

Арина Кузнецова

ФИЛИПП ЖАКОТЕ: ОТВЕТ ДОСТОЕВСКОМУ

Один из самых значительных современных поэтов Европы, швейцарец по рождению, уже много лет живущий на юге Франции, Филипп Жакоте (р. 1925) пока не очень известен в России. Практически незамеченными прошли две выпущенные в России книги Жакоте — «В свете зимы» (М., Русский путь, 1996) и «Стихи. Проза. Записные книжки» (М., 1998). В 2005 году увидела свет одна из главных его поэтических книг, «Пейзажи с пропавшими фигурами» (СПб., издательство «Алетейя»). Однако вначале следует хотя бы кратко сказать о том, что же, собственно, делает Филиппа Жакоте таким заметным явлением в современной европейской поэзии. Он живет очень уединенно, почти не дает интервью и нигде не выступает, но при этом его известность среди любителей поэзии растет из года в год, о нем пишут диссертации и книги, его стихи несколько лет назад вошли в школьную программу. Филипп Жакоте — автор многочисленных поэтических и прозаических книг, и, кроме этого, он переводчик со многих языков, включая и русский. Он переводил такие разные вещи, как произведения Роберта Музиля, «Одиссею» Гомера, поэзию Рильке, Гонгоры, Унгаретти, Мандельштама и еще многих других. Долгие годы работал критиком в «Нувель реву франсэз» в качестве сотрудника издательства «Галлимар». Однако, главное, им написанное, — это поэтические книги, начиная с юношеских сборников — «Сова» и «Непосвященный», проза «Прогулка под деревьями», «Пейзажи с пропавшими фигурами», «Элементы одного сна», более поздние сборники «В свете зимы», «Спусти много лет», «На страницах зелени», «И все-таки», роман «Тьма» и еще многое другое. Разумеется, дело не в объеме осуществленного литературного труда (хотя и он знаменателен), а в особенностях его поэтической мысли. Она состоит в том, что поэт сознательно принял решение остаться, во всяком случае, на первый взгляд, «вне времени», то есть никогда не затрагивать в своих книгах никакой «актуальной» тематики. И, похоже, ему это удалось. И на это у него были свои причины. Несомненно, у Жакоте есть какие-то «политические» взгляды, но ему удалось, за 60 лет литературного труда, ни разу не высказать их публично — и в этом, пожалуй, проявился его «внутренний экстремизм». Покинув Париж в 1953 году, поэт поселился в маленьком городке Гриньяне (на юге Франции, в почти средиземноморской провинции Дром), где живет и сейчас. Его «поэтическая мысль» представляет собой необычайно интересный и глубокий феномен, понимание которого могло бы заставить иначе взглянуть на поэтический и духовный опыт нашего времени.

Филипп Жакоте

Достоевский, несколько заметок на полях
(из книги «*Размышляя над словом "Россия"*») ¹⁾

Первое впечатление: читатель Достоевского словно бы и не видит собственно России; ощущение такое, что в его книгах не только почти нет пейзажей, природы, но мало даже и городского пространства, интерьеров (если сравнивать, скажем, с

тщательностью бальзаковских описаний). Он обладает слишком беспокойной и страстной душой, чтобы задерживаться на внешнем. Вспоминая его книги, я вижу только ночь, снег, грязь, улицы, темные лестницы, порой — блестящие гостиные, но гораздо чаще — комнаты в чадных трактирах, всякие дыры и норы; там, под присмотром неистового романиста, обитают существа, чьи внутренние бездны отражены и умножены его собственными муками; порой кажется, что автора и героев невозможно разделить; эти персонажи, эти существа, живущие с такой неотразимой силой и вместе с тем неуловимые, почти всегда открываются нам в движении, в каких-то шатаниях — ведь почва уходит у них из-под ног. Можно было бы сравнить эти образы с портретами Рембрандта, где лица тоже едва проступают из охватившего мрака (если что их и озаряет, то это свет, льющийся изнутри), будь в его портретах хотя бы частица той лихорадочной одержимости, порой болезненной экзальтации персонажей, обитавших в душе русского писателя.

Ибо герои Достоевского — это прежде всего лица; и важнее всего в этих лицах взгляды, глаза; они часто плачут, порой хохочут, громко спорят, кричат. В реальной жизни с такими долго не выдержать. Но почему же с самых юных лет мы внимаем им с такой страстью, почему они для нас стали важнее многих других, почему и до сих пор мы до такой степени их любим? Быть может, потому что их крик — это детский, юношеский, крик, протест абсолютной чистоты (могущий докричаться и до нечистоты); крик Рембо, любовь к которому, страстная и пристрастная, тоже возникает в ранней юности.

De Profundis, латинская версия СХХХ псалма зауспокойной службы, в переводе Блеза де Виньера: «Заблудившись в этих глубоких местах, я воззвал к тебе, Господи». Эта латынь слишком великолепна для наших дней. Борис де Шлецер, который переводил Достоевского в 1926 году, когда его имя еще писали с буквой игрек на конце, назвал «Записки из подземелья» «Подземными голосами». Однако слово «голос» тоже еще слишком красиво. Возможно, стоит пойти до конца и заменить «подземелье» «подпольем» — что будет более точно, сухо и прозаично?²⁷

Я купил эти «Подземные голоса» в 1945 году. У меня и сейчас сохранилась потрепанная книга, где все поля испещрены пометками, а некоторые места подчеркнуты дважды или трижды, что, вообще-то говоря, никогда не было моей привычкой, даже в двадцать лет. Поистине, эта книга — «*De Profundis*» нашего времени; и даже хуже того, потому что сегодня этот крик ни к кому не обращен, а сам кричащий не знает, что в нем осталось от человека; он разрывается на части, ненавидит и проклинает сам себя, не имея больше никакой уверенности кроме сознания, что перед ним — стена, в которую он продолжает биться. (Это было уже в книге Иова XIX, 81: «Он поставил на моем пути неодолимую стену».)

Возможно, один лишь Леопарди, до Достоевского, видел нашу жизнь в таком мрачном свете: «Все есть зло. Я хочу сказать: все существующее — зло. Зло есть бытие вещей; жизнь зло и зло ею управляет; конец мира — зло; порядок и государство, законы, естественный ход развития вселенной — это только зло или стремление ко злу. Нет иного блага, кроме стремления к небытию; хорошо лишь то, чего не существует; хороши лишь вещи нереальные, которые собственно и не являются вещами: все реальные вещи — зло» (Дзибальдони, Болонья, 22 апреля 1826).

«Записки из подполья» — это обвинения, вопли тех, кто наталкивается на стену «естественных законов», законов чисто рационалистических, математических, царящих в природе, и с ужасом заключает, что эта стена одновременно и неуничтожима и неприемлема; что существует абсолютная и окончательная несовместимость между живым индивидуумом (я который есмь) и невыносимым рациональным порядком, противным жизни, — порядком современного мира, который во времена Достоевского уже мало-помалу приобретал форму, набирал силу, подобно чудовищному механизму, чьим винтиком он ни за что не хотел становиться. (Что сказал бы он сейчас, спустя сто лет? Осмелился бы он вообще заговорить? Заговорил бы, как Беккет?)

В «Идиоте», написанном три года спустя после «Записок из подполья», юный Ипполит, больной чахоткой и знающий о своей неминуемой смерти, произносит те же самые слова протеста (но они звучат в каком-то смысле более взвешенно и спокойно) — с горестным пылом человека, натолкнувшегося на ту же стену. (Очень прямо, быть может, даже слишком, и из-за этого не так непосредственно и убедительно, как «голос из подполья», — возможно, потому, что теперь этот голос больше не говорит в одиночку, но отвечает другим голосам — спорящим, уточняющим.) Этот яростный протест: «Я не в силах подчиниться темной силе, принимающей вид тарантула»... «Какой нравственности нужно еще сверх вашей жизни, и последнее хрипение, с которым вы отдадите последний атом жизни»... «Что мне во всей этой красоте, когда я каждую минуту, каждую секунду должен и принужден теперь знать, что даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня, во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидыш»...»³ Читая эти слова, я не могу не вспоминать Рембо («О мошка, опьяневшая от писсуара корчмы, влюбленная в сорные травы и растворившаяся в луче!»), этот душераздирающий, протестующий крик был подхвачен с тех пор — сознательно или нет — многими писателями. Но ни у кого другого, мне кажется, он не прозвучал так возвышенно и чисто, так правдиво, так пронзительно; потому что именно у Достоевского это произошло впервые; и потому еще, что писатель сам очень хорошо знал, что такое подполье, ужас, мрак; носил их в себе.

В исповеди Ипполита протест был направлен против какого-то анонимного Бога, воздвигшего стену. Но есть там и другое. В доме Рогожина Ипполит увидел картину, копию «Мертвого Христа» Гольбейна, изображающую ту немыслимую вещь, которая есть труп Бога. Мышкин заметил своему другу, владельцу картины, что ее достаточно, чтобы кто угодно «веру потерял». Ипполит подтверждает: «Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил теперь даже Тот, Который побеждал и природу при жизни Своей, Которому она подчинялась? <...> Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощущать страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. <...> И если бы этот самый Учитель мог увидеть Свой образ накануне казни, то так ли бы Сам Он взшел на крест и так ли бы умер, как теперь?» (4, 404).

Никто в романе не возражает Ипполиту, а ведь очевидно, что как раз вся на-

дежда могла бы в этом и состоять: в трупe Бога, которого не обошло никакое человеческое страдание.

Достоевский умер 28 января 1881 года. В следующем году увидела свет «Веселая наука», этот новый вопль, который будет еще долго звучать, — вопль «бессмысленный»: «Где Бог? — воскликнул он. — Я хочу сказать вам это! Мы его убили — вы и я! Мы все его убийцы! Но как мы сделали это? Как удалось нам выпить море? Кто дал нам губку, чтобы стереть краску со всего горизонта? Что сделали мы, оторвав эту землю от ее солнца? Куда движется она? Куда движемся мы? Прочь от всех солнц? Не падаем ли мы непрерывно? Назад, в сторону, вперед, во всех направлениях? Есть ли еще верх и низ? Не блуждаем ли мы словно в бесконечном Ничто? Не дышит ли на нас пустое пространство? Не стало ли холоднее? Не наступают ли все сильнее и больше ночь? Не приходится ли среди бела дня зажигать фонарь? Разве мы не слышим еще шума могильщиков, погребаяющих Бога? Разве не доносится до нас запах божественного тления? — и Боги истлевают! Бог умер! (Gott ist tot!) Бог не воскреснет! (Gott bleibt tot!) И мы его убили!...»⁴

Когда я был подростком и, благодаря остаткам протестантской веры и «религиозного воспитания», еще соблюдал ритуалы, почти потерявшие для меня всякий смысл, я уже тогда не мог понять, как можно любить слащавые изображения Христа на благочестивых картинках, «младенца Иисуса», «доброго пастыря», в то время, когда хотелось, вместе с Рембо, восстать против «предвечного восхитителя сил»? Я не хочу останавливаться на чисто внешнем интересе к аду, разновидностям ада, который питало тоже довольно поверхностное чтение «проклятых поэтов». Что же касается истерзанного, окровавленного Христа испанцев, Распятого Грюневальда, то их я попросту боялся; чисто инстинктивно я протестовал против того, чтобы нашу жизнь освящал образ измученной, окровавленной жертвы. (Сегодня я уже лучше понимаю это; по-прежнему внутренне не приемля этот образ, я все-таки начинаю догадываться, в какую глубину уходят корни этого древа.) Если бы однажды нам захотелось освободиться от этих клише, преодолеть давнее и затянувшееся вырождение, ускользание жизни, ослабление Слова, некогда звучавшего с таким вызовом, с такой поразительной свежестью, — то мы бы растерялись, не зная, с чего начать (в любом случае, игра на электрогитаре во время церковной службы — это не выход). Но, я думаю, этому могло бы помочь глубокое осмысление так называемых «произведений искусства», где доминируют христианские образы, — «Страстей» Баха или таких великих романов, как «Дон-Кихот» и «Идиот».

В книге «Достоевский, свидетельствующий о себе» Доминик Арбан предполагает, что на создание «Идиота», чья главная идея, согласно самому автору, заключалась в том, чтобы «изобразить положительно прекрасного человека», могла повлиять новая встреча с Дон-Кихотом в 1860 году (это было через двадцать дней по возвращении из Сибири), благодаря докладу Тургенева, в котором герой Сервантеса был представлен как человеческое воплощение Христа. Двадцать лет спустя, в «Дневнике писателя», Достоевский еще раз напишет о Дон-Кихоте: «...самый великодушный из всех рыцарей, бывших в мире, самый простой душою и один из самых великих сердцем людей»; и о книге в целом: «...эта книга, самая печальная из всех <...>, свидетельство тому, что было самой глубокой тайной, роковой тайной человека и человечества» (9, 271).

И, несмотря на фундаментальные различия, отблеск света Христова (настоящего, без слащавости или двусмысленности) ложится на эти две вымышленные фигуры, почти бессмертные для нас — Дон-Кихота и князя Мышкина, которого мы предпочли бы называть скорее «престецом», чем «кидиотом».

Родство между ними подтверждается в самом романе, в сцене чтения пушкинского «Бедного рыцаря», когда барышни Епанчины потешаются над князем. И когда мать, раздраженная намеками, требует у Аглаи сказать, кто же этот «бедный рыцарь», та отвечает: «“Бедный рыцарь” тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический»; и, уточняя его черты: «человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь» (4, 256).

С самого начала, с первой сцены в вагоне поезда, когда читатель понемногу начинает входить в курс событий, сюжет закручивается, как воронка, центр которой еще едва обозначился — там блещут золото и драгоценности, а скоро сверкнут ножи; впервые звучит имя женщины, Настасьи Филипповны, еще не виданной, но уже страстно желанной, подобно Елене, восхваляемой старцами на стенах Трои. (Только это и есть общего у романа с Троянской войной, в «Илиаде» — всё церемония, ритуал, который разворачивается в греческом *космосе*, там даже самая жестокая насильственная смерть воина не может нарушить царственный порядок, тогда как здесь малейший инцидент — включая и самые светлые сцены, вызывающие улыбку, смех — имеет место в мире, лишенном прочных оснований, здесь любой праздник чреват скандалом, если не катастрофой.)

«Самые светлые сцены»: например, та, что происходит сразу по прибытии князя к Епанчиным — его неожиданное появление в семействе разрушает установленный порядок, но это «разрушение» оборачивается комедией. И мы совсем не удивляемся, когда, перед очаровательным судом этой дамы и барышень, не обижаясь на смех, довольно бесцеремонный в отношении его особы, напротив, смеясь вместе с ними над собственной неловкостью, князь открывает им свое сердце; и на их сердечный прием он отвечает еще большим порывом, поверяя им сразу же свой самый страшный и самый счастливый опыт. «Это настоящее дитя, и его даже жалко», говорит генерал, представляя князя своей жене. Скорее престец («Тебе не совестно, Ганька, такую... овцу обидел», скажет позже Рогожин), чем идиот, это точно; дитя, которое чувствует себя по-настоящему легко только рядом с другими детьми. В гостиной Епанчиных он словно забывает, где находится, с кем говорит, вот почему его притягательность необорима. Ласковый и насмешливый хохот девушек побуждает его к рассказу о Швейцарии — их смех звучит для него, как эхо горного потока, к которому он так любил прислушиваться (и здесь есть оттенок восприятия страны как колыбели свободы и новой Аркадии) — рассказ о его особых отношениях с детьми и о Мари, которую именно дети утешают в несчастье. (В словах: «Я им все рассказывал, ничего не скрывал» — мы словно слышим Руссо, а вслед за ним — Гельдерлина...)

У Алеши в «Братьях Карамазовых» тоже будут особые отношения с детьми. И когда, в самом конце этой книги, где так много мрака, во время похорон Илюшечки, он обратится к своим товарищам и назовет их «мои голубочки» («дайте я вас так назову — голубчиками, потому что вы все очень похожи на них, на этих

хорошеньких сизых птичек» (8, 267)), мы не думаем о том, что, возможно, порусски эта метафора звучит банально; и даже не думаем об этом сходстве, подчеркнутым Алешей, мы в самом деле видим знамение белой птицы, реющей над этими страницами, знамение, ретроспективно освещающее всю книгу — сколько бы мрака в ней ни заключалось, — подобно голубке над Ноевым Ковчегом или тому голубю, что развернул свои ясные крылья над Христом в «Крещении» Пьеро делла Франческо.

В самом конце первой части «Братьев Карамазовых», когда читатель, даже в большей степени, чем в «Идиоте», вовлечен в водоворот самых неистовых страстей, после того, как Дмитрий Карамазов, появляясь из тьмы перед Алешей, заключает рассказ о своем безвыходном положении странной фразой: «грязь это фурия» (по крайней мере, так это звучит в переводе Монго)⁵, младший брат возвращается в монастырь к умирающему старцу Зосиме; буря успокаивается; но настоящее просветление этого конца вызывает скорее не благодать места, но любовное письмо, переданное Лизой Хохлаковой Алеше: «Ах, Алексей Федорович, что если я опять не удержусь, как дура, и засмеюсь как давеча, на вас глядя? Ведь вы меня примете за скверную насмешницу и письму моему не поверите. А потому умоляю вас, милый, если у вас есть сострадание ко мне, когда вы войдете завтра, то не глядите мне слишком прямо в глаза, потому что я, встретясь с вами, может быть непременно вдруг рассмеюсь, а к тому же вы будете в этом длинном платье...» И Достоевский добавляет: «Алеша прочел с удивлением, прочел два раза, подумал и вдруг тихо, сладко засмеялся. Он было вздрогнул, смех этот показался ему греховным. Но мгновение спустя он опять рассмеялся так же тихо и так же счастливо...» (7, 288)

Удивительная смесь нежности и веселья — и это, после «смрадного переулка» — как глоток чистой воды.

То же самое можно сказать и о персонаже «Идиота» Аглае Епанчиной (чье имя означает по-гречески «сияние, красота, блеск»), она тоже нежная и насмешливая. Ее смех мы слышим снова — в ключевой момент романа, когда, после исповеди и несостоявшегося самоубийства Ипполита, князь Мышкин покидает дом, где только что юный умирающий с таким жаром обличал чудовищную бессмысленность человеческой жизни; он идет в парк, потрясенный тем, что услышал; и вдруг вспоминает о горах, о прозрачном небе, и думает о возможном, вопреки всему, счастье; он вспоминает, как свои собственные, слова Ипполита о мушке в «горячем солнечном луче»: «...она знает свое место и в общем хоре участница, а он один только выкидыш». Эта фраза поразила его еще давеча, он вспомнил об этом теперь. Одно давно забытое воспоминание зашевелилось в нем и вдруг разом выяснилось». Потом он начинает дремать; несмотря на «ясное и величественное молчание», окружающее его в парке, его сны окрашены беспокойством; женщина, которая не названа, но чье лицо выражает раскаяние и ужас (это, конечно, не кто другой, как Настасья Филипповна), появляется перед ним и словно хочет увлечь его за собой. Затем Достоевский пишет: «Он встал, чтобы пойти за нею, и вдруг раздался подле него чей-то светлый, свежий смех; чья-то рука вдруг очутилась в его руке; он схватил эту руку, крепко сжал и проснулся. Пред ним стояла и громко смеялась Аглая» (4, 418).

Потом, в ходе повествования, князь скажет этой же самой девушке: «...что вам делать в том мраке» (4, 429). Когда «грязь» становится «фурией», то есть, когда низость и насилие бушуют, как настоящая буря, может ли сквозь все это пробиться чистый ручей? Я помню о том, что Шестов считает князя Мышкина трусом, потому что он подчинен Закону, а голос Алеши философ находит чересчур «бесцветным» по сравнению с «подпольными» стонами прочих героев Достоевского. Для меня, сегодня, когда я перечитал эти две великие книги, их светлые моменты не показались менее «правдивыми», чем мрачнейшие; быть может, потому, что мне случается сейчас, и не только сейчас, как князю Мышкину, идиоту, вспоминать швейцарские горы, где «каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга, каждый вечер снеговая, самая высокая гора, там вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая "маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива"; каждая-то травка растет и счастлива!...» (4, 418). И еще потому, что свежий смех и красота Аглаи дороги мне так же, как любому человеку в этом мире.

Это невинный смех, но не ангельский и не бесплотный, из всех звуков природного мира он больше всего похож на горный поток, ручей: он бежит, подпрыгивая, навстречу, не для того, чтобы наброситься, сбить с ног, но чтобы напоить свежей водой или омыть лицо — как будто кто-то спешит обрадовать нас, восхитить; как будто разверзается вдруг каменная стена, о которую можно было разможжить себе череп, но вот оттуда забила чистая вода — словно предлагая выход: свежий, прозрачный ключ на миг отменяет вдруг поиск любых других ключей.

<...>

Не будет ли слишком «красиво» и успокоительно процитировать под конец один фрагмент из «Ада» Данте — но он удивительно хорошо сочетается в моем сознании со смехом Аглаи и с горными потоками Швейцарии — повествующий, каким образом Данте и Вергилий нашли путь к выходу?..

*Там место есть, вдали от Вельзевула,
Насколько стены склепа вдаль ведут;
Оно приметно только из-за гула
Ручья, который вытекает тут,
Пробившись через камень, им точимый;
Он вьется сверху, и наклон не крут.
Мой воздь и я на этот путь незримый
Ступили, чтоб вернуться в ясный свет...*

(пер. М. Лозинского)

В этом заключена глубокая тайна. Но порой, идя своим несравненно более легким и даже, я бы сказал однообразным путем, я словно следую за тем же вожаком, чтобы освободиться от связавших меня пут, чтобы

путем незримым выйти в ясный свет...

Перевод А. Кузнецовой

* * *

*Разве поэзия — не тайное взаимодействие,
не голос, отвечающий другому голосу?*

Вирджиния Вульф. Орландо⁶

Жакоте и Достоевский: постановка проблемы

Моя попытка говорить о современном и живом поэте XX века по отношению к русскому писателю ни в коей мере не должна рассматриваться как сравнение — эти два художника в любом случае несравнимы (как и вообще — «несравним живущий», по выражению Мандельштама). Все, казалось бы, их разделяет: время, язык, религия, литературные жанры, мера вовлеченности в проблематику своей эпохи, и, наконец, — размах творческого дара. (Хотя о последнем можно и поразмышлять: если значение Достоевского бесспорно и абсолютно, то значение швейцарского поэта, поставленного рядом, будет, конечно, несравнимо меньшим; однако внутри своей относительной «малости», «камерности», его творчество тоже обладает абсолютной ценностью и величием.) В то же время, Достоевский несомненно стал одним из «вечных спутников» Филиппа Жакоте; поэтому представляется правомерным говорить о «тайном взаимодействии» двух таких разных на первый взгляд художников.

В кратких заметках о Достоевском, составляющих примерно треть небольшой книги «Размышляя над словом “Россия”...»⁷, Жакоте, со свойственной ему лаконичностью, наметил основные «силовые линии» воздействия русского писателя на его собственное творчество. Оно, быть может, было не так обширно, как то, что оказали на него Данте, Гельдерлин или Рильке, но, возможно, не менее глубоко. Но заметки, разумеется, не могли бы отразить всей его сложности и проникновения (да это и не входило и никогда не входит в задачу самого Жакоте. Характеризуя эти заметки, он сказал: «О чужом творчестве я всегда писал довольно кратко, стараясь только обозначить некоторые вещи, важные для меня. Сказать то, что, как мне казалось, не было отмечено на тот момент никем другим»⁸). Тем не менее, сказанное им позволяет начать разговор о том, на каких таинственных внутренних путях состоялась встреча современного швейцарского поэта с великим русским писателем. Важно отметить, что одним из главных источников, питавших, на протяжении всей его жизни, творчество Филиппа Жакоте (которое, на поверхностный взгляд, находится в рамках некоей «идиллической» швейцарской традиции), является не только творчество Достоевского, но и русская литература в целом⁹. Об этом сам поэт часто говорит в книгах и интервью прямо, но еще чаще — косвенно, подспудно, — в стихах и прозе. При этом образы и идеи, принадлежащие миру Достоевского, занимают в творчестве поэта особое место, они составляют словно бы «подоснову его мыслей и снов», создают, наряду с образами Данте или Гельдерлина, мощные полюса напряжения, отмечая места переходов в мир, созданный русским писателем, но ставший неотъемлемой частью собственного мира поэта. Нужно заметить, однако, что воздействие Достоевского на Жакоте не было только непосредственным, шедшим через прочитанные книги. Его взгляд на русского писателя был определен (и это надо учиты-

вать), во-первых, отношением к России Райнера Марии Рильке (Жакоте читал и переводил этого поэта еще подростком) и, позже — друга Рильке, австрийского философа и литератора Рудольфа Каснера, а во-вторых, — сочинениями Льва Шестова, во многом определившими взгляд на Достоевского французских интеллектуалов до и послевоенного поколения¹⁰. Необходимо еще отметить, что в начале пятидесятых годов в статье «Неисчерпаемость Достоевского» Жакоте с похвалой отзывался о Романо Гвардини, немецком иезуите итальянского происхождения, авторе книги «Религиозные миры Достоевского» (1946)¹¹. Жакоте обратил внимание на отмеченную Гвардини «пограничность» персонажей Достоевского, которые не принадлежат ни земле, ни небу. Уже в этой небольшой статье он намечает важные для него темы, к которым приходит, размышляя над романами Достоевского — настаивая на творческой плодотворности состояния меланхолии, сближающей «темноту, более плодотворную, чем свет», как на картинах Рембрандта, с темным центром нашей души и нашей «судьбы» и, в конечном итоге, глубины жизни и искусства.

В этой статье я не претендую на полноту освещения всех «достоевских мотивов» в творчестве Жакоте (для достижения полноты понадобилось бы, пожалуй, написать небольшой трактат — не потому, что он написал очень много, хотя и объем сделанного им впечатляет, но скорее в силу разнообразия вопросов, которые его творчество ставит перед исследователем, и специфических трудностей, связанных с изучением современного, живого писателя, очень мало к тому же переведенного на русский язык); хочу лишь отметить то, что представляется самым важным, определяющим.

Рай как реальное, гимн под сурдинку

Татьяна Касаткина точно заметила на круглом столе «Проблема “реализма в высшем смысле” в творчестве Достоевского»:

«После Достоевского нельзя видеть мир так, как прежде <...> Он распахнул дверь в новый мир, в новое, возможно, впервые созданное в искусстве пространство, чьи параметры поразительно близки параметрам мира Божьего с его многомерностью и взаимосвязанностью, глубиной и явленностью, бесконечностью проявлений и единством стоящей за ним реальности»¹².

Наверное, можно сказать, Достоевский открыл не одну, а множество дверей, во всяком случае, указал на их существование. И Филипп Жакоте, которого я охотно бы назвала «реалистом в высшем смысле», оказался особенно чуток к откровению этого «нового мира»; и среди многих путей, намеченных Достоевским, выбрал, быть может, далеко не все и не самые очевидные (что не уменьшает их важности, наоборот), но зато пошел по ним так далеко, как только мог.

Вот уже больше пятидесяти лет Жакоте очень уединенно, замкнуто живет со своей женой, художницей Анн-Мари Эслер, в маленьком провансальском городке, в «высоком каменном доме», а окно («наше главное сокровище, вот уже много лет») его рабочего кабинета выходит на «бьющий крылами простор», пейзаж страны «пастухов и нимф»: лавандовые поля, кипарисовые и дубовые роши, невысокие горы на горизонте. И все эти годы пристальный взор поэта, способный видеть незримое, устремлен в это окно. В сущности, Жакоте всю жизнь писал только об этих пейзажах и об их изменениях в разное время суток, в разные времена года. Темы его творчества

можно передать словами Гельдерлина — «весна, заря, сумерки» — из пророческого письма немецкого поэта, словно предсказавшего вторую половину его жизни, проведенную в комнате с видом на реку Неккар: смена сезонов, ограниченная оконной рамой, — вот мир Гельдерлина «после катастрофы». Можно в каком-то смысле сказать, что Жакоте начинает там, где Гельдерлин закончил — а именно у этого самого окна (но с видом не на текучую воду, а на неподвижную далекую гору Ванту, куда некогда поднимался Петрарка). Казалось бы, что может быть общего у «отрешенного поэта», создателя пейзажей, которого некоторые упрекают в «бегстве от мира», — с Достоевским?

Как говорит сам поэт, его встреча с русским писателем произошла в 1945 году (ему было двадцать лет), когда он впервые прочитал «Записки из подполья». Этот год был ознаменован для Жакоте еще и другим событием: «Один близкий друг, чья мать была француженка, принес мне однажды огромную пачку фотографий, на которых были запечатлены трупы юных заложников (или участников Сопротивления), перенесших пытки, а потом расстрелянных немцами на плато Веркор»¹³. Это зрелище настолько потрясло его, что вскоре он написал свою первую в жизни поэму, озаглавленную «Реквием» и посвященную «юным мертвецам». «Реквием» возник как непримиримая реакция на увиденный кошмар, как инстинктивный и прямой бунт против насилия. «Я, возможно, никогда не написал бы поэму, если бы эти фотографии не затронули во мне некую внутреннюю область, расположенную гораздо глубже, чем те, где происходят какие бы то ни было “политические” битвы, ту область, где таится глубочайший страх смерти, тем более нестерпимый, когда речь идет о смерти насильственной, и доходящий до предела, когда это касается юных существ. Именно потому бунт против этого конкретного события пробудил во мне иное беспокойство, иные вопросы — из области вечного. Таким образом, естественное движение души и вопль ужаса разрослись до так называемого “философского размышления”, хотя я до него тогда еще не дорос»¹⁴. Позднее, уже в начале девяностых годов, согласившись на переиздание этой ранней поэмы, Жакоте отметил, что она стала единственной «ангажированной поэмой» не только в его творчестве, но и во всей литературе нейтральной Швейцарии того периода. Чрезвычайное потрясение, произведенное зрелищем этих документально запечатленных страданий, возможно, стало для Жакоте (человека крайне чувствительного) решающим опытом, отчасти сравнимым с тем, что пережил Достоевский в ожидании казни. Во всяком случае, текст поэмы свидетельствует именно об этом. (В том же послесловии к переизданию «Реквиема» Жакоте подчеркивает, что тогда же он начинает внимательно читать Достоевского (наряду с Эсхилом, Клоделем, Рамю и Рембо).)

Что может человек перед лицом страдания и смерти? Какой ответ дает на «последние вопросы»? Именно об этом задумался тогда юноша — и с тех пор все, что он делал на протяжении жизни, может быть увидено как поиски ответа. (Религиозный ответ в прямом смысле слова для Жакоте показался тогда неприемлемым — он неоднократно писал, что протестантская традиция, в которой он воспитан, очень рано отвратила его своей выхолощенностью, пустотой, презрением к таинствам.) Его личным выбором стал поиск ответа по-этического:

«За прошедшие с тех пор сорок с лишним лет было очень много новых трупов юных людей, детей, может быть, даже больше, чем раньше. И теперь нет нужды передавать их фотографии под полой, словно пачки порнографических открыток, —

мы видим их почти ежедневно, “законно”, — в получасовой программе вечерних новостей, претендующей на объективную информацию о мире, но на самом деле ежедневно обманывающей, отупляющей нас. Нужно ли уточнять? Я не считаю, что эти сегодняшние картинки менее непостижимы или менее возмутительны, чем вчерашние. Этих мертвецов, как и наших усопших близких, мы хотели бы, если не воскресить немедленно, то, по крайней мере, похоронить так, чтобы они могли покоиться с миром и потом быть спасенными, — если имеет смысл еще произносить подобные слова. Существовали прежде, а может быть есть и теперь, в некоторых местах нашей планеты, погребальные песни, облакающие усопших любовной, материнской нежностью. Мы еще пытаемся нащупать их звучание, их силу, движимые хотя бы тенью веры и сострадания, которые нам остались. Я старался делать это, как мог, все больше освобождаясь от избыточного красноречия и ложной многозначительности моих ранних опытов. Но, может быть, я всякий раз обманываю себя — и это лишь слепое самоутешение, колыбельная для слабосильных? Нет, я так не думаю — может быть, пока (или почти). Мне кажется, что, делая это, я участвую в труде восстановления — во всех смыслах слова. Слово как будто штопает прорехи в ткани мироздания, которая постоянно рвется — то здесь, то там»¹⁵.

По мнению Жакоте, выход состоит все-таки в возвращении к традиции — но понимаемой изнутри, в восстанавливающей, созидательной работе слова. Ориентироваться при этом он предлагает не на церковь (в его случае это невозможно — протестантская традиция слишком опустошилась), а на особого рода произведения искусства, существующие в разных культурах: «Если бы однажды нам захотелось освободиться от этих клише, преодолеть давнее и затянувшееся вырождение, ускользание жизни, ослабление Слова, некогда звучавшего таким вызовом, с такой поразительной свежестью — то мы бы растерялись, не зная, с чего начать (в любом случае, игра на электрогитаре во время церковной службы — это не выход). Но, я думаю, этому могло бы помочь глубокое осмысление так называемых “произведений искусства”, где преобладают христианские образы — “Страстей” Баха или таких великих романов, как “Дон-Кихот” и “Идиот”». У Достоевского Жакоте подчеркивает прежде всего сотериологическое начало. Очевидно, что такого рода «спасение» и «восстановление» мироздания для поэта не может быть связано ни с какой иной деятельностью, кроме внутренней, кропотливой работы — над собой и над словом. Поиск «точного слова» для Жакоте является актом этическим — но одновременно и жреческим¹⁶; если истинное богослужение больше невозможно в храме, остается перенести его внутрь поэтического текста, организовать слово-слово по литургическому закону.

Но тут возникает вопрос: что именно нужно восстанавливать, что можно противопоставить «стене» «естественных законов», во имя чего отдавать силы (отдавать жизнь)? Ответ на это у Жакоте тот же, что и у Достоевского: восстанавливать рай, состояние мира и человека до грехопадения. Удивительно перекликаются знаменитые слова старца Зосимы о «семенах миров иных»: «...Сущности вещей нельзя постичь на земле. Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взошло всё, что могло взойти, но взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным...» (7, 449) и не менее знаменитый фрагмент Новалиса (который Жакоте, вслед за своим учителем Гюставом Ру, взял символическим эпиграфом ко всему своему творчеству): «Рай рассеян по

всей земле, и оттого его трудно увидеть. Надо соединить рассеянные черты и заполнить форму. Возрождение рая»¹⁷.

Такая «программа», в свою очередь, вызывает законный вопрос — как это возможно в мире, где не только всякие «следы рая» почти исчезли уже давно, но и сама жизнь находится под угрозой, в мире, «идушем на слом»? Ответ Достоевского преимущественно антропологичен — он посвящает себя тому, чтобы разгадать «тайну человека» и тем самым помочь человеку (каждому из нас) обрести рай уже сейчас, здесь, немедленно (см. «Золотой век в кармане»). Он говорит об этом не только теоретически, но и конкретно описывая ситуации, которые, по его мысли, воссоздадут райские взаимоотношения между людьми, и условия, при которых они становятся возможны. Особенно много таких моментов в романе «Братья Карамазовы». Например, сцена с Грушенькой, предшествующая Алешиному откровению «Галилейской Каны», когда произошла их подлинная встреча, отменившая маячившие до этого варианты «соблазнения» и «падения» Алеши. Она стала возможной, потому что Грушенька в этот момент ожидания встречи с «женихом» (оказавшейся ложной, но зато в ту же ночь она обрела своего истинного жениха — Митю) стала собой, словно бы обрела центр своей личности, что преобразило ее и заставило Алешу, несмотря на его собственное горе, взглянуть на нее «со вниманием»: «Все манеры ее как бы изменились тоже со вчерашнего дня совсем к лучшему: не было этой вчерашней слащавости, этих изнеженных и манерных движений... все было просто, простодушно, движения ее были скорые, прямые, доверчивые...» (7, 476). (Здесь почти цитата описания пушкинской Татьяны: «все тихо, просто было в ней» — как мы помним, Татьяна для Достоевского была воплощением праведной женственности.) Но настоящее событие их встречи произошло чуть позже, когда Грушенька, уже сидя на коленях Алеши, узнала о смерти старца и «набожно перекрестилась». «Господи, да что же я, а я-то у него на коленках теперь сижу! — вскинулась вдруг она в испуге, мигом соскочила с колен и пересела на диван. Алеша длинно и с удивлением поглядел на нее, и на лице его как будто что засветилось» (7, 479). Вот этого простого жеста, восстанавливающего «необходимую дистанцию» (а вовсе не «слияние в экстазе», которое есть противоположность истинной любви, если речь не идет об экстазе в святоотеческом смысле слова), оказалось достаточно, чтобы перед обоими распахнулись «райские двери» (за которые чуть раньше «пророчески» предложил выпить шампанское Ракитин¹⁸ — сам в них войти, по злобе и низости души, неспособный и в них не верящий, не замечающий чуда, произошедшего на его глазах — истинного, незаметного, «естественного» чуда усопшего старца). Зато Алеша реагирует немедленно: «Аграфена Александровна... Ты мою душу сейчас восстановила». Достоевский с очевидностью показывает этапы восстановления: Груша приготовилась и нарядилась для встречи с женихом, и внешне и внутренне, она его, как замечает Алеша, «уже простила», она покаялась («смотрю я на тебя Алеша и стыжусь, всё себя стыжусь» и, конечно, басня о луковке — ее покаяние) и, самое главное, она забыла (по существу) свою гордыню (хотя «душа еще не примиренная») и любовь в ней победила (или почти победила) мстительные чувства. Алеша же «восстановлен» испытанным к ней состраданием (что его заставляет забыть собственное отчаяние). В обоих случаях происходит самозабвенное слушание и созерцание Другого, и рай немедленно возникает в скрещении любящих взглядов. Таков «антропологический рецепт спасения» Достоевского. Филипп Жакоте тоже его знает,

помнит о нем: «Я видел преходящие вещи мира, — те, что живут гораздо меньше, чем человек, и те, чья жизнь намного длиннее. Порой на перекрестке наших встречных движений (так иногда в скрещении взглядов вспыхивает молния и рождается новый мир), я словно угадывал — решусь ли произнести? — неподвижный источник любого движения...»¹⁹ Этот «неподвижный источник любого движения» отсылает, конечно, к финалу «Божественной Комедии», к Любви, «движущей Солнце и светила». Но, всегда помня об этом, Жакоте выбирает иной «путь к центру»²⁰ — не «антропологический», а «натурфилософский» (и почти граничащий с молчанием; но в результате оказывается, что он не менее «антропологичен») — о его возможности и вершинном воплощении Достоевский тоже упоминал — в «Сне смешного человека»: «Они указывали мне на деревья свои, и я не мог понять той степени любви, с которою они смотрели на них: точно они говорили с себе подобными существами. И знаете, может быть, я не ошибусь, если скажу, что они говорили с ними! Да, они нашли их язык, и убежден, что те понимали их. Так смотрели они на всю природу <...> Они указывали мне на звезды и говорили о них со мною о чем-то, чего я не мог понять, но я убежден, что они как бы чем-то соприкасались с небесными звездами, не мыслю только, а каким-то живым путем» (9, 123, 124). И еще: «У них было какое-то насущное, живое и непрерывное единение с Целым вселенной» (9, 124).

Но как именно это осуществляется у Жакоте? У него есть книга, которая писалась в 1976 году во время болезни и смерти его матери, озаглавленная «Через сад»²¹. Ее можно воспринимать именно как попытку *услышать деревья*. Есть существенная разница между счастливыми и безгрешными обитателями земного рая (чье сознание можно воспроизводить только апофатически) и нашим современником, ищущим путь, с одной стороны, за пределами любых видов иллюзий (включая и всякие формы современного «богоискательства») — при том, что в разные периоды своей жизни он мог интересоваться, помимо прочего, и дзен-буддизмом, и книгами Кастанеды), а с другой — не желающим становиться на сторону нигилизма. Вся эта небольшая книга посвящена одной встрече — в определенный день, под определенным освещением — с цветущим ранней весной миндальным садом.

Здесь перед нами прежде всего является попытка ответа на вопрос (прозвучавший в романе «Подросток») — о том, что же такое «живая жизнь». На этот вопрос у Достоевского пытается ответить Версиров (но в этих словах слышится, конечно, голос самого писателя): «Не знаю, князь. <...> Знаю только, что это должно быть нечто ужасно простое, самое обыденное и в глаза бросающееся, ежедневное и ежеминутное, и до того простое, что мы никак не можем поверить, чтобы оно было так просто, и, естественно, проходим мимо вот уж многие тысячи лет, не замечая и не узнавая» (6, 324).

Например, этот сад: «Всякий раз, когда я, на закате зимы, проходил мимо цветущего на ближнем холме миндального сада, я говорил себе: нужно записать то, что мне здесь явилось, — иначе, как и в прошлом году, все канет в пустоту; но времени опять не хватало, и вот теперь приходится по неуловимым следам восстанавливать в памяти полустертые, неясные картины. Но все равно — я решил выполнить эту задачу»²².

Здесь очевидно, что предпринимаемая попытка a priori выходит за рамки «эстетического любования», а ставится им перед собой как трудная и почти невыполнимая задача: ускользающая (тысячелетия) реальность «простого» цветущего сада настоль-

ко очевидна, неуловима, в ней словно заложено нечто, изначально сопротивляющееся всякой человеческой попытке его постичь. Словно особое гипнотизирующее излучение исходит из ее сердцевины — и погружает созерцателя в «сладостный сон», в мечтательность (или происходит противоположное — рождается отчаяние, чувство отделенности от мира)²³. Тысячелетиями поэты идут на поводу у этого излучения — и воспроизводят его, уводя за собой в волшебный мир, в романтическое «там» (достигая порой великих прозрений, но словно страшась и не имея сил пойти еще дальше). Но Жакоте решает (почти через силу, постоянно подталкивая и понукая себя) поступить иначе: он пытается, со всей возможной честностью, выяснить — что же перед ним такое *на самом деле*. В чем состоит притягательность этих белых, словно парящих в воздухе лепестковых роев, в чем их суть, что именно они говорят нам²⁴? Не только выяснить для себя, но и выразить в слове. Этим он и отличается от «счастливых людей» из «Сна» Достоевского — они в этом дополнительном выражении не нуждаются. Когда инструментом постижения реальности является слово (Жакоте задает себе вопрос: а сродни ли оно этой реальности?), ответственность художника непомерно возрастает; волей-неволей ему приходится сравнивать — затем, чтобы «сохранить мир» целым, единым:

Скорей связи сравнений цепью
 весь этот мир.
 Не то растает, унесется
 в глухой эфир.

Елена Шварц

Но в самом принципе сравнения (магическом по своей сути) может таиться ложь, подмена реальности ради «эстетического впечатления» или иного рода воздействий. Интересно было бы поразмышлять в связи с этим над фундаментальным различием между европейской и японской поэзией, о котором говорит Т. Касаткина в ее статье «Русский читатель над японским романом»²⁵, в особенности — над следующим замечанием: «При таком подходе, при постановке в центр отношения <...> жизнь начинает напоминать сеть, где существуют, вспыхивая и сияя, узлы, торжествующее отношение, где нити сплетаются так тесно, что обретают свойства друг друга и, раз сплетаясь, связывают друг друга со всеми остальными своими переплетениями. В языческих культурах, как и в мировоззрениях, отвернувшихся от христианства, это — почти общее представление. <...> Но главное — сеть, сеть, сплетающая несуществующие вне ее нити в единый ковер существования. Сеть, самыми крупными узлами которой в Вавилоне были храмы Астарты <...> Сеть, в которую попадает и в которой растлевается, питая своей плотью отношение, всякий, если его не извлекает из нее Бытие...». Но ведь поэзия (в том числе и «христианская») как раз невысказима без этой в самом деле «языческой», магической сети соответствий! Именно потому сам факт творчества переживается истинными поэтами, алчущими и жаждущими полноты Бытия, как внутреннее противоречие (в эмблематических случаях это выражается в полном разрыве с письмом: безумии Гельдерлина, уходе Рембо, немоте и смерти Блока после поэмы «Двенадцать», молчании Шекспира после «Бури» и т. д.). Жакоте борется с этим «неизбежным злом» иначе — внутри самой поэзии (ведь о *невозможности* творчества, фундаментальном *бессилии* художника говорят почти все

его поэтические книги), с помощью постоянного сомнения, умолчания, динамикой отказа от образов, заменой их другими, более точными и сущностными... В последней своей книге «Трюинас»²⁶ он опять размышляет об этом (и возникающий у него образ «сети» совсем не случаен: «Я переживал период, когда “летучие слова”, те, что всегда казались мне легкими, крылатыми, упали наземь в жалком беспорядке; как дикие голуби в Пиренеях, летевшие в сети целыми стаями, — я наблюдал это подростком в стране Басков, в 1938 году, кажется, нас привели специально посмотреть на это “прекрасное зрелище” — и тогда мне действительно показалось, что это красиво. Но сейчас, блуждая в лабиринтах памяти, я все спрашиваю себя, удалось ли хотя бы нескольким птицам ускользнуть от летящих на них сетей и невредимыми преодолеть перевал? И того же мне хотелось бы пожелать этим “последним словам”...»

Жакоте всю жизнь стремился к почти невозможному — создавать поэзию без сравнений²⁷: «я хотел говорить без сравнений: // просто — дверь распахнуть...» или «Всякая настоящая книга распахивается, как окно или дверь» (то есть, наиболее возможно прямым путем, без посредников, выводит к свету). В некоторых случаях (когда сравнение стало *резонансом* (термин Кандинского) внутреннего опыта) появляется *невозможная возможность* перехода. Вот как описывает Жакоте этот открывающийся словом выход, переход (снова цитирую отрывок из книги «Трюинас», повествующей о похоронах друга Жакоте, поэта Андре дю Буше):

«Но абсолютным чудом, так парадоксально, если не сказать скандально породившим нечто похожее на тайное ликование, робкое, но тем не менее могучее, стали, конечно, слова, — еще одна разновидность цветов или снежных хлопьев, которые взлетали, расцветали, парили несколько мгновений между землей и небом, — духовные сущности, но и материальные тоже, их бы не было, не будь настоящих цветов, скал, облаков, о которых они говорили, но рождались они из иного истока, нежели “дети земли”, они были сказаны нами, возникли в глубине сердечной, важные и нужные только для нас, — да, я уверен, что именно за ними в то утро осталась победа (пока это утро длилось) — победа над пустотой; но как же легко была она одержана, без всякого триумфального шума, победных криков, с простотой равной чуду — так ручей прокладывает себе путь среди трав и камней (и ручеек в самом деле звенел неподалеку, неутомимый).

Сияющий дым.

Или фимиам, струящийся из глубины сердца, когда оно перестает прятать себя от мира.

Сквозные сети слов собирали нас воедино, окутывали как плащ, но не заключали в себя, не отделяли от остального мира, напротив; все слова, сказанные тогда, были посвящены переходу, они сами были переходом, шагом вперед, — и гора перестала быть препятствием, стеной, но превратилась в прозрачную темноту, венчаемую снежным пиком, в ночь, чья дальняя вершина озарена рассветом»²⁸. Такова, по Жакоте, задача поэтического слова — отменить самое главное «препятствие» и «стену» нашего существования — смерть; не меньше.

Но вернемся к книге о саде цветущего миндаля. В ней, стало быть, очень мало общего с отрешенным восточным созерцанием мимолетной прелести мира или «внезапным озарением» сатори. С другой стороны, как представляется, несмотря на попытку услышать деревья, здесь не приходится говорить и о «реконструкции» «рай-

ской поэзии» (такие попытки у Жакоте есть, но рассмотрение их должно стать темой отдельного разговора) — или приходится, в той мере, в какой встреча с реальным совпадает с полнотой райского бытия. Прежде всего, поэт стремится освободиться от возможных клише, сравнений, возникающих при описаниях сада: цветущие деревья — это не девушки в белом, собравшиеся на бал (намек на Пруста и его нормандские яблони), не невинные дети, бегущие к первому причастию, не видения призраков или ангелов, и даже не снежная буря на горном перевале... (одновременно все отвергнутые сравнения оставляют свои проекции, участвуя в прорыве к реальному и создавая целостный образ). Но что же тогда? Снег, снежная пыль — это уже ближе, в снеге главное — его свечение, связанное с небом, светом, исходящим от небесных предметов. (Вообще же, «Рай» Жакоте немыслим без снега, и это отличает его от расхожего «золотого века», заставляет думать о реальном присутствии неба на земле (что в сознании православных, например, совпадает с праздником Покрова).) Снежная вьюга, восхищающая, уносящая по ту сторону горного перевала, — образ значимый, вслед которому вспоминается «Легенда о Нарояме», история сына, уносящего свою мать умирать на вершине горы... Так, постепенно, начинает проясняться «послание» миндального сада — и достигает своего апогея:

«И теперь уже я не могу утверждать, что в блаженном тумане миндальных деревьев мне явилось изливание света, нет, скорее я вдруг увидел страдальческое старое лицо, то, что иногда проступает в зеркале за собственными чертами... В белесом облаке этих деревьев открылись растущие проломы, трещины мира, пересекающие эти пронизанные светом, отуманенные края — и сквозь эти трещины медленно, неостановимо, выходили бесчисленные тени мертвых... Даже на расстоянии становится страшно; но говорить о призраках — значит скрашивать реальный ужас смерти — слова приближают, но одновременно и создают расстояние, не давая подойти ближе. (А ведь когда-нибудь придется)»²⁹. Такова «идиллия» цветущего сада — мечта об Обетованной земле, если по-настоящему всматриваться в мир, — исчезнет, как дым, а вместо нее явится страдальческое лицо: не названная прямыми словами агония матери, словно пик прошлых и будущих смертей, — и зеркальное отражение собственного умирания. «Рай наступит еще не завтра», — говорит поэт ниже. А пока его отблески на земле могут помочь нам тем, что подведут к самому порогу тьмы, к противоположности рая. И тогда задача человека (и художника, в частности) будет состоять в том, чтобы уравновесить эту «светотень» в своей жизни, в творчестве. «Свет, — замечает Жакоте, — в большей степени является разрывом, нежели условием для существования гармонии; а настоящая тьма не будет собою, если ее нельзя укротить, примирить, подчинить»³⁰. (В этой небольшой книге поэт ставит перед собой и своим читателем много других вопросов, которых здесь у меня нет возможности коснуться.)

Достоевский, истинный ценитель поэзии (и сам поэт, как верно сказал о нем, например, Анненский), пытаясь представить, какой могла быть поэзия обитателей рая (во «Сне смешного человека»), говорит о невнятной для постороннего уха «осанне», которая вызывала у него нечто иное, чем желание участвовать в «осанне»: «В этих песнях они передавали все ощущения, которые доставил им отходящий день, славили его и прощались с ним. Они славили природу, землю, море, леса. Они любили слагать песни друг о друге и хвалили друг друга как дети, это были самые простые песни, но они выливались из сердца и проникали сердца. <...> Иных же их песен, торжественных и восторженных, я почти не понимал вовсе. Понимая слова, я нико-

гда не мог проникнуть во все их значение. Оно оставалось как бы недоступно моему уму, зато сердце мое как бы проникалось им безотчетно и все более и более. Я часто говорил им, что я все это давно уже прежде предчувствовал, что вся эта радость и слава сказывалась мне еще на нашей земле зовущей тоскою, доходившею подчас до нестерпимой скорби; что я предчувствовал всех их и славу их в снах моего сердца и в мечтах ума моего, что я часто не мог смотреть, на земле нашей, на заходящее солнце без слез... Что в ненависти моей к людям нашей земли заключалась всегда тоска: зачем я не могу ненавидеть их, не любя их, зачем не могу не прощать их, а в любви моей к ним тоска: зачем не могу любить их, не ненавидя их? Они слушали меня, и я видел, что они не могли представить себе то, что я говорю, но я не жалел, что им говорил о том: я знал, что они понимают всю силу тоски моей о тех, кого я покинул...» (9, 125).

Жакоте вторит и отвечает ему из своего конца XX века, говоря о невозможности «гимна» и о великой тоске по нему:

«Сейчас, в этом конце тысячелетия, где мы можем служить или молиться не совершая над собою усилия, не рискуя в какой-то мере впасть в самообман. <...> Словно Осирис снова расчленен на тысячи частей и его уже не собрать воедино. Мы не способны больше петь в хоре. И все-таки, странным образом, выходит, что нет ни полной тишины, ни абсолютного отчаяния. Мы пытаемся еще говорить на языке, в котором с неизбежностью ощущается тоска по гимну, по всем возможным гимнам, вплоть до самых древних, которые могли бы еще питать душу, словно темный клочок земли, на котором прорастет несколько семян, долетевших сквозь безвестные и тоже темные пространства будущего...»³¹

«Смешной человек» замечает одну чрезвычайно важную вещь: глубокое постижение красоты неизбежно приводит к «зовущей тоске», корень которой — в невозможности «любить без ненависти», а стало быть — без страдания, та самая «двойная связь», цепь причинности, порождающая время, смерть, тление... приводит к непрозрачному барьеру отчаяния, стене, к последнему страданию — и тут, названная и непостижимая, как единственно возможный ответ, возникает иная красота³², «страдальческая тень», красота умершего за мир Бога; именно это кажется одной из разгадок сакраментальной фразы «красота [Христа] спасет мир». Восклицание Жакоте: «Слишком много звезд в летнем небе, Господин Учитель!» заключает в себе это натянутое как струна противоречие — красота безмерного звездного неба вызывает коллапс страдания, на выдохе которого — нерассуждающий и почти инстинктивный призыв ко Христу (но после призыва — наступает молчание, вплоть до неспособности молиться). Здесь Жакоте идет вслед за Гельдерлином. Немецкий поэт, называвший Христа «братом» греческих богов, последним из небожителей, одновременно видел его «другую природу»; возвращаясь ко Христу в своих поздних гимнах, Гельдерлин говорил о своем бессилии «воспеть Христа» (о невыразимости и особости Его красоты, по сравнению с красотой греческих богов):

Хотелось бы мне
Петь Его, подобно Гераклу...
Но не поется.
Песнь. Иначе велит судьба. Чудеснее.
Необозрим
После Него миф.

Гельдерлин был одним из первых писателей, кто, в самом начале девятнадцатого века, почувствовал основной конфликт современности, причем на такой глубине, что, можно сказать, сейчас мы (особенно в России, где Гельдерлин переведен не весь и недостаточно хорошо) еще не осмыслили до конца то, что ему открылось. Достоевский (не знавший Гельдерлина, но зато восхищавшийся Шиллером, как и сам Гельдерлин³³) тоже, уже во второй половине девятнадцатого столетия, переживал проблему веры и неверия как основной вопрос человеческого существования, связанный с основами бытия. Филипп Жакоте, в свою очередь, со всей возможной для его времени (и его дара) обнаженностью говорит о современном состоянии этой основополагающей проблемы. Он с еще большим правом, чем Достоевский, мог бы сказать о себе, что он «дитя своего века, неверия и сомнения». Но его неверие в «гимн», отсутствие прямой и ясной веры, сопровождается противонаправленным «бунтом» (тихим и смиренным, но тем не менее постоянным): невозможностью смириться с мыслью об абсурдности существования, о полном отсутствии религиозного отношения к жизни. Он не верит, что последнее слово останется за смертью, вот почему он не может полностью утратить надежду и замолчать. Все его творчество, таким образом, держится на парадоксе: сила его состоит в слабости, величие — в малости; неуловимое и преходящее становится истиной, а истина — неуловимой и преходящей.

Спастись мимолетным?

Поэт, решившийся писать «о цветочках» во второй половине XX столетия, как говорится, «после Освенцима», находится, по выражению Сергея Зенкина, «на краю эстетической пропасти»³⁴. Но можно взглянуть на этот выбор не как на эстетическое ограничение (или ограниченность), а как на этический императив, продиктованный именно отчетливым пониманием реальности настоящего времени и ставший одним из возможно более честных ответов на нее, какой может предложить художник, который одновременно и следует завету Рембо «быть абсолютно современным», и сохраняет при этом духовную верность земле. И здесь стоит вновь вернуться к уже приведенному выше сравнению: по интенсивности внутреннего переживания стихи и проза Жакоте заставляют вспомнить об определяющем духовном опыте Достоевского, пережитом им на Семеновском плацу, перед казнью, к которому он постоянно возвращался. Можно сказать, что все творчество Жакоте стало созерцанием того самого солнечного луча на крыше собора (или на вершине горы, или на влажной древесной коре) — словно бы в последнюю минуту жизни. Казнь — это ожидающая каждого агония, последняя минута перехода в непостижимое иное состояние; для описания его Жакоте находит слова, которые вполне бы мог сказать какой-нибудь из героев Достоевского, вроде Ипполита Терентьева (о его «стене» Жакоте не раз упоминал — прямо и косвенно):

«Представь себе человека в герметически замкнутом пространстве, без всякого возможного выхода, без дверей и окон, которые можно было бы высадить, разбить, безнадежней, чем камера-одиночка, — и вдруг он обнаруживает рядом с собой нечто до сей поры невидимое — хищного зверя или беспощадного врага или просто некую грозную тень, медленно приближающуюся к нему. Нечто абсолютно неизбежное, непоправимое, неустрашимое. Такова — изначально неравная — битва с агонией».

(Впрочем, даже название книги, откуда взят цитируемый фрагмент, вполне «чеховско-достоевское»: «Записки из оврага»³⁵.)

И этот путь, как было уже сказано, связан с дарованной ему силой осознания «памяти смертной». У этого поэта она такова, что заставляет его постоянно искать слова, подобные тем *parole estreme* (последние слова — *итал.*), сказанным Танкреду умирающей Клориндой и положенным на музыку Монтеверди, о которых он так часто вспоминает в своих книгах. Подобно тому же Ипполиту Терентьеву, который, послушавшись князя, отправился «умирать в Павловск», потому что там «деревья», Жакоте тоже выбирает «деревья» как нечто могущее хотя бы отчасти примирить со смертью (но подобный выбор отнюдь не освобождает от постоянных колебаний, сомнений). Сохранить, запечатлеть в бессмертии драгоценные мгновения исчезающей жизни — но как? Жакоте (как, впрочем, в определенном смысле, и Достоевский) никогда не делает прямых заявлений о своем «символе веры», но при внимательном чтении его книг открывается, что «спасение и сохранение» этих мгновений возможны, по большому счету, только благодаря литургическому жесту:

«Пишущий слова на бумаге подобен тому, кто наполнил чашу летним сиянием, всем светом этого лета, а потом вознес ее над головой, чтобы она заблестала в его руках — вместе со всем, что удалось сохранить, что еще нужно успеть назвать, пока холод не сковал пальцы...

Потому что уже опускается занавес дня»³⁶.

Исчезновение света (тоже и в апокалиптическом смысле) — вот главный стимул этого творчества, что снова заставляет думать об уже упомянутых словах Достоевского:

«Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он через три минуты как-нибудь сольется с ними...»³⁷

Собственно, размышлению о природе этих нетварных лучей (как здесь не вспомнить «белый луч красоты» о. Сергия Булгакова), об их градациях и оттенках, о вещах мира как уровнях света (как в Дантовом Рае или как у Новалиса — но вместе с тем совсем иначе, ибо познание происходит в распавшемся мире — мире, потерявшем все опоры, системы, догмы) и о своей собственной связи с этой непостижимой (нетварной в своей основе) природой света и посвящено все творчество Жакоте. Сознательно (или опять-таки в силу природного дара) ограничив свое творчество «вещами этого мира», Жакоте словно бы воплотил «беспрерывную мысль» казнимого:

«Что если бы не умирать! ... я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы не потерял, каждую бы минуту счетом отсчитывал, уж ничего бы даром не истратил!»³⁸

Вот откуда у Жакоте — не в меньшей степени, чем из орфического ритуала, — постоянный мотив «платы за переход», оболы, некоего «монетарного эквивалента» входящим мгновениям:

«Сияющая полная луна на закате дня: светлая монета цвета слоновой кости — щедрая плата за тяжкие труды этого дня, за труды всей жизни»³⁹.

И здесь речь не идет, разумеется, о реальной «оценке» вещей, не имеющих цены (хотя, возможно, кто-то бы и захотел порассуждать о протестантском, швейцарском элементе взаимоотношений с «собственностью», но Жакоте четко дистанциру-

ется от такого понимания, когда, например, речь идет об описании пшеничного поля: «Медь и золото... Но мы не за прилавком банка и не в оружейной лавке...»⁴⁰) — дело совсем в другом. Однако настойчивость «монетных» метафор заставляет задуматься над ними глубже⁴¹. В начале романа «Идиот» Аглая смеется над словами князя о том, «что и в тюрьме можно огромную жизнь найти», презрительно называя это «копеечным счастьем». Но князь видит иначе — «копеечное счастье» для него оборачивается тем бесконечно малым «горчичным зерном», из которого может вырасти Царство Божие. Бесконечно малое — лепта вдовы, «копеечка», отнятая у юродивого (которая становится предлогом провозглашения истины царю-Ироду и совпадающая с «эпиграфом» песенки Николки, тоже упоминающей о «копеечных вещах»: «месяц светит, котенок плачет»⁴²), лист Кириллова, который «не аллегория», а просто лист (как, возможно, и еж, посылаемый Аглаей князю — «просто еж»). Или другое, о цветах шиповника:

«...они так таинственны — хотя об этом почти никто не думает. Зачем вообще существуют цвета, цветы? Их розовость несравненна — это сама свежесть. Как будто ребенок несет в процессии зажженный праздничный фонарь. Фонарь, горящий в полуденном свете. Но в то же время — это цветение земли, метаморфоза, монета, легкая монета с семенами. ...

Семя души? Мы в материнском теле.

Цветок, позволяющий переправу через подземные реки, мешочек с зернами, обол. Цветы служат духу — как фонарь светит в лодке на темной реке, глубокой ночью.

“Вы в лодке уже...”

Цветы шиповника: недолговечные, легкие; монеты, которые бывают в обороте совсем не долго, но, может быть, это единственно возможная плата за переправу? Мы не можем стиснуть его в кулаке, он немедленно вянет; еще невозможнее его застраховать. Это похоже на припоминание слов, сказанных шепотом или неподалеку, пока вы шли мимо. Или можно вообразить себе осужденного на казнь, — один такой поданный знак, который он замечает, почти не повернув головы, возможно, даст ему силы дойти до конца, не теряя мужества»⁴³.

Таких примеров в книгах Жакоте очень много. То, что Достоевский всегда сокровенно любил и чувствовал, всегда подспудно имел в виду как возможный путь, но никогда не мог позволить себе поставить во главу угла (здесь вспоминается, прежде всего, «лист» Кириллова, вдруг увиденный как живой, словно выхваченный из мрака, «зеленый, яркий с жилками, и солнце блестит»: «Я не аллегория, я просто лист. Лист хорош. Все хорошо»), стало для Филиппа Жакоте единственным путем творческого постижения непостижимого. Этот «природный минимализм» (в обоих смыслах слова) выводит его в итоге к тем же «вечным вопросам», которые мучили русского писателя, и задает он их не менее страстно, пристрастно. То есть, говорить «о цветочках» оказывается, парадоксальным образом, не менее опасно и трудно, чем о накале человеческих страстей, богоискательстве и преступлениях. (В творчестве Жакоте есть другой аспект, который можно назвать «райским», когда окружающий мир дает видимые уроки, помогает в восхождении души к свету.)

В приводимом ниже отрывке из книги «Пейзажи с пропавшими фигурами» можно отметить целых четыре, по крайней мере, «достоевских мотива» — о красоте, о борьбе дьявола и Бога в человеческом сердце, об обетовании рая, Золотого ве-

ка, о поиске веры или поиске оснований при ее отсутствии, а также снова о бликах света на стенах темницы, нашего мира:

«Но мы-то сами существуем в реальности, мы видим за внешним суть, прозреваем в живущих богов или смертных, угадываем ангелов и языки пламени среди цветущих растений: борьба плоти и духа реально происходит внутри нас. Следовало бы никогда больше не задавать вопросов: “Как найти совершенное место?” или: “Отчего ты старишься? покидаешь меня? предаешь?” Или мы отказываемся признавать эту границу и, значит, отвергаем жизнь (в форме безумия или любой разновидности разврата), или принимаем ее и с этим живем. Но как жить, если не дано веры в возможность разрешения противоречий — до или после смерти? Надо ли всякий раз подавлять в себе любой порыв в сторону Эдема, когда возникает на миг перед тобой его абрис, стоит ли затаптывать в себе слабую надежду на то, что он существует? Нет, напротив, нужно стараться повсюду улавливать эти легкие отблески (меняющиеся в зависимости от времен, мест и человеческих натур) и сохранять их по мере сил, не рассуждая, ведь любой блик света, даже на стенах темницы, — благо...»⁴⁴

Подобно Достоевскому, Жакоте не дает ответа на все эти вопросы (ибо это не в человеческих силах — но также не в человеческих силах и отказаться от вопрошания, или не верить, что когда-нибудь ответ будет дан). Как сказал Эммануэль Левинас, «любой вопрос — это уже просьба или молитва»⁴⁵. Сам Жакоте склоняется к тому, что его «вопрос» задается в форме самой поэзии (и в этом смысле уже, в какой-то мере, является ответом — никогда не окончательным).

* * *

Некоторые мотивы романа «Идиот» в творчестве Филиппа Жакоте

В этом непрозрачном, плотном и так пока (?) до конца и не разгаданном произведении меня сейчас занимают лишь те аспекты, которые отметил в нем Филипп Жакоте, и то, как это отразилось в его собственных произведениях.

Жакоте всегда называл роман «Идиот» в числе самых важных, оказавших на него наибольшее воздействие книг. Есть мнения (например, так считает исследователь творчества Жакоте Жан-Клод Матье), что именно заглавный герой романа Достоевского оказался для Жакоте одной из «моделей», определившей образ «непосвященного». «Непосвященный» — так называется вторая книга стихов Жакоте, увидевшая свет в 1958 году. Во всяком случае, определенное самоотождествление поэта с этим персонажем Достоевского несомненно. Французское слово «ignorant», кроме указанного значения (непосвященный — не допущенный к таинствам), имеет и другие, гораздо более уничижительные, и звучит в оригинале намного резче — как «невежда», «простец», чуть ли не «дикарь» — практически, «идиот»; кроме этого, оно отсылает к латинскому *dosta ignoratia*, ученому незнанию, т. е. невозможности знания о конечных вещах, но также сама по себе *ignoratia* может означать достойное осуждения незнание Бога. Не понимающий ничего в законах, которые управляют внешним миром, и, казалось бы, определяют будущее, он выбирает существование, близкое к тому, которое мог бы вести князь Мышкин в швейцарской клинике накануне своего выздоровления — или после катастрофы, слегка подлечившись. «Програм-

мное» стихотворение сборника описывает как раз такую ситуацию — в тишине комнаты, освещенной окном, выходящим на простор, поэт — наедине со своими вечными сомнениями и вопросами, погруженный в самый тяжелый (еще и потому, что постоянно ставящий под сомнение свои основания) труд — работу над словом.

НЕПОСВЯЩЕННЫЙ

Я с каждым днем все больше возрастаю
в незнании, чем старше, тем вернее
всего лишаюсь и теряю власть.
Мои владенья — законный свет
и оснеженность тихого пространства
в безлюдье вечном. Где он, господин
защитник, покровитель и вожатый?
Не покидая комнаты своей
Храню молчанье (тишина-служанка
Все постепенно ставит на места),
я жду, что все мечтанья лживые исчезнут
Все до конца. Но с чем останусь я?
Что делать смертнику? какая сила
Ему так властно не дает уйти? Что заставляет
Его остаться и твердить слова
В пустом пространстве комнаты? И мне ли
Судить об этом, жалкому слепцу?..
Но голос слышен, он приходит вместе
С лучами света, различим едва:

«Огню подобно, создает любовь
свое сиянье только разрушеньем...»⁴⁶

Если в своих заметках о Достоевском Жакоте без колебаний отмечает, что на об­разе князя Мышкина лежит «свет Христов», то в своем собственном стихотворении и в целом, во внутренней ориентации своего лирического «я» он выбирает, конечно, «слишком человеческий» аспект этого образа, ориентируясь прежде всего на сми­ренность и кротость князя. Эти свойства, логически следующие из признания своего неведения, становятся одним из важнейших аспектов по-этики Филиппа Жакоте: сти­ранием личного «я». Его кредо выражено словами: «L'effacement soit ma façon de resplendir» / «Исчезновение — вот мое сиянье». (Глагол s'effacer может быть переве­ден как «стираться», или, если воспользоваться одним из любимых Достоевским слов — «стушеваться»). Можно предположить, имея в виду раннее знакомство с «За­писками из подполья», что эта книга, с которой начинается «настоящий Достоев­ский», потрясла юного Жакоте именно тем, что впервые с такой силой ему открылась следующая вещь: «стена естественных законов» воздвигнута не только (и не столько) снаружи, навязана извне человеческой конечностью, смертностью, преходящестью жизни, но и вырастает изнутри человеческого «я» (и, может статься, именно это и привело в мир смерть). Поэтому «исчезновение», разрушение внутренней крепости «я» становится той самой обреченной на провал битвой, которую всю жизнь будет вести Дон-Кихот⁴⁷ (или «идиот») из Гриньяна. Христианские (но и не только) истоки

этого внутреннего ориентира несомненны. Стремление к смиренному «исчезновению», к победе над самостью и тщеславием, имеет непосредственную связь с желанием поэта освободиться от внутренних ловушек, сетей образов, поэтической магии и достигнуть-таки истинной свободы, исходя из которой рай уже не будет «досужим вымыслом» (тема любви как разрушения с этим связана. Ср. финальные строки стихотворения «Непосвященный»: «Огню подобно...»). Однако поэт не забывает, что и в этой «гибели» тоже есть своя красота, родственная красоте греческой трагедии). Христоцентричность сознания Жакоте, о которой настало время сказать прямо, проявляется на уровне обращения к значимым для него вещам: в своих заметках о Достоевском он упоминает два символических образа, традиционно отсылающих ко Христу (и Св. Троице): сначала, повторяя слова Рогожина о князе: «такую... овцу обидел», а затем вспоминая ласковое обращение Алеши Карамазова к мальчикам — «голубчики мои»: «И когда, в самом конце этой книги, где так много мрака, во время похорон Илюшечки, он обратится к своим товарищам и назовет их “мои голубочки” (“дайте я вас так назову — голубчиками, потому что вы все очень похожи на них, на этих хорошеньких сизых птичек” (8, 267)), мы не думаем о том, что, возможно, по-русски эта метафора звучит банально; и даже не думаем об этом сходстве, подчеркнутым Алешей, мы в самом деле видим знаменье белой птицы, реющей над этими страницами, знамение, ретроспективно освещающее всю книгу — сколько бы мрака в ней ни заключалось, — подобно голубке над Ноевым Ковчегом или тому голубю, что развернул свои ясные крылья над Христом в “Крещении” Пьеро делла Франческо».

Овцы (ягнята, агнцы) и птицы (часто — именно голуби) занимают в текстах Жакоте особое место. Уже в его юношеских «Наблюдениях» можно встретить размышления о символическом аспекте этих животных: «Хорошо нам известные домашние животные — мы то ласкаем, то бьем их — тоже имеют символический смысл. Дионис и Христос — жертвенные агнцы; посвященному орфику после смерти вешали на шею золотую табличку, на которой, чтобы попасть в вечную жизнь, он напоминал о своем божественном происхождении и сравнивал себя с ягненком, попавшим в молоко (золотая табличка из греческих Фурий⁴⁸). Однако, я не думаю, что можно придать поэзии ее изначальную силу, настаивая только на этом сакральном смысле, питающем всю так называемую “примитивную” поэзию»⁴⁹. То есть, Жакоте считает, что прямое использование этих символических образов невозможно (как невозможны для него любые прежние формы веры); чтобы поражать снова, они скорее должны мерцать, ускользать, упоминаться с оговорками, в бытовом контексте (именно так и поступает сам Достоевский, когда его герои произносят: «овцу обидел», «вы на этих птичек похожи» — или когда он «незаметно» называет свою героиню «Настасья Барашкова»). Однако всякий раз, когда эти образы настойчиво возникают в его стихах и прозе, они создают впечатление биения о границы умопостигаемого мира: «...и теперь, год спустя, я снова вспоминаю эту белую ясность под темнеющим небом, я говорю себе, что это было нечто иное: словно бы пенное вскипание скалы, умягчение контура горы, или, быть может, — снежное омовение? Ягненок, которого несет на плечах пастух, — так наш спутник нес свою собачку, подморозившую подушечки лап — агнец, которого изображали на голубых хоругвях и несли в процессиях, уже давно невозможных или лишенных смысла? Пусть же и смерть перестанет быть такой непроницаемой — как утратила плот-

ность эта скала! Я прочитал об этом сегодня в раскрытой книге небес; я услышал текст послания на сегодняшний день. Это была просто вода в одном из своих состояний — нежном, пушистом, смягченном; она уподобилась молчанию. Это было нечто среднее между словами, вписанными в книгу небес, и тишиной, ставшей ощутимой и словно бы вещественной во всей ее невыносимой нежности. Это был...? (Возвращаюсь к прежнему...) Быть может, это все-таки *на самом деле* был небесный агнец с хоругви?...»⁵⁰

Или, в поздних стихах:

таков сейчас:
согбенный, дряхлый
узловатые руки, глухое сердце —
но смотрю в окно и вижу: встает
агнец Божий, как луна
светлый...»⁵¹

На протяжении всей жизни поэта «агнец Божий» был вписан для него в окружающий мир, являлся как «небесное послание апостолам», словно бы указывая на сущность нахождения Бога во вселенной — умалившегося до этого «Агнца, закланного прежде создания мира», его «молчаливые слезы» (Откр 13:8). (Особенно показательна в этом отношении глава «Ночь агнцев» из книги «Элементы одного сна», но обращение к этой книге может увести слишком далеко.) Вместе с тем, здесь нет никакого «бегства в сверхприродное».

Сейчас важно отметить, что пристальное внимание и любовь Жакоте к «Идиоту» Достоевского связаны с *жертвенным* смыслом этой книги и тем внутренним напряжением, которое ощутило между язычеством и христианством, между «романтизмом» и «реализмом в высшем смысле» (что было отмечено многими исследователями), а также с попыткой понять их исток (или видоизменение этого истока). В этом смысле роман Достоевского непосредственно и прямо (и тем труднее это уловить) говорит о первых и последних вещах, — а ведь именно они всегда и являлись тем, что единственно занимает поэзию.

Как видно из упоминания Христа рядом с Дионисом, Жакоте постоянно, вслед за Гельдерлином, думал о Греции как о месте, где воплотились боги. Эта «Греция» мало связана с реальной, она является как *метафизический модус восхождения души*. Его творчество обусловлено напряжением между двумя полюсами мысли — греческой идеей света, отмеченной философией неоплатонизма, и, с другой стороны, — христианским чаянием Воплощения (и, соответственно — воскресения плоти). Возможно, что для Жакоте напряжение, существующее между этими двумя полюсами, находит и какую-то свою точку синтеза (как целостным, «синтетичным» союзом мужского и женского, идиллического и сурового, христианского и языческого начал стала для него обетованная земля Дрома (департамента, в котором находится Гриньян): «страны пастухов и нимф» — здесь тоже можно увидеть попытку взглянуть на местность одновременно как на христианское пространство «доброго пастыря» и одушевленных ручьев и гротов античности)⁵². Именно под углом этого постоянного колебания между двумя полюсами Жакоте прочитывает персонажей романа «Идиот». Отдавая предпочтение Аглае (даже влюбляясь в нее, как князь

Мышкин, с которым он в большой степени себя отождествляет, но, так же, как и он, не в силах не думать о другой, о Воскресшем Агнце, — кстати, в его глазах на Настасью Филипповну тоже ложится отблеск греческого света, когда он сравнивает ее с Еленой Прекрасной из «Илиады»), он видит в ней нимфу света («о вас как свете вспоминал»):

«То же самое можно сказать [до этого речь шла о Лизе Хохлаковой. — А. К.] и о персонаже “Идиота”, Аглае Епанчиной (чье имя означает по-гречески «сияние, красота, блеск»), она тоже нежная и насмешливая. Ключевой момент романа, когда снова звенит ее смех <...> Это невинный смех, но не ангельский и не бесплотный, из всех звуков природного мира он больше всего похож на горный поток, ручей: он бежит, подпрыгивая, навстречу, не для того, чтобы наброситься, сбить с ног, но чтобы напоить свежей водой или омыть лицо — как живое существо, спешащее обрадовать нас, восхитить; как будто разверзается вдруг каменная стена, о которую можно было разломить себе череп, но вот откуда забила чистая вода — словно предлагая выход: свежий, прозрачный ключ на миг отменяет поиск любых других ключей».

Существует подробный и точный разбор «языческих компонентов» образа Аглаи⁵³. К этому можно добавить, что Жакоте, много думавший о разновидностях и природе света, видел в «греческом свете» прежде всего чистоту новорожденного дня, утро мира. Аглая поэтому становится для него в один ряд со «светлыми девушками» его поэтических размышлений — и, прежде всего, — Психеей (с картины Клода Лоррена, которого, к слову сказать, Жакоте любит так же, как и Достоевский), о которой он говорит как о «протяженности света», «миге чистейшего из пробуждений», «чистом дыхании мира...». «Настоящая встреча» с греческим светом в Афинах, на Пропилеях, нашла выражение тоже в девическом образе: «Немного выше находятся те колонны, которые с такой естественной грацией становятся юными девушками. ... Это утренний мир. ... Нечто новое начинается в хрустальном этом, сильном, но лишенном жесткости свете. Быть может, ничто в мире так не напоминает Акрополь, как рассвет — даже в нашу сумеречную эпоху; или как встреча с юной девушкой — стройной, застенчивой, гордой; восходя туда в любое время суток — мы видим зарю...» Аглая (вместе с сестрами) тоже является перед князем утром (и потом, в Павловском парке — на рассвете). Невинность и застенчивость Аглаи также подчеркиваются (зарисовка из ее детства, когда она могла часами прятаться в шкафу), она, как и Дуня Раскольниковна, «целомудренна невиданно и неслыханно». Именно к этой изначальной, «утренней» чистоте в ней стремится Настасья Филипповна. И об этом свете «утра мира» мог вспоминать князь в Москве. Однако, в другом месте, Жакоте, размышляя над природой «нимф», не может оставаться наивно-восторженным поклонником земной красоты (даже этот «прозрачный ключ», как сказано выше, открывает замки тьмы всего лишь на миг), и он хорошо видит, к какой гибели ведет «земная красота», доходящая до своей противоположности:

«Но что стремлюсь я понять? Сейчас, когда ушла молодость, эти совершенные создания при малейшей возможности проскальзывают в мои пейзажи <...> Они не могут не пленять, эти вечно юные, недоступные, сладостные нимфы Аркадии, пастушки, лучи или ключи, которые, отпирая замки тьмы, открывают для нас мир, упраздняют непроницаемые стены; именно они являются нам как жительницы Эдема, на мгновение мы видим этот сад; но тут же понимаем, что он — другой; так бывает при наложении двух образов, когда за ясной синью полуденного неба угадываешь

ночь или предчувствуешь грозу, или вдруг замечаешь, что кожа обтягивает череп; за каждым созревшим плодом встают языки пламени, восходящие ступени колеблются, верх и низ меняются местами, скрытое является взгляду, распад, запах гления проникает всюду, словно эти непобедимо прекрасные девы пришли к нам только затем, чтобы кратчайшим путем увести навстречу гибели. Инфернальные нимфы»⁵⁴.

Именно такой «инфернальной нимфой» обернулась Аглая для князя в дальнейшем ходе романа, во время рокового свидания у Настасьи Филипповны, когда князь заметил ее «ужасный взгляд». Здесь и произошел «выход из Эдема», «утрата невинности» «нимфой зеленой скамейки». (Достоевский показывает, в очередной раз, что невозможно жить желанием и внутри желания.) Этот момент романа — определяющий, он полон глубокого и до конца еще не разгаданного (мистериального?) смысла. На зеленой скамейке князь оказывается между двумя героинями, до появления Аглаи его манит за собой в парк Настасья Филипповна: «Вокруг него стояла прекрасная, ясная тишина, с одним только шелестом листьев, от которого, кажется, становится еще тише и уединеннее кругом. Наконец пришла к нему женщина... Слеза дрожала на ее бледной щеке; она поманила его рукой и приложила палец к губам, как бы предупреждая его идти за ней тише. Сердце его замерло; он ни за что, ни за что не хотел признать ее за преступницу; но он чувствовал, что тотчас же произойдет что-то ужасное, на всю его жизнь. Ей, кажется, хотелось ему что-то показать, тут же недалеко, в парке. Он встал, чтобы пойти за нею...» (4, 418) Что же хотела показать ему «эта женщина»? Не исключено, что ее душа, «путешественница, пришедшая из вечности», хотела показать ему мертвое тело, в котором обитала, — закланного агнца. Душа князя не миновала «рокового перекрестка», но у него не хватило времени, чтобы принять участие в орфическом ритуале очищения и «из человека стать богом». Жакоте, подобно князю, мечтавшему «все объяснить» Аглае, и уверенному, что «она поймет» (да и у самого Достоевского тоже была такая мысль в подготовительных заметках к роману — вариант примирения двух героинь), пытается представить себе «слияние» «двух разновидностей света» — утра Психеи и вечера, заката, который он видит в рембрандтовском «Портрете пастора», где средоточие тьмы (эту картину можно сравнить с другим полотном Рембрандта, «Иисус в Эммаусе»), о котором речь пойдет ниже) сочетается со светом «тусклого золота, раненного, изнемогшего солнца», исходящего из святой книги, которую читает старик. «Свет стареющего солнца» может стать целебным бальзамом, врачующим самые страшные душевные раны. В речи на вручение премии Монтеня Жакоте говорит о своей метапоэтике⁵⁵. Самое большое таинство творения заключается в том, подчеркивает он, чтобы «бесконечное вошло в конечное» и в нем воссияло. Чтобы свет, чужестранец и странник в этом мире, смог в нем остаться, быть уловлен. (Кстати, это точное определение принципа византийской иконы.) Видимое служит для того, чтобы воспринимать невидимое. «Я — слуга зримого, — говорит о себе поэт в ранней книге «Прогулка под деревьями»⁵⁶, — а не угадчик смыслов, не расшифровыватель знаков»⁵⁷. Он отказывается видеть мир как набор символов, но ищет подхода феноменального (утверждая всегда при этом, что реальное — это отнюдь не то, что разумеется само собой: «Мир иной, чем нам кажется»), но он и не есть аллегория трансцендентного). Живя надеждой на «восхождение света», которое бы не противоречило его феноменальности, он выражает эту надежду так: «Хочется увидеть такой свет (если он существует), который неотделим от плоти и крови, но при этом

способен озарять. Порой кажется, что любая разновидность света — ловушка, обман; а порой все они представляются разной чистоты оттенками и полутонами единого безмерного дня»⁵⁸. В этих словах как раз и заключено упование на прекращение «вражды» между язычеством и христианством (а, значит, и некая непостижимая и невозможная возможность совпадения земного и небесного рая, всеобщее восстановление⁵⁹). Как мечтает сама Настасья Филипповна в письме к Аглае, примирить их, воплощающих два начала, может только Христос. По поводу «Мертвого Христа» Гольбейна Жакоте замечает: «никто в романе не возражает Ипполиту [говорящему о такой ужасной и невыносимой вещи, как труп Бога. — А. К.], а ведь очевидно, что как раз вся надежда могла бы в этом и состоять: в трупе Бога, которого не обошло никакое человеческое страдание». Именно воплощение в «зрак раба», в «последнюю овцу стойла» позволяет помыслить упразднение «невыносимой смерти» и делает Пасху не каким-то «очередным пробуждением весенней природы», но воскресением мертвых... (Поэтому Жакоте, читая в 1991 году подготовительные записки к роману «Идиот», обращает внимание на запись: «Каждая травинка, каждый шаг Христос», где можно было увидеть ключ к ответу на страстный нигилизм Ипполита⁶⁰.) В уже упомянутой книге «Элементы одного сна» Жакоте написал слова, которые вполне могли бы принадлежать Достоевскому (эти слова возникают при виде умирающего в больнице человека, который тоже мог бы быть достоевским персонажем: почти безымянный, бессловесный, бедный старик, попавший под машину. Взгляд рассказчика не может оторваться от пятна крови на серой подушке):

«Воистину, я тогда страстно желал для этой души, чтобы существовал Бог, — невыносимо милосердный, для которого ни одна тварь не будет ни безымянной, ни презренной, недостойной спасения, в котором бы эта душа обрела мир и полноту, душа, так долго страдавшая, труждавшаяся, обремененная на улицах этого города, который в конце концов ее и уничтожил! Я чувствовал, что Гефсиманский сад и Голгофа были пережиты именно и конкретно ради него, что с тех пор нет в мире такой тьмы, которую нельзя пережить, что нет такой слабости, которая не одолела бы беспощадную силу...»⁶¹

Но безоглядно верить в это он не может. Эта вера живет в нем как постоянно утрачиваемая, постоянно находящаяся под сомнением. «Я не считаю себя душой безрелигиозной», — замечает поэт во время своего путешествия в Израиль. И потому роман «Идиот», книга великого сомнения на пороге веры (равно как и безверия — все зависит от того, как смотреть на «Христа в могиле»), так совпадает с поиском поэта, который, последовательно отвергая и христианскую эсхатологию, с одной стороны, и «смерть Бога», с другой, выбирает вечное настоящее реального присутствия.

Художественное выражение этот выбор получает в небольшой новелле (шедевре Жакоте) «Пустая лоджия», рассказывающей о смерти молодой женщины, Андреа К., которая тоже попала под машину⁶². Незадолго до этого она прислала из Италии открытку: «На открытке был воспроизведен фрагмент джоттовского “Благовещения”»: «Пустая лоджия, а в ее углу висит на деревянной перекладине занавеска из сурового полотна, заправленная нижним краем за подоконник одного из двух готических окон... Ощущение прохлады и таинственности, исходящее от этой пустой лоджии, взволновало меня с первого взгляда...»

Потом, в морге гриньянского хосписа, на анатомическом столе, поэт видит то, что осталось от их подруги: «<...> золотистый ее загар уже сменился восковой жел-

тизной. Мы вновь, в какой уже раз, сознавали, что плоть — всего лишь оболочка, временно наделенная красотой и очарованием; что это тело перестало быть ею в тот самый миг, как ее сердце перестало биться; что та, кого мы знали, — даже если она продолжает так или иначе существовать, — уже покинула нас, уже не может иметь ничего общего с тем чудовищным, что теперь происходит...»

Возвратясь домой, он вновь увидел открытку: «<...> я не мог удержаться от мысли, что белая занавеска на фреске Джотто напоминает саван, из которого вынули мертвое тело. А лоджия отныне по-настоящему пуста, никогда уже из нее не выглянет наружу та юная красавица, для которой, видимо, ее и расписали этими нежными красками. <...> для меня эта картинка теперь навеки связана с другой, ужасной вестью. Со сценой, где, в любом случае, нельзя увидеть, нельзя разглядеть никаких ангелов, где, впрочем, нет даже и демонов... — с абсолютной темнотой, с обрушившимся из темноты ударом наотмашь, с каким-то черным провалом, чем-то непостижимо безобразным, падением в непроглядный мрак. Тем не менее лоджия, на которую я смотрю, светла (розовато-белая, точно юное тело), светла и открыта; я вижу синеву в глубине, отдернутую занавеску (пустой, наполовину свернутый саван)».

Подобно тому, как «Христос» Гольбейна выражал для Достоевского великое сомнение его века (но потому и представляется истиннее любой «несомненной» «статуи Бога»), пустая лоджия Джотто становится воплощением последнего ухода священного, полного опустошения европейской веры, которую явил двадцатый век. Но и она тоже может стать залогом самой великой, безумной надежды — вопреки всему:

«Если бы я мог сказать: пойдём со мной. Я открою перед тобой тайную дверь. Я сам не имею права войти в нее, нет. Я и не знаю, куда она ведет. Но пусть это будет то место, где твои руки сохраняют загар. Как если бы тебя изгнали в свет, заключили внутри света».

«Онтологический роман» «Тьма»⁶³

Пожалуй, это самая «достоевская» вещь Филиппа Жакоте — история отношений между учеником и учителем: сложная, двойственная и во многих смыслах непостижимая. В ней затронуты темы «сведения счетов», освобождения от авторитета, поиска собственного пути и верности, парадоксально сочетающейся с предательством. Само название «Тьма» словно бы изначально требует символического истолкования, — вместе с описаниями «сомнительной» обстановки, с дwoящейся реальностью, где прошлое и настоящее, сон и автобиографическая явь взаимопроникаемы, как и оба персонажа, теневые двойники друг друга. Это единственное прозаическое повествование поэта (вся остальная его «проза» на самом деле — поэзия). Сам факт обращения к жанру романа выглядит на фоне всего творчества Жакоте так необычно, что его почти невозможно воспринять в качестве собственно литературного произведения — создавая его, поэт явно преследовал внелитературные цели: ему с необходимостью понадобилось найти обоснование существованию как таковому, то есть, если называть вещи своими именами, речь шла о жизни и смерти — возможно, не только в духовном смысле. Текст, порожденный настоятельной онтологической необходимостью (в большей степени «прикладной», чем это принято при написании романа), получился непростым, мучительным для чтения (что не мешает ему быть

прекрасным, как бывают прекрасны поиски человеческого духа⁶⁴). Частью критиков жанр этой вещи определен как Bildungsroman а contrario — в том смысле, что герой-учитель, вместо того, чтобы куда-то вести, напротив, захлопывает перед учеником все двери. Эта вещь (обычное название ее — все-таки «повесть» или «повествование») написана в 1961 году (когда поэту было 36 лет) по следам экзистенциального кризиса, настигшего его уже после того, как был сделан главный выбор его жизни — переселение в «Сад» Гриньяна, когда были изданы первые серьезные поэтические сборники, «Сова» и «Непосвященный», и первая «философская проза» — «Прогулка под деревьями».

Близость к Достоевскому здесь не столько сюжетная (хотя вполне можно представить такой эпизод на страницах романов русского писателя — когда ученик, после многолетней разлуки, приходит к своему учителю, когда-то дававшему ему «всё», и вдруг встречает совсем иного человека — отчаявшегося, разуверившегося в прежних «идеалах», оставившего близких и укрывшегося в каком-то почти подвале (но с тусклой стеклянной крышей), в крошечной мастерской, где ночь напролет ученик слушает его страстный нигилистический монолог. — Это могла бы быть сцена между Ставрогиным и каким-нибудь из его «обожателей» — если бы Ставрогин был способен на горячие монологи), близость эта, прежде всего, основана на способе воспроизведения реальности: он не зависит от аристотелевской поэтики «подражания», а является скорее мимезисом в платоновском смысле слова — когда образ участвует в идее (причастен к ней) в соответствии с уровнем участия в Бытии. То есть, в центре оказывается вопрос: на каком уровне онтологического заблуждения или истины пребывает герой, и в какой мере это причастно к сфере Идеи, которая позволяла бы существовать, давала бы *почву*, основание для деятельности (или наоборот, уничтожала бы почву, подменяя ее иллюзорным «небом идей»). Жакоте, как и Достоевский, думает прежде всего об онтологической ценности создаваемого им мира, доводя эту «онтологичность» до предела, почти сводя на нет «видимую реальность». Так, например, мы почти ничего не знаем о его герое, «учителе». Возраст, внешность, содержание занятий остаются вне сферы внимания повествователя. Лишь один раз, рассказывая о первой встрече с будущим учителем в одном посольстве, куда он отправился нарочно, чтобы поглядеть на «великого человека», рассказчик дает некий портрет: «Так я прождал почти до наступления ночи (было начало весны), но, наконец, понял, что нужно идти туда, если я действительно хотел заставить его. Оглядев сначала одну, потом другую гостиную, я вдруг заметил женщину в черной шелковой шали, одну из немногих дам в этом собрании, вероятно, это была супруга консула: с лицом бледным, но таким благородным и пылким, что я сразу подумал о героинях русских романов. Рядом с ней стоял тот, кого я так мечтал увидеть. Немедленно меня поразило в нем то, что, тут же, не рассуждая, я передал бы словом “бедность”. Он был одет в безукоризненный вечерний костюм, в белую шелковую рубашку и обут в лакированные ботинки, как полагалось; но можно было заметить, что каждая деталь костюма была заботливо подобрана для имитации высшей элегантности, но стоило все вместе совсем недорого. Богатство выдает себя в непринужденности, даже в некоторой развязности поведения, а этот человек, — хотя и держался свободно, — был начисто их лишен. Но еще больше меня поразило то, что даже лицо его показалось мне лицом бедняка <...>»⁶⁵. (Тут можно заметить, что для Жакоте существует фундаментальная связь между бедностью и творчест-

вом.) Появление прекрасной женщины «из русских романов» («Настасья Филипповны?»), которая больше не сыграет никакой роли, словно бы предваряет описание будущего «учителя» — оно тоже заставляет думать о русских романах, о персонажах подполья, «бедных людях», а с другой стороны — о нарядном Мите Карамазове в день суда (когда его эlegantность произвела такое невыгодное впечатление) или даже о самом Достоевском, который чрезвычайно следил за своей одеждой, но так до конца жизни и не обрел той непринужденной эlegantности, которую всегда подмечал у других. Любопытно, что потом, во время разговора (а будущий учитель не произнес никаких «истин», никого не поразил своими высказываниями), «его внимательный, холодный взор был обращен на опал, украшавший палец хозяйки салона, «как будто в его молочном блеске заключался единственный возможный ответ на все вопросы». Загипнотизированность блеском драгоценного камня представляется чем-то большим, нежели просто психологический момент, характеризующий состояние героя (скажем, «параноидальная» гиперсемантизация детали⁶⁶): в книге, сюжетом которой является преодоление внутренней тьмы, полупрозрачное сияние камня (да еще в сопровождении слов о «единственно возможном ответе на все вопросы») может указывать, не больше и не меньше, как на мировоззрение учителя, которое на тот момент передаваемо гетевским предсмертным «Mehr Licht» — состояние напряженного взглядывания в светоносную точку как в возможность перехода от зримого к незримому. Позже, уже «утратив веру в свет», спрятавшись в темной норе, учитель будет восклицать перед своим учеником: «Кто поднял руку на эту неповрежденную сферу, этот хрустальный шар, этот царственный глобус?» — разумея божественное изначальное Единство (предшествующее бытию, согласно учению Плотина) и отказываясь принять множественность, равную в его глазах бесконечному делению, разложению, гниению...

Вскоре будущий учитель незаметно покинет это собрание, устроенное в его честь, не прельщаясь своей славой. А будущий ученик, уже решивший *следовать* за ним, исполняет свое решение буквально: он незаметно выходит вслед и оказывается свидетелем его любовного свидания. Как потом выяснится, это свидание было последним, потому что избранница, юная русская актриса, совсем его не любила — и именно в этот вечер между ними произошло окончательное объяснение. Таким образом, фиксация взгляда на камне оказывается связанной, как и в случае Мити Карамазова (только что его силой оторвали от Груши), с утратой возлюбленной, то есть, с окончательной потерей некоей сияющей (и иллюзорной) перспективы на обретение нового бытия «внутри света»: «Другая жизнь, — говорит он девушке (которая совсем его не понимает). — Ибо нам ясно убожество обычного существования и мы догадываемся, что есть другое; его обещает мне ваше лицо... если бы вы не отворачивались от меня столь пугливо, мы с вами вошли бы в эту иную жизнь, единственно истинную; это не какая-то особая жизнь в принципе, но глубина этой, повседневной жизни. Мы будем, как и прежде, видеть вещи вокруг нас, но и ближайшие из них, и самые отдаленные встанут вокруг подобием крепостных стен: как более или менее яркие световые окружности. Мы больше никогда не сможем покинуть этой ограды, лишь бы ваше лицо всегда было обращено ко мне...»⁶⁷ Отношение к женщине, которой учитель не знает и не видит в ее реальности, его представление о любви обнаруживает основной изъян его философской «системы»: абсолютизацию структуры иллюзии (ее-то и предстоит изживать ученику — во второй половине

книги). Уже позже, из глубины отчаяния, понимая свою ошибку, но не в силах ничего с этим поделать, он будет пытаться предложить Непостижимому, который его покинул, те же самые «дары», которые предлагал и возлюбленной: «Вот уже много дней я оглядываюсь по сторонам, ища чего? подарка, чтобы ему преподнести, — такого же прекрасного и ослепительного, как тот, предложенный султану матерью Аладдина, когда она сдергивает покров с чаши, полной драгоценных камней, а султан спускается навстречу со своего трона. (Видите, как лгут образы, как я цепляюсь за них, боясь, что они совсем исчезнут!) Но, быть может, есть указание в самой идее ослепительности: поглотить тьму сиянием, или пронзить ее неким сияющим лезвием, чтобы развоплотить, рассеять ее?...»⁶⁸ Это «сияние», о котором мечтает учитель, — не напоминает ли оно скорее о гордыне падшего ангела, «носителя света», творца иллюзий? В этом случае «сияющее лезвие», пронзающее тьму, и световые окружности, отделяющие влюбленных от остального мира неодолимой стеной, обнажают свою природу, не имеющую ничего общего со «светом истинным». Люцифер, изгнанный из среды «огнистых камней»⁶⁹, словно похитил, незаконно сохранил при себе их блеск, чтобы использовать его для соблазна. Средоточие блеска в камне — это призыв к истинному свету; любой грех — искаженная добродетель, любое вожделение — жажда вернуться в рай. Именно на этом пороге стоит художник, чуткий к неуловимым переходам одного в другое, и его задача — обозначить вехи на «поле битвы».

Когда ученик попадает в убежище «падшего» учителя (обстановка в его «тюремной камере» откровенно гностическая, а в боге, которому учитель бросает вызов, без труда узнается злой демиург), тот пытается развернуть перед ним «театр Прекрасного»: «“Видите?” Я и в самом деле увидел в амбразуре окна пламеневший алым факел — низкое зимнее солнце, чьи лучи казались слишком слабыми, чтобы достигнуть комнаты, в которой мы находились. “Это вестник, являющийся перед закрытым занавесом, до того как засверкает сцена. Его факел великолепен, его походка торжественна и гармонична; но огни самого спектакля, как вы сейчас увидите — это прожекторы, не высвечивающие почти ничего кроме битв, интриг; да и битвы-то не настоящие, так — мелкие споры, обиды, ловушки...”»⁷⁰ Образ «вестника с факелом» словно бы олицетворяет основные ценности западной метафизики, от которых учитель не отступает и в своем отчаянии — он просто переворачивает их. (Одновременно здесь мы встречаем столь настойчивый у европейских романтиков и, вслед за ними — у Достоевского, мотив заката, «косых лучей заходящего солнца». Значение этого символического образа часто объяснялось в его связи со «смертью Бога» или Его «уходом», удалением, как на знаменитом «Распятии» Каспара Давида Фридриха (например, Сергеем Аверинцевым). У Достоевского этот момент «ухода» становится одновременно точкой отсчета для начала нового откровения, о котором он неотступно мыслит.) Доведенный до своего предела, метафизический идеализм оборачивается последовательным нигилизмом. Развоплощение Единого — это и есть «гниющий труп бога» — именно к этой мысли приводят учителя образы «пещеры», когда, после заката солнца, освещенные окна противоположного дома являют настоящий спектакль, игру теней, их бессмысленное и страшное прохождение перед отчаянным взором созерцателя. «“Бессмысленные движения, пустая трата слов, нелепая путаница сходств и различий, безграничность компиляций, человеческий котел, где варятся вопли и слезы...” Я не знаю, что доставляло мне большее страдание — видеть эти

смутные силуэты за стеклами, то мелькавшие, то неподвижные, с их действительно нелепыми, случайными, дисгармоничными, таинственными жестами, — или же слышать этот голос, почти неразличимый, но иногда вдруг скрипучий, почти визгливый, отпускавший свои комментарии к этому спектаклю, который никаким спектаклем не был, потому что тени на самом деле были *живые...*»⁷¹ Ученик, привыкший следовать за учителем во всем, внезапно и сам оказывается на пороге отчаяния, но он с самого начала, еще в ходе этого «представления» начинает внутренне искать выход, — возражая, споря, находя новые аргументы, стремясь обнаружить ошибку в инвективах учителя. «Подполье», сменившее прежнее паренье в свете, ясность ума, уравновешенность, заслуженное признание, одновременно и похоже и не похоже на то, которое мы знаем по романам Достоевского. Оно, несомненно, было бы невозможно без речей «подпольного человека», Ивана и Ипполита, и, может быть, еще в большей степени — Кириллова, оно имплицитно включает в себя эти фундаментальные «бунты» (непостижимость человеческого страдания — прежде всего. Причем герой Жакоте не говорит о «слезе ребенка» или муке животного — он объединяет их в одно, причем ставит человека гораздо ниже животного: «Все эти создания в тысячу раз безобразней самых неудачных зверей»). В какой-то момент ученик и учитель слышат страшные плачущие звуки, похожие на стоны избиваемой собаки. Но потом оказывается, что их производит человек, с которым его сожительница совершает нечто ужасное и неназываемое). Образ «обманутой девочки» (напоминающий одновременно Козетту с куклой из «Отверженных») возникает у учителя как метафора человечества перед лицом абсолютного разложения: «Представьте, что маленькой девочке подарили по-настоящему чудесную куклу, заставив до этого мечтать о ней много месяцев; и когда наконец вручили и разрешили поиграть, то в ее груди вдруг обнаружилась дыра и оттуда поползли черви...»⁷² Этот образ заставляет учителя произнести ключевую, почти «кирилловскую» фразу (но уже без всяких «человекобожеских» претензий): «Если *ничего нет*, то люди должны себя уничтожить». Отчаяние человека середины XX века дополнительно усиливается постоянным ожиданием возможной техногенной катастрофы, материальной гибели мира, что воздействует непосредственно на подсознание, умножая шансы духовной гибели. Учитель пересказывает ученику один из своих кошмаров, апокалиптический сон:

«...Я находился в нашем доме, и стоя рядом с дверью на террасу, любовался солнцем, садящимся за купы деревьев; но вдруг меня охватило удивление, вскоре перешедшее в ужас — вокруг заходящего светила образовались пять или шесть концентрических кругов, как вокруг метеоров в учебниках астрономии. Так что поначалу мне стало интересно. С ужасом и с возраставшей жадностью я принялся наблюдать за этим зрелищем. В небесах разверзлась пустыня ослепительного света, в глубине которого еще был виден диск солнца и единственная звезда; все остальное исчезло (кроме, быть может, одной или двух веток на первом плане, таких же черных, как и чугунные завитки балкона). Я схватил бумагу и быстро написал на ней, пока еще было время: звезда, пустыня, солнце. Вероятно, я смог бы выдержать вид этой сияющей равнины; но, словно для того, чтобы отнять у меня последние иллюзии, в этом разраставшемся огне возникли детали — словно внутренность гигантской печи: высокие здания слева, в центре, подобные новеньким игрушкам, красный автобус, который медленно оседал вниз, как если бы он плавился, так оно и было. Тогда я бросился на другой конец дома, чтобы не видеть этого; я вошел в комнату, которая

показалась мне пепельно-серой, а то, что я увидел там, было еще хуже. Мой сын сидел там, укрытый черной пелериной словно летучая мышь или кающийся паломник; жена покоилась в каком-то озлобленном полузабытьи; мать искала повсюду бальзам для ног ребенка...»⁷³ Это все означало для учителя только одно — невозможно жить «счастливым» в мире, «где в любой момент могут расплавиться скалы, моря выйти из берегов и взметнуться до небес, самые тайные и милые сердцу укрытия во мгновение ока превратиться в горстку пепла». Если «игрушка девочек» — кукла, гниет изнутри, намекая на «проклятие пола» и совпадение акта рождения с актом смерти (кишащие червями внутренности), то «игрушка мальчиков», машинка, «красный автобус», т. е. цивилизация, отнимается у человека извне, им же самим спровоцированной катастрофой. В обоих случаях происходит одно: разрушение космоса, мутация мира в ад.

В темный час ночи, не вынося более нагнетания ужаса (голос учителя превращается в назойливый мерный шум в ушах, который потом еще долго будет сопровождать его — как дьявольское искушение), но и понимая, что до утра никуда не уйдет, ученик чувствует вдруг, что ему необходимо поесть. В слабом свете, идущем из окон, его взгляд начал различать предметы, имеющие, при общей скудности обстановки, символический смысл: свеча на каминной доске, плоскогубцы и свинцовая вилка, слепое зеркало на стене. «Я был не очень голоден, но, думая о том, что мне предстоит провести в этой комнате ночь, предпочел бы подкрепиться. Он сказал, что на столе есть хлеб, а на полу, у шкафчика, стоит бутылка вина, и что, если мне хочется, то я могу этим воспользоваться. Сам он уже почти ничего не ел: “Меня сразу рвет, стоит мне проглотить кусочек; я выташниваю этот мир, меня тошнит словами”»⁷⁴. Это ключевой момент в их разговоре: ученик чувствует, что учитель объявил ему настоящую войну: «Я понял, что сейчас он начнет последовательно уничтожать все, что составляло мою веру... я говорил себе, что он <...> не отступит перед любой ложью, любым искажением перспективы, любыми подменами, чтобы только уничтожить тот образ, который я носил в себе, — память о высших моментах чистоты, блаженных отзвуках его первоначальных слов. ... Огонь слабо догорал за печной дверцей; звук преломляемого мною хлеба и наливаемого вина казался чуть ли не святотатством; комнату по-прежнему освещали только окна мастерских»⁷⁵. Больше, чем слова и мысли, здесь поражает живописная композиция сцены: когда ученик встает, чтобы зажечь свечу, он на миг замечает краем глаза — как темное пятно в темноте — своего учителя, лежавшего на диване: «...свесив голову через край и глядя в пол, он словно склонялся над черной ямой, обращаясь к теням умерших, вызывая их из ада; а может, стремясь как можно скорее туда рухнуть, спуститься вниз силой одного лишь своего напряженного взгляда...» Источник силы этой сцены — в ее прообразе, явлении воскресшего Учителя на пути в Эммаус: «Но они удерживали Его, говоря: останься с нами, потому что день уже склонился к вечеру. И Он вошел, и остался с ними. И когда Он возлежал с ними, то взяв хлеб, благословил, преломил и подал им» (Лк 24:29–30). Подобно Достоевскому, делавшему евангельские цитаты живыми участниками и структурными центрами своих романов, Жакоте, не так явно, но тем не менее, с очевидностью, поступает так же. Здесь текст «цитируется» опосредованно, через образ, картину по мотивам евангельского события — вероятнее всего, за этим стоит Рембрандт, «Иисус в Эммаусе», — картина, находящаяся в Париже, в Музее Андре-Жакмар⁷⁶. Но только вме-

сто воскресшего бессмертного Учителя, разделившего трапезу с учениками, автор представляет нам нечто прямо противоположное: падение слабого, смертного человека, который не смог остаться учителем, проводником к свету...

Подобно Христу на картине Рембрандта, он предстает темной тенью среди темноты, но это определенно другая тьма (которую «оскорбляет» звук преломляемого хлеба и наливаемого вина). Однако литургический жест присутствует здесь вопреки всему, помогает ученику продержаться во время инициатического испытания этой ночи. Он связан с самим Присутствием Распятого, чья тень неотступно сопровождает любое страдание. Однако учитель, который, как и прежде, не выходит за рамки дуалистической мысли, не замечает этого присутствия. Немного раньше он упоминал свои «теории о темных душах», с которыми больше нельзя говорить об Аде: «если упомянуть о нем, то они только рассмеются вам в лицо — ведь они уже давно там». Если земное пространство, отказавшись от связи с идеальным миром, словно бы рухнуло в inferнальную щель, а его обитатели из плоти и крови превратились в призраков, то это произошло потому, что дуалистичное трансцендентальное Начало (которое служило опорой для всей системы) вдруг оказалось скрытым (произошла очередная «смерть Бога»). Осталось только «гниение божественного трупa». И учитель становится пророком этого гниения, не сознавая, что остался в рамках космоса «Тимея», спиралевидной динамики Единого⁷⁷.

Во второй части романа ученик, покинувший на рассвете темную каморку и оставивший учителя наедине со своими демонами (за ночь выпал снег, и ученик идет прочь из тьмы, следуя за белым призраком света), пытается восстановить в памяти прошлое, не желая гибнуть в свою очередь, и потому он страстно ищет причину такого падения, изъян в мысли учителя.

Он отыскивает, одну за другой, причины, заставившие учителя совершить такой резкий поворот (отказ от детских воспоминаний, от реальности в любви, своего рода бегство от мира в «движение внутри света», а вслед за этим — отсутствие верности, предательство по отношению к этой прошлой «жизни в свете»; одна из ошибок — он думал, что испытание утратой внутреннего света (утратой веры) может быть преодолено одной лишь памятью о светлых мгновениях. Что можно перейти на другую сторону — без ущерба, восстановиться в прежнем виде. Но чего стоит испытание, в котором мы *ничего не теряем*?) В какой-то момент он отчетливо понимает главное: его учитель никогда не мог научиться *терять*: «Что за человек! Такой скромный, отрешенный с виду: но не стремился ли он обрести все? Славу без компромиссов, любовь без ее страданий, чистое горе, без разрушительного яда сомнений, видимое и невидимое одновременно, время и экстаз вечности? Я стал свидетелем того, как он, подобно избалованному ребенку, споткнулся на первом же препятствии...»⁷⁸ Далее ученик упрекает его в отсутствии щедрости, самоотдачи, благородства. В отношении веры упреком становится отказ от ритуала. Как если бы из того, что может дать вера в Высшее Начало, извлекались одни лишь удобные и приемлемые стороны, а само служение Ему не требовало бы никаких внутренних обязательств и жертв. В итоге, все эти упреки сходятся в одной точке — учитель был неспособен *жертвовать и терять*. (В творчестве Жакоте играет огромное значение понятие «постоянной утраты» («perte perpétuelle»), которая характеризуется тем, что она актуализирована в настоящем, а не осталась в прошлом или ожидается в будущем. Осознание постоянной изначальной и ежесекундной потери — это один из уроков романа

«Тьма»: именно ясность осознания мгновений, которыми «никогда нельзя овладеть заново», делает возможным творчество. Собственно «жертвой», которую человек может принести Богу, становится принятие бытия как такового, вместе с провалом бытия — как внутри, так и снаружи: смирение. «Жертва Богу дух сокрушен».) Здесь можно заметить, что образ учителя у Жакоте может быть сопоставлен с Версильевым из «Подростка» — именно в силу их взглядов и «веры» и в силу того, что оба эти героя не способны пожертвовать ни одним из своих нарциссических интересов. Сияющее явление молодого Версильева перед его маленьким сыном в театральном спектакле, в роли Чацкого, — эмблематично, оно указывает именно на пребывание внутри дуалистической иллюзии. Ведь с ним сопоставим (с ним соотносится) другой драматически-театральный момент в конце романа, начиная с расколотого образа и кончая попыткой убийства и самоубийства (отсюда неслучайность и настойчивость упоминания Аркадием «двойника»). Для Жакоте было насущно необходимым самому понять, как же можно преодолеть этот ведущий в тупик дуализм и, если рассматривать проблему в плане творчества, — каким путем можно выйти за пределы аполлоническо-дионисийской двойственности. Он вспоминает один из моментов своего прошлого (в то счастливое время он жил в семье учителя), когда однажды его тоже коснулось отчаяние:

«Этот период моей нетерпеливой жажды поиска ответов совпал между прочим с чудной городской весной — разливом реки, цветением каштанов, и вдруг я вспомнил, что как-то случилось со мной у моего учителя, в одну из ночей, когда юношеские сомнения не дали мне сомкнуть глаз до рассвета. Старые облезлые ставни были закрыты, и сквозь них чуть сочился свет, казавшийся мне, в силу, быть может, моей усталости и неодолимой тоски, мертвяще бледным; снаружи доносились ужасные крики птиц. За закрытыми ставнями я словно стал пленником лимба, обреченным навеки скитаться в области тумана и плача, которые предстали мне вдруг как лик самой жизни; но кое-как, содрогаясь, я встал с постели и распахнул ставни, заскрипевшие, как двери ада, и первое, что я увидел, — были птицы, те самые, которые, как мне только что казалось, кричали злобно и отчаянно: это были стрижи, они очень быстро и очень высоко носились в воздухе; само небо предстало безграничным, открытым на все стороны — и более легким, прозрачным, высоким, чем когда бы то ни было. Я больше не думал о том, славили эти птицы бесконечную радость или просто подчинялись законам природы (как оно, вероятно, и было). Я больше не задавался вопросом, отчего счастье видеть зарю было убедительнее моей ночной тоски, когда я слушал те же резкие крики в тусклых отсветах лимба. Речь теперь шла совсем о другом — и я почувствовал это, даже не отдавая себе ясного отчета. Я просто увидел то, что наполнило меня ликованием на многие дни, даже недели; я, как ныряльщик, коснулся дна: казалось, я шел по видениям. И почему бы нет? Мне вдруг стало все равно, одобрят меня за это или осмеют. Моя личная зрелость на тот момент проявилась в преодолении сомнений. Ответом на все мои вопросы стали эти живые молнии. Я забыл свою тоску. И мне показалось, что это победа — ибо я обрел легкость. Прошло много времени, прежде чем я осознал это, — пришел день моих собственных испытаний; и тогда все опять едва не рухнуло в пропасть...»⁷⁹

Ясное откровение природы, воспринятое учеником, и «нахождение ответа» в «живых молниях» стрижей сопоставимо с обращением брата Зосимы Маркела из «Братьев Карамазовых»: «Выходили окна его комнаты в сад, а сад у нас был тени-

стый, с деревьями старыми, на деревьях завязались весенние почки, прилетели ранние птички, гогочут, поют ему в окна. И стал он вдруг, глядя на них и любуясь, просить у них прощения: «Птички Божии, птички радостные, простите и вы меня, потому что и пред вами я согрешил». Этого уж никто тогда не мог понять, а он от радости плачет: «да, говорит, была такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один всё обесчестил, а красы и славы не приметил вовсе» (7, 418). Но если Маркел достигает своего просветления воцерковившись и перед самой смертью, то герою «Тьмы» (равно как и самому поэту) предстоит впереди вторая половина земной жизни в таком мире, где о воцерковлении в православном смысле слова не может идти речи. И как же тогда, на каких основаниях, собирается он сохранять верность пережитому «обращению»?

Это становится возможным для него только в одном случае — если сделать пережитый опыт тьмы основанием для своего посвящения (инициации) в истинную жизнь. Он знает о необходимости предпринимаемого усилия, в противном случае, говорит он: «мой путь пребудет темным». Окно, открывающееся навстречу светлому небу, — это аналогия взгляда, открытого свету (и имеющего с ним общую природу). Но при этом необходимо постоянно преодолевать опыт пустоты, вновь обретая врожденную способность к желанию (в частности — нужно сделать эти несколько шагов до окна и, вопреки всему, его открыть; истинная реальность всего одна, но существует много способов ее воспринимать), в котором бытие вновь обретает силу и становится почвой для созидания способности любить, почвой для воскресения. Но главное при этом — никогда не довольствоваться достигнутым, потому что любая остановка чревата поражением. Об этом ученик сообщает нам тотчас же после описания своего «воскресения»: «Напрасно я праздновал победу, не испытываю еще на себе дыхание времени. <...> Потом я почти что один к одному повторил путь своего учителя; до этого, не дойдя еще до совсем ледяных областей, я мог так легко осуждать его заблуждения и слабость. Попав туда в свою очередь, я сбавил тон, и если я еще жив и пишу эти строки, если подвожу итог, то потому лишь, что сейчас моя вера имеет другую природу»⁸⁰. В чем же заключается «другая природа» его веры? Как было сказано выше, — это, прежде всего, преодоление дуализма. Не отринутая, но активно воспринятая, взятая внутрь (осмысленно принятая (как изнутри, так и снаружи) — она словно утрачивает какую-то, пусть очень небольшую, часть своей силы, своего жала), ночь перестает быть противоположностью дня; бытие в самом сердце природы означает постоянную утрату, постоянное освобождение от иллюзий (дискурсивной, метафизической, метапсихической). Решаясь, наконец, сформулировать свой новый «символ веры», поэт находит возможным сказать «все-го лишь» следующее: «Сегодня я ограничиваюсь этим замечанием. Если истинная жизнь существует, если замеченные нами отблески ее не обман, то мы не смеем ни рассчитывать, что стяжали ее раз и навсегда; ни навязывать нашу веру другим. Слово пытается назвать нечто, жаждущее быть названным — но неуловимое гибнет, когда достигнута цель. Каждое слово, каждое умолчание нуждается в поправке. И так непрерывно. Есть невыразимое нечто, которое мы должны одновременно и назвать, и оставить неназванным. Поэтому только смерть может положить предел нашему труду»⁸¹.

Как известно, на последних глубинах всякий истинный духовный опыт (даже в разных традициях, во всяком случае — христианских, но и не только) является уни-

версальным. Личное открытие Жакоте — о принятии в себя ночи и смерти, о непрестанной утрате и непрестанно воспроизводимом молчащем, уязвимом слове, равном молитве, — напоминает об опыте преподобного Силуана Афонского, который однажды услышал слова: «Держи ум свой во аде и не отчаивайся». Сама богооставленность в таком случае становится залогом величайшей надежды — и, может быть, думает поэт (перефразируя слова «Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch» Гельдерлина — «там, где опасность, растет и спасение»): именно потому спасение никогда не было так близко человеку (современному, часто живущему за пределом даже и нигилизма), как сейчас.

На метафорическом уровне та же идея плодотворного слияния неслиянного выражена одним из постоянно возвращающихся у Жакоте образов, который тоже заставляет вспомнить о Достоевском, а именно, о словах, услышанных в момент ожидания казни на Семеновском плацу в ответ на его вопрос, будут ли они в другой жизни со Христом: «un peu de poussière». Эта «горстка праха» (о ней и говорит учитель на рассвете, завершая свой монолог⁸²) становится в стихах Жакоте живой «сияющей пылью», «светлой пылью», «благоуханным блистающим прахом», «розовой пылью зари», «сверкающей пылью» ночи... Этот осиянный прах может животворить, приносить плоды, как умершее зерно... (Но для этого садовник не должен покидать Сада, следить, чтобы его не слишком заглушили «сорняки времени», прорастающие повсюду...) Последней фразе романа: «О своем учителе я услышал еще только одно: его пепел был развеян в лесу»⁸³ отвечает (возражая) строка, которой поэт завершает свое эссе о поэтическом опыте⁸⁴:

«Легкая пыль семян, из них вырастают духовные леса».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ À partir du mot Russie. Montpellier. Fata morgana. 2002. (Здесь и далее — примечания переводчика. — А. К.).

² Пожалуй, ни одно заглавие произведений Достоевского не породило почему-то на французском языке такого количества переводных версий, как «Записки из подполья»: «Mémoires écrits dans un souterrain», «Voix souterraines», «Notes du sous-sol», «Le sous-sol»... Мне попадались библиографии, где книга поэтому фигурирует несколько раз. В последней версии собрания сочинений Достоевского, предпринятого Андре Марковичем, это заглавие переведено как «Les Carnets du sous-sol» — «Подпольные тетради // или записки».

³ Здесь и далее цитаты из Достоевского (кроме специально оговоренных случаев) приводятся по книге: *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. «Идиот». Подготовка текстов, составление, примечания, вступительные статьи, комментарии председателя Комиссии по изучению творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, д. филол. н. Т.А. Касаткиной. М.: «Астрель»; АСТ, 2003–2004. С. 408. Далее том и страница этого издания указываются после цитаты в скобках.

⁴ *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 515.

⁵ Пытаюсь перевести здесь ошибку переводчика, написавшего по-французски «la fange est une fugie» — и, пожалуй, не так уж далеко ушедшего от смысла Митино восклицания. Вместе с тем неудивительно, что фраза показалась Жакоте «странной». Фраза оригинала: «Смрадный переулочек и инфернальница!» не должна была показаться таковой Алеше, ведь Митя уже объяснил ему: «...но я всегда переулочки любил, глухие и темные закоулочки, за площадью — там приключения, там неожиданности, там самородки в грязи. Я, брат аллего-

рически говорю. У нас в городишке таких переулков вещественных не было, но нравственные были. Но если бы ты был то что я, ты понял бы, что эти значат» (7, 235).

⁶ Этот эпитафия я заимствую у Филиппа Жакоте, который предпослал его тому своих критических статей о поэзии, озаглавленному «Тайное взаимодействие».

⁷ À partir du mot Russie. Op. cit.

⁸ Письмо от 16 ноября 2005 г.

⁹ В разные периоды своей жизни Филипп Жакоте читает, помимо Достоевского, Толстого, Чехова, Пушкина, Ремизова, Мандельштама, Цветаеву, Блока, Ахматову и других. Стихи Мандельштама, в частности, прочитанные в переводе в середине семидесятых годов, произвели на него такое сильное впечатление, что он принялся изучать русский язык и выучил настолько, что смог перевести значительное количество стихотворений Мандельштама.

¹⁰ О воздействии мысли Шестова на французскую поэзию XX века (в частности, на Ива Бонфуа) интересно было бы провести отдельное исследование. О влиянии Шестова на французскую культуру см.: *Туниманов В.* «Преодоление самоочевидностей» Льва Шестова и подпольные парадоксалисты Достоевского // *Достоевский и мировая культура.* № 16. СПб., 2001. С. 89–109, где автор показывает, в частности, как видение Шестовым Достоевского (в первую очередь, его статья «Преодоление самоочевидностей») повлияло на восприятие Достоевского французскими писателями. Отголоски этого влияния мы находим и в заметках Жакоте.

¹¹ *Jaccottet Ph.* Dostoïevski l'inépuisable. NRL. Lausanne, 1951. 11 avril.

¹² *Достоевский и мировая культура.* № 20. СПб.; М., 2004. С. 52.

¹³ *Jaccottet Philippe.* Requiem. Fata morgana. Montpellier, 1991. P. 35.

¹⁴ *Ibid.* P. 36.

¹⁵ *Ibid.* P. 45, 46. Очевидно, что понимание задачи поэта как «плакальщика», свершителя похоронного обряда, имеет иной смысл в соотношении со словами Христа: «оставим мертвым погребать мертвецов». Речь идет об отношении к мертвым как к живым, к участникам всеобщей литургии. Поэт нового времени всегда — одновременно — и Орфей, сходящий в ад, чтобы вернуть к жизни умершую, и псалмопевец Давид, поющий Богу «песнь новую». (Я писала об этом подробно в своей работе «La lyre d'Orphée et la harpe de David: vers la poétique de l'incarnation», mémoire de D.E.A. Paris, 1998.)

¹⁶ Именно этот поиск заставил его тогда же, в молодые годы, обращаться к древним священным текстам Египта, Вавилона, Тибета: «Часто в египетских текстах и надписях мы встречаем слова “на устах его была истина” (Жакоте употребляет выражение “juste de voix”, которое можно было бы перевести как “обладавший отчетливым голосом”. — А. К.) рядом с именем усопшего; это значит, что его слова были признаны верными перед судом загробного мира; этот эпитет по-гречески имеет точный эквивалент: eumolpos. Но кто был этот Евмолпос? Первый священнослужитель, который стал справлять мистерии, предок жреческой касты Евмолпидов. В самом деле, “тот, у кого нечеткое произношение, неслышимый голос”, должен навсегда отказаться от надежды стать жрецом: священные слова, сказанные плохо, неясно, теряют всякую действенность» (*Jaccottet Ph.* Observation. Paris: Gallimard, 1998. P. 36). Здесь нужно заметить, что голос самого Жакоте полностью соответствует этому критерию: «Кто здесь поет, когда умолкло все? // чей голос негромкий, чистый, начинает песнь // такую дивную?». Этот голос звучит чуть торжественно и словно «парит над землей, но не слишком высоко». Ср. — Существуют многочисленные свидетельства о манере чтения Достоевского. Например, о чтении «Пушкинской речи»: «Первые слова Достоевский сказал как-то глухо, но последние каким-то громким шепотом, как-то таинственно...» (Д.Н. Любимов) или «Не бывшие на заседании и познакомившиеся с его речью в чтении уже и тогда высказывали удивление, почему она произвела такое потрясающее впечатление <...> Есть ораторы, которые своим чтением ослабляют впечатление, и произведения их выигрывают в чтении. Достоевский своим надтреснутым голосом, манерой чтения, искренностью, экспрессией — способен был, как электрическим током, зажигать слушателей: *недописанное* в речах таких ораторов дого-

варивается мастерством произношения» (А.М. Слявицкий). — Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 398, 418–419.

¹⁷ *Новалис*, фрагмент 929 (Schriften. Die Werke Friedrich vom Hardenberg. Bd. I–IV / Hrsg. R. Samuel, H.-J. Mahl. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960–1975. Bd. III, S. 447.)

¹⁸ Вдруг я подумала, что его фамилия, возможно, произведена Достоевским не от красивого слова «ракита», а от евангельского ругательства «рака»: «Вы слышали, что сказано древним: „не убивай“; кто же убьет, подлежит суду. А Я говорю вам, что всякий, гневающийся на брата своего напрасно, подлежит суду; кто же скажет брату своему: „рака, подлежит синедриону; а кто скажет: „безумный, подлежит геенне огненной“ (Мф 5:21–22). «Это слово рака есть собственно слово еврейское: *гаса* (תָּרַס), которое значит *кеубс*, т. е. *пустой, бессодержательный*, которого на обыкновенном языке мы можем назвать ругательным именем *безмозглый*». *Иероним Стридонитский*. Толкование на Евангелие от Матфея. Так что горячий Митя, обзывающий Ракитина (за дело) «свинья естественная» — как раз «подлежит синедриону, куда и попадает. Его есть за что судить, как и любого из нас. (Но более вероятно, что Достоевский позаимствовал фамилию из «Месяца в деревне» Тургенева, чтобы лишний раз поддеть своего вечного противника, говорившего об этом персонаже: «Ракитин — это я».)

¹⁹ *Пейзажи с пропавшими фигурами*. СПб.: Алетейя, 2005. С. 9.

²⁰ Вот одно из его «определений рая»: «И если на ум приходило слово „рай“, то, вероятно, потому, что под этим небом легче дышалось — как человеку, который вернулся домой. Когда мы движемся от окраины к центру, то чувствуем себя спокойнее, увереннее, меньше думаем о том, что когда-нибудь совсем исчезнем, что жизнь была прожита напрасно. Эти «двери», открытые перед внутренним взором, ведут к единой точке сферического сияния; они как будто укажут, светясь неровным, но негаснущим светом, на существование некоего неизменного и неуничтожимого ядра. Повернуться к нему лицом — это значит жить, чувствуя изначальное божественное дыхание (независимо от религии и морали); и оставаясь при этом верным поэзии, которая, возможно, и есть одна из его эманаций». — *Пейзажи с пропавшими фигурами*. С. 32.

²¹ *Jaccottet Ph. A travers un verger*. Montpellier, Fata morgana, 1976.

²² *Ibid.* P. 9.

²³ См. об этом исчерпывающую статью А. Гачевой о Достоевском и Тютчеве: «Приди на помощь моему неверью!» (Достоевский и мировая культура. № 17. М., 2003. С. 268–340).

²⁴ С первого взгляда может показаться, что Жакоте следует в этом за авторами средневековой японской поэзии. Действительно, в начале 1960-х годов, в период острого экзистенциального и творческого кризиса (о нем отчасти дает представление роман «Тьма», о котором говорится ниже), Жакоте попадает в руки известная антология японских хайку в переводе Блайта, на английском языке. Открытие хайку помогло Жакоте заново обрести веру в возможность поэтического высказывания — это было подтверждением, что существует «истина тайной связи между далекими вещами и явлениями и <...> обнаружение этой связи иногда становится откровением, способным изменить всю жизнь». — *Пейзажи с пропавшими фигурами*. С. 218.

²⁵ *Новый мир*. 2001. № 4.

²⁶ *Jaccottet Philippe*. *Truinas* 21 avril 2002. La Dogana. Lausanne, 2004.

²⁷ Ср.: «Сравнения всегда говорят больше, чем нужно, они оправданы лишь отчасти; их следует воспринимать как указатели на пути к цели. Эти явления, эти пейзажи не должны ридиться в чужие одежды; поэтические сравнения не могут подменять собою реальность, их задача показать, каким образом эта реальность раскрывается и выпускает нас в себя. Непростая задача». — *Пейзажи с пропавшими фигурами*. С. 16.

²⁸ *Truinas*. *Op. cit.* P. 37.

²⁹ *A travers un verger*. *Op. cit.* P. 26, 27.

³⁰ *Ibid.* P. 37.

³¹ *Cristal et fumée*. Montpellier. Fata morgana, 1993. P. 76–77.

³² «Это значит, однако, что Он властвует над всем последующим временем (о котором теперь уже нельзя позаботиться еще и другим образом). Он тот Бог, чья благая весть и обетование второго пришествия царят как некая тихая действительность над всей западной вечерней эпохой мира. Таким образом, неизменно оказывается, вопреки всему, что Он есть «еще и другая природа», чем настоящее. <...> Именно эта другая действительность Христа правит эпохой мира, в которую живет поэт, так что он не может чествовать его, как греческих богов, как присутствие «Природы» в мире. Что вначале поэт признает как вину («но знаю: в том собственная моя вина», «Единственный»), что он оплакивает как порок, требующий исправления («меру, как желаю, не уловлю я никак»), то он в конечном счете познаёт как свою, поэта, форму судьбы». — Гадамер Г.-Г. Гельдерлин и античность // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 217, 219.

³³ О размышлениях Достоевского над типологическим образом «бедного поэта» (похожего на Гельдерлина) свидетельствует, например, один из планов повести (входящий в наброски и планы к роману «Идиот»): «Поэт, 26 лет, бедность, заработался, воспаление в крови и нервы, чистый сердцем, не ропщет, умирает... Поэт про обоготворение природы, язычник. Исповедь поэта вслух ... кончилось питьем шампанского за все... За Христа, за цветок, за Жену. Бред, последние мгновения, «Götter Griechenlands»». Цитируется по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 9. С. 120.

³⁴ *Зенкин С.* Частицы бытия (рецензия на книгу Ф. Жакоте «Стихи, проза, записные книжки») // Иностранная литература. 2000. № 5.

³⁵ *Jaccottet Philippe.* Notes du ravin. Montpellier. Fata morgana, 2001. P. 44.

³⁶ *La Semaïson.* Paris: Gallimard, 1996. P. 81.

³⁷ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 8. С. 52.

³⁸ Там же.

³⁹ *La Semaïson III.* Paris. Gallimard, 2001. P. 211.

⁴⁰ Пейзажи с пропавшими фигурами. С. 49.

⁴¹ Постоянно возникающее у Жакоте слово «viatique», у которого нет русского аналога, имеет три значения: подъемные (деньги); предсмертное причащение; поддержка, помощь.

⁴² Тут, по ассоциации, вспоминается и копеечка Достоевского в рождественской истории «Мальчик у Христа на елке»: «А копеечка тут же выкатилась и завенела по ступенькам: не мог он согнуть свои красные пальчики...» (9, 1 кн. С. 178) Эта ускользнувшая копеечка и становится «платой» несчастного ребенка за Царствие Божие.

⁴³ *La Semaïson.* Op. cit. P. 25.

⁴⁴ Пейзажи с пропавшими фигурами. Op. cit. С. 104.

⁴⁵ *La Seconde Semaïson.* Paris: Gallimard, 1996. P. 81.

⁴⁶ *L'Ignorent.* Poésie. Paris: Gallimard, 1953.

⁴⁷ В книгах Жакоте не раз упоминаются идиллии Сервантеса, описания золотого века из «Дон-Кихота». Даже развеянные «беспристрастным взглядом на вещи» чары пасторального мира неуничтожимы. Жакоте опять задает вопрос о том, что реальнее — триумф Флоры или ее теперешнее поражение? И имеем ли мы право глумиться над красотой пасторального мира по одной только причине, что сами же последовательно уничтожаем Сад?

⁴⁸ Как только душа покинет свет Солнца,

Иди направо, тщательно остерегаясь всего.

Радуйся, испытав испытанное, прежде ты не испытывал этого никогда.

Ты стал богом из человека. Ты — козленок — упал в молоко.

Радуйся, радуйся! Ступай направо

По священным лугам и рощам Ферсефонейи

(Золотые пластинки из погребений, Фурии, ок. 300 г. до Р. Х.). Фрагменты ранних древнегреческих философов. М.: Наука, 1989.

⁴⁹ *Observations et autres notes anciennes.* Paris: Gallimard, 1998. P. 33.

⁵⁰ *La Seconde Semaïson.* Op. cit. P. 324.

⁵¹ Notes du ravin. Op. cit. P. 23.

⁵² Например, во время предпринятого уже довольно поздно путешествия в Грецию происходит встреча с Византией, следы присутствия которой поразили поэта, быть может, даже больше, чем Пропилеи: «Почему эти церкви с округлыми куполами и черепицей цвета зрелых плодов так глубоко затронули нас? ... эти известковые жаркие печи, где веками восходил как на дрожжах, выпекался духовный хлеб». — *Jaccottet Ph. Cristal et fumée*, P. 36.

⁵³ См. комментарии Т. Касаткиной к роману «Идиот» (указ. изд.): «Прообразом трех девиц Епанчиных являются три грации или хариты...» (4, 654).

⁵⁴ Пейзажи с пропавшими фигурами. С. 103.

⁵⁵ Une transaction secrète. Op. cit. P. 304–314.

⁵⁶ *Jaccottet Ph. La promenade sous les arbres*. Lausanne: La bibliothèque des Arts, 1998. P. 61.

⁵⁷ Ср.: «Я не создаю ни богословие, ни метафизику, я на это неспособен. Я всего лишь пытаюсь понять, что питает поэзию, каков смысл того измерения, вне которого поэзия не может обрести форму». — *Éléments d'un songe*. Lausanne: L'Age d'homme, 1990. P. 126.

⁵⁸ Пейзажи... Op. cit. С. 130.

⁵⁹ В этом смысле я снова обращаю внимание на комментарии Т. Касаткиной, заметившей важное сближение между идеей земного рая и городом Неаполем (в поэтике Жакоте имя этого города тоже является «ключевым словом»): «Символом земного рая станет и город Неаполь, ожидающий за горизонтом. “Неаполь” двоится в романе, как очень многие ключевые слова. С одной стороны, он вызывает представление о “Новом Иерусалиме”, вечном и совершенном городе Апокалипсиса, где Господь будет обитать с людьми. С другой стороны, само его описание князем дано как попытка найти разгадку бытия в плоскости земного бытия: “если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильнее и шумней, чем у нас; такой большой город мне всё мечтался, как Неаполь, в нем все дворцы, шум, гром, жизнь...”» (4, 658) Ср. у Ф. Жакоте: «Неаполь: город, где улицы словно прорублены топором солнечного света, <...> где прохожий даже не повернет головы, если услышит среди ночи крик невидимой женщины — раненой, изнасилованной, жертвы какого-нибудь безымянного преступления или безумия; город крикливый, шумный, недоверчиво-замкнутый, город жесткой красоты, абсолютно противоположный в своей реальности сладостной мечте, связанной с его именем <...> — и вот, неподалеку от Неаполя, где среди прекрасных садов лежит еще один город, извлеченный из праха и пепла, находятся знаменитые изображения Мистерий: еще до всякой попытки понять порядок следования фресок или рассмотреть детали мы сразу поражены величием, строгостью и чистотой музыкального ритма этих обнаженных или задрапированных тел, задумчивых и самоуглубленных лиц, которые художник запечатлел в момент ожидания. <...> На этих фресках еще и сейчас совершается на наших глазах таинственное преображение, они славят тело, звучащее в ритме наслаждения и боли <...>; они славят телесное начало без тени похоти и лицемерия, без ужимок; торжественно. Пусть она жила в сознании всего лишь одного художника и нескольких его современников — мы все равно с волнением и ностальгией созерцаем эту красоту — воплощение равновесия между землей и небом, ночью и днем, когда женщина, застывшая между двумя безднами, двумя царствами тени, озарена светом Безмерного. Миг — краткий, неуловимый, — существующий только в воображении? — когда вервь и голубка мирно пьют из одного источника вод». Глубокая двойственность (и значимость) Неаполя в европейской культуре связана с его исторической судьбой (извержением Везувия в 79 г. и гибелью Помпеи и Геркуланума), которая, в символическом плане, рассматривалась как олицетворение гибели языческого мира. Но почти два тысячелетия спустя эта гибель стала залогом новой встречи с античностью, приглашением к иному осмыслению языческого прошлого. В своем видении «греческого света» и смысла мистерии Жакоте близок к философу Симоне Вейль (он всегда был ее внимательным читателем), которая считала основным источником христианства не только греческую философию, но и греческие религии и искусство (см.: *Weil Simone. La source grecque*.

Paris: Gallimard, 1956). — Ср. юношеское утверждение Достоевского: «Гомер (баснословный человек, может быть, как Христос, воплощенный богом и к нам посланный) может быть параллелью только Христу, а не Гете». — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28₁. Л., 1972–1990. С. 69.

⁶⁰ *La Seconde Semaison*. Op. cit., note de mai 1991.

⁶¹ *Éléments d'un songe*. Op. cit. P. 124.

⁶² *Жакоме Филипп*. Стихи. Проза. Записные книжки. М., 1998. С. 188–191 (пер. М. Гринберга).

⁶³ *Jaccottet Ph. L'Obscurité*. Paris: Rocher, 2004.

⁶⁴ Как писал критик Жак Де Декер в предисловии к последнему переизданию романа: «Красота этого текста состоит во внутреннем поиске, в его окольных путях, его неверном движении навстречу подлинной развязке... Приходит мысль о восточных философских трактатах, говоришь себе, что такая книга могла бы быть выгравирована специальными каллиграфическими символами у подножия великой стены или заснеженного вулкана...» — Op. cit. P. III.

⁶⁵ Op. cit. P. 17.

⁶⁶ Ср. у Достоевского: «Мите же вдруг, он помнил это, ужасно любопытны стали его большие перстни, один аметистовый, а другой какой-то ярко-желтый, прозрачный и такого прекрасного блеска. И долго еще он потом с удивлением вспоминал, что эти перстни привлекали его взгляд неотразимо даже во всё время этих страшных часов допроса, так что он почему-то всё не мог от них оторваться и их забыть как совершенно неподходящую к его положению вещь». И далее: «— Это из чего у вас перстень? — перебил вдруг Митя, как бы выходя из какой-то задумчивости и указывая пальцем на один из трех больших перстней, украшавших правую ручку Николая Парфеновича.

— Перстень? — переспросил с удивлением Николай Парфенович.

— Да, вот этот... вот на среднем пальце, с жилочками, какой это камень? — как-то раздражительно, словно упрямый ребенок, настаивал Митя.

— Это дымчатый топаз, — улыбнулся Николай Парфенович, — хотите посмотреть, я сниму...» (7, 586)

Вадим Руднев в своей статье «Введение в анализ депрессии» высказывает мнение (которое может быть оспорено) об «акцентуировано семиотичных» трансферентных неврозах и контрсемиотичном «нарциссическом неврозе». Здесь хочу оговориться, что плодотворность психоаналитического подхода к литературному произведению обеспечивается ограничением его применения. Например, можно отметить клинические симптомы депрессии в состоянии учителя в «Тьме» или Ипполита в «Идиоте», но только как некий служебный момент на пути к другой цели. Как сказал Жиль Делез, «болезнь — это не процесс, но остановка процесса, как в “случае Ницше”». Так, настоящий писатель скорее не больной, а врач — для самого себя и для мира...» — *Deleuze Gilles. Critique et clinique*. Minuit. Paris, 1993. P. 14.

⁶⁷ *L'Obscurité*. P. 123.

⁶⁸ *Ibid.* P. 75.

⁶⁹ «Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями; рубин, топаз и алмаз, хризолит, оникс, яспис, сапфир, карбункул и изумруд и золото, все, искусно посаженное у тебя в гнездышках и нанизанное на тебе, приготовленное было в день сотворения твоего» (Иез 28:13).

⁷⁰ *L'Obscurité*. P. 28.

⁷¹ *Ibid.* P. 37.

⁷² *Ibid.* P. 39.

⁷³ *Ibid.* P. 52.

⁷⁴ *Ibid.* P. 46.

⁷⁵ *Ibid.* P. 47.

⁷⁶ Об этой картине Жакоме упоминает неоднократно в сходном контексте, например, в записях «Самосева», или в сравнительно поздних «путевых заметках» — «Израиль, синяя

тетрадь» (о приближении старости, смерти): «...И вот тогда придет время великого усилия, встречи лицом к лицу. ... И не нужно представлять себя солдатом какой бы то ни было армии. В последнюю минуту, когда почти все потеряно, уже не разрешить ту загадку, которая еще не была разгадана никем на свете! С какой стати вдруг озарит свет — наши слабосильные, смутные души! (Перед глазами моими уже некоторое время находится репродукция картины Рембрандта “Странники из Эммауса”: никакой надежды, что мое лицо будет как лицо этого старика, ослепленного созерцанием Того, чей лик сокрыт от нас, а мы видим лишь Его огромную тень!) Мы не ждем больше никакого озарения, свет удаляется все больше, пустота растет, я видел многих стариков, погруженных в бесконечную печаль, унижение, изнеможение — от того лишь, что они “дожили до этого состояния”; в большинстве из нас не будет ни веселья, ни ясности; мы будем побеждены — ни наград, ни славы; уступая многим в достоинстве и силе духа. Я вижу, что это уже почти для меня настало. Но со всем этим надо все-таки жить — сколько выдержи». — *Israël, Cahier bleu. Montpellier. Fata morgana, 1986. P. 74.* «Эта тень страдания встает теперь за мою спину всегда, что бы я ни писал, она делает все мои стихи слишком легковесными, да и вообще, это касается любой фразы. Потому что ни одно слово не вмещает в себя страдания, напротив, оно стоит нетронуто, отдельно. Раненый, страдальческий свет, о котором я думал перед картинами Рембрандта, — быть может, это и есть Христос? Мы не можем больше верить в неуязвимого бога, этого недостаточно. Но Бог, который весь — одна сплошная рана? Так, в свою очередь, я чувствую себя между юными богами Греции и Распятием... Я меняюсь гораздо меньше, чем мне случалось иногда думать, я словно опять сижу у изголовья умирающей старой дамы Г., с горящей свечой, в большой комнате с закрытыми ставнями. Я все время повторяю одно и то же; пусть бы, по крайней мере, оно имело бы тогда хоть какое-то отношение к истине». — *La Semaison. Op. cit. P. 102.*

⁷⁷ Подробнее об этом писал Патрик Не, в сборнике: *Née P., Thelot J. Philippe Jaccottet. Le Temps qu'il fait. Cognac, 2001.* В целом там дается психоаналитическая интерпретация романа. Существует еще одна, более глубокая, построенная на миметической теории Рене Жирара (неопубликованная диссертация Фабиана Вассера).

⁷⁸ *L'Obscurité. P. 136.*

⁷⁹ *Ibid. P. 163–164.*

⁸⁰ *Ibid. P. 169.*

⁸¹ *Ibid. P. 166.*

⁸² «“Горсть праха, сметаемая ветром... Зачем нужны были все эти страдания? К чему столько сложностей? Простите меня”.

Вдруг комната словно осветилась снаружи: пошел снег. На каминной доске еще горела свеча. В этот момент я совсем не думал о словах моего учителя, не думал о том, чтобы броситься к его изголовью и помочь, вмешаться так или иначе (что было бы по-человечески естественно и, наверно, необходимо), я удивленно вспоминал потом, что меня вдруг охватила какая-то странная отрешенность, словно я попал во власть этого света, пребывавшего внутри другого, менее яркого, даже совсем не яркого, но такого вездесущего, что, казалось, у него вообще не может быть границ. Я ни о чем не думал, просто смотрел на это пламя в свете начинающегося дня так неотступно, как визионер вглядывается в свое видение, чтобы впоследствии попытаться постичь его смысл. В тот миг я вдруг подумал о связи, о переходе; но это было скорее ощущение, чем мысль, удивительное в этом ледяном холоде и в таких в общем-то безысходных обстоятельствах — но все же это было ощущение, как я вспоминал потом, какой-то смутной, невыразимой радости. Потом, уже намереваясь встать, чтобы задуть свечу (а на самом деле — чтоб скрыть свою растерянность и не зная, что делать дальше), я услышал эти слова: “А вот и в самом деле пришло новое утро. Бегите отсюда, прошу вас: не потому что вы призрак, который может исчезнуть с приходом дня, но чтобы вы не увидели здесь другой, который не рассеется с первыми лучами солнца. Не оглядывайтесь, просто толкните дверь, а потом аккуратно затворите ее за собой. Быстрее, быстрее, ради Бо...”

Я должен был бы сказать, что послушался его после некоторого колебания; но не думаю, что это было так — слишком властно прозвучали в моих ушах его последние слова: они были исполнены силы, которая в этих обстоятельствах показалась почти невозможной. К тому же, в этот момент я утратил всякое присутствие духа. Как будто темнота комнаты, где прошла эта ночь, и тьма гораздо более всеобъемлющая, о которой говорил этот глухой голос, в конце концов превратили меня в тень со всеми свойствами тени, лишенной воли к поступку. Так что мне, можно сказать, повезло, что в своем бесплотном пребывании я услышал этот странный, жесткий приказ, которому только и мог прямо и сомнамбулически подчиниться. Не взглянув на него (интересно, что бы я увидел в том углу, где он затаился, теперь, когда впервые за все мое пребывание дневной свет достиг его укрытия), я вышел и закрыл за собою дверь, по-прежнему не думая ни о чем (не в силах думать), а ведь должен был бы сгорать от стыда и горя. Коридоры здания были еще погружены во тьму, и в ноздри мне ударил сильный запах урины. Прикоснувшись к стене, чтобы не споткнуться на ступеньках, я почувствовал под своими пальцами влажный холод штукатурки. Тогда, в полной тишине, мне вдруг почудилось, что навстречу медленно приближается белая тень: это был снежный свет, лившийся из двери наружу». — *L'Obscurité*. P. 79–81. Этот отрывок имеет большое значение в целом (для размышлений о философии света у Жакоте), но здесь я хочу отметить только идею преобразования «горстки праха»: внутренняя динамика света, завожожившая взгляд ученика перед самым уходом, «свет внутри света» (заставляющая думать о кругах Рая), открывает некую смутную перспективу пути: сияющий снежный прах в дверях, светлый переход.

⁸³ *Ibid.* P. 171.

⁸⁴ Об одном поэтическом цикле, *Une Transaction secrète*. *Op. cit.* P. 321. На русском языке см.: *Жакоте Филипп*. Прогулка под деревьями. М., 2007. С. 370 (в этом издании фраза переведена иначе: «Невесомые семена, из которых взойдут новые духовные леса»). Свечение этой светлой пыли — нетварный проводник Логоса. Ср. — в философии языка Индии различаются слова-семена, *srhota*, которые структурируют универсум и звучащие слова (*dhvani*), которые подчиняются фонетическим и грамматическим правилам.