

В. В. ДУДКИН

**«ROMAN DOSTOEVSKIEN»
КАК НОВАТОРСКАЯ ФОРМА ЖАНРА И ТЕРМИН**

(Достоевский во Франции в первой трети XX в.)¹

Для более адекватного уяснения восприятия Достоевского французской литературой и критикой — а оно началось с 80-х гг. XIX в. — представляется целесообразным описать краткую предысторию и обратиться к XVII в., когда сформировалась и утвердилась — и не только во Франции, а во всей Европе, не исключая и Россию, — национальная традиция французской литературы. Ее основой, ее твердыней на века стал классицизм, исповедовавший парадокс реально существовавшего идеала — греко-римского искусства, которому как предзаданному образцу следовало подражать. При всей своей нормативности и даже педантической регламентации, которая стала очевидной и самим французам в начале XIX в., классицизм в своем нормотворчестве хранил в себе и самое «естество» искусства, которое так же трудно представить без меры, как картину без рамки. Правила, ограничения — это вызов и стимул к совершенству (вспомним хотя бы восхищение Пушкина Корнелем, сумевшим так ловко управиться с правилами, или отповедь Достоевского брату Михаилу, где он сравнивает Расина с Гомером, а Корнеля с «почти Шекспиром»). Но нормативность — это всегда и провокация, соблазн ее нарушить, чего взыскует и творческая индивидуальность. Тот же Корнель в «Сиде» самым вопиющим образом нарушил канон трех единств, что не в последнюю очередь вызвало вокруг «Сиды» грандиозный скандал.

Классицизм был во Франции не просто литературным направлением, пусть очень значительным, растянувшимся на беспрецедентно дол-

¹ Работа выполнена при поддержке Программы стратегического развития ПетрГУ в рамках реализации комплекса мероприятий по развитию научно-исследовательской деятельности 2012–2016 гг. По избранной теме см. также: *Владимирова А. И.* Достоевский во французской литературе XX века // Достоевский в зарубежных литературах / Ред. Б. Г. Реизов. Л., 1978; *Кирнозе З. И.* Французский роман XX века (Годы 20–30-е. Проблемы жанра). Горький, 1977; *Кушкин Е. П.* Достоевский и Камю // Достоевский в зарубежных литературах; *Милешин Ю. А.* Достоевский и французские романисты первой половины XX века. Челябинск, 1984; *Подгаецкая И. Ю.* Опыт сравнительного изучения русской и французской поэтики: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1975; *Реизов Б. Г.* Творчество Бальзака. Л., 1939. С. 312–392.

гие два века. Он сформировал национальную специфику французского художественного мышления, основанного на парадоксе реальности идеала греко-римского искусства, к которому следовало подражать. Идеал диктовал нормы, а имманентность его требовала перемен. Константы (термин «константа» использую в том смысле, в каком он определен Ю. С. Степановым в его фундаментальном труде «Константы. Словарь русской культуры») французской культуры провоцировали их подвижность. Говоря словами Гёте, константа — это *Dauer im Wechsel*, постоянное в изменчивости, переменчивая постоянность. Верная классицистическим традициям французская литература выработала своего рода компенсаторный механизм, который особенно ярко проявился в XIX в. (особенно в конце столетия), а также и в XX в. — в поисках, экспериментах, авангардистских течениях во французской литературе.

Однако Франция, будучи культурной метрополией Европы, которую сравнивали в этом смысле с Древней Грецией, не могла отгородиться от всех зарубежных литератур. Конечно, процесс проникновения иностранных влияний тормозился цензурой «правил» и «вкуса». Отсюда и украшательные переводы, и всякого рода адаптации иностранных авторов, а также двойные стандарты в подходе к бесспорным гениям, но с французской точки зрения — никудышным художникам, «варварам». Эти критерии действовали, например, применительно к Шекспиру в XVIII в. и к Вальтеру Скотту и Достоевскому — в XIX в.

Все, что вызывало отторжение, можно суммарно обозначить одним словом — «смешение». У Шекспира это было смешение трагического и комического, у Скотта — смешение «романтического» и исторического, а также смешение интриг, сюжетных линий, связанных с вымышленным героем и историческим персонажем, иными словами, под смешением имелась в виду многоплановость повествования.

Обычно все работы о Достоевском во Франции начинаются с Мелхиора де Вогюэ, который «на серебряном подносе своего красноречия подавал железные ключи русской литературы», как образно и точно выразился Жид. А вот вклад самого Жида в понимание французами Достоевского как-то, по меньшей мере у нас, был недооценен. Но и он начинает свои анализы творчества русского писателя с Вогюэ. И оказывается в затруднении, «какое, собственно, чувство должно возобладать в тебе: благодарность ли, ибо, в конце концов, он ведь первый указал нам на Достоевского, или же раздражение, — так как... против своего желания... дает нам плачевно обедненный... образ этого необыкновенного гения»². Нетрудно понять, как для Жида разрешается это затруднение. Тем более если припомнить другие его слова: «Господин де Вогюэ, лет двадцать тому назад выступавший представителем русской литературы во Франции, по-видимому, был напуган величиной этого чудовища» (с.

² Жид А. Достоевский. Эссе. Томск, 1994. С. 8. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием страницы.

31). Это обстоятельство уже само по себе может служить достаточным основанием, чтобы сделать Жида центральной фигурой французской рецепции первой трети XX в. Но есть и другие причины. Во-первых, Жид и французские критики, а также и писатели, в роли таковых выступавшие, руководствовались общими критериями в оценке русского писателя. Главным таким критерием был — в эстетическом преломлении — архетип «своего» и «чужого», принимающий неизменно характер диалектического взаимодействия. Во-вторых, Жид оказался самым проникательным аналитиком творчества Достоевского, и не только во Франции, признавшим в русском писателе одного из «олимпийцев» мировой литературы. В-третьих, наблюдения и оценки Достоевского у Жида не утратили своей значимости и по сей день. Что, естественно, не исключает и спорности некоторых его утверждений.

Но и Вогюэ не безнадежно устарел, хотя и был «напуган». Что не помешало ему уловить в этом «чудовище» и нечто безошибочно верное. Вот что сказано в книге «Русский роман» по поводу «Бедных людей»: «Слова, которые вы читаете на бумаге, кажутся написанными не в длину, а в глубину...». И еще — о героях «Бедных людей»: «...Автор не говорит нам и тысячной доли из того, что мы знаем о них»³. А вот, пожалуй, самое главное: «Я представляю его (Достоевского. — В. Д.) живым в каком-то другом веке»⁴. У Вогюэ сказано: «dans un autre siècle». Это маленькое словцо *un* не позволяет нам сказать «в следующем столетии», то есть в XX в. Достоевский отодвинут в некое очень отдаленное будущее. Французский критик застрял на полосе неприятия современного ему французского натуралистического романа (а он был кризисным итогом развития французского романа XIX в.) и отчужденного отношения к роману Достоевского, да и к эстетике русского романа вообще, разве что с уступками по отношению к романам Тургенева и Толстого. «Этот скрупулезный анализ (характерный для русского романа, в частности Л. Толстого. — В. Д.) игнорирует или вообще пренебрегает первейшей аналитической процедурой, так естественной для французского гения: мы хотим, чтобы романист делал отбор, чтобы он выделял одного персонажа, один факт из хаоса людей и вещей, чтобы изолированно изучать объект своего выбора. Русский же, во власти всеобщей взаимосвязанности, не решается разорвать тысячи нитей, связывающих человека, его поступок, его мысль со всем подвижным, динамическим целым мира; он никогда не упускает из виду, что все взаимосвязано и взаимозависимо. Представьте себе латинянина и славянина с биноклем: первый установит его так, чтобы намеренно уменьшить поле обзора, и будет смотреть в перевернутый бинокль, где предметы будут выглядеть более мелкими, зато с более четкой резкостью; второй предпочтет максимальный обзор, когда кар-

³ Vogüé E. M., *de Vte*. Le roman russe. Paris, 1886. P. 215–216.

⁴ Ibid. P. 268.

тина будет нечеткой, но зато более объемной» (с. 314)⁵. Вот что отчуждало Вогюэ. Но даже и отсюда Жид кое-что взял, естественно на свой лад переосмыслив. Мы имеем в виду его сравнение Достоевского с Рембрандтом, которое, по-видимому, одного корня с вышеприведенной метафорой Вогюэ. Посмотрим: «Его (Достоевского. — В. Д.) главные персонажи всегда в процессе становления, они никогда не выходят вполне из окружающей их тени. Замечу здесь мимоходом, как глубоко он в этом отношении отличается от Бальзака... Бальзак рисует, как Давид; Достоевский пишет, как Рембрандт...» (с. 37), и далее: «Вы помните коротенькую фразу аббата де Сен-Реаля, фразу, которая могла бы показаться нелепой, если бы ею не воспользовался Стендаль, подведя под нее свою эпику: „Роман — это зеркало, которое двигают вдоль дороги“. Конечно, во Франции и Англии есть множество романов, построенных согласно этой формуле... Но нет ничего более далекого от нее, чем роман Достоевского, между романом Достоевского и романами перечисленных писателей, даже романами Толстого и Стендаля, совершенно такое же различие, какое существует между картиной и панорамой. Достоевский создает картину, в которой самое важное, самое главное — распределение света. В романах Стендаля, в романах Толстого — свет постоянный, ровный... Все предметы освещены одинаково... у них нет тени. А точно так же, как на картинах Рембрандта, самое существенное в книгах Достоевского — это тень» (с. 75). Из этого высказывания видно, что Достоевский предстает у Жида сразу в трех аспектах — мировом, национальном и индивидуальном (противопоставление Достоевского и Толстого, идущее от Мережковского, к 1920-м гг. стало всеобщим достоянием литературной критики на Западе). Нас же интересует в первую очередь национальный аспект, чтобы представить себе, насколько сильным (зачастую, может быть, невольным) было сопротивление во Франции роману Достоевского, прежде чем он был оценен как новаторский и обрел даже терминологический статус во французской поэтике романа.

А как раз поэтика романа Достоевского стала камнем преткновения для сформированной классицизмом национальной литературной традиции Франции. В то же время масштаб Достоевского, вопреки авторитету Вогюэ, становился все более очевидным. Жид начинает свое первое эссе о Достоевском (1908) с таких слов:

«Огромная фигура Толстого все еще заслоняет горизонт; но подобно тому, как в горах мы, удаляясь, замечаем, что над ближайшей к нам вершиной вырастает вершина более высокая, которую скрывала от нас соседняя гора, — некоторым передовым умам, может быть, становится

⁵ Этой бинокулярной метафорой воспользуется, похоже, независимо от Вогюэ, немецкий искусствовед, автор первой на Западе книги о Достоевском-художнике (1926) Юлиус Мейер-Грефе (*Meyer-Graefe J. Dostojewski. Der Dichter. Frankfurt am Mein, 1988. S. 173*).

заметно, как за великаном-Толстым показывается и растет фигура Достоевского.

Именно он — вершина, еще наполовину скрытая от нас, таинственное средоточие горной цепи; там берут начало самые водные реки, способные в настоящее время утолять жажду, которой томится Европа. Наряду с именами Ибсена и Ницше следует назвать имя не Толстого, а Достоевского, столь же великого, как он, и, может быть, наиболее значительного из трех» (с. 7).

Нужно было что-то делать с этим «чудовищем». И французская критика избрала единственно верный путь усвоения «чужого» — уяснения в Достоевском национально особенного (или того, что ей тогда казалось национально особенным) через сравнение со своим, чтобы через притирку «своего» и «чужого» добраться до общечеловеческого. Что, в свою очередь, требовало от французов — привыкших, как древние греки, все нефранцузское считать варварским — непредвзятости, отказа от вкусовых предрассудков, короче, говоря словами Жида, «добросовестности» (с. 10). Такая «добросовестность» прочитывается, например, у Р. Роллана в его отзыве о «Войне и мире» Толстого: «... Меня смущали также некоторые особенности архитектоники романа, магическое величие которой я уяснил себе позднее: боковые входы и выходы — и оставленная открытой последняя дверь...»⁶; «Роман не имеет ни начала, ни конца, как сама жизнь»⁷. Р. Роллан объясняет такую реакцию на русский роман тем, что «в лучших французских романах... события разворачивались вокруг одного действия, одной определенной интриги»⁸.

«Специфически русским» в литературе было принято считать такие качества, как «беспорядок» (то есть «смешение»), сумеречность (то есть отсутствие важнейшего свойства французского стиля — «ясности»), «гиперболу» (то есть отсутствие «меры»), «неурядицы» (с. 269). Короче, «во всей французской литературе мы встречаем отвращение к бесформенному» (с. 83). А вот качества французской литературы — порядок, ясность, мера, кроме того что они освящены авторитетом античности, являются производными картезианского рационализма, «ибо мы, французы, ощущаем потребность прежде всего в логике» (с. 77). Это утверждение Жида вовсе не означает отказа Достоевскому в логике. Еще в конце XIX в. во Франции констатировали, что у русских писателей своя «особая», интуитивная логика. Андре Сюарес, писатель и критик, вывел такую формулу: «Стендаль — это значит всё понимать. Достоевский — это значит всё постигать». Он пояснил: «Что Запад познавал через меру, то русский постигает и улавливает чутьем. Запад нумерует, рассчитывает, он есть число и геометрия. Русский заклиняет

⁶ Литературное наследство. М., 1965. Т. 75. Кн. 1. С. 6.

⁷ Там же. С. 65.

⁸ Там же. С. 62.

и угадывает: он весь движение и музыка»⁹. Сюарес уже не стремится выдерживать дистанцию, акцентировать несовместимость Достоевского с французской литературой, а, напротив, хочет навести мосты между ними. Поэтому пусть «особая», но столь значимая для французов «логика» присутствует. Он пытается отыскать во французской словесности аналог русскому писателю в лице Паскаля и, более того, ввести его в контекст всей европейской литературы (книга Сюареса так и называется — «Три писателя. Паскаль. Ибсен. Достоевский»).

По поводу французской логики, ее издержек, стоит привести известные слова Жида: «У нас во Франции в большой чести и в большом ходу формулы. Это один из способов „натурализации“ писателя, что дает нам возможность найти для него место в витрине. Французскому уму непременно надо знать, на чем остановиться, а потом он уже не чувствует потребности ни взглядываться, ни вдумываться. — Ницше? — Ах, да. „Сверхчеловек. Будем суровы. Жить среди опасностей“. — Толстой? — „Непротивление злу“... — А Достоевский? — Это, конечно, пущенная в оборот Вогюэ „религия страдания“» (с. 91).

Не согласимся с автором этих строк: шаблонность мышления — это примета любой, не только французской заурядности. Но их можно прочитать как иносказание французской приверженности к порядку, когда всякое нарушение четко установленных границ («чистота линий») вызывает прямо-таки аллергическую реакцию. Как пишет Жид: «...Но кажется, будто известный ряд проблем, тревог, стратегий, отношений забронирован за моралистом, богословом и поэтом и что ни к чему загромождать ими роман» (с. 35). А русские сочиняют не «интересные романы», а «трактаты по проблемам этики и нравственности»¹⁰, по пространственному мнению французской критики; причем можно было бы добавить к данному определению «трактатов» еще одно: «религиозно-философские». И тогда путаница, «смещение», столь очевидно несовместимые с французской «ясностью», предстанут во всей полноте.

И конечно, они были неприемлемы поначалу в стиле Достоевского. Но Жид уже в раннем своем эссе «Переписка Достоевского» заявил, что тот «странным образом» лишен «того псевдодостоинства, в котором он упрекал французов: красноречия». И далее, конкретно по поводу писем Достоевского: «Язык этих писем часто запутан, неловок, неправилен, и мы благодарны Г. Бинштоку (переводчику. — В. Д.) за то, что, совершенно отказавшись от искусственного изящества, он не пытался исправить эту, столь характерную, нескладность» (с. 10). Объяснение этой «нескладности» такое: «...Кажется, что мысли ложатся под его перо не одна за другой, а одновременно или что, подобно тем «ветвистым

⁹ «Постигать», в оригинале «*rénêtrer*», точно соответствует по смыслу глаголу «проныщать», который любил употреблять Достоевский для обозначения более глубокой формы познания, чем логическое «понимать». *Suarès A. Trois hommes*. Paris, 1913. P. 279, 336.

¹⁰ *Hennequin E. Ecrivains françaisés*. Paris, 1889. P. 89.

ношам», о которых говорил Ренан, они царапают его, пока он извлекает их на свет, и за всё цепляются по дороге; отсюда — то путаное изобилие, которое, будучи обуздано, обусловит мощную сложность его романов» (с. 11). В последней фразе дан пример методологии переосмысления Жида — аналитика творчества Достоевского, где укоренившиеся представления о «некондиционности» романа Достоевского оборачиваются его новаторской стороной, открывающей перспективу обновления французского романа.

Более того, даже в своих эссе он дает урок (или мастер-класс) усвоения этого новаторства. В вводной сноске к своему циклу «Лекции в зале Vieux Colombier» он делает такое признание: «Я не считал нужным перерабатывать текст этих бесед, установленный на основании стенограммы и только кое-где мной подправленный. Я согласен, что переработка не столько придаст им большую законченность, сколько лишит их естественности» (с. 34). Естественность здесь понятие концептуальное. Жак Ривьер, писатель и критик, редактор самого крупного литературного журнала Франции начала века «Nouvelles revu française»¹¹, сгруппировавший вокруг этого журнала весь цвет французской литературы, сравнивает композицию будущего романа с прихотливо разветвленным деревом. Дерево в европейской эстетической мысли всегда было символом органичной формы. К этому образу постоянно прибегали Гёте, Шиллер, немецкие романтики, Гегель, в XX в. Брехт с его известной притчей о шарообразно подстриженном дереве. Во Франции образ дерева появляется в полемических выступлениях романтиков против «правильности» классицистической поэтики. «Гений должен быть неровным», — заявил Гюго. Далее он писал: «Дуб, это гигантское дерево, которое мы только что сравнили с Шекспиром, имеет с ним немало сходства: у него также причудливый вид, узловатые сучья, темная листва, жесткая и грубая кора, но он — дуб. И именно по этим причинам он дуб. Если же вам больше нравится гладкий ствол, прямые ветви, атласные листья — ступайте к гладкой березе»¹². (Береза здесь — образ утратившего свое естественство, окультуренной «версальской» флоры.) «Действие должно развиваться прихотливо, с остановками, ретардациями, отступлениями и т. п., как в романах Стерна, Дюма, Пруста, Достоевского. Непременное условие: роман должен быть длинным, потому что горизонты у романиста закрыты и он не знает, что существенно, а что второстепенно, материал подается без выборки, как бы имитируя естественное течение жизни»¹³.

¹¹ См. о Жаке Ривьере: *Владимирова А. И.* Проблемы романа начала 1900-х годов в переписке Алена-Фурнье и Ж. Ривьера // *Вестник ЛГУ. Сер.: История, язык, литература.* 1971. № 20; *Дудкин В. В.* Об одном высказывании из дневников Ф. Кафки о Достоевском // *Достоевский в конце XX века.* М., 1996. С. 592–595; *Beaulieu P.* Jacques Rivière. Paris, 1956. P. 100–119; *Naughton H. T.* Jacques Riviere. The development of Man and a Creed. The Hague, 1966.

¹² *Гюго В.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14. С. 129.

¹³ *Rivière J.* Nouvelles études. Paris, [sinne anno]. P. 181.

Такой поворот в рецепции Достоевского во Франции иначе чем переоценкой его творчества, и переоценкой радикальной, не назовешь. Кстати сказать, осуществлена она писателями, которые были наиболее значительными фигурами французской литературы XX в., и особую роль сыграл, как уже отмечалось, Жид.

Не случаен тот факт, что в среде творческой французской интеллигенции в конце концов пробудился интерес к «Подростку» — роману, который со времен Вогюэ котировался очень низко, как художественно слабый и рыхлый. В письме к Дю Гару от 29 декабря 1943 г. Ж. Копо сообщал, что каждый день по часу читает вслух вместе с женой «Подростка»¹⁴. На что тот отвечал, что и сам «питает слабость к роману», который не только не уступает другим романам, но в чем-то их превосходит: «Такой же содержательный, как „Идиот“ и „Братья Карамазовы“, не уступающий и „Бесам“, но более компактный, без длиннот и отступлений...»¹⁵

Ривьер познакомился с романом в 1910 г. Он делится впечатлением со своим другом Аленом-Фурнье: «Читаю „Подростка“. Это один из самых странных и прекрасных романов»¹⁶. Симптоматично, что эпитеты «странный» и «прекрасный» в этом контексте не столько исключают, сколько дополняют друг друга. Жид тоже не избежал увлечения «Подростком», назвав этот роман «бездонным»¹⁷.

Всё, что ранее через призму Вогюэ вызывало отторжение — форма, стиль, — вдруг оказалось востребованным: «то путаное изобилие, которое, будучи обуздано, обусловит мощную сложность его (Достоевского. — В. Д.) романов» (с. 7).

«Изобилие», по распространенному убеждению французов по отношению к иностранным авторам «путаное», видится «обузданным»: «Достоевский, такой упорный, такой суровый в работе, неустанно исправляющий, уничтожающий, переделывающий написанное, страницу за страницей, пока ему не удастся вложить в него этот глубокий смысл...» (с. 11). Эти слова наводят мысль на Флобера, своего рода мученика стиля. И неспроста: несколькими страницами ниже Жид сравнил Достоевского с Флобером и сделал это так, что его оценки могли бы покоробить иного французского читателя. «Как мы далеки (в случае с Достоевским. — В. Д.) от Бальзака, от его уверенности и его беззаботного несовершенства! Знал ли даже Флобер такую суровую требовательность к себе, такую жестокую борьбу, такую неистово напряженную работу? Не думаю. Его требовательность в большей мере односторонне литературна, а если его непримиримая литературная честность, если повествование о тяжелом его труде выступает на первый план в его

¹⁴ Copeau J. Du Gare R. M. Correspondance (1929–1949). Paris, 1972. T. 2. P. 695.

¹⁵ Ibid. P. 699.

¹⁶ Riviere J. et Alain-Fournier. Correspondance. 1905–1914. Paris, 1928. P. 143.

¹⁷ См. *Anglès A.* André Gide et le premier groupe de la NRF. Paris, 1978. P. 55.

письмах, то причина еще и в том, что этот самый труд его увлекает и что, не хватаясь им, он, во всяком случае, им гордится; недаром он истребил все остальное, видя в жизни „нечто столь отвратительное, что единственный способ ее переносить — избегать ее“, и, сравнивая себя с „амазонками, которые выжигали себе груди, чтобы натягивать себе лук“. Достоевский ничего в себе не истребил, у него есть жена и дети, он любит их: он не презирает жизнь... Его самоотречение во имя своего искусства, не столь заносчивое, не столь сознательное и не столь преднамеренное, тем самым более трагично и более прекрасно» (с. 16).

Термин «роман приключений» («авантюрный роман»), которым Ривьер обозначил обновленный французский роман, в ближайшей перспективе следует понимать, разумеется, не в прямом смысле, а как некую сублимированную его форму, где приключение «скорее форма романа, чем его содержание», то есть это «психологический приключенческий роман»¹⁸. До сих пор речь шла о «дереве», теперь на очередь вышло главное — его корневая система, то есть романский герой.

Как свидетельствует Жид, «больше всего ставили в упрек Достоевскому, с точки зрения нашей западной логики, я полагаю, иррациональный, нерешительный и часто почти безответственный характер его персонажей» (с. 34). Найдется достаточно подтверждений этой констатации. Сравнивая Достоевского с французскими писателями, иные критики поначалу только укреплялись в этом мнении. Ж. Дюамель находил, что «латинская» традиция психологического анализа существенно отличается от «менее линейной» и «более разветвленной психологии» у русских писателей¹⁹. Т. Визева высказывался в том же духе: «Французские писатели, несмотря на их стремление к исчерпывающей полноте, рассматривают духовную жизнь через призму философских теорий, и часто их персонажи являются всего лишь иллюстрацией какой-либо доктрины»²⁰. Герой Бальзака, как отмечает Ф. Мориак, всегда «связный», и «нет у него такого поступка, который не объяснялся бы основной чертой его характера»²¹. На повестке дня возник вопрос о необходимости «создать новую психологию, менее зависимую от классических схем»²². В этих условиях психологизм Достоевского воспринимался многими французскими писателями как образец для подражания. «Величие Достоевского состоит в том, — писал Жид, — что он никогда не подчинял изображение действительности какой-нибудь теории... Бальзак всю жизнь искал теорию страстей, и его счастье, что он ее не нашел»²³.

¹⁸ Rivière J. Nouvelles études. P. 176–177.

¹⁹ Raimond M. La crise du roman. Paris, 1966. P. 429.

²⁰ Wizeva T. Ecrivains étrangers. Paris, 1897. P. 169.

²¹ Moriak F. Le roman. Paris, [sinne anno]. P. 48.

²² Léonard A. La crise du concept de littérature en France. Paris, 1974. P. 122–123.

²³ Moutote D. Le journal d'André Gide et les problèmes du moi (1883–1925). Paris, 1968. P. 498.

И в продолжение сказанного у него же читаем: «Нет такой высокой проблемы, которая не была бы затронута в романах Достоевского. Но я сразу же должен прибавить: он никогда не касается ее абстрактно, идеи у него существуют лишь применительно к личности: этим-то обусловлена их постоянная относительность; этим же обусловлена их мощь. Например, Кириллов из „Бесов“ воздвигает целую метафизическую систему, уже содержащую в зародыше Ницше в связи с собственным самоубийством, и, слушая его, мы уже не знаем, потому ли он это думает, что должен покончить с собой, или же он должен покончить с собой потому, что он это думает, вот почему персонажи Достоевского, несмотря на всю свою насыщенность идеями, никогда не теряют, так сказать, человеческих черт и не превращаются в символы. Они также никогда не являются типами...» (с. 36). Касаясь «манеры» Достоевского «рисовать характеры своих персонажей», Жид ссылается на одну из статей Ривьера из его цикла «Приключенческий роман» (приводим цитату по тексту Жида, поскольку она прерывается его существенными комментариями):

«„Когда представление о персонаже сложилось в уме романиста, в его распоряжении есть два весьма различные способа употребить его в дело: он может или делать упор на его сложность, или же подчеркивать его связность; создаваемую им душу он может или наполнить густым мраком, или же, напротив, устранить для читателя этот мрак, описав его, он может или укрыть его тайники, или выставить их напоказ“.

Вы видите, в чем заключается мысль Жака Ривьера: французская школа обследует тайники, тогда как некоторые иностранные романисты, в особенности Достоевский, оставляют неприкосновенными и сохраняют их мрак.

„Во всяком случае, — продолжает Ривьер, — Достоевского, прежде всего, интересуют пучины души, и все его заботы направлены на то, чтоб сколько возможно создать впечатление их непостижимости <...> Мы же, напротив, столкнувшись с фактом сложности души и прилагая усилия к тому, чтобы его изобразить, инстинктивно пытаемся внести в нее порядок“.

Это уже весьма важная мысль; но Ривьер еще прибавляет:

„В случае надобности мы идем еще дальше; мы устраним кое-какие диссонансирующие черточки, мы истолковываем некоторые темные детали в смысле наиболее благоприятном для создания психологического единства <...> Совершенно ретушировать все бездны — вот идеал, к которому мы стремимся“» (с. 76).

Жид несколько тенденциозен в цитировании Ривьера, делая нажим на «мраке», чтобышний раз проиллюстрировать обнаруженную им (а потом уже и растиражированную) аналогию Достоевского с Рембрандтом. В итоге получается как-то нелогично: недостаток французских писателей Жид находит в том, что они тайники души

раскрывают, а Достоевский погружает их во мрак, причем делает это на французский манер нарочито, то есть сознательно. По Ривьеру, Достоевский приподнимет последние покровы над безднами души и видит там «абсурдность чувств», то есть иррациональные глубины, а его писатели-соотечественники эти бездны «ретушируют». В угоду «линейной психологии», надо полагать. Но дело не только в «линейности», а в принципиально иной ее сути. Жид приводит одно высказывание Ницше о психологии, которое, как он предполагает, и не без основания, противопоставляет Достоевского «множеству наших современных романистов». Например, Гонкурам («Мораль для психологов: не заниматься психологией по мелочам! Никогда не наблюдать ради наблюдения <...> Человек в известном смысле выслеживает действительность, приносит каждый вечер пригоршню раритетов»). И вот что хотел сказать Жид: «Достоевский никогда не наблюдает ради наблюдения <...> Оно также не возникает из предвзятой идеи, и вот почему оно нисколько не теоретично... Оно возникает из столкновения идеи и факта... благодаря чему самые реалистические сцены романов Достоевского вместе с тем наиболее полны психологического и нравственного смысла... Каждое произведение Достоевского — результат оплодотворения факта и идей» (с. 73–74). Лыком в строку были бы здесь слова самого писателя (породившие в последние годы очень жаркие дебаты среди ученых-достоеведов): «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человека» (27, 65). «Глубины» здесь означают не только «бездны», но и самые выси, потому что они, «глубины», суть метафора сокрытого, тайны. Пока все вглядывались в «бездны», Жид, насколько можно судить, первый во Франции обратил свой взор к небесам. «Мне сразу бросается в глаза, что во всей нашей литературе, причем я имею в виду литературу не только французскую, роман, за очень редкими исключениями, занимается лишь отношениями людей друг к другу, отношениями эмоциональными или интеллектуальными, отношениями семейными, общественными, классовыми, — но никогда, почти никогда не занимается отношениями индивидуума к самому себе или к Богу, которые здесь (у Достоевского. — *В.Д.*) первенствуют над всеми прочими <...> Чудо, осуществленное Достоевским, заключается и в том, что каждое из действующих лиц... живущих своей внутренней жизнью и носящих в себе свою особенную тайну, предстает нам во всей своей проблемной сложности...» (с. 35). Чудо еще и в том, что он ставил эти исключительные, нетипичные лица в поток «текущей» жизни, придавал им одновременно и сугубую реальность (он был вправе сказать: «Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили наши факты» — 281, 329). Об органическом синтезе крайностей писал и Жид (см. выше). Ему вторил М. Пруст: этот писатель, как ему представляется, «вместо того, чтобы изображать логический ход событий, то есть

начинать с причин, преподносит нам следствие, иллюзию, которая поражает нас. Так же Достоевский поступает со своими персонажами. Их поступки кажутся нам такими же обманчивыми, как те пейзажи Эль-стира, где море как бы опрокинуто в небо»²⁴. Его герои «фантастичнее тех, кто изображен на „Ночной страже“ Рембранта». Тем не менее они в то же время и «глубоко правдивы», даже «обыкновенны», потому что в них говорит «правда человеческой души». Пруст отмечает важнейшую психологическую особенность героев Достоевского: «...Любовь и жгучая ненависть, доброта и подлость, застенчивость и наглость — это лишь разные состояния одной и той же натуры...»²⁵

Существует мнение, что влияние Достоевского на французский роман было разрушительным. В интервью в связи со 150-летием со дня рождения русского писателя А. Мальро заявил: «Французская литература, по праву или не по праву, достаточно часто — не по праву, считала себя хранительницей вечных эталонных форм. Какими бы романы ни были, они всегда равнялись на определенный образец. Если рассматривать образец с позиций французской литературы, то Достоевский посягнул на роман как на устойчивую форму и, более того, разрушил ее»²⁶.

И все же «разрушил» — это слишком сильно сказано, это гиперболы, скорее преподнес «урок». Наглядный пример «урока» выглядит так: Дю Гар в письме к Жиду рассуждает на тему, что получилось бы из романа Достоевского «Идиот», если бы этот роман написал его корреспондент. «Вы, — обращается он к Жиду, — изложили бы в ясной и лаконичной форме историю взаимоотношений Мышкина с Настасьей и Аглаей, причем князь был бы центральной фигурой. Из этого получился бы один небольшой том. Второй том был бы посвящен семейству Епанчиных с незаурядной генеральшей на первом, и генералом и дочерьми на заднем плане. Затем последовал бы этюд об обреченном на смерть имморалисте Ипполите и его неудавшейся попытке самоубийства... Я вижу примерно пять или шесть отдельных томов... Эти пять или шесть томов сделали бы Вам честь... Но я считаю, что тайна „Идиота“ кроется как раз в этом сложном сплетении разных сюжетных линий»²⁷. «Сложное сплетение разных сюжетных линий» — это как раз то, что раньше называлось путаницей, а позже Жирар обозначил метафорой дерева, его «неправильной», прихотливо-ветвистой кроны. Преимущество такой формы — в ее естественности, органичной цельности. «Тайну», о которой идет речь, раскрывает сам Достоевский в одном из писем к А. Н. Майкову, где он делится замыслом как раз романа «Идиот». Читаем: «...В общем, план создан. Мелькают в дальнейшем детали, которые очень соблазняют меня... Но целое? Но герой? Пото-

²⁴ Proust M. A la recherche du temps perdu. Paris, 1947. T. 3. P. 256.

²⁵ Ibid. P. 257.

²⁶ Wir und Dostojewskij. Eine Debatte mit H. Böll, S. Lenz, A. Malraux, H. E. Nossak geführt von M. Sperber. Hamburg, 1962. S. 88.

²⁷ Gide A., Du Gare R. M. Correspondance (1913–1934). Paris, 1968. P. 154–155.

му что целое у меня выходит в виде героя <...> Может быть, в сердце у меня не слабо сидит, но чрезвычайно труден. Во всяком случае, времени надо бы вдвое более...» (282, 241). Тут сказано главное, что есть в русском романе и в романе Достоевского (о чем и писала французская критика): сложное целое, вырастающее из героя (что принято называть антропоцентризмом русской литературы), иная, «интуитивная» логика (а как без нее обойтись?) и при этом кропотливая работа художника, огранка, отделка.

«Нужно придать нашим героям алогизм, индетерминизм, сложность живых существ...» — призывал Ф. Мориак. Он призывал своих собратьев по перу учесть «урок Достоевского». «Тот, кто глубоко воспринял урок Достоевского, уже не может придерживаться формул французского психологического романа, где человеческое существо расчерчено и упорядочено, как природа в Версале. Эти слова не нужно принимать за критику: я обожаю и Версаль, и „Принцессу Клевскую“, и „Адольфа“. Но мы не должны оставить без внимания урок, преподанный нам другой стороной»²⁸.

Появление романа Достоевского во Франции напоминало в некотором роде шок, ослепление. Критики и писатели не смогли поначалу разглядеть то общее, что связывает этот роман с романом французским, все списывалось на его «русскость». Во французской критике словосочетание «роман Достоевского» обрело статус термина, которым обозначался роман нового типа, открывающий собой эпоху возрождения жанра²⁹.

Отвечая на одну из анкет, Жид сказал: «...На мой взгляд, лучшие достижения французской литературы лежат не в области романа». Он продолжил: «Кого противопоставят иностранцы Монтеню, Паскалю, Мольеру, Боссюэ, Расину? Но... что такое Лесаж в сравнении с Филдингом или Сервантесом? Что такое аббат Прево в сравнении с Дефо, и даже что такое Бальзак рядом с Достоевским. Или, если угодно, что такое „Принцесса Клевская“ рядом с „Британиком“?» (с. 254). Насчет романа сказано предельно ясно. Но почему француз ставит своего Бальзака ниже Достоевского (который, кстати, очень высоко ценил Бальзака)? Конечно, эссеистика и специфическая художественно-философская форма Паскаля и целой плеяды так называемых моралистов — это все французское изобретение. Но не они, как представляется, главные конкуренты романа. В перечне Жида фигурируют еще Мольер и Расин. Вот где — в драме — надо полагать, реализованы еще высшие достижения французской литературы. А ведь еще Вяч. Иванов назвал роман Достоевского «романом-трагедией». Пусть Жид и не артикулировал эту

²⁸ *Moriak F. Le roman. P. 54–55.*

²⁹ В Германии появился даже терминологический неологизм для обозначения русского романа (опять же в первую очередь романа Достоевского) — «Russan». См. *Nötzel K. Einführung in den russischen Roman. Versuch einer Deutung der russischen Geistigkeit und der russischen Formgebung. München, 1920. S. 7.*

особенность романа русского писателя, но он ее выразил, поставив того выше Бальзака.

Такое отношение к «своему» было продиктовано еще и острым ощущением утраченности его самодостаточности, нехватки того, что ранее называлось варварским, а теперь оказалось востребованным. Как поясняет романист Шарль Луи Филипп, «Анатоль Франс очарователен, он все знает, все умеет выразить, он даже эрудит, и по этой причине он и принадлежит к обреченной породе писателей... теперь нужны варвары. Надо жить очень близко к Богу, не изучив его по книгам, нужно уметь видеть подлинную естественную жизнь, нужно иметь силу, даже неистовство. Время нежности и дилетантизма прошло. Начинается время страстей»³⁰. Например, как у Достоевского. Что подтверждает тот же писатель: «Я прочел „Идиота“ Достоевского. Вот это произведение первозданной силы. Общечеловеческие вопросы поднимаются здесь со страстью. Я не знаю в нашей литературе такой насыщенной силы. Иногда это безумно прекрасно. Сцена, где князь Мышкин рассказывает о своих занятиях с детьми в Швейцарии, описание его эмоционального состояния перед первым припадком эпилепсии, его встреча с Рогожиным и последняя глава — все это вещи чудовищно грандиозные. А его персонажи, такие простые и в то же время такие сложные»³¹.

Жид, со ссылкой на английского экономиста Д. Рикардо (1772–1823), дает объяснение «варварству» через почвенную аналогию: «Культура — это такая земля, на которую направлены „первоначальные усилия человека“, земля „отнюдь не самая лучшая“... Это участки, расположенные на возвышенных плато (мне приходит на ум ваша „высокая“ литература)... с которым легко справляется плуг (или перо). Другие участки, плодородные, расположенные в низинах, будут замечены человеком позже... Эта земля в диком состоянии, покрытая буйной растительностью... Леса, разросшиеся и темные, где сплетение ветвей задерживает продвижение пионера (или француза, читающего русский роман. — В. Д.)» (с. 192–193).

Не потому ли Жид сочинил настоящий панегирик влиянию — небольшое эссе под названием «О влиянии в литературе». Там он часто ссылается на Гёте. Открытые литературы, как немецкая или русская, не видели во влиянии, даже в подражании, ничего зазорного (Пушкин видел в подражании необходимый этап в становлении художника, а Т. Манн придумал даже парадоксальное «оригинальное подражание»). Интертекстуальность же Достоевского — факт общепризнанный).

Влияния необходимы и плодотворны, потому что они раскрывают «некоторую часть моего Я, еще не известную мне самому; они лишь послужили для меня объяснением... меня самого». И еще: «...Влияние действует по сходству» (с. 175). Сходство здесь означает, что запрос

³⁰ Цит. по: Жид А. Достоевский. Эссе. С. 220.

³¹ *Philippe Ch. L. L'ètrange de jeunesse*. Paris, 1911. P. 64.

своей собственной культуры есть уже в культуре другой. Поэтому, как бы ни был востребован Достоевский, никто не посягает на авторитет «Принцессы Клевской». И неудивительно, что самый глубокий аналитик и поклонник Достоевского, Жид, считал его «гением, столь чуждым нам, — несмотря на всю тайную близость, которую мы можем открыть в глубочайшей человечности всего его творчества (sic! — *В. Д.*)» (с. 54). Здесь заключена вся компаративистика *in puse*.

В формулировке Ф. Мориака это выглядит так: «обогатить французский роман достижениями иностранных мастеров, англосаксонских и русских, в особенности же Достоевского», но, с другой стороны, не пренебрегать и национальными традициями французского романа³². «Лучшие из нас, — писал он далее, — в большей или меньшей степени сознательно стремятся достичь согласия французского порядка и русской сложности»³³. Эту мысль подтвердил в афористической форме А. Камю: «Открыть безмерное в мере»³⁴.

³² *Moriak F.* Le roman. P. 54–55.

³³ *Ibid.* P. 65.

³⁴ *Camus A.* Carnets mai 1935 — fevrier 1942. Paris, 1962. P. 106.