него он, прежде всего, «г-н Мане из Парижа»⁴. Справедливости ради,

¹ Ср.: «В период от импрессионизма, коль скоро он начинается с Мане, вплоть до сюрреализма — захватывая, конечно, фовизм и кубизм — в живописи происходит насильственный переворот, ее охватывает продолжительная горячка, знаком которой является скандал» (*Bataille G. Manet // Bataille G. Oeuvres complètes*. Т. IX. Paris: Gallimard, 1979. P. 140).

² Обзор проблематики авторства этого текста см. в комментариях Г. М. Фридендера в 19-м томе Полного собрания сочинений: *Достоевский Ф. М.* Выставка в Академии художеств за 1860–61 год // Полное собрание сочинений. Т. 19. Л.: Наука, 1979. С. 314–330. (Далее сочинения Достоевского цитируются по указанному изданию с указанием в скобках страницы и тома.) Ср. также новейшую трактовку вопроса: *Загидулина М. В., Щенников Г. К.* Выставка в Академии художеств за 1860–61 год // Достоевский: Сочинения, письма, документы. Словарь-справочник / Науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский дом, 2008. С. 195–196.

³ Из воспоминаний Дж. Мура // Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. М.: Искусство, 1965. С. 170.

⁴ *Достоевский Ф. М.* Выставка в Академии художеств за 1860–61 год // Полное собрание сочинений. Т. 19. С. 157. Ряд соответствий между литературными исканиями Достоевского и художественным поиском Мане впервые был намечен в работе немецкого слависта Р. Нойхойзера: *Neuhäuser R.* Olympia et Olympiade. Fiodor Dostoievski et Edouard Manet // *Diagonales dostoievskiennes: Mélanges en l'Honneur de J. Catteau / Textes réunis par M.-A. Albert*. Paris: PU de

заметим, что в то время в самой Франции Мане был известен в довольно узких кругах ценителей искусства, среди которых особенно тепло относились к нему Ш. Бодлер, Т. Готье, Э. Делакруа.

О нимфах и музе Мане

На выставке в Санкт-Петербургской императорской Академии художеств, открытие которой состоялось 10 сентября 1861 г., была представлена одна из самых интересных картин раннего Мане — «Испуганная нимфа» (1859–1861, Национальный музей Буэнос-Айреса, Аргентина). Действительно, искусствоведы называют «Испуганную нимфу» «картиной-лабораторией»¹, поскольку она представляет собой плод длительных и разнородных исканий художника, нацелившегося тогда в своей живописи на создание нового типа женственности, главным мотивом которого являлись вызов, провокация, скандал. В этом отношении заметим, прежде всего, что для «Испуганной нимфы» художнику позировала Сюзанна Леенхоф, муза художника, которая в то время еще не стала его супругой, хотя находилась с ним в несколько двусмысленной любовной связи: дело в том, что Мане был крестным отцом ребенка, которого воспитывала Сюзанна, при этом в окружении семейства Леенхоф было известно, что настоящим отцом мальчика был либо сам художник, либо его отец.

Это экзистенциальное обстоятельство не следует воспринимать как нечто исключительно личное и избыточное, поскольку оно сыграло свою роль в генезисе картины в том плане, что в центре композиции оказалась изображенной не какая-то отвлеченная мифологическая нимфа, а живая обворожительная женщина, чья нагота не столько прикрыта, сколько, наоборот, вызывающе подчеркнута ниспавшими на землю мифическими одеяниями. Чтобы приблизиться к пониманию того, насколько необычное впечатление могла производить на современников эта картина, следует вспомнить также, что в этот

Paris-Sorbonne (langues et cultures slaves), 2002. P. 137–148. Нижеследующие сопоставления и размышления можно рассматривать и как развитие, и как критику наблюдений немецкого ученого.

¹ *Darragon E.* Manet. Paris: Fayard, 1989. P. 54.

период своего творчества Мане был не чужд своего рода сверхреализма в духе Гюстава Курбе (1819–1877) или «сюрнатурализма» в духе Бодлера. Как замечает П. Декс, один из самых авторитетных знатоков творчества Э. Мане:

При внимательном рассмотрении поражает именно забота о правде, которую обнаруживает здесь Мане: следы целлюлита по линии от бедра до довольно крупной ступни, при этом ничуть не идеализируется ни нога, которой нимфа опирается на землю, ни большой палец руки, утопающий в полном предплечье, выписаны, хотя и не очень отчетливо, складки кожи на животе и шее¹.

Словом, современники не могли не поражаться тому, что вместо привычных своими неземными красотами богини или нимфы им предлагалось полюбоваться обнаженным телом живой женщины, чей образ дышал как своеобразным очарованием, так и тривиальной обыденностью. Кроме того, в самой композиции картины Мане было нечто такое, что приковывало к себе взгляд зрителя: речь идет о том напряженном и одновременно пленительном взоре, который «нимфа» обращала как будто за рамки полотна, затягивая наблюдателя в само пространство картины, превращая его из случайного очевидца в свидетеля или даже соучастника всей сцены, излучавшей легкую ауру порока. Эта характерная особенность сюжетного построения картины объяснялась довольно сложной генеалогией творческого замысла: картина действительно была своего рода лабораторией, в которой сплавлялись в единое целое разнородные сюжетные и тематические линии.

Главное композиционное решение — сама поза одинокой нимфы — восходит, как это ни странно, к библейскому рассказу о чудесном спасении младенца Моисея из воды. Этот довольно распространенный сюжет западноевропейской живописи, о характере разработки которого можно составить себе представление, например, по известной картине итальянского живописца Никколо дель Аббате (1512–1571?) «Нахождение Моисея» (около 1560). По свидетельству современников, подтвержденному позднейшими изысканиями искусствоведов, Мане действительно начал писать довольно большое полотно на этот исторический сюжет: стоящая

¹ *Daix P.* Pour une histoire culturelle de l'art moderne: de David à Cézanne. Paris: Odilie Jacob, 1998. P. 197.

на удалении одинокая нимфа была, строго говоря, просто вырезана из большого и оставшегося незавершенным эскиза¹. Вместе с тем тема усложнялась творческим переосмыслением картины Рубенса (1577–1640) «Сусанна и старцы», существовавшей в различных вариантах: на этом этапе картина Мане могла проникнуться элементами возрожденческой чувственности, своеобразного ренессансного эротизма, усиленного контрастными образами престарелых сладострастников и обнаженного тела юной девы. К тому же не исключено, что перекличка имен библейской Сусанны и музы художника Сюзанны приносила в замысел дополнительный эффект своего рода состязания между живописным изображением и экзистенциальной реальностью, составляющего особую притягательную силу этого полотна. Кроме того, важным генеалогическим моментом главного композиционно-сюжетного решения стала работа Мане с картиной Николая Пуссена (1594–1665) «Нимфа, испуганная сатирами», к которой собственно восходит название картины. Но главный парадокс этого полотна определяется тем обстоятельством, что со временем из композиции был исключен и сатир, будто бы напугавший нимфу: и подобно тому, как на месте мифологической нимфы оказалась фигура вполне реальной женщины, находившейся в опасных связях с самим художником и потому выглядевшей, по всей видимости, не столько напуганной, сколько пугающе пленительной, на место сатира приглашался любой зритель, вместе с его собственными чувственными фантазиями. Очевидно, что эта парадоксальная ситуация, перекликающаяся с ситуацией если не публичного дома, то чувственного времяпрепровождения с доступной дамой, непосредственно предвосхищала композицию «Завтрака на траве» (1862–1863), но особенно «Олимпии» (1863–1865), где, однако, в наготе одалиски говорила уже не легкомысленная чувственность ищущих плотских утех буржуа, а такой жесткий эротизм, в котором стираются различия между жизнью и смертью. Это смертоносное обличье «Олимпии» как нельзя более емко выразил французский философ Жорж Батай (1897–1963). Оспаривая интерпретацию Поля Валери (1871–1945), который прочитывал картину Мане как наглядное разоблачение примитивного варварства и ритуальной животности, скрывающихся за «навыками и трудами проституции

¹ *Darragon E.* Manet. P. 54–55.

в больших городах»¹, Батай в своей книге «Мане» (1955) подчеркивал именно метафизический смысл эротизма «Олимпии»:

...Эта женщина здесь; во всем своем вызывающем правдоподобию она воплощает *ничто*, ее нагота (согласующаяся с наготой тела) воплощает безмолвие, тишину, которые источает эта картина, наподобие потерпевшего крушение и покинутого людьми корабля: она воплощает «священный ужас» своего присутствия, такого присутствия, которое в простоте своей неотлично от отсутствия. В суровом реализме «Олимпии», в которой посетителям Салона виделось безобразие «гориллы», сказывается стремление художника свести *то, что он видел*, к безмолвной, зияющей простоте того, *что он видел*².

Итак, если попытаться представить направленность того лабораторного исследования, в котором мысль и глаз художника искали нового образа женщины, то можно было бы сказать, что от манящей и пленительно тривиальной красоты «нимфы-Сюзанны» кисть Мане переходит в «Завтраке на траве» к вызывающей наготы уличной девки, оттененной небрежной элегантностью парижских буржуа, после чего впадает в скандальную крайность эротизма «Олимпии», обнаруживающего метафизическую пустоту, или обезбоженность, буржуазного мира, неизменно равного самому себе. В сущности, скандал «Завтрака на траве» и «Олимпии» заключался не в том, что Император, а вслед за ним и записные критики объявили, что картины Мане оскорбляют нравственность, а в том, что в этой дерзкой, своевольной живописи ставились под вопрос сами основания современной цивилизации или, по меньшей мере, самодовлеющего мирка парижских буржуа. По словам Валери, абсолютная нагота «Олимпии» обнажала не какую-то порочность природы женщины, а непристойность самого мира:

Она — срамота, идолище, публичное доказательство и мощь отвратных секретов общества. Голова ее — пуста: черная бархотка отделяет ее от основы ее существа. Чистота совершенной линии очерчивает Нечистое

¹ Валери П. Триумф Мане // Валери П. Об искусстве / Изд. подгот. В. М. Козовой. М.: Искусство, 1976. С. 296.

² Bataille G. Manet. P. 142.

по преимуществу — то, чье действие требует безмятежного и просто-душного незнания всякой стыдливости. Животная весталка, предназначенная к абсолютной наготы, она вызывает мечту о том примитивном варварстве и ритуальной животности, которая таится и соблюдается в навыках и трудах проституции больших городов¹.

Французская нимфа Достоевского

Возвращаясь к заметке Достоевского «Выставка в Академии художеств за 1860–61 год», можно без всякой натяжки сказать, что русский писатель поразился в картине Мане именно странному сочетанию вызывающей наготы и некоего дыхания смерти, которое исходит еще цветущим, но начинающим увядать женским телом, лишенным всякого ореола классической божественности. Действительно, рассуждение об «Испуганной нимфе» возникает в заметке в непосредственной связи с мыслями писателя о женщине, женской красоте и влиянии на нее современной моды и современного образа жизни. Однако в центре размышлений Достоевского оказывается именно обнаженное тело:

Но где же взять нашим художникам тело? Где взять натуру, чтобы написать тело действительно прекрасное — такую натуру, после которой не очень много оставалось бы идеализировать. У нас еще есть возможность за хорошие деньги найти порядочного натурщика, но сколько-нибудь сносных натурщиц — вовсе нет. Ноги изуродованы башмаками, живот испорчен картофелем и глупым перехватом юбки, так что бедному художеству приходится хоть выдумывать женщину².

В этом пассаже обращает на себя внимание удивительное соединение эстетики в общепринятой трактовке этого понятия — как науки об искусстве, преимущественно прекрасном — со своего рода «эстетическим бессознательным», как его понимает современный французский философ Жак Рансьер, то есть таким способом мыслить немислимое, который восходит, минуя собственно языковое

¹ Валери П. Триумф Мане. С. 296.

² Достоевский Ф. М. Выставка в Академии художеств за 1860–61 год. С. 157.

выражение, непосредственно к живому телу; речь идет о своего рода «немой речи», иероглифически передающей «чистую муку существования и чистое воспроизведение бессмыслицы жизни»¹. Действительно, в этом несуразном соображении о ногах, изуродованных башмаках и животе, испорченном картофелем и каким-то особым перехватом юбки, сказывается совсем не теория художественного вкуса, а какая-то доморощенная история современной русской женщины. В этой связи имеет смысл напомнить, что чувственное существование самого Достоевского в этот момент была крайне сложным, даже болезненным: брачный союз с М. Д. Исаевой, заключенный в угаре страсти в Сибири, затрещал по всем швам как раз в начале 60-х годов, когда писатель зажил в Петербурге совершенно новой жизнью, как бы заживо похоронив жену, во всяком случае, почти не бывая с ней в обществе. Более того, он уже мучился теми страстями, которые сумел внушить своим молодым поклонницам: очаровательной артистке Александре Шуберт и юной нигилистке Аполлинарии Суловой. Если воспользоваться формулой одного из новейших биографов писателя, то можно сказать, что «жажда любви» и «страстного элемента»² была «у сорокалетнего Достоевского» столь неутолимой, что совладать с ней он мог только истовой преданностью умирающей на его глазах жене.

В этом биографическо-психоаналитическом контексте отзыв о «нимфе» Мане приобретает какой-то неизъяснимо зловеющий смысл, хотя сам по себе он отличается скорее кричащей рассогласованностью, граничащей с полной бессмыслицей:

И в самом деле, что за женщин мы видим на выставке? Г-н Алексеев поставил «Вакханку», которая выставила непомерную левую грудь, и «Нимфу» с сатиром г-на Мане из Парижа. Ужас, ужас, ужас! Последняя картина выставлена, конечно, с намерением, чтобы показать, до какого безобразия может дойти фантазия художника, которую написал самую плоскую вещь и дал телу нимфы колорит пятнадцатого труппа³.

¹ Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Сост. и пер. с франц. В. Е. Лапицкого. СПб.: MACHINA, 2004. С. 40.

² Сараскина Л. И. Достоевский. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 357.

³ Достоевский Ф. М. Выставка в Академии художеств за 1860–61 год. С. 157.

Здесь поражает не только оксюморонная конструкция, в которой телу нимфы Мане приписывается цвет пятнадцатого труппа. Не менее удивительна сама логика, в рамках которой возникает это эстетическое суждение: действительно, задаваясь вопросом об образе женщины, представленном на выставке, критик останавливает свой выбор на двух полотнах, выделяющихся явно неклассическим изображением явно неклассического женского тела, во всяком случае, такой наготы, в которой на смену божественному идеалу приходит что-то совершенно несоразмерное, более естественное и именно потому более эротичное. По всей видимости, именно некая реалистичность полотна Мане задевает воображение критика: и если рассудительный П. Декс обращает внимание на стремление художника к предельному правдоподобию в изображении тела живой женщины, который не останавливается даже перед необходимостью воссоздать симптомы увядания дорогой плоти, то экзальтированный Достоевский воспринимает эту склонность кисти Мане, судя по всему, в совершенно апокалипсическом свете. Юная нимфа французского художника, призывно глядящая прямо в глаза зрителю, пробуждает в нем странную мысль о смерти, не просто наступающей, но уже разрушающей женское тело. Даже настаивая на возможности глухой переключки этого необычайного соображения с терзаниями Достоевского-мужа, бессильного остановить увядание и умирание жены, обратим внимание на то, что в этом фрагменте критик не только явно выделяет картину Мане среди других изображений женского тела, представленных на выставке, но и как будто стремится к тому, чтобы заглянуть чересчур сильное впечатление, произведенное на него «Испуганной нимфой»: он как-то сбивчиво говорит то о крайнем безобразии, то о разыгравшейся фантазии художника, то о совершенно плоской вещи. Словом, этот набор противоречивых или просто отрицающих друг друга суждений может относиться как к картине Мане, в той мере, в какой именно она стала поводом для этих суждений, так и к «эстетическому бессознательному» самого критика, представая в этом отношении именно симптоматикой каких-то глухих, темных, безотчетных движений его мышления и чувствования. Как бы то ни было, можно думать, что живопись Мане задела Достоевского именно причудливым эротизмом, в котором нагая плоть переплетается с гниением умирающего тела.

*Зимние заметки о завтраке на траве,
написанные подпольным философом из Петербурга*

Вторая «встреча-невстреча» Достоевского с Мане «происходит» во время его первого заграничного путешествия, конечной целью которого давно был избран Париж. Речь идет в этом случае больше именно о «невстрече», поскольку, в отличие от заметки 1861 г., нет никаких материальных подтверждений того, что русский писатель мог видеть картины Мане в ходе своего почти трехнедельного пребывания в столице Франции летом 1862 г. Тем не менее удивительное сходство в том, как оба художника «увидели» этим летом парижских буржуа и французскую женщину, предоставляет нам основание для сопоставления двух этих «видений» и тех смыслов, которые могут за ними маячить. Действительно, рисуя в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях» групповой портрет парижских буржуа, Достоевский использует одну поразительную формулу, которая и в лексическом, и в семантическом, и в этнографическом, и в метафизическом планах «соответствует» «Завтраку на траве» Мане (1862–1863): согласно мысли русского писателя, вся сущность парижского буржуа сводится к трем-четырем потребностям, среди которых его особенно «бесит» потребность «повалиться в траве», «*se rouler dans l'herbe*», пишет Достоевский по-французски, подчеркивая тем самым, что речь идет о сущностной характеристике всей французской нации, поскольку, согласно другому его софизму, всякий француз «прежде всего парижанин». В нижеследующих сопоставлениях и размышлениях мы попытаемся проследить истоки и смысл этой второй «встречи-невстречи» Достоевского и Мане.

Фактическая история первого заграничного путешествия Достоевского воссоздана со всеми датами и деталями в специальном исследовании, где задействованы все имеющиеся на сей день печатные свидетельства и документы, вплоть до архивов Генерального консульства России в Париже, где писатель получал разрешение на выезд из Франции в другие страны¹. Однако личные переживания, вызван-

¹ Брусовани М. И., Гальперина Р. Г. Заграничные путешествия Ф. М. Достоевского 1862 и 1863 гг. // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 8. Л.: Наука, 1988. С. 272–292.

ные в мыслях писателя Парижем и французами, были выражены в парадоксальной форме «Зимних заметок о летних впечатлениях». Этот текст стоит особняком среди других произведений писателя, в которых так или иначе затрагивается Франция и французы. В сущности, речь идет о первом сочинении, в котором антизападнические и антикатолические убеждения писателя, до сих пор остававшиеся абсолютно умозрительными, проходят испытание через прямое столкновение с европейской действительностью.

Заметим, что в мыслях русского писателя с течением времени сложились сильнейшие предубеждения против французскости как таковой, восходящие, среди прочего, к его чувственно-сексуальному опыту, в котором сам образ французской женщины был связан незримыми нитями с идеей порока¹. Именно в плане этой странной связи, которая время от времени давала о себе знать в самых разных текстах писателя и глухо сказала, по всей видимости, в оценке «Испуганной нимфы», обнаруживается это странное соответствие двух парижских картин: той, что нарисовал в своем антифранцузском памфлете русский писатель, оказавшийся летом 1862 г. в Париже, и той, что тогда же представил в «Завтраке на траве» французский живописец Эдуар Мане, воплотивший в своих творениях истинно парижский дух.

Действительно, среди различных злоречивых характеристик французов, которыми начинены «Зимние заметки о летних впечатлениях», встречается одна, которую трудно объяснить как-то иначе, нежели через *реальное зрительное впечатление*: в отличие от прочих оценок, навеянных, прежде всего, читательским опытом писателя, за утверждением о том, что сущность парижан исчерпывается потребностью повалиться в траве, стоит действительное впечатление очевидца, зрителя, чьи глаза останавливаются вдруг на зрелище, поражающем его воображение, которое, к тому же, может воспалиться от ответных взглядов, как будто приглашающих остолбеневшего прохожего присоединиться к фривольному обществу. Во всяком случае, именно

¹ См. подробнее: Волчек О. Е., Фокин С. Л. Несколько наблюдений о начале русско-французской языковой войны в сознании Ф. М. Достоевского // Лотмановский сборник. Выпуск 4. М.: РГГУ, 2013 (в печати).

такая диспозиция наблюдателя и наблюдаемых, в самых общих чертах соответствующая композиции «Завтрака на траве», прочитывается в том пассаже, где Достоевский рисует загородные развлечения парижан.

Итак, рассуждая о французском характере, Достоевский замечает, что помимо потребности накопить денег и потребности блеснуть красноречием каждый настоящий француз имеет еще «две законнейшие потребности, освященные всеобщей привычкой», к которым он относится «чрезвычайно серьезно, чуть не патетически»: речь идет о потребности «увидеть море» и «повалиться в траве». Как уже говорилось, обе формулы русский писатель пишет по-французски — *voir la mer, se rouler dans l'herbe* — что призвано, по всей видимости, с одной стороны, удостоверить подлинность, истинность такого рода характеристики французов, тогда как с другой — лишний раз подчеркнуть чуждость «парижского этноса» самому строю русского языка и русского характера.

В этом отношении имеет смысл уточнить, что о потребности парижан увидеть море Достоевский мог услышать, скорее всего, в поезде Париж — Гавр — Дьепп — Булонь — Кале, в котором он выехал 12 июля в Лондон для встречи с Герценом¹: такого рода разговоры о необходимости поехать к морю можно слышать во французских поездах до сих пор, речь идет о своеобразном «общем месте» городской французской культуры, своего рода «прописной истине» каждого уважающего себя парижанина.

Итак, если о потребности парижан поехать к морю Достоевский мог услышать собственными ушами, то в страсти парижан «повалиться в траве», то есть выехать за город, чтобы приятно провести время на природе, он мог удостовериться только собственными глазами. Иными словами, Достоевский действительно мог видеть, как парижские буржуа завтракают на траве:

Другая законная и не менее сильная потребность буржуа, и особенно парижского буржуа, — это *se rouler dans l'herbe*. Дело в том, что парижанин, выехав за город, чрезвычайно любит и даже за долг

¹ Брусовани М. И., Гальперина Р. Г. Заграничные путешествия Ф. М. Достоевского 1862 и 1863 гг. С. 278.

почитает повалиться в траве, исполняет это даже с достоинством, чувствуя, что соединяется при этом *avec la nature*, и особенно любит, если на него кто-нибудь в это время смотрит. Вообще парижанин за городом считает своей обязанностью стать тотчас развязнее, игривее, даже молодцеватее...¹

В этой зарисовке обращает на себя внимание не только почти полная тождественность описанной сцены с общей композицией «Завтрака на траве», не только подчеркивание мотива игривости или развязности, вполне соответствующих вызывающей фривольности картины Мане, главное, что поражает в этом пассаже Достоевского — это фиксация взгляда персонажа на зрителе, благодаря которой последний оказывается как бы внутри воображаемого пространства картины. Именно в этой точке пересечения взгляда того, кто смотрит на завтракающих на траве, и их вызывающих ответных взглядов, обнаруживается удивительное сходство представлений Достоевского и Мане о парижских буржуа: важно, что и русский писатель, и французский живописец видят *одно и то же*: а именно пустоту буржуазного существования, скрываемую как элегантными одеждами, так и развязной наготой. В сущности, в «Завтраке на траве» Мане сделал решительный шаг в том направлении, где «Олимпия» поставит точку. Как пишет П. Декс:

Здесь Мане изобразил — и с каким талантом! — безвозвратное разочарование французского общества 1860-х годов [...], переход к обществу, находящемуся вне религии. «Олимпия» — это такое настоящее, которое исключает даже тень Венеры².

В сущности, вывод автора «Зимних заметок о летних впечатлениях» мало чем отличается от этого утверждения современного историка искусства: современная буржуазная цивилизация лишена идеалов, живет исключительно настоящим, она самодостаточна и абсолютно равна самой себе. Следует полагать, что Достоевскому не пришлось увидеть «Завтрака на траве» в Париже летом 1862 г.: несмотря на то, что картина была завершена приблизительно в это время, публич-

¹ Достоевский Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях. С. 94.

² Daix P. Pour une histoire culturelle de l'art moderne: de David à Cézanne. P. 202–203.

ный скандал, вызванный картиной Мане, произошел только в мае 1863 г., тогда как «Зимние заметки о летних впечатлениях» вышли в свет в феврале-марте этого года. Тем не менее писатель вполне мог наблюдать летом 1862 г. в парижских садах и пригородах сценку, так или иначе соответствующую тому видению парижских буржуа, исходя из которого Мане создал свою картину. Но даже если ничего такого Достоевский в глаза не видел и вся история с потребностью парижан «повалиться в траве» была лишь плодом разыгравшейся фантазии русского гения, почувствовавшего себя в Париже бесконечно одиноким, все равно важно, что эта зарисовка, запечатленная в «Зимних заметках о летних впечатлениях», отчетливо перекликается и согласуется с целым рядом тем и мотивов едва ли не самой французской картины в истории европейской живописи.

Этюд четвертый

Меланхолия национального гения, или О литературном национализме По, Бодлера и Достоевского

В настоящий момент можно утверждать, что за несколько десятилетий до того, как Карл Маркс представил в «Манифесте коммунистической партии» политическую фантазмагорию явления нового субъекта истории, европейское сознание столкнулось прямо в лоб с совсем другой химерой: призрак национализма бродит по Европе с начала XIX-го столетия. Призрак национализма фланирует по улицам и площадям больших городов, он заглядывает в просторные университетские аудитории и бывает в камерных литературных салонах. Подобно всякому духу, который веет, где ему вздумается, призрак национализма не чурается ни философских будуаров, ни готических замков, ни городских пивных или трактиров, где подают вино тряпичников и вино убийц, ни сырых каморок или укромных углов, которые за гроши снимают одинокие мечтатели или непризнанные философы,

что не окончили юридического факультета и не удостоились должности приват-доцента в каком-нибудь заштатном университете.

Начиная, по меньшей мере, с гео-философических работ Мадам де Сталь, или с нативистских гимнов Гельдерлина, или патриотических элегий русских поэтов эпохи наполеоновских войн, призрак национализма неотступно преследует романтизм, проникая в перипетии целого ряда романтических историй, литературных повествований, индивидуальных судеб. На этих порах речь не идет о цельных национальных доктринах, хотя с иных кафедр уже звучат «Речи к немецкой нации». Национализм обретается почти исключительно на птичьих правах, он только проклевывается в безответных вопросах, которыми задаются в городских пивных горячие немецкие студенты, с равным упоением мечтающие как о крушении имперской грезы Наполеона, так и о повторении в собственной судьбе столь полного свершения человеческого гения, коего смог достичь безвестный корсиканец.

В литературе европейского романтизма проблема гения приобретает особое звучание не только в связи с небывалой валоризацией творческой индивидуальности: само понятие «гений», обладавшее в предреволюционной Франции почти исключительно метафизической направленностью, в течение нескольких десятилетий становится более приземленным, более человеческим, едва ли не расхожим, воистину демократическим, во всяком случае, способным вселиться в первого встречного, в человека толпы.

Так или иначе, появление «Гения христианства» (1802) Шатобриана знаменует начало повального обмирщения этого понятия. «Словарь Французской Академии» наглядно фиксирует этот семантический сдвиг в словоупотреблении, свидетельствующий о том, что во французской культуре начала XIX века слово «гений» начинает утрачивать привязки к сакральному миру, где художник все время уподоблялся высшему Творцу, равно как к миру эстетическому, где художественный гений, вдохновляясь носителем Высшего закона, формулировал законы искусства, которые были подобны законам сотворенной Богом природы: вырываясь из этого миметического круговорота, «гений» вторгается в область политики и изобретения самого себя исходя из ничто. Приобретая исключительную силу самоповторения, в котором, не имея больше нужды кому-то или чему-то подражать, «гений»

в бесконечном представлении самого себя начинает воспроизводить грезы целого народа, фантомы или фикции целой нации, тогда как последняя, набираясь сил, все упорнее притязает на вакантное место трансцендентности. Единственное, но многозначительное изменение, которое появляется в статье «Гений» в «Словаре Французской Академии» 1835 года по сравнению с изданием 1798 г., заключается в добавлении следующей дефиниции: «Le génie d'une nation, d'un peuple. Le caractère, la manière de voir, de penser qui lui est propre»: «Гений нации, народа. Свойственный ему характер, манера видеть, мыслить»¹.

Именно в этот момент в европейской культуре вырисовывается парадоксальная ситуация, в которой собственный гений рода или народа, как способ видеть, мыслить, выражать себя, не только объявляется собственностью целой нации, но и оказывается тем единственным видом частной собственности, который невозможно подвергнуть отчуждению. Словом, национализация «гения», закрепленная в «Словаре Французской Академии», сопровождается радикальной приватизацией той манеры видеть и мыслить мир, к каковой великий В. фон Гумбольдт сводил сущность национального языка. Очевидно, что перспектива такого рода приватизации языка как единственного неотчуждаемого блага особенно захватывает тех индивидов, что в самой своей жизни делают ставку на отчуждение себя от общества. Другими словами, если в условиях все время усиливающегося господства капитала действительно можно было думать, как это делал Карл Маркс, что мировому пролетарию нечего терять кроме своих цепей, то при тех же самых обстоятельствах иной национальный поэт волей-неволей сживался с той мыслью, что у него тоже за душой нет ничего, точнее говоря, нет ничего собственного, кроме манеры видеть, мыслить и изъяснять себя на родном языке, словом, творить национальную литературу.

Таким образом, в наиболее существенных своих движущих силах литературный национализм никогда не являлся ни призыванием, ни достоянием национальных героев; это скорее удел национальных изгоев, последнее прибежище последних людей, которые мало того, что

¹ Dictionnaire de l'Académie française. Sixième Edition (1835) // <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/SIXIEME/sixieme.fr.html>

сами себя загоняли в незавидное положение опасных эксцентриков, чуждых своему времени, своему месту, всему своему как таковому, но и неизменно сталкивались с теми или иными формами социального исключения, в том числе со стороны тех, кого как будто имели право считать своим ближним или своим кругом. Словом, именно тем, кого с легкой руки Поля Верлена стали без особого разбора именовать «проклятыми поэтами», нередко случалось превращать себя в настоящих злых гениев нации: в действительности, упорствуя в своей эксцентричности, в своих психопатиях и социопатиях, эти поэты зачастую выступали глашатаями нечистой совести, криводушия (*mauvaise foi*) или просто бессознательного целой национальной культуры. Другими словами, национальный гений живет не столько в том, кого сама нация хотела бы видеть собственным уполномоченным в литературе, сколько в том, кого она посредством своих литературных, социальных и политических установлений загоняет в угол или в подполье, выгоняет на улицу и превращает в фланера, который, правда, бродит по бульварам и рыночным площадям больших городов вовсе не из праздности беззаботного денди, а в силу той «закоренелой Болезни отвращения к постоянному месту жительства», о которой писал Бодлер в «Моем обнаженном сердце», сменивший за свое почти невыездное парижское существование около тридцати адресов. Одним словом, национальный гений — это такой самобытный кочевник, или номад, который путешествует, оставаясь сиднем на месте: таков Бодлер в Бельгии, Достоевский в первом путешествии во Францию или Эдгар По в своей фантазии о путешествии в Россию. В отличие от дома Бальзака, дом-музей Бодлера в Париже — это какое-то недо-разумение или противоречие в терминах.

Представляя исходное понимание феномена «национального гения», имеет смысл уточнить, что миф трансцендентного и транснационального сообщества «проклятых поэтов» является необходимым, но недостаточным условием для объяснения странной общности трех писателей, обладающих поразительной способностью представлять всю нацию в глазах какой-то иноязычной культуры. Действительно, нам важно понимать, что если сам Бодлер был отнесен к сообществу «проклятых поэтов», то произошло это только задним числом, без его собственного, так сказать, ведома; с другой стороны, не прихо-

дится сомневаться, что автор «Цветов Зла», случись ему составлять подобный литературный мартиролог, наверняка начал бы с Эдгара По, а закончил, как и Верлен, каким-нибудь анаграмматическим именем собственной литературной судьбы; наконец, нам необходимо признать, что в это сомнительное сообщество оказался втянутым, отчасти по недоразумению, отчасти по собственной воле, молодой петербургский литератор Федор Достоевский, политический заговорщик, поплатившийся за невинные грезы фурьеристского социализма приговором к смертной казни и несколькими годами каторги и ссылки. Так или иначе, но нам важно признать, что гнет «проклятым заклейменных» был не столько романтическим ореолом, в котором еще почти при жизни воспарили мученические лики По, Бодлера и Достоевского, сколько прямой реакцией общества на тот сокровенный выбор самого предельного призвания литературы, который разделяли три писателя. Речь идет, строго говоря, о познании Зла, которому каждый из трех и каждый по-своему посвятили свои литературные искания.

Действительно, если принять, что элемент «проклятья» или «злоречия» («*maudire*»), то есть той или иной формы морального осуждения или социального исключения, исходит по большей части извне, от какой-то внешней культурной, социальной или политической инстанции, то становится очевидно, что для провокации такого рода объективной реакции необходимо было наличие определенной субъективной стихии, которую можно было бы определить как «злотворение», то есть творческий опыт с более или менее ясным сознанием Зла как начала и смысла самой литературы. Более того, такого рода злотворение, или особого рода литературное злодеяние, предполагает, что фигура писателя-злодея оказывается более или менее сознательной, равно как более или менее приемлемой формой творческой субъективности, с которой соотносит себя писатель Зла. Но писатель-злодей остается, прежде всего, писателем, вот почему литературное зловедение сопровождается острым сознанием вины, искупление которой ищется как в обращении силы Зла прямо на самого себя, выражающееся в тех или формах трансгрессивного или перверсивного поведения, так и в склонности к жестокому в отношении собственной персоны автобиографизму.

Не что иное, как эта склонность к скандальному саморазоблачению или ироничному саморазвенчанию была схвачена в знаменитой формуле Эдгара По «мое обнаженное сердце», темы и вариации которой сказываются в автобиографических фрагментах и художественных текстах всех трех авторов, образуя самый очевидный формальный круг, в котором они лишний раз сходятся. Хочу подчеркнуть, что речь идет именно о форме и формуле письма, которую По мыслит в понятиях революции, литературной, прежде всего, но также и политической, соответственно:

Если бы какому-нибудь амбициозному человеку пришло в голову одним махом произвести революцию во вселенной человеческой мысли, человеческих мнений и человеческих чувств, то такая возможность налицо, дорога бессмертной славы открывается перед ним — прямая и без всяких помех. Все, что нужно ему сделать, так это написать и опубликовать одну небольшую книгу. Название у нее должно быть очень простое, несколько самых обычных слов: «Мое обнаженное сердце». Но эта небольшая книга должна быть *верна своему заглавию*¹.

Все, кому знаком этот фрагмент «Маргиналий», все, кому приходилось обдумывать грандиозный замысел По, прекрасно знают, что за этой формулой следует удивительная по своей прозорливости, по своей иронии и по своей поэтичности рефлексия писателя, в которой автор ставит под знак сомнения или даже абсолютной невозможности создание такой книги:

Никто не смеет ее написать. Никто никогда не посмеет ее написать. Никто, даже если допустить, что кто-то посмеет, не *сможет* ее написать. При каждом прикосновении воспламененного пера бумага будет сжиматься и загораться².

Будучи движимы стремлением обнажить свое сердце, По, Бодлер, Достоевский обнажали вместе с тем сердце целой нации; все трое искали особого человеческого братства, взывая больше

¹ *Poe E. A. Marginalia / Trad. française de Claude Richard et de Jean-Marie Maguin // Poe E. A. Contes. Essais. Poèmes. Paris, 1989. P. 1097.*

² *Ibid.*

не к гиперромантическому Альбатросу или сверхсимволическому Лебедю, а к почти натуралистическому Ворону, всегда готовому поживиться человеческой падалью, или философической сове, вылетающей посмотреть на мир с наступлением сумерек. В «Записках из Мертвого дома», с которыми Достоевский вернулся в русскую литературу после каторги, странное сообщество, урожденных под знаком Ворона, выражалось знаменитой поговоркой и по-настоящему крылатой фразой «Ворон ворону глаз не выклюет»¹. Собратья по перу, По, Бодлер, Достоевский, писали перьями буквально пламенеющими, возгоравшимися от разгоряченных умов, тел и сердец, которые так хотелось обнажить трем писателям.

Парадоксальным образом, в этом чисто формальном, казалось бы, мотиве предельной исповеди, которая в то же самое грешит тем, что вместо традиционного покаяния заключает в себе обвинение ближнему, двойнику, «читателю-лжецу», сказывалась еще одна фигура авторской субъективности, к которой тяготели все три писателя: речь идет о своеобразном, порой извращенном, внутренне перверсивном, порой несколько гиперболическом, внешне трансгрессивном патриотизме: таким образом, фигура писателя-злодея странно удваивалась фигурой злого гения целой нации, чьи откровения или разоблачения ставили под вопрос сам гений, или дух, народа, от имени которого громогласно вещали эти приверженцы своеобразного литературного национализма и который, впрочем, они сразу же замечали друг за другом, когда им случалось друг о друге говорить. Остается добавить, что в этом трансгрессивном патриотизме писатели обнаженного сердца нередко по-вороньи набрасывались на другие нации, выставляя свою добычу падалью истинных идеалов или даже отбросами устремленной к вечности современности. При этом важно понимать, что такого рода реакционные проклятья посылались им исключительно в силу того, что истинное понимание упадка другого возможно не иначе как в состоянии и остром сознании того, что ты сам сведен к положению отброса общества, того человеческого отребья, что не востребовано поступательным развитием духа

¹ Достоевский Ф. М. Записки из Мертвого дома // Собр. соч. в 15-ти томах. Т. 3 // <http://www.rvb.ru/dostoevski/01text/vol3/19.htm>

капитала и механизмами капиталистического производства. По, Бодлер, Достоевский не столько стремились стать национальными гениями, сколько выражали гений рода, народа, нации в силу того изгойского удела, испытать который каждому из трех проклятых писателей довелось сполна.

Возвращаясь к формуле «обнаженного сердца», подчеркну, что важно сознавать, что для Бодлера она стала истинным наваждением, в котором он сжег себя в Брюсселе, где метал громы и молнии против предельно буржуазной Бельгии, за ненавистным ликом которой ему временами мерещилась милая Франция. Бельгия была для него как бельмо на глазу, точнее, как своего рода гипербола Франции, как предельное воплощение той современности, что шагает нога в ногу с утверждением капиталистического господства, власти не человека, а толпы, подделки, а не произведения искусства. Важно сознавать, что сама идея книги «Раздетая Бельгия» или «Бельгия в дезабилье», которая, случись ей осуществиться, могла бы вылиться в едва ли не самое ксенофобское произведение французской литературы XIX века, сплеталась в сознании поэта с мыслями о скандальной автобиографии «Мое обнаженное сердце», своего рода пощечиной литературному вкусу, а также эстетическим трактатом в афоризмах с красноречивым заглавием «Фейерверки», или «Вспышки» (*Fusées*). Важно сознавать, наконец, что все три незавершенные книги диктовались не только тем, что иные ревнители морали от литературы уже давно заклеямили как безумие Бодлера, но и своего рода извращенным патриотизмом, в стихии которого поэт «Цветов Зла» все чаще и чаще обращался к понятию «французского идеала», противопоставляя его, с одной стороны, коснеющей в буржуазном довольстве Бельгии, тогда как с другой — упивающейся техническим прогрессом Америке.

Вот она Бельгия, как будто вошедшая в моду, благодаря французской глупости. Настало время сказать правду о Бельгии, равно как и об Америке, еще одном Эльдорадо всякой французской сволочи — и вернуться к защите истинно французского идеала¹.

¹ Baudelaire Ch. Correspondance. Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois. T. II. Paris, 1973. P. 607.

Говоря о лютом антиамериканизме Бодлера, важно представлять себе, что Америка была для него, прежде всего, именем собственным далекой страны, где культ собственности был возведен в национальный идеал. То же самое и с Достоевским: он не видел «французского идеала» Бодлера, ему повсюду мерещился французский Содом. Подобно тому, как Франция виделась автору «Зимних заметок о летних впечатлениях» краем бездушия и бесчеловечности, Америка была для Бодлера также метафорой, к которой он прибегал всякий раз, когда хотел выплеснуть ненависть, которую внушали поэту «Сплина Парижа» «рыночные Республики и физиократические Общества». Однако не только власть денег отталкивала нищего поэта от более внимательного отношения к родине одного из самых драгоценных для него писателей: гораздо более неприемлемой была для него та свирепая диктатура толпы и общественного мнения, которой виделась ему Америка из его парижской дали.

Вместе с тем, следует признать, что если Бодлер действительно был слабо знаком с основами американской цивилизации, то самые нелюбимые отзывы об Америке он высказывал не столько прямо от себя, сколько в особых повествовательных режимах, переводивших его рассуждения в фикциональные формы. Подобно Достоевскому, который по-вороньи клевал Францию устами подпольного человека, Бодлер передает самые резкие суждения об Америке воображаемым персонажам. В таком духе, например, следует воспринимать разговор поэта-переводчика с типичным американцем о судьбе Эдгара По, который заключен в этюде «Эдгар По, его жизнь и его творения»:

Если вы беседуете с американцем и если Вы заговорите с ним о г-не По, он признает его гениальность; и даже охотно, возможно даже, будет им гордиться, но в конце концов он вам скажет свысока: что до меня, то я человек позитивный; затем, с несколько сардонической интонацией, он станет вам говорить об этих великих умах, что не умеют ничего сохранить; начнет вам рассказывать о безалаберной жизни г-на По, о том, что от него несло таким перегаром, что тот вспыхнул бы от пламени свечи, и о его блужданиях; он вам скажет, что это было *блуждающее* существо, *слетевшая со своей орбиты* планета, что он без конца мотался между Нью-Йорком и Филадельфией, Бостоном и Балтимором, Балтимором и Ричмондом. А когда у вас сожмется сердце от известий

о злосчастиях этой жизни и вы заметите в ответ, что у Демократии есть свои минусы, что, несмотря на свою доброжелательную маску свободы, она, возможно, не всегда способствует расцвету индивидуальностей, что часто бывает крайне трудно думать и писать в стране, где двадцать или тридцать миллионов суверенов, что к тому же *вам доводилось слышать*, что в Соединенных Штатах существует диктатура гораздо более свирепая и гораздо более неумолимая, чем диктатура какого-нибудь монарха — и это диктатура общественного мнения — а вот тогда вы увидите, как он вытаращит глаза, начнет метать громы и молнии и брызгать слюной ущемленного патриотизма, а также изрыгать проклятья в адрес старушки-матери Европы. Американец — существо позитивное, он кичится своей промышленной силой и немного ревнует к старому континенту¹.

Нетрудно убедиться, что за исключением последнего предельно позитивного утверждения, явно пародирующего позитивный образ мысли воображаемого американца, все рассуждение Бодлера разворачивается в фикциональном пространстве разыгранного диалога, своего рода мизансцене, построенной как будто на одном дыхании, во всяком случае, в дискурсивном режиме выпаленной единым махом фразы, причудливый синтаксис которой содействует тому, что вся эта филиппика как будто повисает в воздухе. Впрочем, создается впечатление, что в иных антиамериканских пассажах этюдов о По поэту изменяет обычное чувство меры, и пылающее яростью перо Бодлера как будто готово воспламенить и испепелить эту «благородную страну Франклина, изобретателя прилавочной морали, героя века, преданного материи». Здесь в инвективах автора «Цветов Зла» начинают звучать нотки морального и политического ригоризма в духе Жозефа де Местра или даже Блеза Паскаля:

Всегда будет трудно работать — разом благородно и плодотворно — в сословии литераторов, не подвергая себя при этом разным диффамациям, клевете импотентов, зависти богачей — этой зависти, что является их наказанием! — и мести буржуазной посредственности. Но то, что трудно при умеренной монархии или регулярной республике, становится практически невозможным в своего рода каперна-

¹ Baudelaire Ch. Oeuvres complètes / Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois. T. II. Paris: Gallimard, 1976. P. 251–252.

уме, где каждый выступает городовым от общественного мнения, осуществляет полицейскую функцию в пользу своих пороков — или своих добродетелей, это одно и то же — где поэт, романист тех краев, где сохраняется рабство, представляется исчадием ада в глазах критика-аболициониста, где не очень ясно, в чем заключен большой скандал — в развязности цинизма или невозмутимости библейского целомудрия¹.

Вновь очевидно, что Бодлер придерживается, как сейчас сказали бы, кросс-культурного метода: он наносит удары по американской цивилизации не с позиции твердолобого французского патриота, а пропуская критическое суждение через острое сознание тупого социального Зла, власть которого он ощущает и в милой Франции. Америка для него не столько какое-то исключительное олицетворение Зла, сколько страна, где дух капитализма, прогресса, техники, словом, исключительно бесчеловечная сторона духа современности, или модернитета, достигает предельной степени интенсивности. Иными словами, он не приемлет Америки именно из-за той тенденции своей мысли, которая многими своими составляющими разворачивала сознание Бодлера в сторону классического французского идеала, в сторону поэзии французского классицизма, и французского барокко и маньеризма. Именно с этой точки зрения он мыслил себя противником века Вольтера, прекрасно сознавая, что современная ему Франция только и делает, что пожинает плоды Просвещения:

Мне скучно во Франции, особенно потому, что все в ней напоминают Вольтера. Эмерсон забыл Вольтера в своих «Представителях человечества». А мог бы сделать превосходную главу с таким, к примеру, названием «Вольтер, или Анти-поэт», царь ротозеев, принц вертопрахов, проповедник консержей, папаша Жигонь для журналистов из «Съекль»².

Завершая свою диатрибу против Франции Вольтера, Бодлер не случайно упоминает журналистов из газеты «Съекль», то есть «Век»: это

¹ Ibid.

² *Baudelaire Ch. Oeuvres complètes / Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois. T. I. Paris: Gallimard, 1976. P. 687.*

издание, основанное 2 июля 1836 года Арманом Дютаком, «Наполеоном французской прессы», было, наряду с «Ля Пресс» Жирардена, главным органом вещания демократических позывов французского общества того времени. Именно как глас демократии, рупор идеологии прогресса и орган диктатуры здравого смысла газета «Съекль» воспринималась Бодлером как бесценное собрание всех благоглупостей эпохи, всех прописных истин своего века. Таким образом, антиамериканизм Бодлера, наиболее ярко сказавшийся в этюдах о По, питался не патетическим культом самодостаточного национального чувства, а сознанием ущербности, убогости современной Франции, гиперболизированными формами которой выделялись ему, с одной стороны, Бельгия, с другой — Америка. Тем не менее он признает и выставляет По именно американским писателем, национальным гением Америки, который смог утвердить свое творчество как раз вопреки, наперекор доминирующим в стране Франклина общественным, политическим и литературным установлениям:

Нации приобретают великих людей не иначе как вопреки самим себе — как и семьи. Они прилагают все усилия к тому, чтобы таковых у них не было. Вот почему великому человеку необходимо обладать в собственном существовании такой атакующей силой, что превосходила бы сопротивление, поддерживаемое миллионами индивидов¹.

В этом суждении существенным нам представляется не столько восходящая к романтизму апология сильной личности, сколько упор на атакующей силе творческой индивидуальности и само представление противостояния поэта и общества в терминах войны, нападения, сопротивления. Именно в стихии провокационной силы, здоровья, творческого могущества, власти числа, «поэтического принципа» и рациональной аналогии Бодлер утверждал свою близость и подобие По, сквозь пальцы смотря на известные слабости американского поэта, тем более, что в них он еще больше узнавал самого себя. К такого рода слабостям, по всей видимости, относил автор «Цветов Зла» и несколько запальчивый, в его глазах, патриотизм По, видевшего свою задачу в основоположении национальной американской литературы через

¹ Ibid. P. 654.

резкое размежевание с английской и европейскими литературами своего времени. Бодлер как никто остро чувствовал «американизм» По, его стремление расквитаться с литературами Старого Света, но он сознавал также некоторую меланхоличность этого патриотизма, его вторичность в отношении той творческой силы отрицания наличного бытия, в стихии которой, как ему думалось, автор «Необычайных историй» становился настоящим атлетом, цирковым гимнастом, клоуном и фарсером. В этом свете, пишет Бодлер,

...По видится мне Илотом, которому приспичило вогнать в краску своего господина. Наконец, чтобы еще более отчетливее утвердить свою мысль, я сказал бы, что По всегда велик, не только в благородных своих построениях, но также и как фарсёр¹.

Завершая краткий обзор поползновений на патриотизм у По, как они виделись Бодлеру, утверждавшему, что автор «Человека толпы» «вытеснил свой американизм в край низших материй», еще раз подчеркну, что поэт «Цветов Зла» устанавливал избирательное сродство с Эдгаром По не в самозабвенном культе *литературы декаданса*, а в последовательном подчинении поэзии познанию той исключительной силы, что виделась ему главной движущей силой человеческой суверенности:

Но вот что важнее всего: отметим, что этот автор, плод самодовольного века, дитя нации, которая самодовольна так, как никакая другая, ясно увидел, и невозмутимо подтвердил природную злобу Человека. Есть в человеке, говорит он, таинственная сила, которую не хочет принимать в расчет современная философия: и однако же без этой безымянной силы, без этой первоначальной склонности, целая тьма человеческих деяний остается необъясненной и необъяснимой. Эти деяния притягивают к себе *исключительно потому, что* они дурны, опасны; они обладают привлекательностью пропасти. Эта первобытная, неодолимая сила заключается в естественной Извращенности, способствующей тому, что человек беспрестанно и одновременно являет собой человекоубийство и самоубийство, убицу и палача...²

¹ *Baudelaire Ch. Oeuvres complètes / Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois. Т. II. Р. 321.*

² *Ibid. Р. 322–323.*

Очевидно, что литературный национализм По, Бодлера и Достоевского отмечен сумрачной фигурой некоей меланхолии, которая, с моей точки зрения, дает о себе знать во многих «патриотических», так сказать, выступлениях трех писателей. Не вдаваясь в пространные объяснения того, как и в каких оттенках можно было бы трактовать литературную меланхолию трех писателей, образующую скрытую стихию их избирательного сродства, замечу, что, прежде всего другого, это ощущение отличается той или иной формой переживания *вторичности* или, по меньшей мере, радикальной двойственности своего положения в литературе, усугубленное, к тому же, переживанием отсутствия истинного начала. Меланхолия национального гения сказывается в этой потребности в начале, истоке, главном поэтическом принципе, а также в остром переживании его отсутствия и необходимости творения исходя из ничто, в сознании своей вторичности и невозможности установить свою истинную родословную: именно из этой меланхолии, в чем-то подобной сну разума, рождаются легенды и выдумки, предания и традиции, словом, всякого рода фантастические или полуправдивые генеалогии, которые если и не измышляются самими писателями, то появляются на свет не без попустительства с их стороны.

Библиография

Работы на русском языке, полностью или частично посвященные общим и частным аспектам восприятия творчества Достоевского во французской литературе XX века.

1. *Владимирова А. И.* Достоевский во французской литературе XX века // Достоевский в зарубежных литературах / Отв. ред. Б. Г. Реизов. Л.: Наука, 1978.
2. *Владимирова А. И.* Толстой и Достоевский во французской литературе рубежа XIX и XX вв. // Толстой или Достоевский? Философско-эстетические искания в культурах Востока и Запада. СПб.: Наука, 2003.
3. *Гальцова Е. Д.* «Записки из подполья» в парижском театре ужасов Гран-Гиньоль // Российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков / Сост. и ред. Е. Д. Гальцовой и М.-К. Отан-Матъё. М.: ОГИ, 2006.
4. Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1–18. Л. (СПб.), 1974–2009.
5. Достоевский в зарубежных литературах / Отв. ред. Б. Г. Реизов. Л.: Наука, 1978.
6. Достоевский и мировая культура. Альманах. № 1–24. СПб., 1994–2008.
7. Достоевский и XX век / Под ред. Т. А. Касаткиной. В 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2007.
8. *Ерофеев В.* Найти в человеке человека: Достоевский и экзистенциализм. М.: Эксмо, 2003.

9. *Кушкин Е. П.* У истоков рецепции «Бесов» (Кириллов во французской литературе XX века) // Межнациональный фактор в литературном процессе. Л.: ЛГУ, 1989.
10. *Липская Л.* Код восприятия: к проблеме рецепции русской культуры во Франции XX в. // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». М.: Фонд Достоевского, 2008.
11. *Маркович А.* Заметки французского переводчика Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 12. СПб.: Наука, 1996.
12. *Мотылева Т. Л.* Достоевский и мировая литература // Творчество Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959.
13. Наваждения. К истории «русской идеи» во французской литературе XX века / Отв. ред. С. Л. Фокин. М.: Наука, 2005.
14. *Риза-Задэ Ф.* Достоевский и современная французская литература // Печать и революция. 1927. № 6.
15. *Сухачев Н. Л.* Достоевский на французской сцене // Ф. М. Достоевский: Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1973.
16. *Фридлиндер Г. М.* Достоевский и мировая литература. М.: Художественная литература, 1979.
17. Sub specie tolerantiae: памяти В. А. Туниманова / Отв. ред. А. Г. Гродецкая. СПб.: Наука, 2008.

Работы на французском языке, посвященные общим и частным аспектам восприятия Достоевского во французской литературе XX века.

18. *Backès J.-L.* Dostoïevski en France. 1880–1930. Paris, 1972.
19. *Cadot M.* Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001.
20. Dostoïevski et les Lettres françaises / Actes du colloque de Nice réunis et présentés par J. Onimus. Nice: Centre du XX siècle, 1981.
21. Dostoïevski européen // Textes réunis et présentés par M. Cadot // Revue de littérature comparée. 1981. № 219–220.
22. Dostoïevski // Le Magazine littéraire. Mars 1978. № 134.
23. Dostoïevski // Le Magazine littéraire. Mars 2010. № 495.
24. Dostoïevski // Cahier de l'Herne. № 24. 1974.

Работы на русском и иных языках, посвященные восприятию Достоевского отдельными французскими писателями (не учитываются статьи и главы из вышеприведенных источников).

25. *Batchelor R. E.* Malraux's debt to Dostoievski // *Journal of European studies.* № 6. 1976.

26. *Galwzova E.* Dostoievski F. M. // *Sartre. Sous la direction de F. Noudelmann et Gilles Philippe.* Paris: H. Champion, 2004.

27. *Haddad-Wotling K.* L'illusion qui nous frappe: Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée. Paris: H. Champion, 1995.

28. *Hassine J.* Proust à la recherche de Dostoïevski. Paris: Nizet, 2000.

29. *Howlett S.* Malraux, lecteur de Dostoïevski. Direction: Mme C. Moatti. Thèse soutenue en 2002 à Paris-III Sorbonne-nouvelle.

30. *Kouchkine E.* Possédés. Notice // *Albert Camus. Œuvres complètes.* T. IV. Paris: Gallimard, 2008.

31. *Le Marinej J.* Albert Camus et *Les Possédés*: du roman à la pièce // *Camus et le théâtre. Textes réunis par J. Lévi-Valenci.* Paris: IMEC, 1992.

32. *Moutote D.* Dostoïevski et Gide // *Revue d'histoire littéraire de la France.* 1976. № 5.

33. *Raether M.* Der Acte gratuit. Revolte und Literatur: Hegel-Dostoievskj-Nietzsche-Gide-Sartre-Camus-Beckett. Heidelberg: Carl Winter, 1980.

34. *Sturm E.* Conscience et impuissance chez Dostoïevski et Camus. Paris: Nizet, 1967.

35. *Владимирова А. И.* Андре Сьюарес о Достоевском // *Взаимосвязи и взаимовлияния русской и европейской литератур: Материалы международной научной конференции.* СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 1999.

36. *Кушкин Е. П.* Достоевский и Камю // *Достоевский в зарубежных литературах.* Л., 1978.

37. *Таганов А. Н.* Творчество Достоевского и проблемы развития жанра романа в системе эстетических взглядов Натали Саррот // *Национальная специфика произведений зарубежной литературы.* Иваново: ИвГУ, 2001.

38. *Туниманов В. А.* Подростки разных времен (Достоевский, Мориак и другие) // *Образ Петербурга в мировой культуре / Отв. ред. В. Е. Багно.* СПб.: Наука, 2003.

39. *Фокин С. Л.* Андре Мальро [Статья для энциклопедического словаря «Достоевский и мировая литература XX века»] // *Романский коллиум: Сборник междисциплинарных научных трудов.* Выпуск 3 / Отв. ред. С. Л. Фокин. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2010.

40. *Фокин С. Л.* «Нет, он не варвар, не больной...»: Поль Клодель о Достоевском // *Русская литература.* СПб., 2010. № 2.

41. *Фокин С. Л.* Слово Достоевского в романе Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи» // *Stil.* Br. 10. Beograd, 2010.

42. *Фокин С. Л.* К «уроку о Достоевском» в «Пленнице» М. Пруста // *Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания.* 2011. Вып. 30.

43. *Фокин С. Л.* Фигуры Достоевского в повести Мориса Бланшо «По мановению моей смерти» // *Западный сборник. В честь 80-летия П. Р. Заборова / Сост. М. Э. Маликова и Д. В. Токарев.* СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2011.

44. *Фокин С. Л.* Фигуры Ф. М. Достоевского в мысли Андре Жида: к генезису книги «Достоевский» // *Французский акцент в мировой культуре. К 60-летию А. Н. Таганова. Коллективная монография / Отв. ред. О. Ю. Анциферова и др. Иваново: Изд-во ИвГУ, 2010.*

45. *Фокин С. Л.* «Русская идея» Пьера Дриё ла Рошеля: «Братство» Ленина и Достоевского. К истории идей на Западе: «Русская идея». Сборник статей / Отв. ред. В. Е. Багно. СПб., 2010.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	
К сценографии фигур Достоевского французской словесности XX века	5

Сцена первая

РУССКИЕ СТРАСТИ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ГЛАВА ПЕРВАЯ	
Эжен-Мелькиор де Вогюэ: «русский роман», «русская душа» и «русский нигилизм» во Франции «fin de siècle»	23
ГЛАВА ВТОРАЯ	
Морис Баррес: «русская мода» и французские «бесы» в романе «Без корней»	70
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
Андре Сьюарес и его книга «Достоевский»	82

Сцена вторая

ДОСТОЕВСКИЙ В КРУГУ ПИСАТЕЛЕЙ «НОВОГО ФРАНЦУЗСКОГО ОБОЗРЕНИЯ»

ГЛАВА ПЕРВАЯ	
Культ избирательного сродства в генезисе «Достоевского» Андре Жида	97
ГЛАВА ВТОРАЯ	
«Нет, он не варвар, не больной...»: Поль Клодель о Достоевском	116
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
Урок поэтики Достоевского в «Пленнице» Марселя Пруста	136

Сцена третья

ДОСТОЕВСКИЙ СРЕДИ ДРУЗЕЙ-СЮРРЕАЛИСТОВ

К истолкованию одной картины Макса Эрнста	153
---	-----

Сцена четвертая

ДОСТОЕВЩИНА ТРИДЦАТЫХ

ГЛАВА ПЕРВАЯ	
Пародия на «Преступление и наказание» в «Путешествии на край ночи» Луи-Фердинанда Селина	161
ГЛАВА ВТОРАЯ	
Братство Ленина и Достоевского в «русской идее» Пьера Дриё Ла Рошеля	181
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
Андре Мальро и Достоевский-шаман	209

Сцена пятая

«ВСЕ ПОЗВОЛЕНО» В «ПОДПОЛЬЕ»: ФИЛОСОФИЯ СМЕРТИ В «СТРАННОЙ ВОЙНЕ» ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ГЛАВА ПЕРВАЯ	
Подпольный человек Жоржа Батая	225
ГЛАВА ВТОРАЯ	
Жан-Поль Сартр и «все позволено» французского экзистенциализма	235
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
Альбер Камю между Достоевским и Толстым	248
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	
Фигуры Достоевского в повести Мориса Бланшо «По мановению моей смерти»	258
ГЛАВА ПЯТАЯ	
Кафка и Достоевский в поэтике Натали Саррот	277
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	
Бодлер и Достоевский: фигуры Зла	284

Приложение 1	
Достоевский и французская литература: pro et contra.	
Хронологическая антология в выдержках и фрагментах	319
Приложение 2	
Французские пассажи Достоевского	
Этюд первый. Враг мой — язык не мой	337
Этюд второй. Франция в 1862 году, или Достоевский	
в роли Маркиза де Кюстина	350
Этюд третий. Пассаж в парижских пассажах,	
или Встреча-невстреча с Эдуаром Мане.	362
Этюд четвертый. Меланхолия национального гения,	
или О литературном национализме По, Бодлера и Достоевского	376
Библиография	390

Научное издание

Сергей Леонидович Фокин

ФИГУРЫ ДОСТОЕВСКОГО ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Директор издательства *Р. В. Светлов*
Заведующий редакцией *В. Н. Подгорбунских*
Редактор *И. Е. Степанов*
Корректор *А. А. Борисенкова*
Верстка *О. М. Кукушкиной*

Подписано в печать 13.11.2013. Формат 60 × 90 1/16.
Бум. офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 25,00.
Тираж 450 экз. Зак. № 401

191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15,
Издательство Русской христианской гуманитарной академии.
Тел.: (812) 310-79-29; +7(981)699-6595; факс: (812) 571-30-75;
e-mail: rhgapublisher@gmail.com.
URL: <http://www.rhga.ru>

Отпечатано в типографии «Контраст»
192029 Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 38



РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ

Программы высшего и среднего
профессионального образования

Формы и сроки обучения: очная, очно-заочная,
заочная, дистанционная.

Дополнительное образование и переподготовка. Второе высшее.

ВПО: бакалавриат — 4 года, магистратура — 2 года,
аспирантура — 3–4 года.

СПО: Колледж иностранных языков
и Психолого-педагогический колледж — 3 года 10 месяцев.

Вступительные испытания: 15 мая — 25 июля.
ЕГЭ в зависимости от выбранной специальности: биология,
иностраный язык, история, литература, математика,
обществознание, русский язык.

Конкурсные испытания в вузе:
психометрический тест, сочинение-эссе, собеседование.

Стоимость обучения: 20 000–47 000 руб. за семестр
(в зависимости от направления и формы обучения).

Возможно полностью или частично бесплатное обучение
за счёт грантов Ученого Совета РХГА.

Дни открытых дверей: последний четверг каждого месяца
в 17:00.

Адрес: наб. реки Фонтанки, 15
(м. «Невский проспект», «Гостинный Двор»)
тел.: (812) 314-35-21; 971-67-71
abiturient@rhga.ru, ozo@rhga.ru, info@rhga.ru
www.rhga.ru

НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ:

- Искусствоведение
и гуманитарные науки
Культурология
Педагогика
Психология
Религиоведение
Теология
Философия
Филология
- английский язык и культура
 - испанский язык и культура
 - итальянский язык и культура
 - финский язык и культура
 - турецкий язык и культура
 - китаистика и японистика