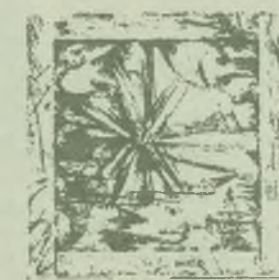


Виктор  
Ерофеев



В лабиринте  
проклятых  
вопросов





Виктор  
Ерофеев

В лабиринте  
проклятых  
вопросов



ББК 83 ЗР7  
Е 78

*Художники*  
*Игорь Макаревич*  
*Елена Елагина*

460300000—016  
Е  $\frac{\quad}{083(02)-90}$  467—89  
ISBN—5—265—00943—4

© Издательство  
«Советский  
писатель»,  
1990

## 6 Предисловие

I  
РУССКИЙ  
ТЕКСТ

- 11 *Вера и гуманизм Достоевского*  
 37 *«Остается одно: произвол» (Философия одиночества и литературно-эстетическое кредо Льва Шестова)*  
 79 *На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм)*  
 102 *Розанов против Гоголя*  
 139 *Поэтика Добычина, или Анализ забытого творчества*  
 162 *В поисках потерянного рая (Русский метароман В. Набокова)*  
 206 *«Поэта далеко заводит речь...» (Иосиф Бродский: свобода и одиночество)*

II  
МЯТЕЖНЫЕ  
СЛОВА

- 225 *Маркиз де Сад, садизм и XX век*  
 257 *Проза Сартра*  
 287 *Мысли о Камю*  
 314 *Борис Виан и «мерцающая эстетика»*  
 331 *Путешествие Селина на край ночи*

III  
ВСТРЕЧИ  
ДВУХ КУЛЬТУР

- 359 *«До последнего предела чрезмерности» (Пошлость и смерть в изображении Гоголя и Флобера)*  
 373 *«Французский элемент» в творчестве Гоголя*  
 402 *Поэтика и этика рассказа (Стили Чехова и Мопассана)*  
 421 *Пруст и Толстой*  
 441 *Указатель имен и произведений*

---

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Это книга о проклятых вопросах (смысл жизни и творчества, любовь и вера, свобода и смерть...), которыми мучились большие писатели и которые нашли в их произведениях отражение.

Это книга о двух литературах, русской и французской. Они сочлись славой — их сопоставление убивает мелкие мысли о национальной исключительности, зато оно, в известной мере, дает представление о национальных моделях этих литератур, об уникальности их творческого опыта.

Эта книга написана по преимуществу в жанре эссе. Тем самым я выразил свое отношение к свободному и темпераментному слову, пробивающемуся к труднодоступной, вдалеке мерцающей истине, оставляющему без особого сожаления пределы чопорного академизма. Жанровое несовершенство эссе несомненно; в попытках вскрыть посредством эссе философский смысл литературы встречаются и пристрастность, и даже порой произвол, — но в таком несовершенстве есть нечто созвучное человеческой природе, а в исканиях истины должна, наверное, отражаться природа ищущего.

Наш читатель со школьной скамьи привык к тому, чтобы в книге было все ясно, — неважно, что эта ясность может быть политически изменчивой. Читателя не особенно удивишь тем, что герой дня на завтра становится врагом народа, чтобы затем, через пятьдесят лет, вновь оказаться героем дня. Он научен жизнью и имеет на этот счет кое-какие свои соображения (типа «им виднее», или просто махнет рукой). Но когда автор «темнит», да еще и не ради каких-то политических целей, а непонятно зачем водит читателя за нос, это способно вызвать и возмущение, и раздражение, и бог весть что еще. От писателя ждут либо *правды*, либо, по меньшей мере, определенности: короче, чего же ты хочешь? Читателю нужен полновесный писательский *идеал*.

Что ж, читатель прав: чему его научили, того он и ожидает. Ради его блага разгладили и выпрямили русскую литературу XIX века, а в современной литературе то, что не укладывалось в понятие *идеала*, объявили «модернизмом», развенчали, и дело с концом.

Не все, конечно, подверстывалось под схему: и Достоев-



ский выпадал, особенно со своим Ставрогиным из «Бесов» (негодяй, а автор с ним носитя — так Достоевского сколько лет не печатали!), и Толстой со своим болезненным интересом к смерти, и Лермонтов, создатель Печорина (растлитель, соблазнитель... положительный или отрицательный герой?), и у Пушкина наблюдались отклонения от «нормы», и у Чехова, и даже у Горького, но работа велась, схема определилась, а тех, кто никак не вписывался, выставили за дверь (например, Сологуба с «Мелким бесом» — где тут идеал? — нет идеала).

Упорядочение литературы (культуры вообще) нанесло нашему обществу чудовищный урон, размер которого даже трудно определить. Общество, пострадав от этой контузии, перестало ориентироваться в сложных моральных и экзистенциальных проблемах — его человеческий потенциал резко снизился. Одновременно народилась литература, которая сознательно одурманивала читателя ясностью и простотой своих решений и превращалась в опасный, ничего общего с действительностью не имеющий миф о великой простоте (что хуже воровства) жизни.

Этот миф и герои моей книги — полярные явления.

Проклятые вопросы и проклятые писатели... Меня всегда влекли к себе *трудные*, подчас именно проклятые, писатели, бунтари по судьбе, по мысли, по письму, возмутители общественного сознания, разоблачители стереотипов обыденной мысли, парадоксалисты, ироники, метафизики, доходящие, по слову Флобера, «до последнего предела чрезмерности». Среди них есть и такие монстры, как маркиз де Сад, герой моей первой литературоведческой работы, написанной на рубеже 70-х годов. Однако *в начале начал* для меня был Достоевский. От него все пошло. От его проклятых вопросов. Гоголь, Пруст, русский серебряный век, Набоков — интерес к этим темам у меня пробудил Достоевский.

Своим возникновением эта книга во многом обязана ему.



Будь внимателен к своим  
глазам, потому что они  
всегда видят то, что тебе  
нужно. Не смотри на  
лицо человека, а смотри  
на его глаза. Они скажут  
тебе больше, чем любые  
слова.



Не смотри на  
лицо человека,  
а смотри на  
его глаза. Они  
скажут тебе  
больше, чем  
любые слова.



Не смотри на  
лицо человека,  
а смотри на  
его глаза. Они  
скажут тебе  
больше, чем  
любые слова.



Не смотри на  
лицо человека,  
а смотри на  
его глаза. Они  
скажут тебе  
больше, чем  
любые слова.

Глаза человека  
всегда видят то,  
что тебе нужно.  
Не смотри на  
лицо человека,  
а смотри на  
его глаза. Они  
скажут тебе  
больше, чем  
любые слова.

---

---

# РУССКИЙ ТЕКСТ

---

---

*Вера и гуманизм Достоевского*

*«Остается одно: произвол»*

*(Философия одиночества и  
литературно-эстетическое кредо*

*Льва Шестова)*

*На грани разрыва*

*(«Мелкий бес» Ф. Сологуба и  
русский реализм)*

*Розанов против Гоголя*

*Поэтика Добычина, или Анализ  
забытого творчества*

*В поисках потерянного рая*

*(Русский метароман В. Набокова)*

*«Поэта далеко заводит речь...»*

*(Иосиф Бродский: свобода и  
одиночество)*

---

---

Византийский храм  
 в Константинополе  
 Дворец Константина  
 404-405 гг. в Константинополе  
 105 мм

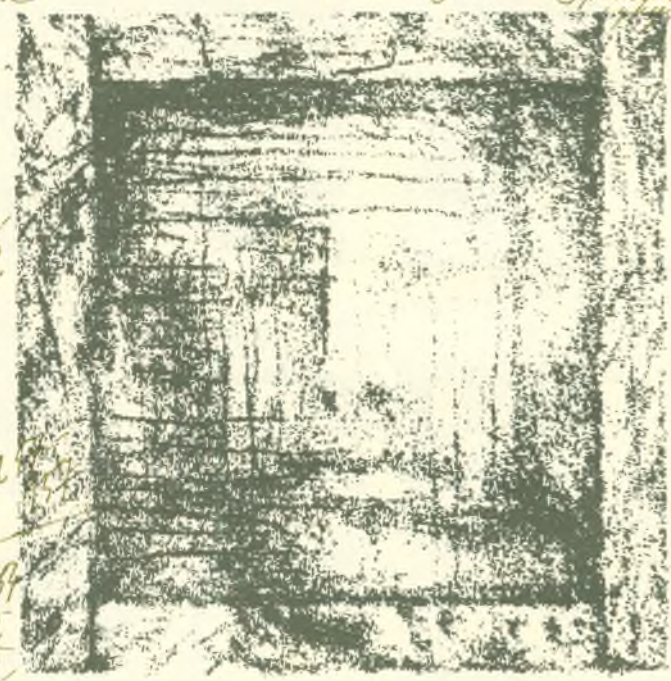


1  
 61  
 61  
 91

R

F 6

C. Печать



1/2

2

889  
 165  
 324  
 423

1/3

895 N 105 мм

434  
 251  
 873

110 мм

---

---

## ВЕРА И ГУМАНИЗМ ДОСТОЕВСКОГО

Значимость мировоззренческой переориентации Достоевского, произошедшей в первой половине шестидесятых годов XIX века, как правило, не вызывала сомнений среди исследователей его творчества. Сомнения начинались тогда, когда обсуждался вопрос о причинах, характере и направленности переориентации, отношение к которой часто определялось позицией самого исследователя, что привносило в дискуссию большой элемент субъективности, мешавшей разобраться в предмете.

Зачинателем дискуссии можно по праву считать Н. Михайловского, который в 1882 году написал знаменитую статью о «жестокоем таланте» Достоевского. Какими бы устаревшими ни казались известные положения этой работы, нельзя не признать смелость критика в постановке вопроса о роли жестокости и «мучительства» в произведениях писателя, вопроса, который сейчас почти не поднимается в нашей критике, не то из-за превратного представления о пиетете перед классиком отечественной литературы, не то по каким-либо другим соображениям. Между тем именно вопрос о жестокости оказался той нитью, потянув за которую Михайловский если и не разгадал одну из загадок творчества Достоевского, то по крайней мере к ней подошел. Проницательность покинула критика в тот момент, когда он попытался объяснить причину «ненужной» жестокости «слабостью художественного чувства меры» и «отсутствием общественного идеала»<sup>1</sup>.

Позитивистски настроенный критик считал возможным вычислить меру необходимой жестокости, позволительной для литературного героя в силу несовершенства общественных отношений или же остроты «частного» конфликта (в качестве образца Михайловский указывал на шекспировскую трагедию «Отелло» с ее «строгой умеренностью количества унижающих и оскорбляющих героев обстоятельств»)<sup>2</sup>, и, сопоставив эту «разумную» меру с той, которая присутствует в произведениях Достоевского, вы-

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский в русской критике. М., 1956, с. 378.

<sup>2</sup> Там же, с. 349.

вести, что у Достоевского количество жестокости беспричинно и чрезмерно. Но дело не только в количестве. Достоевский «допускал» жестокость, как и другое «зло», в гораздо более глубинные пласты человеческой природы, нежели Михайловский. Для критика, ведущего свою идеологическую генеалогию от просветительства, жестокость была наносным явлением, вроде пыли на зеркале человеческой природы: эту пыль нетрудно обнаружить, а затем и стереть. В тех глубинных пластах человеческой природы, куда проникало «зло» у Достоевского, выявление и, соответственно, удаление его требовало более утонченных приемов.

На самом деле степень «ненужной» жестокости, выявленная Михайловским, определила, главным образом, меру недооценки критиком теневых качеств человеческой натуры, что могло привести к фатальным последствиям, как это бывает с недооценкой сил противника.

Умонастроение Михайловского не представляло собой ничего исключительного; напротив, оно было весьма распространено в слоях прогрессивно мыслящей русской интеллигенции середины и второй половины XIX века, которая сформировалась под влиянием просветительского наследия, а также различных модификаций утопического социализма и, в известной степени, позитивизма. Некритическое усвоение этих неравноценных мировоззренческих компонентов, философская антропология которых не отличается особенной разработанностью, приводило в ряде случаев к упрощенному взгляду на человеческую природу. Психологически понятен ход мысли, относящей человеческое «зло» на счет в корне порочного социального устройства, калечащего все здоровое, что оказывается в сфере его воздействия, — но он далеко не всегда оправдан. Такое сбрасывание со счетов «зла» ведет к искусственному «очищению» человеческой природы, и она сверкает — в представлении многих умов — ярким блеском «сквозь все наплывные мерзости».

Достоевский отказался разделить подобное несколько легкомысленное мнение о человеке. Выражая свою позицию по данному вопросу, он писал: «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человеке глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой...»

(25, 201)<sup>1</sup>. Этот тезис был заявлен в «Дневнике писателя» в 1877 году; Достоевский долго вынашивал свои возражения утопистам — «лекарям-социалистам», которым подарил неподдельный энтузиазм своей молодости. Герои его повестей и романов в муках познавали пределы человеческой природы, некоторым из них это познание стоило жизни.

Раннее творчество писателя — до начала шестидесятых годов — почти не участвовало в пересмотре традиционного гуманистического представления о человеке. Критики начала века проходили мимо него, презрительно поджимая губы. Оно их не интересовало. «Если бы все это исчезло, — писал Д. Мережковский о «Бедных людях», об «Униженных и оскорбленных», — образ его как художника, в особенности как мыслителя, ничуть не пострадал бы, напротив, очистился бы от случайного и наносного»<sup>2</sup>. Это несколько барская поза.

Однако не кто иной, как Добролюбов отказывал Достоевскому в оригинальности его мировоззрения. Волею судеб Добролюбову было суждено подвести итог первому периоду творчества Достоевского. Незадолго до смерти, в 1861 году, знаменитый критик писал в статье «Забитые люди», что гуманный идеал «не принадлежал ему (т. е. Достоевскому. — В. Е.) исключительно и не им внесен в русскую литературу. В виде сентенций о том, что «самый презренный и даже преступный человек есть тем не менее брат наш», и т. п. — гуманистический идеал проявлялся еще в нашей литературе конца прошлого столетия вследствие распространения у нас в то время идей и сочинений Руссо»<sup>3</sup>.

В начале шестидесятых годов удовлетворенность Достоевского «гуманистическим идеалом» основательно исчерпывается. Изменение в мировоззрении писателя, начавшееся еще в Сибири, постепенно находит свое отражение в его творчестве: заканчивается почти десятилетний период «подпольного» кипения и формирования новых идей, во многом вдохновленных религиозным обращением Достоевского. Вопрос о вере Достоевского — один из наиболее

<sup>1</sup> Номера томов и страниц в скобках отсылают к изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1972—1988.

<sup>2</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч., т. XI — XII. М., 1914, с. 175.

<sup>3</sup> Ф. М. Достоевский в русской критике, с. 61.

сложных. В хронологическом порядке первое свидетельство, каким мы располагаем на этот счет, — письмо к Н. Д. Фонвизиной, написанное примерно через две недели после выхода бывшего петрашевца из каторжной тюрьмы, в конце февраля 1854 года. Из этого письма мы узнаем, что у Достоевского бывают минуты, когда он «жаждет» веры, как «трава иссохшая», и находит ее, «потому что в несчастье яснее истина» (28, кн. 1, 176). Но верно ли, что находит?

«Я скажу вам про себя, — признается в том же письме Достоевский, — что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (там же).

«Страшные мучения» — это вовсе не дешевая цена, но, надо полагать, у Достоевского уже созрело к тому времени убеждение, что только благодаря вере возможно разрешение коренных вопросов жизнеустройства. Следовательно, цена роли не играет. Главное верить. Верить во что бы то ни стало.

Думается, что особенно в первые годы кристаллизации религиозного мировоззрения у Достоевского «жажда веры» почти всегда заменяла ее утоление, желаемое выдавалось за действительное. Такое отставание реальности от мечты могло затянуться до бесконечности. Однако существовали предпосылки, благодаря которым Достоевскому удалось сократить разрыв, а возможно, и ликвидировать его. Для писателя было характерно совершенно априорное, не поддающееся никакой рефлексии, глубоко интимное неприятие мысли об *абсурдности* человеческого существования, а следовательно, уверенность в какой-то высокой и целенаправленной миссии человечества на Земле. В этом он — не меньше, чем в своих сомнениях, — дитя позитивного, «прогрессистского» века. Кроме того, у Достоевского был глубоко интимный культ Христа, чей образ представлялся ему идеалом нравственной чистоты и жертвенного служения людям.

Достоевский писал Фонвизиной, что символ веры «очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б



кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28, кн. 1, 176). Но оставался вопрос о божественности Христа: здесь-то и подстерегали писателя «страшные муки». Во всяком случае, еще в начале шестидесятых годов Достоевский до конца не переболел этим вопросом, о чем свидетельствует, например, следующая запись в его тетради: «Чудо воскресения нам сделано нарочно для того, чтобы оно впоследствии соблазняло, но верить должно, так как этот соблазн (перестанешь верить) и будет мерою веры». Доводы разума препятствовали Достоевскому на его пути к вере, но он предпочел пожертвовать ими, склонить голову, чтобы не рассадить лоб о притолоку, однако остаться «со Христом».

Что касается абсурда, то он в сознании Достоевского настолько сросся с представлением о заблуждении, что достаточно было какой-либо мысли уводить к абсурду, как она становилась в его глазах ошибочной. «Бессмыслица» мысли превращалась порой в последний аргумент, не допускающий никаких возражений. В этой связи представляет большой интерес рассуждение Достоевского «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей», которое он занес в записную книжку после смерти жены в 1863 году. Достоевский размышляет о цели человеческого бытия и утверждает, что «высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности», заключается в отдаче своего «я» «всем и каждому безраздельно и беззаветно». Когда эта цель будет достигнута во всемирном масштабе, человечеству «не надо будет развиваться», и люди закончат свое земное существование. Далее следует: «Но достигать такой великой цели, по моему рассуждению, совершенно бессмысленно, если при достижении цели все угаснет и исчезнет, то есть если не будет жизни у человека и по достижении цели. Следовательно, есть будущая, райская жизнь» (20, 173).

Как видим, такое чрезвычайно важное для христианства понятие, как существование «будущей, райской жизни», выводится Достоевским непосредственно при утверждении бессмысленности иной посылки — небытия после достижения высокой цели.

И далее, в том же рассуждении, обратим внимание на аргументацию: «...Человек беспрерывно должен чувство-

вать страдание, которое уравнивается райским наслаждением исполнения закона, т. е. жертвой. Тут-то и равновесие земное. *Иначе Земля была бы бессмысленной*» (20, 175).

Эти высказывания имеют тем большее значение, что здесь пишущий бросает свои силы для убеждения не кого-то, а самого себя; в такой момент выпадают целые звенья рационалистических доводов и остаются только те, которые находят отзвук непосредственно в сердце.

Аналогичной аргументацией, по сути дела, Достоевский пользуется при анализе приговора, который Самоубийца (из «Дневника писателя» за октябрь 1876 года) выносит самому себе. Сам факт необходимости разъяснить приговор Самоубийцы (в декабрьском выпуске за тот же год) связан как раз с несовместимостью для Достоевского представления о бессмыслице сущего с человеческой жизнью, чего не поняли некоторые читатели «Дневника».

Свое «запоздалое» нравоучение из исповеди-приговора Самоубийцы Достоевский выводит в следующих словах: «Если убеждение в бессмертии (которым не обладал Самоубийца.— В. Е.) так необходимо для бытия человеческого, то, стало быть, оно и есть нормальное состояние человечества; а коли так, то и само бессмертие души человеческой *существует несомненно*» (24, 49). Приводя эту мысль в более схематичный вид, получаем: «Если бессмертие необходимо для бытия человеческого, то оно существует несомненно».

Видно, что Достоевского прежде всего заботит «бытие человеческое». А для того, чтобы это бытие не было бы «нестественно, невыносимо и невыносимо», то есть чтобы оно имело определенный *смысл*, необходима идея бессмертия. Абсурд логическим образом ведет к смерти.

Поглощенность «слишком человеческими» мыслями уводила Достоевского от мистической проблематики, которая в его наследии занимает минимальное место. Можно указать лишь на рассуждение об «андрогине», существе «не посягающем» (20, 173), который должен быть, по идее писателя, будущей формой существования человека за рамками земной истории, а также размышление в «Братьях Карамазовых» об аде и адском огне, в котором Достоевский противопоставлял расхожим представлениям о вечных муках утонченную версию об аде как «о страдании о том, что нельзя уже более любить». Настороженное отношение пи-

сателя к мистике сказалось в его определениях православия. «Я православие определяю не мистическими верованиями, а человеколюбием, и этому радуюсь» (24, 254). В той же записной тетради Достоевский писал: «Изучите православие, это не одна только церковность и обрядность, это живое чувство, вполне вот те живые силы, без которых нельзя жить народам. В нем даже мистицизма нет — в нем одно человеколюбие, один Христов образ» (24, 264).

«Слишком человеческий» характер религии Достоевского почувствовал К. Леонтьев, протестуя в брошюре «Наши новые христиане» против «розовых», «сентиментальных» оттенков христианства Достоевского, нацеленного на «поголовное братство» на Земле.

Сказанное об абсурде не означает, что Достоевский не понимал логику развития «абсурдной мысли» (как мы бы теперь, вслед за Камю, назвали мысль, основанную на признании абсурдности мира). Напротив, он развил ее от лица героя в статье «Приговор». Элементы того же умонастроения можно найти и в «Записках из подполья». Парадоксалист вплотную подошел к идее бессмысленности человеческого существования, но для Достоевского, как мы видим, это было не откровение, не обнаружение нового, невиданного пути, а как раз наоборот — закрытие всякого пути, тупик.

Важным моментом в мировоззренческой эволюции Достоевского было прикрепление «болезненно» развитой личности с ее гипертрофированными требованиями удовольствия к рамкам западной, европейской цивилизации. Этим Достоевский локализовал болезнь и определил ее источник. Анализируя душу западного человека в «Зимних заметках о летних впечатлениях», писатель пришел к выводу, что в Европе не может быть братства не только в силу развития буржуазных отношений, но также и потому, что европеец органически не способен на братство, имеет против такого разрешения социального вопроса устойчивый иммунитет: «...в природе французской, да и вообще западной... оказалось начало личное, начало особняка, усиленного самохранения, самопромышления, самоопределения в своем собственном Я, сопоставления этого Я всей природе и всем остальным лицам, как самоправного отдельного начала, совершенно равного и равноценного всему тому, что есть кроме него».

Отведя «начало особняка» Европе и допустив его в

России только в типе «образованного человека», порожденного главным образом реформами Петра, Достоевский ополчился против тех европейских «добродетелей» — гордости, влечения к славе, честолюбия и т. д., — которые еще со времен рыцарских турниров обособливают человека, противопоставляют его «другим», замыкают в собственной скорлупе. Достоевский, по сути дела, предложил прорвать «кокон» европейской личности, но не для того, чтобы погрузиться в полную безличность, а для того, чтобы проявить высшее развитие личности. «Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно надо стать личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе. Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли».

Конечно, нетрудно определить, вдохновленный примером какого призрака пишет Достоевский эти слова, кто идет у него впереди, «в белом венчике из роз». Но необходимо не только волевое усилие индивида; необходимо, чтобы существовала плодотворная традиция самоотвержения, чтобы она жила в крови нации.

Такие традиции Достоевский находит в русском народе; об этом в «Зимних заметках» есть только намек, но он уже достаточно определенный. Остается утвердиться в вере в незыблемость народной веры, которая цементирует братство, и тогда возникнет основание, стоя на котором можно безбоязненно созерцать любые кошмарные явления «подполья». Достоевский с упорством, доходящим порой до неистовства, утверждал христианскую сущность устоев народа. Мысль о подлинности народной веры, о народе-богослове, который «весь» в православии, проходит через выпуски «Дневника писателя», постоянно встречается на страницах записной книжки и, конечно, в художественных произведениях, особенно после «Бесов».

В результате а-теизм, без-божие предстали для Достоевского как отпадение от истины, как состояние неподлинное, не-истинное. Сомнения, которые, по-видимому, до самого конца, «до гробовой крышки», донимали писателя, соответственно приняли совершенно другой оттенок. Сом-

нения стали атрибутом определенного, «болезненного» типа сознания, характерного для периода цивилизации безбожной, и вся энергия писателя направилась на преодоление этого сознания.

В рамках христианской веры позиция Достоевского была в основном позицией вопрошающего, сомневающегося и, быть может, в какие-то критические минуты и неверующего христианина (таково, в сущности, положение Шатова в «Бесах»), однако нетвердость позиции не означала подрыва христианской идеологии, а лишь частную драму писателя, его частную муку отщепенца, с которой надлежит справиться самому, которой он обязан своему воспитанию, образованию, социальной и культурной среде и которую он будет всегда носить в душе. Если для Ницше «бог умер» и христианская система духовных ценностей опрокинулась, то у Достоевского самое страшное переживание, которое, по-видимому, он испытывал, заключалось в том, что он умер для бога, что он не может его поймать «за задние лапы».

Религиозное сознание Достоевского расщепило понятие гуманизма на два обособленных и даже враждебных друг другу мировоззрения.

С одной стороны, гуманизм как непосредственное, спонтанное человеколюбие явился краеугольным камнем идеологии писателя. Гуманизм не только окрасил религию Достоевского в «розовые» тона. Он превратил ее в свою опору.

С другой стороны, гуманизм в своем самодостаточном, атеистическом варианте вызвал резкие возражения Достоевского, полагавшего, что идея человеколюбия, которая стала суррогатом подлинного человеколюбия христианства, обладает серьезными внутренними противоречиями.

Утрата веры в бога заставила человека искать новый смысл своему существованию, и этот смысл был найден в возвышенной «любви к человечеству». Однако, по мысли Достоевского, «отсутствие бога нельзя заменить любовью к человечеству, потому что человек тотчас спросит: для чего мне любить человечество?» (22, 308). По мнению писателя, на этот вопрос нельзя найти исчерпывающего ответа. Самоубийца из «Дневника писателя» пробовал возлюбить человечество, посвятить себя делу счастливого устройства людей на Земле, и его создатель признал эту идею «великодушной». Однако мысль о том, что человечество при достижении самого полного счастья и гармонии мо-

жет обратиться в нуль в силу косных законов природы, не гарантирующих не только человеческое благополучие, но и самый факт его существования, приводит Самоубийцу в растерянность. Он оскорбляется за человечество, он возмущен «именно из-за любви» к людям, и — «по закону отражения идей» — это возмущение «убивает в нем даже самую любовь к человечеству» (24, 48). С такой логикой Самоубийцы Достоевский полностью солидаризируется. Он говорит о том, что как в семьях, умирающих с голоду, родители от невозможности помочь своим детям и облегчить их страдания начинают их ненавидеть «именно за невыносимость страданий», так и в отношении к обреченному человечеству любовь может превратиться в ненависть. Таким образом, по мысли Достоевского, не получая необходимых соков от животворной идеи бессмертия души, гуманизм стремится к своему распаду. Достоевский пишет: «Я даже утверждаю и осмеливаюсь высказать, что любовь к человечеству *вообще* — есть, как идея, одна из самых непостижимых идей для человеческого ума. Именно как идея. Ее может оправдать лишь одно чувство. Но чувство то возможно именно лишь при совместном убеждении в бессмертии души человеческой» (там же).

Впрочем, Достоевский видит в гуманизме, помимо общей его *непостижимости* как идеи, и другие, не менее важные недостатки. Человеколюбию, по мнению писателя, свойствен отвлеченный характер. Старец Зосима вспоминает к случаю об одном докторе, «бесспорно умном» человеке, который полусерьезно делился с ним мыслями по поводу своих гуманистических чувств: «Чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей порознь, как отдельных лиц. В мечтах я нередко... доходил до страстных помыслов о служении человечеству и, может быть, действительно пошел бы на крест за людей, если бы это вдруг как-нибудь потребовалось, а между тем я двух дней не в состоянии прожить ни с кем в одной комнате, о чем знаю из опыта. Чуть он близко от меня, и вот уже его личность давит мое самолюбие и стесняет мою свободу. В одни сутки я могу даже лучшего человека возненавидеть: одного за то, что он долго ест за обедом, другого за то, что у него насморк и он беспрерывно сморкается. Я... становлюсь врагом людей, чуть-чуть лишь те ко мне прикоснутся». Иван Карамазов делает Алексе почти аналогичное признание. «Я никогда не мог по-

нять, — говорит он, — как можно любить своих ближних. Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве что дальних». И он рассказывает о том, что не может поверить в искренность Юлиана Милостивого, который, «когда к нему пришел голодный и обмерзший прохожий и попросил согреть его, лег с ним вместе в постель, обнял его и начал дышать ему в гноящийся и зловонный от какой-то ужасной болезни рот его». Иван считает, что святой сделал это с «надрывом лжи, из-за заказанной долгом любви, из-за натащенной на себя эпитимии». Отсюда следует решительный вывод: «Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо свое — пропала любовь». И далее Иван развивает мысль о невозможности конкретной любви, ибо базируется она на слишком зыбких основаниях. Достаточно отдавить ближнему ногу или иметь лицо, не подходящее для человека, страдающего за определенную идею, чтобы этот ближний отказал нам в любви или даже сочувствии. В словах Ивана содержится много справедливых упреков. В самом деле, любовь к дальнему, к человечеству вообще выражает сущность гуманизма в применении к «болезненно» развитой личности, не желающей поступиться своим душевным комфортом. Любовь к человечеству есть дань родовому инстинкту, это своеобразный категорический императив обезбоженного сознания европейской личности. Подчиняясь зову справедливости, говорящей на языке родового инстинкта, развитая личность охотно свидетельствует о своей любви к человечеству, однако не выносит реального соприкосновения с людьми. Любовь к дальнему представляет собою спокойное истечение родового инстинкта, совершенно безопасное для интересов личности. Декларация о любви к человечеству — это откуп от человечества самыми малыми средствами. Являясь носителем личностного начала, Иван недоумевает по поводу возможности бескорыстной любви. Алеша указывает на Христа. «По-моему, — отвечает Иван, — Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо. Правда, он был бог. Но мы-то не боги». С Иваном соглашается и его создатель: «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный, от века идеал...» — читаем мы в записной книжке Достоевского за 1863 год (20, 172).

Гуманизм стремится завоевать себе право на существование благодаря своей полезности, выгоды. Такова, по крайней мере, точка зрения писателя, которая в весьма гротескном виде выставлена в «Братьях Карамазовых», в главе «Малочеловечная дама». «Я так люблю человечество, — объявляет эксцентричная г-жа Хохлакова старцу Зосиме в порыве откровения, — что, верите ли, мечтаю иногда бросить все, все, что имею... и идти в сестры милосердия... Никакие раны, никакие гнойные язвы не могли бы меня испугать. Я бы перевязывала и обмывала собственными руками, я была бы сиделкой у этих страдальцев, я готова целовать эти язвы...» Но дама, не лишенная известного воображения, понимает, что больные, чьи раны она собралась обмывать, вместо благодарности за ее благородные поступки могут замучить ее всякими своими капризами и упреками. В таком случае — может ли продолжаться ее святая любовь? «Я с содроганием уже решила, — заявляет г-жа Хохлакова: — если есть что-нибудь, что могло бы расхолодить мою «деятельную» любовь к человечеству тотчас же, то это единственно неблагодарность. Одним словом, я работница за плату, я требую тотчас же платы, то есть похвалы себе и платы за любовь любовью. Иначе я никогда не способна любить!» Вот крик души этой взбалмошной гуманистки. Вопрос упирается в плату, в гонорар, а так как свои усилия «болезненно» развитая личность ставит гораздо выше усилий «других» благодаря эгоизму, то едва ли количество гонорара когда-либо ее удовлетворит. Вот и источник препирательств: кто больше кому дал? Следовательно, когда личность согласна сделать над собой усилие, чтобы ее любовь приобрела какую-либо конкретную форму, то она требует себе за это вознаграждения в виде славы, почестей и т. д. Если же почести не воздаются или же воздаются не в должной мере, личность бунтует и отказывается от любви. Нам остается вспомнить незадачливого генерала Пралинского из «Скверного анекдота».

Противопоставляя гуманизму христианское человеколюбие, Достоевский настаивал на бескорыстном характере последнего. Он полагал, что христианин «даже враждебен к идее о вознаграждении, о гонораре, он понимает ее как бессмыслицу и просит вознаграждения только от любви к дающему или потому только, что чувствует, что после этого еще сильнее будет любить дающего...» (20, 193). Однако бескорыстный характер христианской любви может быть



взят под сомнение той же самой развитой личностью. Дело в том, что отказ от гонорара, по сути дела, означает — в глазах христианина — получение еще большего гонорара, достаточно только воображения. «...Мы вновь воскреснем в радость, без которой человеку жить невозможно, а богу быть, — восклицает Дмитрий Карамазов, — ибо бог дает радость, это его привилегия великая...» Вот такая мысль прорывается у Достоевского, вот ради чего он готов пожертвовать «истиной», остаться с «ошибкой». При этом Достоевский запрещал себе думать о выгоде веры. Это нашло отражение еще в «Зимних заметках», где писатель призывает делать добро, не думая о выгоде. Однако мысль о выгоде становится, по его словам, мыслью о «белом медведе», к которому постоянно возвращаешься в мыслях, если запрещаешь себе о нем думать.

Идейные последователи Достоевского в начале XX века настаивали более решительно на пользе веры, нежели сам учитель. Так, С. Булгаков, проделавший идейную эволюцию, напоминающую мировоззренческую переориентацию Достоевского, прямо сравнивал цели исторического развития «в атеистической и христианской вере» для выяснения, какая из них обещает, так сказать, больший гонорар. В «атеистической вере» С. Булгаков справедливо видел цель в «счастье последних поколений, торжествующих на костях и крови своих предков, однако, в свою очередь, тоже подлежащих неумолимому року смерти (не говоря уже о возможности стихийных бедствий)», в христианстве же — вера во всеобщее воскресение, новую землю и новое небо, когда «будет бог все во всем». С. Булгаков делает вывод: «Очевидно, никакой позитивно-атеистический максимализм в своей вере даже отдаленно не приближается к христианскому учению»<sup>1</sup>.

Однако христианские дары — личное бессмертие, вечная жизнь и т. п. — не всегда в состоянии заморозить фаустовскую душу европейской личности, открывающей для себя такие соблазны самоутверждения, перед которыми она застывает в безмолвном восхищении и ради которых она готова пожертвовать даже загробной жизнью. Это понимал Достоевский. Не случайно его «смешной человек» безо всякого труда в своем философическом сне развратил

<sup>1</sup> Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. 4-е изд. М., 1909, с. 45.

счастливых обитателей целомудренной планеты сладостным ядом индивидуализма.

Все зрелое творчество Достоевского — это не прекращающийся ни на минуту спор двух начал: начала «личностного», с его великими искусствами для развитого сознания, стремящегося к самоутверждению всеми возможными способами и получающего при этом чувственное наслаждение, которое заслоняет, затемняет идеал Мадонны, и начала «родового», освященного религиозными идеалами, начала, требующего от человека добровольного и восторженного самоотвержения, самопожертвования во имя рода, самозаклания на его алтаре для достижения — вот гениальный парадокс христианства! — личностного спасения. Достоевский, конечно, ратует за торжество второго начала, он на стороне рода против дерзких посягновений личности на его авторитет, однако ему слишком близки и понятны амбиции развитой личности, ее европейская «складка», которую невозможно разглядеть. Недаром в Пушкинской речи Достоевский утверждал, что «для настоящего русского Европа и удел всего арийского племени так же дороги, как и сама Россия». В этой интимной близости к обоим началам, сочувствии им и заключается своеобразие духовной атмосферы романов Достоевского. Более того, именно эта близость, на наш взгляд, подготовила почву для возникновения полифонической структуры романов Достоевского, раскрытой М. Бахтиным. Спорящие между собой голоса *равносильных* начал не в состоянии сладить друг с другом (после Ницше для его последователей из школы экзистенциализма полифония подобного рода будет невозможна: ее опрокинет торжество начала «особняка»). Правда, в строгом смысле роман Достоевского следовало бы скорее назвать псевдополифоническим, ибо подлинная полифония подразумевает одинаковое отношение к каждому самостоятельно развивающемуся в мелодии голосу, а здесь больше ее иллюзия, вызванная равной силой голосов, которые не обладают равным правом на истинность. Впрочем, если разбирать преимущественно формальный момент, то иллюзия полифонии становится не отличимой от самой полифонии.

Активизация личностного начала создает условия для нарушения гуманистических норм. Вопрос встает о пределах безнаказанности этого нарушения. Он был исследован Достоевским в его больших романах начиная с «Преступления и наказания».

В «Преступлении и наказании» нас интересует двойственность мотивации преступления Раскольникова. С одной стороны, Раскольников решается на убийство, строя перед собой перспективу человеколюбивой деятельности, включающую в себя, во-первых, вызволение матери и сестры из бедственного положения, в котором они пребывают, и, во-вторых, возможность способствовать общечеловеческому благу. Однако, с другой стороны, Раскольников указывает на иную цель убийства. В разговоре с Соней после совершенного преступления он утверждает: «Не для того, чтобы матери помочь, я убил — вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного... Мне надо было узнать тогда, и скорее узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я преступить, или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять, или нет? Тварь ли я дрожащая, или *право* имею...» Читатель вправе усомниться в истинности этих слов. Первая, «гуманистическая», мотивация вовсе не исключает второй, и наоборот. Более того, они столь органически переплетены, что до убийства двойственности не существует даже в намеке. Стремления Раскольникова фокусируются в определенном желании сделаться «благодетелем человечества» — желании одновременно често- и человеколюбивом. Мирное сожительство таких разнородных принципов в душе европейской личности — явление распространенное, но далеко не всегда ею осознанное. Преступление уничтожило это сожительство. Раскольникова погубило и вместе с тем безусловно спасло обнаружение размеров его честолюбивых помыслов. Если бы он и далее продолжал настаивать на «гуманистической» мотивации, финал его борьбы с «эриниями» не был бы предопределен. Сам Достоевский следующим образом объяснял в переписке причины «наказания» Раскольникова: «Неразрешимые вопросы восстают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он — кончает тем, что *принужден* сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединения с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его... Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело» (28, кн. 2, 137).

Мера наказания осквернителя гуманистических норм определяется у Достоевского степенью несоответствия между его действиями и «человеческой природой», что приводит героя к нестерпимому внутреннему разладу.

В представлении Достоевского о «человеческой природе» есть очевидная метафизичность.

Однако это ни в коем случае не склоняет нас отрицать «естественность» душевного разлада Раскольникова. Напротив, мы верим каждому движению его души. Разделяя муки Раскольникова, мы разделяем с ним принадлежность к определенному типу культуры, выработавшей свои нравственные принципы. Даже отклоняя метафизическое представление о «человеческой природе» как некоей неизблемой и вековечной субстанции, мы можем говорить об определенной структуре человека, сложившейся и закрепившейся в ходе культурно-исторического развития. Эта структура более подвижна, нежели христианская версия «человеческой природы», однако она достаточно прочна и упруга для того, чтобы сопротивляться посягательствам на ее целостность, отсюда: культура оказывается единственным гарантом нашей нравственности. Здесь важно отметить, что в противоположность Раскольникову Петр Верховенский, преспокойно убивший Шатова и скрывшийся за границей, воспринимается нами как опасная аномалия, как вызов этическим нормам нашей культуры, как выродок.

В своей книге «Л. Толстой и Достоевский» Д. Мережковский отказался принять раскаяние Раскольникова, считая эпилог романа искусственной приставкой, которая сама по себе отпадает, как «маска с живого лица». Разделяя теорию Раскольникова о двух категориях людей и их различном предназначении, Мережковский прославил человекобожескую сущность Раскольникова, воспел его как «властелина». Мережковский стремился склонить на свою сторону и автора «Преступления и наказания», утверждая, что «последний нравственный вывод самого Достоевского из всей трагедии — именно эти слова (Раскольникова): «совесть моя спокойна»<sup>1</sup>. Поэтому название, «вывеска» книги будто бы обманчива. В романе если и есть преступление, то оно лишь в том, что Раскольников не выдержал, «сделал явку с повинной». Эти мысли за-

<sup>1</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч., т. XI, с. 174.

ряжены нищезанством. Личностное начало, агрессивное по своей сущности, стремится к экспансии. Этой силе, однако, противостоит не только «твердолобость» родового инстинкта, но и тоска человека по цельному мировоззрению, гармоническому общению с «другими».

Когда у Раскольникова произошел моральный провал, на него нахлынули мысли о том, что он «тварь дрожащая». Потому и возмущался Мережковский «воскресением» Родиона, что увидел здесь сползание героя в толпу, в аморфную массу. Однако крушение Раскольникова имело иной смысл. Это было не падение, а самопознание, в результате которого дорогая ему диалектика оказалась вовсе не столь безупречной, как это ему ранее представлялось. Самопознание отождествлялось, очевидно, Достоевским с обнаружением идеалов, ведущих к радикальной духовной переориентации личности, повороту ее к подлинному человеколюбию, готовности к самопожертвованию. Напротив, «всемство» с его обыденными идеалами не терпит идеала «самоотвержения». «Идиот» — вот последнее и окончательное мнение «всемства» о носителе идеи самоотвержения.

Таким образом, хотя Мережковский в ряду других философов начала века отказывался признать победу Достоевского над Раскольниковым, утверждая, что Раскольников не был разбит, и отвергал эпилог романа как дань известной традиции — однако победа Достоевского была очевидной, ибо «турнир» происходил не на почве логических построений, а в лоне «живой жизни», и если логика Раскольникова торжествовала и отказывалась признать свое поражение, то «человеческая природа» Раскольникова была придавлена произведенным экспериментом и молила о пощаде.

После «Преступления и наказания» путь героям-бунтарям к спасению был у Достоевского закрыт. Раскольников, по сути дела, оказался единственным, кто прошел сквозь игольное ушко в царство «воскрешения».

Почему Раскольников очутился тут в одиночестве?

Во-первых, открытие пути к спасению через преступление само по себе тревожно и небезопасно. В таком случае преступление становится волей-неволей *обещанием* воскресения, последним и решительным испытанием «диалектики», в ядовитых парах которой находится герой, и предвестником скорого избавления.

Во-вторых, младшие «братья» Раскольников — Ставрогин и Иван Карамазов — гораздо дальше продвинулись по стезе развития личностного начала, человекобожия. Игольное ушко для них сузилось до микроскопических размеров, оно стало вовсе невидимым, оно только мерещится. В этом отношении особенно примечательна личность Ставрогина.

Ставрогин — самый ад, самое пекло личностного начала, его inferнальный апогей. Здесь мы встречаем предельное развитие личности, рвущейся насладиться всеми возможными «лакомствами»: от сладострастного, мазохистического самоистязания до не менее сладострастного истязания других, превосходящего даже садический эталон. Эти пиршества самоутверждения личности кончаются полным ее истощением, несмотря на беспредельные силы, в ней заложенные. Умозрительно Ставрогин постиг возможные шаги к христианскому спасению, которое было дано Раскольникову. Но его беда в том, что он лишен возможности их сделать.

Его отношение к вере, указывающее стадию его рефлексии, с наибольшей точностью выразил Кириллов: «Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует». Ставрогину даже отказано в «спасительном» самоубийстве, благородном свидетельстве собственного крушения. «Я знаю, что мне надо бы убить себя, смести себя с земли как подлое насекомое; но я боюсь самоубийства, ибо боюсь показать великодушие. Я знаю, что это будет еще обман, — последний обман в бесконечном ряду обманов». Он, впрочем, вешается, наплевав на собственные рассуждения. Рассуждениями он никогда не руководствовался. Он раздаривал их другим с щедростью последнего нищего. В его «агонии» есть некое мрачное великолепие.

На протяжении всего романа читатель чувствует *уважение* автора к своему герою, который «взят» им из сердца (по собственному его утверждению). Уважение, несмотря на очевидную монструозность Ставрогина, вызвавшего столько страданий и не одного человека доведшего до могилы. Это отношение не укладывается в рамки здравого смысла. Дуэлянт, садист, растлитель малолетних, «попутчик» политических авантюристов, косвенный, но вполне определенный убийца — этот «послужной список» мог бы стереть в порошок какого угодно литературного героя.

Ставрогина же не скомпрометировали его преступления, напротив, создали ему загадочный ореол.

Образ Ставрогина — это поклон Достоевского безысходным мукам высокоодаренной личности, соблазненной и увлеченной могучим началом «особняка», не обнаружившей в себе сил ему противостоять. В Ставрогине нет фальши и мелкой бравады. Ставрогинские судороги и метания отразили контуры того человеческого удела, которым мы все «озабочены».

С появлением Ивана окончательно формулируется проблема бога, характерная для кризисного сознания: бог сотворил человека или человек бога? Здесь как в картинке с оптическим обманом. Что изображено на ней: не то белая ваза, не то черный профиль? Каждый видит по-своему: один — вазу, другой — профиль. Главное, как заставить себя смотреть, что ожидать увидеть, как себя подготовить. И вот одни никак не могут увидеть профиль, а те — вазу. Картинка двоятся. Не то — бог человека, не то — человек бога? Что же на самом деле?

Эта неустойчивость, двойственность и были последним словом европейского сознания перед новым, авторитетным приговором Ницше: «Бог умер». Достоевский тоже испытывал «двойственность». Но все же христианская инерция, поддержанная органическим неприятием абсурда и пламенной убежденностью в вере народа, восторжествовала. Обманчивая картинка осталась стоять перед глазами героев Достоевского («Если Ставрогин верует, то не верует, что он верует...»), который хорошо понимал их заботы, хотел спасти, но понимал и то, что спасти он может далеко не всегда. Сущность свободы героев Достоевского в том, что Достоевский не властвует над их спасением.

Героям-бунтарям, отрезанным от спасения, в творчестве Достоевского противостоят персонажи, чьи образы вылеплены из «неевропейской» глины.

Прежде всего это народные типы, как представлял их себе Достоевский: странник Макар из «Подростка» и ряд женских персонажей, кротких страдалец. Все они не нуждаются ни в каком волевом усилии для ведения праведной жизни. Нравственный ориентир, позволяющий им безошибочно реагировать на поставленные жизнью вопросы, запрятан так далеко в их душе, что они даже не догадываются о его существовании. Мерки рационального гума-

низма к ним не подходят: они любят до самоотречения. Интересно, что западноевропейская критика ощущала в этих сердцах чужую «субстанцию». Так, католический мыслитель Р. Гвардини в книге о Достоевском с особым вниманием останавливается на сцене разговора Сони с Раскольниковым, когда тот объявляет ей, что она продалась напрасно и что она бы все равно продалась, даже если бы знала, что не спасет Катерину Ивановну и детей. «В ней (Соне), — пишет Р. Гвардини, — есть полная самоотдача, о чем она в принципе не подозревает, и отдается она просто и полностью, даже если это совершается при полном проигрыше. Вот позиция абсолютного бескорыстия»<sup>1</sup>.

Однако некоторая идеализация подобных персонажей, хранителей народной совести, мудрости, смирения, не может порою не вступать в конфликт с реальностью. Та же Сонечка Мармеладова имеет куда больше черт ангела-спасителя, нежели невольной петербургской проститутки, от которой она лишь заимствует в первой встрече с Раскольниковым (и читателем) пестрое вульгарное облачение. Представить, что Соню покупает какой-нибудь Свидригайлов или Лужин и получает удовлетворение от физической близости с ней, невозможно; это нам запретил Достоевский.

Было бы нелепо настаивать на мифичности всех народных героев Достоевского, ибо в русской народной культуре безотчетное родовое начало конституировало личность в гораздо большей степени, чем на Западе (это сохранилось до сих пор; разрыв не ликвидировался, хотя, по-видимому, уменьшился), особенно среди женщин (характерно непереводимое на западные языки слово «баба», чья морфологическая и фонетическая «бесхитрость» как бы подчеркивает в словесном объекте непросветленность личностного сознания, неоформленность самоощущения «я» как суверенного центра); однако нельзя не отметить их исключительности. Правда, в творчестве Достоевского исключительность как раз и составляет норму, но речь идет о двух различных «исключительностях». Если исключительность богоборческих героев-идеологов мы рассматриваем как предельное развитие идей и чаяний богоборчества, то в случае с народными героями едва ли возможно говорить о них как о квинтэссенции народного духа.

<sup>1</sup> Guardini R. L'univers religieux de Dostoïevski. P., 1963, p. 58.



Это лишь одна из его ипостасей, которая, получая у Достоевского преимущественное развитие, становится причиной известной идеализации. «Идеал красоты человеческой — русский народ», — утверждал Достоевский незадолго до смерти.

Особняком стоит князь Мышкин, «положительно прекрасный человек», с его органической неспособностью к пороку. В своем человеколюбии князь — недостижимый образец. И этот образец опять-таки противостоит «гуманистическим» идеалам. Н. Михайловский, вслед за Добролюбовым, возмущался ролью, взятой на себя Иваном Петровичем из «Униженных и оскорбленных». По словам критика, «Иван Петрович столь чрезмерно пылает самоотвержением, что не только безропотно уступает свою Наташу первому встречному шалопаю, а еще играет роль сводни; словом, столь безмерно благороден, что даже *гнусен*»<sup>1</sup>. Думается, что Мышкин, проводящий ночь с Рогожиным у трупа Настасьи Филипповны, вызывал у Михайловского ту же реакцию. Однако в этой «чрезмерности» есть прежде всего преступление личностного закона, желанное Достоевским как избавление от тех норм, которые он проклял в «Зимних заметках». Прохладной, выдержанной, разумной любовью спастись невозможно. Нужно безумство любви. Именно такой любовью можно увлечь за собой людей. Однако Мышкину удаются лишь минутные обворожения. Жизнь развивается по законам, вновь приводящим князя к идиотизму. Мышкин — замкнутая структура. Его сознание нерасчлененное. В кругу героев Достоевского, у которых самосознание является доминирующей чертой, Мышкин, лишь смутно угадывающий свою «ненормальность», выглядит «посторонним».

Значительно более «сознательным» героем, явившимся в мир не для того, чтобы своим присутствием свидетельствовать о его «падении», но для того, чтобы помочь ему спастись, представляется Алеша Карамазов. Этот герой, наделенный симпатией автора, обладает чертами подчеркнута антиевропейского свойства. Европейская личность ищет верный рычаг для самоутверждения. Совершенно иной Алеша. Достоевский характеризует его как «раннего человеколюбца». Обращение Алеши к религии («ударился на монастырскую дорогу», — пишет Достоевский, и

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский в русской критике, с. 373.

здесь примечательно слово «ударился», нарочито грубое, произнесенное, по всей видимости, для того, чтобы не впасть в слащавый тон, не отворотить от себя немедленно «прогрессивного» читателя) вполне объяснимо именно его стремлением служить людям; его душа рвалась «из мрака мирской злобы к свету любви». За Алешей наблюдались различные *странности*. Достоевский перечисляет их, и мы замечаем, что все они — оппозиция «европеизму». Между сверстниками он никогда не хотел «выставляться», занимать какое-либо преимущественное положение. Он «обиды никогда не помнил», не был мстительным. Черта чрезвычайно характерная, она блокирует развитие болезненного честолюбия. Отметим также его «дикую, испуганную стыдливость и целомудренность», которая была призвана сохранить его личность от разрушения «развратом». Одна из наиболее удивительных черт характера Алеши состояла в том, что он «никогда не заботился, на чьи деньги живет». Эта черта может вызвать не только недоумение, но также возмущение или даже презрение «нормального» человека, чье чувство собственного достоинства никогда бы не потерпело унижения жить на чужой счет (в этом смысле Алеше противостоит Иван). Защищая своего героя, Достоевский писал: «Эту странную черту в характере Алексея, кажется, нельзя было судить очень строго, потому что всякий чуть-чуть лишь узнавший его тотчас, при возникшем на этот счет вопросе, становился уверен, что Алексей непременно из таких юношей вроде как бы юродивых, которому попади вдруг хотя бы даже целый капитал, то он не затруднится отдать его по первому даже спросу или на доброе дело, или, может быть, даже просто ловкому пройдохе, если бы тот у него попросил. Да и вообще говоря, он как бы вовсе не знал цены деньгам, разумеется не в буквальном смысле говоря».

Обладая такими «странными» качествами, Алеша посылается в мир, за ограду монастыря, в мир, где бушуют самые невероятные страсти. Опрокинут ли они милого инока, или он выйдет лишь закаленным из борьбы с ними? Судя по замыслу ненаписанной части романа, Достоевский хотел показать торжество Алеши, которое должно наступить, несмотря на его большие и малые «бунты», кризисы, срывы и силу карамазовского «духа».

Но если путь подвижничества намечен лишь в общих чертах, то путь богоотступничества исследован Достоев-

ским с особенной тщательностью. Представляется чрезвычайно важным проследить тот испытанный и от романа к роману все более совершенствующийся ход мысли Достоевского, с помощью которого он приводит своих бунтарей к крушению. Развитие богоотступного «безумия» имеет три стадии и схематически выглядит следующим образом:

1) Герой вынашивает и формулирует некий мировоззренческий тезис, который, исключая, ставя под сомнение или попросту игнорируя существование бога, влечет за собой пересмотр традиционных нравственных норм человеческого общежития. Иван Карамазов (которого мы выбираем в данном случае «представителем» всех богоотступных героев Достоевского по причине того, что его концепция обладает наибольшей законченностью, а он сам — наиболее зрелый идеолог среди прочих героев) предлагает свой известный тезис: «если бога нет — все позволено (или: дозволено)».

2) Герой живет в соответствии с этим тезисом. Это вызывает совершенно неожиданные последствия. В процессе эксперимента «живая жизнь» с ее случайностями и закономерностями, одинаково не подвластными логическому мышлению, приходит в нестерпимое противоречие с головным «диалектическим» тезисом. Выясняется, что позволено *не* все.

3) Крушение героя. Развенчание тезиса. В случае с Иваном дело, как известно, кончается помешательством. Анализируя состояние Ивана, «бывшего смелого человека», как его определяет Смердяков, Достоевский пишет: «Бог, которому он не верил, и правда его *одолевали сердце*, все еще не хотевшее подчиниться». Вывод Достоевского можно сформулировать: «Если не все позволено — значит, бог есть».

Отметим при этом, что Достоевский в известной мере солидаризируется с ивановским тезисом; но в его устах он звучал бы в сослагательном наклонении: «если бы бога не было — все было бы позволено». В рассуждении «*если бога нет — все позволено, однако не все позволено, значит бог есть*», казалось бы, есть своя логика, и многие — если не сказать все — религиозные мыслители, исследовавшие мысль Достоевского, признавали правильность этого рассуждения. Философам «нового религиозного сознания» или близким к ним (Мережковскому, Бердяеву, Шестову) приходилось — вопреки очевидности — отрицать

*негативный* характер эксперимента героя, а также его крушение, чтобы получить возможность оспорить достоверность рассуждения, — то есть, иными словами, они признавали его логичность, но стремились взорвать изнутри.

Однако на самом деле силлогизм логически неточен. Он держится на апелляции к тезису: если бог есть — не все позволено.

Этот тезис не вызывает возражений, ибо бог есть гарант определенной, лимитирующей известные действия морали; это бесспорно для Достоевского. Но такая апелляция неправомерна. Если мы утверждаем: «бога нет — все позволено», а затем убеждаемся, что позволено не все, то у нас нет никакого основания, зная тезис «если бог есть — не все позволено», утверждать на этой основе существование божие, божественную «правду». Гораздо более логично признать ошибочность *первого* тезиса и предложить иной:

«если бога нет — не все позволено», что в сочетании с «если бог есть — не все позволено»

дает нам право сделать вывод, что человеку дозволяется не всякое действие *независимо* от существования бога.

Таким образом, тезис «если бога нет — все позволено» не носит аксиоматического характера. Напротив, он ошибочен. С другой стороны, независимость нравственной нормы от религиозного гаранта может дать нам ключ к пониманию того, почему поиски истины, предпринятые героями Достоевского, одинаково близки как приверженцам христианства, так и носителям атеистического мировоззрения. Мировоззренческие оппоненты обнаруживают принадлежность к одному типу культуры.

Существование разрыва между «теориями» героя и его экзистенциальным поведением — отличительная черта построения художественного образа у Достоевского. Он выстроил логическую схему самоубийства как выражения протеста против метафизической картины абсурдного, обезбоженного мира. Под письмом Самоубийцы из «Приговора» мог бы, по-видимому, подписаться не один герой романов Достоевского, в том числе и Иван Карамазов, однако эти герои не спешат выполнять самую акцию самоубийства. Вспомним знаменитую сцену трактирного разговора двух братьев Карамазовых. Что удерживает Ивана на земле? «Я сейчас здесь сидел и знаешь что говорил себе, — исповедуется Иван Алеше, — не веруй я в жизнь, разуверься я в дорогой женщине, разуверься в порядке вещей, убедись

даже, что все, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос, порази меня хоть все ужасы человеческого разочарования — а я все-таки захочу жить, уж как припал к тому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю!»

«Жажда жизни» путает логике карты. Алеша, внимательно прислушивающийся к словам Ивана, замечает: «Половина твоего дела сделана, Иван, и приобретена: ты жить любишь. Теперь надо постараться тебе о второй твоей половине (воскресить старые идеалы) и ты спасен». В определенной ситуации «жажда жизни» может оказаться путеводной звездой, способной вывести героя из тупика «теории».

Важную роль играют «привычки порядочного человека», не допускающие Ставрогина в организацию «наших»; они же дают себя знать в поведении Раскольников. Обратим внимание на последний разговор Раскольникова со Свидригайловым, которого первый упрекает в подслушивании у дверей. Этот упрек необычайно развеселил Свидригайлова. Он объявляет, что в теории Раскольникова «ошибка небольшая вышла»: «У дверей нельзя подслушивать, а старушонку можно лущить чем попало». Инерция порядочности и в самом деле «подвела» Раскольникова; она наглядно свидетельствует о том, что «теория» не наносит радикального удара по всему духовному складу личности, а делает в нем лишь брешь.

Таким образом, герой Достоевского не сводится к своей «теории», не отождествляется с ней, как отождествляется Самоубийца со своим «приговором». Герой Достоевского может быть ушиблен, подмят «теорией», но «теория» не в состоянии воплотиться в него целиком и полностью, пользуясь его личностью как плацдармом для последующей идеологической экспансии. Примечательны слова Ивана: «Центростремительной силы еще страшно много на нашей планете, Алеша». Именно могущество этих центростремительных сил позволяет людям жить и надеяться, хотя словечко «еще» придает бытию тревожный и горьковатый привкус.

8



S.P. *[unclear]* 8



ZZ



*[Handwritten text in yellow ink, partially overlapping the photograph]*

*[Handwritten text in yellow ink]*

## «ОСТАЕТСЯ ОДНО: ПРОИЗВОЛ»

(Философия одиночества  
и литературно-эстетическое кредо  
Льва Шестова)

### 1. ДАР АНГЕЛА СМЕРТИ

Помните ли вы изображение ангела смерти?

Он сплошь покрыт глазами. Он слетает на землю, чтобы различить душу человека с его телом. Но иногда, забывая о своей миссии, в силу особой симпатии и как знак избранничества, он дарит человеку свои глаза, и тогда, наделенный новым зрением, человек «внезапно начинает видеть сверх того... что он сам видит своими старыми глазами... А так как остальные органы восприятия и даже сам разум наш согласован с обычным зрением, и весь, личный и коллективный, «опыт» человека тоже согласован с обычным зрением, то новые видения кажутся незаконными, нелепыми, фантастическими, просто призраками или галлюцинациями расстроенного воображения. Кажется, что еще немного — и уже наступит безумие: не то поэтическое, вдохновенное безумие, о котором трактуют даже в учебниках по эстетике и философии... а то безумие, за которое сажают в желтый дом. И тогда начинается борьба между двумя зрениями — естественным и неестественным — борьба, исход которой так же кажется проблематичен и таинствен, как и ее начало...»

Такое новое зрение Лев Шестов находил у Достоевского. Но в первую очередь оно было присуще ему самому.

Лев Шестов<sup>1</sup> (1866—1938) — влиятельная фигура в

<sup>1</sup> Дореволюционные работы Шестова цитируются в этой главе по шеститомному Собранию сочинений Льва Шестова («Шиповник», СПб., 1911), кроме книги «Достоевский и Нитше», цитируемой по первому изданию (СПб., 1903), первая цифра означает том, вторая — страницу; затем нумерация идет в соответствии с хронологической последовательностью публикации книг: 7. «Potestas clavium», 1923; 8. «На весах Иова», 1929; 9. «Киркегард и экзистенциальная философия», 1939; 10. «Афины и Иерусалим», 1951; 11. «Умозрение и откровение», 1964; 12. «Sola fide», 1966.

русском философском идеализме начала XX века, выработавшем специфический умственный тип философа-духоборца, который сам как личность вовлечен в познание законов бытия, в результате чего субъективный момент получает гипертрофированное развитие, а это ведет к тому, что обстоятельства жизни философа оказывают существенное воздействие на характер и тональность его творчества. Пример Шестова в данном случае весьма показателен.

Родившись в Киеве в семье богатого фабриканта, Шестов получил образование в Московском университете, первоначально обучаясь на математическом факультете, а затем на юридическом. Закончив университет в 1889 году, молодой кандидат прав написал диссертацию по рабочему законодательству в России, но опасливая цензура не допустила ее публикации. Первые статьи Шестова были посвящены социально-экономической и финансовой проблематике, однако его интерес к литературе и философии возрастал год от года, и в конечном счете Шестов находит в философии свое призвание. В 1895 году (в тот год в киевских газетах появились первые его публикации на литературно-философские темы) Шестов пережил мучительную и затяжную нервную депрессию, которая вынудила его уехать за границу. Влияние нервного заболевания на его последующую философию следует признать весьма значительным, особенно если принять во внимание тот факт, что впоследствии Шестов постоянно связывал мировоззренческий кризис в творчестве исследуемых им авторов (см., например, ниже случай с Ницше) с болезнью. Кризис самого Шестова определился открытием «нового зрения» — скорбного, редкого дара ангела смерти, — неминуемо приковавшего внимание философа к теме трагизма индивидуального человеческого существования, который главным образом характеризуется фатальной неизбежностью смерти, конечного уничтожения мыслящего «я», отчаянно противостоящего этому уничтожению, но также и другими причинами: болезнями, страданиями, «частными» конфликтами и, наконец, кабалой случая, в которую слишком часто попадает человек в течение жизни, чтобы не ощутить ее силы.

Пребывание Шестова за границей (Германия, Италия, Швейцария), затянувшееся с некоторыми перерывами на много лет, объясняется не только болезнью, но и его са-



мовольной женитьбой в 1897 году на русской православной женщине, женитьбой, которую Шестов на протяжении долгого времени должен был тщательно скрывать от своего религиозно нетерпимого отца иудейского вероисповедания.

Длительная оторванность Шестова от родины несомненно способствовала тому, что философ, по сути дела, оказался в стороне от тех катаклизмов, которые переживала Россия, вступив в новый век. Шестов остается один на один с «проклятыми вопросами» человеческого существования, пристрастному раскрытию которых он посвящает свою эрудицию и литературное дарование. Значение трагической темы «проклятых вопросов» таково, что если его уменьшить, то человеческая жизнь начнет стремительно приближаться к беспечному идиотизму животного существования, однако стоит его абсолютизировать, на чем настаивает Шестов, как жизнь потеряет присущие ей краски, превратится в кошмарный сон и человек восстанет против этого образа, инстинктивно ощущая его недостоверность. В контексте современной Шестову эпохи навязчивое видение трагедии, с одной стороны, являлось противовесом однобоко «бравурному» взгляду на жизнь и человеческой «глухоте», которая дает о себе знать не только во мнении «всемства», но и в высокоинтеллектуальных философских конструкциях, создатели которых оставляют вне сферы своего рассмотрения «удел человеческий»; с другой стороны, подобное видение ставило под сомнение всякий смысл социального преобразования.

На Западе противостояние Шестова рационалистической традиции, развившееся из неприязни философа к позитивизму с его самодовольством и ограниченностью, с его отвращением к проблемам индивидуального человеческого существования, стало в известной мере моделью для позднейшей антирационалистической реакции целого круга европейских писателей и мыслителей, реакции, возникшей после первой мировой войны и связанной с их разочарованием в оптимистических модификациях теории прогресса. «Мне нравится его «вызов Разуму»<sup>1</sup>, — писал Д.-Г. Лоуренс о Шестове, к одной из книг которого он написал предисловие. В «Мифе о Сизифе», несущем известный отпечаток свободной и образной манеры мысли

<sup>1</sup> Цит. по: Zyta r u k G. D. H. Lawrence's response to Russian literature. The Hague — Paris, 1971, p. 49.

Шестова, А. Камю восхищался тем, что «никакие иронические самоочевидности, никакие нелепые противоречия, которые обесценивают разум, не ускользают от него (то есть Шестова.— В. Е.)... Он отказывает разуму в его правах и начинает двигаться с известной решительностью лишь тогда, когда оказывается в центре бесцветной пустыни, где всякая уверенность превратилась в камень»<sup>1</sup>. Современный американский исследователь Шестова Дж. Вернем видит «задачу Шестова» в том, чтобы выверить великих философов западного мира меркой библейского иррационализма<sup>2</sup>. Подходя к Шестову с иных позиций, В. Асмус, однако, также склоняется к аналогичному выводу: «Опровержение рационализма, восстание против разума — основная задача всей философской и литературной деятельности самого Шестова, единственный пафос всех его писаний и единственное их вдохновение»<sup>3</sup>.

«Вызов разуму», действительно, определил смысл влияния Шестова на западную мысль XX века, и прежде всего на экзистенциализм. Сейчас, когда экзистенциальная философия ассимилирована западной культурой, вошла в ее плоть и кровь и, несмотря на неопозитивистскую контрреакцию в лице структурализма, составляет одну из ее основ, нам представляется необходимым еще раз с критической основательностью разобраться в генезисе этого направления, в его российских, среди прочих, корнях. Это тем более актуально, что интерес к Шестову на Западе остается значительным. Так, например, во Франции во второй половине 60-х годов были вновь переизданы основные произведения Шестова. Там же предпринята попытка выпустить полное собрание сочинений философа на русском языке.

Но значимость влияния Шестова на западную культуру далеко не всегда соответствует глубине знания западной культуры о Шестове. Это связано, очевидно, с методологической проблемой. «При изложении идей Шестова, — признавался В. Зеньковский, — очень нелегко нащупать основ-

<sup>1</sup> Camus A. Le mythe de Sisyphe. Paris, 1972, p. 41—42.

<sup>2</sup> Wernham James C. S. Two Russian thinkers, an essay on Berdyaev and Shestov. Toronto, 1968, p. 103.

<sup>3</sup> Асмус В. Ф. Лев Шестов и Кьеркегор. — «Философские науки», № 4, 1972, с. 74

ную магистраль в движении его мысли»<sup>1</sup>. Думается, что реальная сложность усугубилась тем, что мировоззрение Шестова воспринималось преимущественно как нечто неподвижное, статичное, лишенное внутреннего движения (это особенно видно в книге Дж. Вернхема). В этой связи весьма характерно высказывание С. Франка, сделанное уже после смерти Шестова: «Шестов излагает во многих книгах свое собственное мировоззрение, оставшееся неизменным в течение всего его творчества»<sup>2</sup>.

Между тем творчество философа, считавшего время своим «союзником», прославлявшего изменчивость и отказывавшегося «*обожествить* то, что всегда остается себе равным» (10, 250), необходимо рассматривать в развитии, во всей его противоречивой эволюции. Только тогда прояснится смысл воззрений Шестова, только тогда станет очевидно, что он не просто констатировал жизненный трагизм, но предпринимал судорожные попытки его преодолеть, избавиться от ужаса смерти.

Идея спасения в различных ее вариантах пронизывает все творчество Шестова. Напряженные же, неустанные поиски спасения Шестов производит, прежде всего опираясь на опыт литературы, в центре внимания которой стоит живой человек со всем его величием и слабостью, со всеми бедами и радостями, страданиями и надеждами, верой и безверием. С самого начала своей деятельности Шестов бросается к литературе с отчаянной, лихорадочной жадностью нищего кладоискателя, напавшего на клад, из которого он в яростном нетерпении вышвыривает полуистлевший хлам и пустые красочные безделушки, чтобы где-то там, в глубине, на дне обнаружить драгоценности, которые в одно мгновение превратят его в богача, дадут ему возможность достойного и счастливого существования. Но нашел ли Шестов драгоценности? Смогла ли литература оправдать его надежды? Оказалась ли она той путеводной звездой, которая помогла Шестову найти выход из невыносимо трагического мироощущения? Какие, наконец, выводы сделал философ из своего безумного кладоискательства?

<sup>1</sup> Зеньковский В. В. История русской философии, т. 2. Париж, 1950, с. 321.

<sup>2</sup> Франк С. Л. Из истории русской философской мысли конца 19-го и начала 20-го века. Антология. Вашингтон — Нью-Йорк, 1965, с. 157.

## 2. ШЕСТОВ ОПРАВДЫВАЕТ САЛЬЕРИ

Своим возникновением и первоначальным развитием тема «спасения» была обязана сопротивлению, которое Шестов оказал признанию фатальной роли случайности в человеческой жизни. Такого рода признание Шестов находил в двух современных ему типах мировоззрения. Во-первых, в «научном» (под ним Шестов подразумевал главным образом позитивизм, а в более частном порядке «научную критику» Тэна), которое рассматривает человека как вещь в ряду других вещей природного мира и вполне удовлетворяется этим. Во-вторых, в декадентстве, в людях «серии Метерлинка», которые скорбят, льют слезы, приходят в отчаяние, но справиться со случаем не могут и принимают его как закон жизни. Есть еще третий тип мировоззрения, соединяющий в себе два вышеуказанных. Его исповедуют люди, смотрящие на мир с «грустным недоумением», не находя причин для радости, но считая отчаяние слишком тяжелым чувством. В силу своего всепонимания они причисляют себя к духовной аристократии. К ним Шестов относит Брандеса. Против философии этого «синтеза» он и заостряет свою первую книгу — разросшуюся до внушительных размеров полемическую рецензию на труд Брандеса о Шекспире. С этим своеобразным «Анти-Брандесом» Шестов вошел в литературу как молодой «консерватор», обеспокоенный и раздосадованный новейшими философскими тенденциями, и в своей реакции на них он близок высококонрастным, гуманистическим традициям русской критики XIX века (особенно Н. Михайловскому, чей «субъективный метод» оказал несомненное влияние на раннего Шестова), отстаивавшей достоинство человека, хотя эти традиции уже несколько смещены в шестовской книге в результате их использования преимущественно не на благо социального критицизма, а в целях вне-социальной космодицеи.

Шестова преследует пример с кирпичом, который «сорвался с домового карниза, падает на землю — и уродует человека» (1, 14). (Именно уродует, а не убивает — тема смерти отсутствует в первой книге.) Как соотносить случайное падение кирпича с изуродованным человеком? Если «ужасы» и страдания нагромождены в человеческой жизни беспорядочно и хаотически, без всякого смысла, то

Шестов в знак протеста готов карамазовским жестом возвратить свой «билет». Он только тогда согласится примириться с жизнью, тогда оправдает мир, когда случай будет повержен. «...Со «случаем» жить нельзя» (1, 283). В победе над случаем ему как раз и видится спасение. Он алчет победы — и находит ее в творчестве Шекспира, который, по позднейшему свидетельству Шестова, был его «первым учителем философии» (11, 304).

Доказать необходимость, осмысленность страдания — такой путь выбирает автор книги «Шекспир и его критик Брандес» для борьбы с засильем случая. Уже в этом произведении начинает складываться темпераментная манера письма Шестова, адекватная теме. Ведь речь идет о самой возможности существования! Обращаясь к шекспировскому творчеству, Шестов анализирует духовное состояние героев до и после свершившейся с ними трагедии и приходит к выводу, что трагедия оказала, в глубоком смысле, благотворное воздействие на этих героев. Вот, например, король Лир, «который в первом действии умеет лишь охотиться, грозно окрикивать, делить царства, гнать от себя лучших людей» (1, 244). В результате целого сонма несчастий он поднимается до понимания того, что «одна искренняя, неподдельная любовь Корделии все ему заметит» (1, 243). То, что страдания могут обладать целебной силой не только для молодых людей, вроде меланхолического, далекого от живой жизни мыслителя Гамлета, лишенного, по мнению автора книги, каких-либо определенных нравственных достоинств до появления призрака отца, но и для восьмидесятилетнего старца, приводит Шестова к оптимистическому утверждению: «В «Короле Лире» Шекспир возвещает великий закон осмысленности явлений нравственного мира: случая нет, если трагедия Лира не оказалась случаем» (1, 245).

Личность рождается при ударе судьбы, который не заменят «никакие проповеди, никакие книги, никакие зрелища» (1, 239), и, родившись, она устремляется к высоконравственной деятельности, вытекающей, по мнению философа, из требований самой жизни. Посрамление случая дает Шестову основание с легким сердцем, не думая больше о «кирпиче», обратиться к проблемам социально-этического характера, и здесь он на стороне Брута против Цезаря, видя в тираноубийстве «высочайший нравственный подвиг», на стороне свободы против рабства и

деспотизма, что в целом можно рассматривать как выражение определенной политической позиции молодого Шестова. В отличие, однако, от своих друзей по Киеву, Н. Бердяева и С. Булгакова, Шестов никогда не был близок к марксизму, хотя на рубеже веков сочувственно отзывался о «бледных юношах, читающих Маркса», но вместе с тем никогда не вел с марксизмом напряженной полемики.

Развитие шестовской концепции способствует созданию определенной модели художественного творчества с вытекающими из нее задачами поэта: «Поэт примиряет нас с жизнью, выясняя осмысленность всего того, что нам кажется случайным, бессмысленным, возмутительным, ненужным» (1, 93). В этом отношении поэт противостоит «обыкновенным людям», чья душевная слабость порождает представление о «нелепом трагизме» человеческого существования. В результате: «Найти там закон, где все видят нелепость, отыскать там смысл, где, по общему мнению, не может не быть бессмыслицы, и не прибегнуть ко лжи, к метафорам, к натяжкам, а держаться все время правдивого воспроизведения действительности — это высший подвиг человеческого гения» (1, 244). Истинный художник должен не замазывать «ужасы» жизни, а, напротив, всматриваться в них как можно более пристально, и чем глубже будет его взгляд, тем большим смыслом будут они наполняться.

Таким образом, Шекспир спас Шестова от произвола случая, и Шестову скорее бы следовало назвать великого драматурга не первым своим учителем, а первым своим спасителем. Однако это спасение потребовало известных жертв: Шестову пришлось несколько «упростить» Шекспира, да и самому постараться быть не слишком требовательным к своим логическим построениям, ибо утверждения типа «случая нет, если трагедия Лиры не оказалась случаем», как верно указывалось еще в критике начала века, едва ли возможно считать безупречным с точки зрения логики.

К книге о Шекспире примыкает близкая ей по духу статья Шестова о Пушкине, написанная весной 1899 года, к столетнему юбилею поэта. Способна ли литература учить людей человечности, если действительность жестока и беспощадна? «Как же может поэт, оставаясь верным жизненной правде, сохранять высшие, лучшие порывы души?» (11, 334). Эту проблему, по мнению Шестова, не смогла разрешить западная словесность XIX века. Она либо прев-

ратилась в литературу «великих идеалистов» (Виктор Гюго, Жорж Санд), либо преклонилась перед очевидной действительностью с ее ужасами (Флобер, Золя). Зато русские писатели справились с задачей гораздо успешнее, и прежде всех Пушкин, который «первый не ушел с дороги, увидев перед собой грозного сфинкса, пожравшего уже не одного великого борца за человечество. Сфинкс спросил его: как можно быть идеалистом, оставаясь вместе с тем и реалистом, как можно, глядя на жизнь — верить в правду и добро? Пушкин ответил ему: да, можно, и насмешливое и страшное чудовище ушло с дороги» (11, 334). Гоголю и Лермонтову при встрече с чудовищем повезло меньше, они стали его жертвой. Но что спасло Пушкина? Его вера в жизнь. Ужасы жизни не смутили его, он сумел заглянуть за их покров и обнаружить там лоно надежды. Сопоставляя «Евгения Онегина» с «Героем нашего времени», Шестов пишет, что Лермонтов не смог «остановить победоносное шествие бездушного героя» и Печорин убивает «всякую веру, всякую надежду», в то время как Онегин, в конечном счете, «склоняет свою надменную голову перед высшим идеалом добра» (11, 337). Философия надежды, с которой выступает здесь Шестов, испрашивает сострадания и жалости к «великому убийце» Сальери. Загадка убийства им Моцарта раскрывается в его словах:

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет — и выше...

«Укажите мне человека, — восклицает Шестов, — гнев которого не обезоружили бы простые и ужасные слова несчастного Сальери?.. Пусть пока в обыденной жизни нам нужны все ужасные способы, которыми охраняется общественная безопасность... но наедине со своей совестью, наученные великим поэтом, мы знаем уже иное: мы знаем, что преступление является не от злой воли, а от бессилия человека разгадать тайну жизни» (11, 340). Опасная мысль о преступлении как предельном выражении метафизического отчаяния в известной степени ослабляется поспешным разрешением вопроса: «Есть правда на земле, если люди могут понять и простить того, кто отнимает у них Моцарта...» (11, 340). Но ведь «понять» Сальери — еще не значит найти «правду» (и спасение). Скорее это значит стать его «сообщником» (не по преступлению — по отчаянию).

### 3. «ДО ИЗНЕМОЖЕНИЯ КОЛОТИТЬСЯ ГОЛОВОЙ ОБ СТЕНУ...»

Шестов не «успел» опубликовать свою статью о Пушкине<sup>1</sup>. Его философская конструкция рухнула внезапно и оглушительно. Предчувствие катастрофы, особенно в ретроспекции, в шестовском «Пушкине» угадывается по звучанию голоса. Он звонок от напряжения, порожденного внутренними сомнениями, которые автор пытается не выдать. Но Шестов все-таки выдает себя. Когда он пишет, что стихи Пушкина «призывают к мужеству, к борьбе, к надежде — и в тот миг, когда люди обыкновенно теряют всякую надежду и в бессильном отчаянии опускают руки» (11, 339), мы понимаем, что этот критический миг переживает сам Шестов, отчаянно цепляющийся за «надежду», чтобы не сорваться, не угодить в пасть «прожорливому чудовищу».

Но он все-таки сорвался и угодил.

Слишком шаткой была его конструкция, основанная на равновесии «ужасов» жизни и их разумной необходимости, которая постигалась лишь на высотах человеческого гения (Шекспир, Пушкин). Факты, почерпнутые из истории и элементарного жизненного опыта, бомбардировали конструкцию с такой частотой и энергичностью, что она не могла устоять.

Литература способна породить оптический обман. Она вышяет требовательность человека к жизни, но эти возросшие требования жизнь зачастую не в состоянии удовлетворить. Литература упорядочивает жизнь в соответствии со своими имманентными законами, которые можно ошибочно воспринять как законы самой жизни. Шестов стал жертвой такого обмана. «Воспитательная» трагедия, в развязке которой зритель проливает слезы очищения и проникается сознанием ее необходимости для духовного роста героя, — это лишь одна из многочисленных форм художественной организации жизненного материала, не имеющая никакого права претендовать на универсальность и реально-жизненное значение.

Вера в добродетельный смысл трагедии, какой бы соб-

---

<sup>1</sup> Она была обнаружена в бумагах Шестова и опубликована после его смерти.



лазнительной она ни была, открывая перспективу высоко-нравственной деятельности на благо человечеству, не могла устоять перед напором «ужасов». «Ужасов» оказалось так много, что найти каждому разумное объяснение и применение для духовного роста было немислимо. Как ни старался Шестов, он не мог с ними справиться. Надо было либо отмахнуться от «ужасов», закрыть на них глаза, либо приписать им «воспитательное» значение уже не в рамках индивидуального существования, где они не могли его иметь (какое «воспитательное» значение имела для Офелии ее трагическая история?), но в рамках общечеловеческого развития. Ни то ни другое Шестова не удовлетворяло. Он не хотел ни обманывать себя, ни рассматривать человека в качестве «пушечного мяса прогресса». Он начинает свою вторую книгу «Добро в учении гр. Толстого и Фр. Нитше» (1900) отрывком из известного письма Белинского, разрывающего с гегельянством: «Если бы мне и удалось взлезть на верхнюю ступень лестницы развития — я и там бы попросил вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории, во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции Филиппа II-го и пр. и пр.; иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головой. Я не хочу счастья и даром, если не буду спокоен на счет каждого из моих братьев по крови. Говорят, что дисгармония есть условие гармонии: может быть, это очень выгодно и усладительно для меломанов, но уж, конечно, не для тех, которым суждено выразить свою участью идею дисгармонии».

Шестов подписывается под словами Белинского, но вкладывает в них особый смысл. В дореволюционной критике существовало мнение, что первая книга Шестова характеризовала собой для философа своего рода эпоху «разумной действительности» и что его перелом связан с отказом от этой формулы. В сущности, это означает, что Шестов пошел за Белинским. Однако это не так. Шестов не отказался от сакраментальной формулы — он ее решительно переосмыслил. Гуманистическая реакция Белинского на философию Гегеля вела к раскрепощению *социального* действия, которое, в свою очередь, должно было привести к социальному «спасению». В своей основе также определившаяся болью за человека, реакция Шестова была направлена на освобождение *индивидуального* действия во имя личностного спасения. Однако в процессе этого освобожде-

ния началась агония гуманистического сознания. Как это произошло?

Из слов «неистового Виссариона» Шестов вычленил прежде всего остро осознанное им самим признание беспомощности добра перед силой зла в жизни индивида и в мировой истории, беспомощности, которая толкает броситься «вниз головой». Шестова, как и Белинского, не удовлетворяет рассмотрение человека в качестве служебной единицы. Однако Шестов требует предоставить самостоятельное значение не только человеку, но и злу как *необходимому фактору спасения*. Отказываясь отныне видеть в зле тайного сообщника добра, как это было в «Анти-Брандесе», он призывает не спешить бороться со злом, на чем настаивает гуманизм, а понять его смысл и значение для разгадки тайны жизни, без чего не может быть спасения «тому единичному, случайному, незаметному, но живому человеку, которого до сих пор философия так старательно и методически выталкивала» (7, 24).

Какое же переосмысление получает «обычная формула идеализма»? Шестов пишет: «Действительность разумна» придется истолковывать не так, что ее следует сдобривать и обряжать до тех пор, пока «разум» не найдет ее устроенной по своим законам, а так, что «разуму» придется принять от нее, взамен старых а priori, новые а posteriori. Понимаете ли вы, какой отсюда вывод? Может быть, что если в этой действительности не найдется гуманности... то разуму совсем придется отказаться от своих великодушных принципов и отыскать себе иной закон...» (2, 16). Многообразие приобретает злоеший характер, в недосказанности ощущается страх самого философа за последствия высказанной им мысли. Но ответственность за нее он несет не один. Не нужно обладать особенной проницательностью, чтобы заметить, что за Шестовым выросла и стоит фигура Ницше.

Призрак Ницше возникает уже в первой книге Шестова, эпиграф к которой заимствуется из «Заратустры», однако смысл этого призрака еще неясен автору, и, сделав в его сторону несколько неопределенных реверансов, Шестов строго судит попытки Брандеса найти общие мировоззренческие позиции у Шекспира и Ницше, а особенно приписать английскому гению «антидемократические тенденции» немецкого мыслителя.

По-настоящему Ницше открылся Шестову тогда, когда

тот стал изнемогать в своем донкихотском сражении с «ужасами», пытаясь подчинить их власти разума и добра. Углубившись в творчество автора «Заратустры», Шестов определил эволюцию Ницше, особенно интересуясь переходом философа от гуманистической настроенности книги «Человеческое, слишком человеческое» к «иммориализму» последующих произведений. Существенную роль Шестов отвел болезни Ницше, опираясь на его высказывание: «Я ей (то есть болезни. — *В. Е.*) обязан всей моей философией... Только великая боль, та длинная, медленная боль, при которой мы будто сгораем на сырых дровах, которая не торопится, — только эта боль заставляет нас, философов, спуститься в последние наши глубины, и все доверчивое, добродушное, прикрывающее, мягкое, посредственное — в чем, быть может, прежде мы сами полагали свою вечность — отбросить от себя» (2, 107).

Выводы, сделанные Ницше из путешествия в «последние глубины», были восприняты Шестовым как откровение. Они освобождали его от непосильной тяжбы с «ужасами». Теперь Шестов твердо знал, что «в жизни есть зло — стало быть, нельзя его отрицать, проклинать; отрицания и проклятия бессильны. Самое страстное негодующее слово не может и мухи убить» (2, 171). Шестовским девизом становится отныне *amor fati* (любовь к року — термин Ницше), и «философия», по Шестову, отличается от «проповеди» тем, что руководствуется этим девизом.

Смысл «проповеди» Шестов объясняет потребностью писателя обрести «прочную почву» для осмысления и изменения действительности. Но столь ли прочна эта почва? Шестов сомневается в эффективности «проповеди». Остановившись на религиозных трактатах позднего Толстого, он оценивает их как высокие образцы «душеспасительной литературы», которые тем не менее не способны ничего изменить. «...Если европейские народы, столько столетий подряд признававшие Библию своей священной книгой, не исполнили ее заветов, то как гр. Толстой мог серьезно надеяться, что его слово сделает больше, чем слово его учителей!» (2, 61) — восклицает Шестов. Неэффективность «проповеди», по его мнению, подчас остро ощущается самим «проповедником», но он старательно скрывает свои сомнения, в результате чего становится «подобен раненой тигрице, прибежавшей в свое логовище к детенышам. У нее стрела в спине, а она должна кормить своим молоком бес-

помощные существа, которым дела нет до ее роковой раны» (2, 17). Такой «тигрицей» пытается изобразить Шестов Белинского. Он признает необходимость «проповеди» в нестерпимой социальной ситуации, которая существовала, в частности, в России во время крепостного права, когда стране «нужен был публицист, солдат» и когда сокрытие «раны» было не лицемерием, но героизмом. Однако тактика Белинского стала, как уверяет Шестов, «неуместной»: «Теперь молчать о том, о чем молчал он, было бы не подвигом, а преступлением» (2, 17). На это Шестову можно было возразить, что общественное положение в России в начале XX века требовало не менее безотлагательного изменения, нежели в эпоху крепостного рабства. Но Шестова не смущали такого рода возражения. В нем интенсивно развивался социальный индифферентизм, основанный на убеждении, что «трагедии из жизни не изгонят никакие общественные переустройства» (3, 240).

В рамках либерализма Шестов по-прежнему продолжал принимать социальную «проповедь», но придавал ей второстепенное значение в связи с непригодностью «проповеди» для разгадки тайн жизни. Принципиально вопрос для Шестова стоял следующим образом: «Что лучше — прятать ли свои сомнения и обращаться к людям с «учением» в надежде, что для них этого достаточно и что у них никогда не явятся те же вопросы, которые мучили учителя. — или говорить открыто? А что, если эти вопросы придут, возникнут сами собой у учеников? Ученики, конечно, не посмеют говорить о том, о чем учитель молчал! Какое странное общество добросовестных лицемеров с ясными речами и затуманенными головами получится тогда! И разве эта, хотя и добрая, честная ложь не отмститися и в седьмом колене?» (2, 118). При такой постановке вопроса возникает впечатление, что Шестов приписывает «учителям» свои собственные сомнения и, борясь с Белинским и Толстым, он, по сути дела, борется со своею бывшей ипостасью. Но на этом мы еще остановимся более подробно, а пока посмотрим, какова шестовская альтернатива.

Шестов восстает против представления о литературе как о своеобразном кодексе «бонтона», предписывающем людям определенные правила поведения, сулящем награды за благородные порывы и возвышенные идеалы, порицающем пороки и низменные страсти. Велика ли цена этому кодексу, если существует разрыв между реальной,

жизненной философией его творцов и их парадными, показными мыслями? «Часто жестокие, мстительные, злопаятные, себялюбивые, мелочные люди, — пишет Шестов, — bona fide<sup>1</sup> восхваляют в своих сочинениях доброту, всепрощение, любовь к врагам, щедрость, великодушие, а о своих вкусах и страстях — ни слова... И такого рода скрытность не только не преследуется, но, как известно, поощряется. Получается столь обычная и знакомая картина: в жизни страсти судят «убеждения», в книгах «убеждения» или, как говорят, идеалы судят и осуждают страсти» (5, 166).

В результате писательский ригоризм оказывается не более как потемкинской деревней, чьи фальшивые фасады, являясь знаком лояльности по отношению к «высоким идеалам», вполне удовлетворяют блюстителей бюргерского правопорядка. К тому, что говорится за фасадами, они относятся снисходительно; это область частных интересов, и отступление от закона в приватном порядке не вызывает ни подозрения, ни неудовольствия. Другое дело — открытый бунт против закона, дерзновенное нежелание повиноваться, сожжение потемкинской деревни. Он подавляется самым безжалостным образом, но именно этот бунт, вызванный тем, что писатель с глубокой степенью откровенности «рассказал о себе», а не «воспел идеалы», близок и дорог Шестову, например, в творчестве Гейне.

Ставя щекотливую проблему искренности в литературе, Шестов больше внимания уделяет свойствам человеческой природы, нежели природе литературы. Между тем месья самой литературы за писательскую неискренность достаточно эффективна для того, чтобы не допустить торжества фальшивых и выпяченных «истин». Лукавящий художник совершенно беззащитен перед гневом муз: паралич таланта наступает в таком случае почти фатально. И если известное количество «идеалов» сохраняется в литературе, как пишет сам Шестов, «с незапамятных времен», то не благодаря хитростям контрабанды, но благодаря своей достоверности.

Вопрос о сокращении вышеописанного разрыва решается Шестовым неожиданным ходом мысли. Он вовсе не призывает писателя жить в согласии с проповедуемыми им идеями, не восклицает: «Врачу — исцелися сам!» По

<sup>1</sup> Вполне искренне (лат.).

его мнению, это не только невозможно, но, главное, абсолютно не нужно. Шестов обращается к строкам Пушкина:

Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон,  
В заботах суетного света  
Он малодушно погружен;  
Молчит его святая лира;  
Душа вкушает хладный сон,  
И меж детей ничтожных мира,  
Быть может, всех ничтожней он,—

и комментирует их следующим образом: «Отчего Аполлон и Музы так неразборчивы и вместо того, чтобы награждать высокими дарованиями добродетель, они приближают к своим особам порок?.. Наверное, Аполлон любил добродетельных людей — но, очевидно, добродетельные люди безнадежно посредственны и совсем не годятся в жрецы. Так что, если кому-нибудь из них слишком захочется попасть на службу к светлому богу песен, то первым делом ему нужно проститься со своими добродетелями» (4, 143).

Заменив пушкинскую «ничтожность» на самовольную «порочность», Шестов решительно пересматривает связь гения и злодейства. Эти понятия становятся не просто совместимыми, но гораздо более того — неразлучными. «Один Шиллер как будто бы ухитрился обойти Аполлона, — иронически замечает Шестов. — А может быть, он обошел своих биографов?.. Они, например, не видели ничего странного в том обстоятельстве, что Шиллер имел обыкновение во время работы держать ноги в холодной воде. И что, значит, если бы он жил у экватора, где вода ценится на вес золота и где поэт не только не может каждый день брать ножную ванну, но не всегда может вволю напиться, то, может быть, в речах маркиза Позы убыло бы наполовину благородства. Вероятно, Шиллер тоже не был таким уже непорочным, если ему для составления возвышенных речей требовалось искусственное возбуждение» (4, 144).

Таким образом, в концепции Шестова «добро» оказывается препятствием для подлинного творчества, и потому не удивительно, что в книге «Добро в учении гр. Толстого и Фр. Ницше» Шестов рассматривает уход Ницше от «добра» как поступок, продиктованный *угрызениями совести*.

Выбрав сторону Ницше, Шестов разорвал связь «добра» со «спасением». Путь к последнему у него лежит через ужасы жизни, но, загнипнотизированный ими, он теперь

хочет видеть за ними не торжествующий образ добродетели, а нечто иное, находящееся «за пределами, поставляемыми над всею совокупностью имеющихся в языке отвлеченных слов» (2, 78). В доказательство существования такого пути Шестов указывает на «Войну и мир».

Сущность шестовских размышлений о «Войне и мире» заключается в том, что Толстой, создавая эпопею, жил в полной гармонии с тайными законами жизни. Улавливая их интуицией гения, он строил свое повествование исходя из ритма пульсации жизни, не привнося в нее субъективных оценок и нравоучительства, радостно подчиняясь ее необходимому разнообразию: «...все живое живет по-своему и имеет право на жизнь» (2, 82). Непредвзятый подход Толстого к жизни, порожденный желанием не учить жизнь, а учиться у нее, когда осуждению подвергаются только Наполеон, убежденный в том, что история в течение пятнадцати лет развивалась сообразно его воле, да «пустоцвет» Соня со своими «безрезультатными добродетелями», привел к тому, что «все ужасы двенадцатого года представились ему законченной, полной смысла картиной... Во всем он умел увидеть руку Провидения...» (2, 93).

Навстречу этому Провидению и устремляется Шестов, заканчивая свою вторую книгу словами: «Нужно искать того, что *выше* сострадания, *выше* добра. Нужно искать Бога» (2, 187). Однако шестовское «богоискательство» шло в пустоте, вдалеке не только от «церковных стен», но и вообще христианства. Герои его книги не дали ему ответа: Ницше не нашел бога; Толстой ушел к богу-добру. Не только одиночество затрудняло путь; еще более затрудняли его сомнения. Их испытывал «слишком современный человек, весь проникнутый идеей эволюции, которая представляет нам наш теперешний мир «естественно» развившимся из туманных пятен, а человека лишь звеном в этом развитии...» (2, 131). Бог, который, говоря словами Гейне, «может помочь», был далеко, в недосыгаемой дали. Зато «ужасы» были рядом, они окружили Шестова, как безобразные ночные птицы Гойи. Шестов, как заклинание, шептал: *amor fati, amor fati!* Но «ужасы» не становились от этого ни желаннее, ни милее: толстовского зрения Шестов не приобрел. И он не выдержал — закричал.

Этот отчаянный крик возвестил о том, что Шестов вступил в «область трагедии». Стремясь адекватно передать свое душевное состояние, он создает *философию траге-*

*дии* — такой подзаголовок получает его третья книга «Достоевский и Нитше» (1903). Шестов нуждается в проводнике — законы этой области суровы и недоступны простым смертным. Помимо Ницше, «вечного спутника» философа, шестовским Вергилием в книге становится Достоевский.

У нового Вергилия отношения с «адам» сложны и противоречивы. Он не вольный слугитель преисподней, но пленник (Шестов пишет, что эта область «не видела еще добровольцев» — 3, 16), не потерявший надежды выбраться из нее, невзирая на «*Lasciate ogni speranza*». Первоначально его творчество развивалось в стороне от «области трагедии», исчерпываясь, по Шестову, проповедью того, что «самый забитый, последний человек есть тоже человек и называется брат твой». Но вот пришли 60-е годы. Права «последнего человека» признали всенародно. В литературе великое празднество. И только Достоевский не разделяет общего ликования: надежды России — не его надежды. Он занят одним собой и свое новое кредо открывает в «Записках из подполья»: «...никакие гармонии, никакие идеи, никакая любовь или прощение, словом, ничего из того, что от древнейших до новейших времен придумывали мудрецы, не может оправдать бессмыслицу и нелепость в судьбе отдельного человека» (3, 120). Мысль об этой «нелепости», серьезно обесценивающая значение социальной судьбы униженной личности, приводит Достоевского к тому, что он «предпочитает до изнеможения колотиться головой об стену, чем успокоиться на гуманном идеале» (3, 99). Но где взять силы, чтобы жить этим нечеловеческим бунтом? Шестов находит истинную трагедию Раскольникова, который, по его словам, плоть от плоти самого Достоевского, в невозможности начать «новую, иную жизнь», свободную от морали «обыденности». И так безысходна эта трагедия, что Достоевскому нетрудно выставить ее как причину мучительного переживания Раскольниковым убийства, которого на самом деле Родион не совершал: «...история со старухой-процентщицей и Лизаветой — выдумка, поклеп, напраслина» (3, 108). Скрыв подлинную трагедию в криминальной истории, Достоевский признал свое поражение. Он малодушно отступает назад, к людям, а «людям нужен идеализм, во что бы то ни стало. И Достоевский швыряет им это добро целыми пригоршнями, так что под конец и сам временами начинает думать, что такое занятие в самом деле что-нибудь стоит» (3, 112).



Однако, как бы он ни прикрывался Мышкиным, «этой жалкой тенью, этим холодным, бескровным привидением», Алешей или Зосимой с его банальными рассуждениями о «будущем, уже великолепном соединении людей», как бы ни напяливал он «общепринятый мундир» и ни убеждал общественное мнение в своей лояльности и нормальности, ему не отделаться от образа подпольного человека, живущего в его душе.

Писатель, мечущийся между «правдой» трагедии и «ложью» обыденности, скрывающий свои прозрения, как дурную болезнь, заискивающий перед общественным мнением, — жуткий, трагический образ. Таким увидел Шестов Достоевского.

#### 4. «ТВОРЧЕСТВО ИЗ НИЧЕГО»

Это было видение человека, убежденного в том, что подлинная «философия... есть философия трагедии» (3, 245), а следовательно, приближение к истине связано с приобретением к трагедии. Большой художник не может, не обманывая себя, миновать эту скорбную область, однако «литература» как система целого ряда условностей эстетического порядка ослабляет и камуфлирует область трагедии. В акте *сотворчества*, оправданного тем, что «критик «видел» своими глазами то, о чем рассказывает поэт, и потому вправе пользоваться всеми привилегиями, дарованными Аполлоном своим избранникам» (6, 22), Шестов стремится прорваться сквозь толщу «литературы» к подлинному переживанию поэта, предпочитая «литературе» — «музыку» непосредственного самовыражения.

Эта музыка неизбежно оказывается музыкой боли и отчаяния. Она рождена не в радостной беготне фантазии, а в холодном поту, конвульсиях страха. Шестов убежден, что «все лучшие поэтические создания, вся дивная мифология древних и новых народов имели своим источником боязнь смерти» (4, 84—85). Можно ли в таком случае говорить о восторгах творчества? Для Шестова это пустые слова, придуманные людьми, ничего общего с творчеством не имеющими. Творчество для него — «непрерывный переход от одной неудачи к другой. Общее состояние творящего — неопределенность, неизвестность, неуверенность в завтрашнем дне, издерганность. И чем серьезнее, значительнее

и оригинальнее взятая на себя человеком задача, тем мучительней его самочувствие» (4, 68).

Предельного напряжения творчества в длительный период времени не выдерживает большинство людей, даже отмеченных гениальностью, и потому, приобретая *технику*, они начинают повторяться. Ценитель искусства доволен, узнав в новом произведении «манеру» художника, но Шестов полагает, что приобретение «манеры» знаменует собой «начало конца».

Экстаз художника, необходимый для творчества, подменяется в повторении суррогатом душевного подъема, преднамеренной стимуляцией творческих «желез». Это приводит художника к творческому бессилию. Но, помимо момента повторения, существует момент нетерпения. Не обладающий терпением долго выжидать и при первых признаках одушевления начинающий изливаться художник, чья мысль еще сыра и незрела, легко смешивает с экстазом распространенный вид «весеннего ликования», который известен под именем «телячьего восторга» и который у невзыскательной публики встречает более радушный прием, нежели истинное вдохновение, ибо он ей «понятней — и ближе» (4, 70).

Никто не встанет на защиту «телячьих восторгов», и все же требования Шестова предельно жестки. Отвергая счастливое разнообразие причин творческого экстаза, он хотел бы (в идеальном варианте) погрузить всех подлинных художников в темные воды смертельной жути и послушать, что они нам споют, тараща глаза и захлебываясь. Может быть, *новое слово* сорвется с их полинявших губ?

Шестов скептически относится к самоценности литературы. Сами по себе условности изящной словесности, сплетенные в замысловатый узор, могут быть красивыми, даже великолепными, но они не имеют никакого отношения к реальной действительности и не способны содействовать ее глубинному осмыслению. С этих позиций он выступает критиком эстетизма. Смысл эстетизма Шестов раскрывает в статье о Вяч. Иванове. По его мнению, задача «Вячеслава Великолепного» состоит в том, «чтоб радикальным образом оторвать идеи от действительности и вдохнуть в них собственную, независимую жизнь, пусть и не похожую на обыкновенную, но свою — пышную и роскошную, прекрасную в той своей красе увядания, которую так любил Пушкин осенью... Для того, чтобы достичь этого, нужно, чтоб

идеи перестали питаться соками, идущими от жизни. Только при таких условиях может получиться та пышная красота увядания, которой так богаты и проза и стихи В. Иванова» (7, 219).

Эстетизму и — в более широком плане — всей «литературе» Шестов противопоставил концепцию «творчества из ничего», которую он развил в статье о Чехове. Шестов считает, что Чехову свойственно резко выраженное отвращение «ко всякого рода мировоззрениям и идеям», к помощи которых учителя жизни прибегают всякий раз, как только начинают раздаваться «слишком требовательные и беспокойные человеческие голоса». По Шестову, Чехов старался сладить со своим отвращением, хорошо зная, что мировоззрения полагаются уважать и чтить, но, вопреки собственному разуму и сознательной воле, Чехов все больше эмансипировался от власти идей и даже терял представление о связи жизненных событий. В результате основной действия в его произведениях (например, в «Чайке») оказывается не логическое развитие страстей, а «голый, демонстративно ничем не прикрытый случай» (5, 13). Лишенный «тверди» расхожих истин, обобранный автором до нитки, чеховский герой в конце концов остается предоставленным самому себе. «У него ничего нет, он все должен создать сам. И вот «творчество из ничего», вернее, возможность творчества из ничего — единственная проблема, которая способна занять и вдохновить Чехова» (5, 39).

«Творчество из ничего» начинается с акта раскрепощения и разрушения («Нужно портить, грызть, уничтожать, разрушать» — 5, 67) и развивается в отчаяние: герои колются об стену, вопят — пропала жизнь, пропала жизнь — и готовы палить из всех пушек, бить во все барабаны, звонить во все колокола, а «положительный мыслитель» вроде фон Корена, глядя на все это, клеймит их «мерзавцами, подлецами, вырождающимися, макаками». Неправота разгневанного фон Корена очевидна: бранью или декретом «положительного мыслителя» трагедию отменить невозможно, но гораздо менее очевидна конечная цель «творчества из ничего». «Не выходит ли эта задача за пределы человеческих сил, человеческих прав?» (5, 40) — задается вопросом Шестов и в растерянности перед сложностью проблемы отвечает сам, а также предлагает Чехову ответить «всем рыдающим и замученным людям»: «Не знаю» (5, 68).

Существует сложность и другого рода. Она заключается в том, что писатели, которые далеки от эстетизма и идеи которых как раз питаются соками, идущими от жизни, оказывают «сопротивление» самому сотворчеству Шестова, его помощи в обнажении их «тенденции». В результате подобного «сопротивления» шестовское сотворчество трансформируется, незаметно принимая характер разоблачительства. В сокрытии трагедии оказывается повинна не только «литература». Шестов подозревает самих писателей в малодушии, лицемерии, предательстве, «повороте назад» (Чехов, автор «Палаты № 6»), «обратном симулянтстве» (больные духом Достоевский и Ницше делали вид, что они здоровые). Основной смысл разоблачительства определяется тем, что Шестову глубоко чужд пафос дистанции по отношению к рассматриваемому им писателю, что в свою очередь связано с известной догматичностью его «адогматической» философии. При всей своей оппозиции к монизму Шестов утверждает некий монизм в самом переживании трагедии. Место пафоса дистанции в шестовской методологии занимает «произвол», деформирующий образ писателя порою до такой степени, что он похож на оригинал, как, если прибегнуть к любимому Шестовым сравнению Спинозы, созвездие Гончих Псов похоже на псов, лающих животных.

Приступая к разбору Достоевского, создатель «философии трагедии» писал: «Возможны, конечно, ошибки в истолковании отдельных мест сочинений Достоевского, даже целых романов. На что же надеяться в таком случае? На критическое чутье?! Но читатель недоволен таким ответом. От него отдает мифологией, старостью, плесенью, ложью — даже умышленной ложью. Ну, что ж? Тогда остается одно: произвол» (3, 22). Такая методология критического исследования, не лишенная элемента эпатажа, занимает в творчестве Шестова центральное место, повторяясь из книги в книгу, распространяясь на писателей, библейских пророков, отцов церкви и философов, которые попадают в поле зрения Шестова (за исключением, пожалуй, одного Ницше, который изменил Шестова больше, чем Шестов — его), и случай приписки Белинскому шестовских сомнений, о чем шла речь выше, — факт аналогичного ряда.

Верил ли Шестов в то, что создает достоверные образы писателей? Очевидно, вопрос о достоверности просто был

лишен для него всякого смысла, потому что, по его мнению, «достоверность вовсе и не есть предикат истины или лучше сказать, что достоверность никакого отношения к истине не имеет» (8, 30). Легкость, с которой Шестов менял образы писателей, и не однажды, как это случилось с Толстым и Достоевским, говорит о том, что эти образы были обречены всякий раз, когда Шестов изменял свое мировоззрение, и что они наполнялись смыслом лишь как временные опорные пункты на шестовском пути к «спасению», как вехи его эволюции. В результате сальвационизм Шестова в своей максималистской основе приходит в противоречие с требованиями культурной традиции, тем самым приводя философа к определенному культурному нигилизму. Пафос М. Гершензона как оппонента Вяч. Иванова по «Переписке из двух углов» в рассмотрении культуры в качестве «системы тончайших принуждений»<sup>1</sup> весьма родствен Шестову, который приходит в восторг всякий раз, когда «голос живой природы берет верх над наносными культурными привычками» (5, 29).

Шестов настаивает на неискоренимом трагизме человеческого существования, адекватной формой восприятия которого становится битье головой об стену. Одновременно познание трагизма приводит к переоценке ценностей; нарушается равновесие между миром и человеком, человек ставит себя над миром («Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить»). Таким образом, трагизм обостряет не только отчаяние, но и эгоизм, и «мораль трагедии» характеризуется движением человека «от гуманности к жестокости». В активизации эгоцентрических устремлений есть тот рациональный смысл, что они, разрывая связи человека с миром, ставят человека как самостоятельную проблему. Но Шестов, утрируя эту проблему, прибегает к проповеди своего рода духовного давления, рассматривая преодоление законов «гуманности» как символический акт приобщения к трагедии. Раскольников — в «перевернутом» толковании Шестова — не мог убить и остался в разряде обыкновенных людей. Но кто, собственно, является объектом преступления? Та самая отдельная личность, ценность которой выше ценности мира, и если дисгармония

<sup>1</sup> Вячеслав Иванов и М. О. Гершензон. Переписка из двух углов. Пб., «Алконост», 1921, с. 13.

насилия необходима для гармонии «трагедии», то письмо Белинского, которому рукоплескал Шестов, обращается против него самого: «Может быть, это очень выгодно и усладительно для меломанов, но уж, конечно, не для тех, которым суждено выразить своею участью идею дисгармонии».

Конечно, было бы прямолинейно видеть в «философии трагедии» апологию жестокости. Идею жестокости скорее можно отнести к «издержкам» шестовской одержимости в борьбе с «идеализмом» и позитивизмом. Тем не менее с этой идеей нельзя не считаться. Правда, Шестов сам ослабляет ее силу, приподнимая «философию трагедии» над действительностью, превращая ее в предмет «ночных» размышлений. Шестовская мысль существует одновременно на двух уровнях: обыденности и трагедии. Это особенно ощущается в его статье «Пророческий дар», посвященной 25-летию со дня смерти Достоевского и написанной по горячим следам революции 1905 года. Странность этой юбилейной статьи состоит в том, что ее содержание составляет резкая критика реакционного политического утопизма Достоевского, но речь пойдет не об этом. В статье дан краткий анализ отношения Толстого к революции, который, по мнению Шестова, поставил себя над схваткой, «несомненно просмотрел Москву (то есть Московское вооруженное восстание.— В. Е.) и все, что было до Москвы» (5, 81). Эта позиция Толстого возбуждает в Шестове «негодование и раздражение». «...Разве не обидно, разве не возмутительно,— восклицает он,— что в великом столкновении враждующих меж собой в России сил он не умеет отличить правой от неправой и всех борющихся клеймит общим именем безбожников!» (5, 80—81). Шестову хотелось бы, чтобы Толстой «был с нами и за нас» (5, 81). Но это — «днем», когда он рассуждает с позиции гуманности, что для него равносильно позиции обыденности. А «ночью» его посещают другие мысли, и он стремится по-иному вникнуть в толстовское «равнодушие». «Что, если, спрашиваешь себя,— рассуждает «ночной» Шестов,— Толстой и Гёте оттого не видели революции и не болели ее муками, что они видели нечто иное, может быть, более нужное и важное? Ведь это — люди величайшего духа! Может быть, и в самом деле на небе и земле есть вещи, которые не снились нашей учености?» (5, 82). Шестов не уточняет, что это за «вещи», и нам остается догадываться, что они принадле-

жат «философии трагедии», но ему ясно одно: «Ночь имеет свои права, а день — свои» (5, 82). Такая двойственность шестовского взгляда на мир разделялась в то время Н. Бердяевым, который в статье «Трагедия и обыденность» (1905), посвященной творчеству Шестова, стремился объяснить как свою собственную, так и шестовскую позицию: «Мы можем усомниться и в добре, и в прогрессе, и в науке, и в Боге, и во всем возвышенном и ценном, можем усомниться в существовании своем и других людей, но для нас остается несомненною гнусность предательства... мы по-прежнему ненавидим полицейское насилие и наша жажда свободы остается неутолимой»<sup>1</sup>. Однако Н. Бердяев не отметил при этом, что «ночные» сомнения ослабляют действенность «дневного» негодования, а, в свою очередь, «дневная» мысль подрывает доверие к истинности «ночных» откровений. Как бы Шестов ни разграничивал ярусы своей мысли, как бы ни изолировал один от другого, между ними возникает невольное взаимодействие. Не случайно основой постижения Достоевским тайн «трагедии» становится у Шестова его соприкосновение с обыденными, отнюдь не метафизическими преступниками, чьему «нравственному величию» он будто бы завидовал и стремился подражать. Существует также обратная связь, влияние «ночного» уровня на «дневной», влияние, которое при условии моральной уязвимости «ночных» мыслей и «благоприятной» обстановки может привести к несчастным последствиям, что в наиболее радикальном виде гениально показал Достоевский на примере перехода метафизического раскрепощения Ивана в реальное, «дневное» преступление Смердякова. Шестов ощущал эту опасность и сочувственно повторял слова Ницше: «Мне нужно обвести оградой свои слова и свое учение, чтобы в них не ворвались свиньи». Вопрос лишь в том, не ущербно ли в своей основе то учение, которое нуждается в ограде?

В «Достоевском и Ницше» Шестов окончательно изгнал из себя, как он полагал, всех бесов «идеалистических» иллюзий (на самом деле двухъярусность его мысли содействует возврату идеализма) и в знак победы воздвигнул триумфальную арку, которой стала его новая книга

---

<sup>1</sup> Бердяев Николай. *Sub specie aeternitatis*. СПб., изд. М. В. Пирожкова, 1907, с. 248.

«Апофеоз беспочвенности» (1905), тем самым показывая, что даже отчаяние может быть поводом для торжества.

Это книга афоризмов. В предисловии к ней Шестов оправдывает избранную им форму, ставшую впоследствии доминирующей в его творчестве, которая, конечно, заимствована у Ницше. Если афоризм — наиболее адекватная форма выражения асистемной философии Шестова, то парадокс — наиболее действенное средство борьбы с системами и идеями. Парадокс — душа шестовской философии. Собираясь написать «обычную» книгу, которая, по-видимому, должна была быть посвящена творчеству Тургенева, и даже написав половину ее, Шестов, по собственному признанию, стал чувствовать, что чем дальше, тем невыносимее и мучительнее продвигается его работа. Внешнее оформление материала требовало, чтобы в жертву последовательности была принесена «свободная мысль». Не только случайное соседство придавало мысли несвойственный ей оттенок, но даже «невинные союзы» оказывались для Шестова «беспощадными тиранами» (4, 10), и, чтобы ослабить их власть над собой, Шестов обратился к парадоксальному афоризму.

Каждый из афоризмов — выстрел, произведенный в сторону врагов, уже знакомых нам по «философии трагедии». Благодаря афористической форме Шестов получает достаточную мобильность, чтобы упрочить собственные позиции и одновременно изменить их. Потребность в изменении становится необходимой потому, что у Шестова появляется новый враг — «законы природы», или, иначе говоря, та самая стена, о которую бьется философ в отчаянии. В книге возникают два противоречивых, но диалектически связанных между собой направления, одно из которых определяется апофеозом «безнадежности», являющейся «торжественнейшим и величайшим моментом в нашей жизни» (4, 84), другое — стремлением к преодолению «безнадежности», желанием во что бы то ни стало не дать захлопнуться двери для будущего «спасения», которое попадает в зависимость от исхода борьбы с «законами природы». В связи с этим Шестов переосмысливает понятие *amor fati*, которое теперь не означает вечного мира с действительностью, но знаменует собою «только примирение на более или менее продолжительный срок. Нужно время, чтобы изучить силы и намерения противника: под



личной дружбы старая вражда продолжает жить, и готовится страшная месть» (4, 80). «Месь» Шестова граничит с философским макиавеллизмом: amor fati, помогший ему найти передышку в море «ужасов» жизни, но оказавшийся неспособным выполнить миссию спасения, получает отставку в силу своей ненужности. Задача Шестова в том, чтобы поставить под сомнение «аксиомы научного познания», «взрыть убитое и утоптанное поле современной мысли». Для преодоления «законов природы» Шестов пытается энергичным усилием разломать перегородку между «посюсторонним» и «потусторонним» мирами, допуская, что предположения о границах, отделяющих эти миры, «в сущности опытного происхождения, и вовсе не коренятся ни в природе вещей, как думали до Канта, ни в природе нашего разума, как стали утверждать после Канта» (4, 134).

Подвергнув активному штурму «законы природы», Шестов не менее решительно осаждает законы культуры, видя ее сущность в стремлении к «законченности», к «синтезу», к «пределу», позволяющим европейцу устроиться в жизни с известным комфортом, но не имеющим никакого отношения к истине. «Лжи» старой, культурной Европы Шестов противопоставляет правдивость «малокультурной» России и вытекающее из отсутствия проторенной культурной колеи «бесстрашие» ее литературы. «Мы хотим щедрой рукой зачерпнуть из бездонной вечности, — характеризует Шестов русское искусство, — все же ограниченное — удел европейского мещанства. Русские писатели, за немногими исключениями, совершенно искренне презирают мелочность Запада. И даже те, которые преклонялись перед Западом, никогда настоящим образом не понимали, не хотели понимать его. Оттого западноевропейские идеи принимали у нас всегда такой фантастический характер. Даже эпоха 60-х годов, с ее «трезвостью», была в сущности самой пьяной эпохой. У нас читали Дарвина и лягушек резали те люди, которые ждали Мессии, второго пришествия... Мы разрешаем себе величайшую роскошь, о которой только может мечтать человек, — искренность, правдивость, точно и в самом деле мы были духовными Крезами, у которых тьма всякого рода богатств...» (4, 223).

Справедливо отмечая сложный и противоречивый характер духовного общения России с Европой, Шестов игнорирует то, что бескорыстные поиски истины, предпринятые

русским искусством, контрастируют с невольной «корыстностью» его собственной концепции, стремящейся освободиться от культурной и природной «ограниченности» для того, чтобы можно было произнести: «В мире нет ничего невозможного» (4, 226). А раз нет *ничего* невозможного — то ненавистная стена может *пасть*.

Но падет ли она?

Нам известно, что в статье о Чехове, опубликованной, как и «Апофеоз беспочвенности», в 1905 году, Шестов ответил: «Не знаю». Но зато он уже знал другое: человек не всегда приспособляется и уступает. Колотясь головою об стену и громко крича, он оказывает сопротивление. «...С природой все-таки возможна борьба! — убежден Шестов. — И в борьбе с природой все средства разрешаются. В борьбе с природой человек всегда остается человеком и, стало быть, правым, что бы он ни предпринял для своего спасения» (5, 57—58).

Итак, колочение об стену наполнилось амбивалентным смыслом. Если в «Философии трагедии» оно означало: лучше отчаяние, чем «идеализм», — то теперь из однозначного акта отчаяния оно становится также символом борьбы против «законов природы», подмявших под себя человека, борьбы, исход которой пока неизвестен. Иными словами, спасения еще нет, но нет уже и «неспасения».

От «Философии трагедии» до статьи о Чехове простирается время самых болезненных и громких криков Шестова. Затем крики слабеют, удары о стену становятся глуше по мере того, как Шестов все более настойчиво сомневается в правах разума на достоверное суждение о смысле мироздания. Он выбирает «непонятность» как «основной предикат бытия». Он обращает свое внимание на *ненормальность*, которая становится для него способом более глубинного познания тайн мира. «Эпилептики и сумасшедшие, — пишет Шестов, — может быть, знают такие вещи, о которых нормальные люди не имеют даже отдаленного предчувствия...» (6, 45). Шестов сравнивает нормального человека с крепко уснувшим, которого, чтобы разбудить, необходимо щипать, тормошить, щекотать и бить. Философия призвана быть побудчиком или, возможно, даже вирусом, вызывающим болезненное состояние. Шестов призывает терпеливо ждать событий: «40-градусной температуры, эпилептического припадка или чего-нибудь в таком роде, что облегчает трудную задачу искания...» (6, 48).

Ненормальность, болезнь, бред — вот архимедов рычаг, с помощью которого Шестов хочет окончательно своротить ненавистную стену «законов природы». Он с энтузиазмом цитирует слова Свидригайлова: чем человек больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше, а «когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир». Пораженный логикой свидригайловского рассуждения, Шестов принимает его, не замечая, в какую ловушку попадает. Дело в том, что ненормальность в своей соотнесенности с болезнью и смертью оказывается отказом не только от разума. «Другой мир», обеспечивающий спасение, познается через как можно большее удаление от жизни (в пределе: смерть), в результате чего спасение вместо первоначального примирения с жизнью, каким оно выступало в первой книге Шестова, обращается в разрыв с посюсторонней жизнью, и не случайно в поздних работах философ неоднократно цитирует слова Еврипида: «Кто знает, может быть, жить значит умереть, а умереть — жить».

Такие настроения впервые появляются в статье 1908 года «Разрушающий и созидаящий миры», написанной по поводу восьмидесятилетия Толстого. В ней Шестов останавливается на чудотворном «спасении» Пьера Безухова. Как известно, попав в плен к французам, Пьер стал свидетелем расстрела, которого сам он едва избежал. Характеризуя душевное состояние Пьера, Шестов приводит слова Толстого: «С той минуты, как Пьер увидел это страшное убийство... в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в Бога... Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь — не в его власти». Однако в ночь того же дня, когда Пьер находился на дне отчаяния, у него происходит знакомство и разговор с Платоном Каратаевым, и после этого разговора «Пьер долго не спал и с открытыми глазами лежал в темноте на своем месте, прислушиваясь к мерному храпению Платона, лежавшего подле него, и чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новою красотой, на каких-то новых и незыблемых основах, двигался в его душе». Метаморфозу, совершившуюся с Пьером в течение считанных часов, приведшую его «от крайнего отчаяния и совершенного, окончательного неверия в Бога, в мир и людей...

к твердой, прочной, *незыблемой* вере в мир и Творца» (6, 93), Шестов готов сравнивать с чудом воскресения Лазаря.

Обретя новый мир, Пьер — Толстой, как пишет Шестов, преодолевает все эмпирические затруднения, и его отношение к жизни выражается в восклицаниях: «Ах, как хорошо! Как славно!» Однако эти восклицания быстро разочаровывают Шестова. Вера в жизнь оказывается «никуда не годной», потому что, устремляясь к счастью, человек немедленно впадает в метафизическую «спячку», утрачивает вкус к последним вопросам бытия. Ему хорошо! Он забылся! Чтобы его отрезвить, Шестов призывает на помощь страх смерти. Мысль о смерти, ее неизбежности наполняет человека ужасом... Но что же? Даже проникнувшись ею, человек не способен быть достойным открывшейся ему истины. Он опять забывает! Он опять забывается! «На мгновение человек, как кузнечик, взлетит в высоту — и вот он уже снова на своем прежнем месте...» (6, 140), констатирует Шестов, и снова живет, руководствуясь своим разумом. Но все «что угодно, только не разумное!» (6, 150) — восклицает философ. Для него «окаменевшие в своем безразличии истины разума» заграждают путь к спасению, из чего ясно видно, что критика рационализма в шестовском творчестве подчинена идее спасения, обусловлена ею и что гносеологическая проблема для Шестова вторична, несмотря на то важное место, которое она занимает в его работах.

Книга статей и афоризмов, которая включает в себя статью «Разрушающий и созидающий миры», вышла под названием «Великие кануны». Название отражает настроение приподнятости и торжественности ожидания и одновременно невольно наводит на добролюбовский вопрос: когда же придет настоящий день? Этот день, однако, медлил наступать. «Великие кануны» (1911) оказались последней книгой, выпущенной Шестовым в России.

Шестов остановился на пороге. Он сделал все от него зависящее, убедив себя в том, что законы природы необязательны, что наш опыт слишком поверхностен, чтобы быть надежным критерием истины. Считая отчаяние необходимой предпосылкой для веры (как и Киркегор, о существовании которого Шестов еще не подозревал), он «старательно» отчаивался, но вера не наступала... Между тем Н. Бердяев и С. Булгаков, да и другие богоискатели уже давно

стали христианами с меньшей или большей степенью ортодоксальности, и, надо сказать, без особых мучений. Шестов оказался похож на незадачливого ученика, ломающего себе голову над школьной задачей, в то время как его сверстники с веселыми криками носятся по двору. Но, глядя на них в окно, закусив во рту изгрызенную ручку, несчастный школьник знает твердо одно: они тоже не решили задачи, они просто «подогнали» ответ. Недаром Шестов не может без иронии говорить о вере богоискателей. Бердяев, пишет он в одной из статей, «стал христианином прежде, чем выучился четко выговаривать слова символа веры... Даже Мережковский, вот уже столько лет упражняющийся на богословские темы, не дошел до сих пор до сколько-нибудь значительной виртуозности, несмотря на свое несомненное литературное дарование. Настоящего тона нет. Вроде того, как человек, в зрелом возрасте изучивший новый язык. Всегда узнаешь в нем иностранца. То же и Булгаков. Он оригинально решил трудную задачу и с первых же статей стал выговаривать слово Христос тем же тоном, каким прежде произносил слово Маркс. И все-таки Булгаков, несмотря на все преимущество простоты и естественности манеры... не удовлетворяет чуткого слуха» (5, 97—98).

Для того чтобы удовлетворить чуткий слух, причем не чужой, а свой собственный, и понять причину задержки своего «обращения», Шестов принимается за изучение истории христианства. Толчок к изучению ему дала работа У. Джемса «Многообразии религиозного опыта», в которой он открыл для себя учение Лютера. В 1911 году Шестов начинает писать книгу, центральным пунктом которой становится вопрос о философском содержании лютеровской реформы. Эта книга писалась философом вплоть до самого начала войны, осталась недописанной и была впервые издана к столетнему юбилею Шестова под названием «Sola fide» — «Только верою».

Как известно, Лютер внес существенную поправку в немецкий перевод послания апостола Павла к римлянам. Если текст Евангелия гласил: «человек оправдывается верою, независимо от дел закона», то Лютер добавил: «*только* верою». Однако Шестов произвольно толкует смысл произвольной лютеровской поправки, ибо великий немецкий реформатор, во главу угла ставя веру, тем самым, прежде всего, обращал свой удар против засилья «закона» католицизма, церковных догматов. Шестов же хочет видеть

в формуле *sola fide* гораздо более глубокое содержание, связанное с пренебрежением к любому делу, и поэтому, естественно, не удовлетворяется результатами реформы.

Но подлинный смысл книги следует искать по ту сторону теории *sola fide*. Он заключается в выборе бога, а точнее, в его создании. Это был сложный труд. Но куда сложнее было уверовать в дело рук своих. Бог в «*Sola fide*» еще слишком свежескрашенный, чтобы не чувствовать запаха краски, который исходит от него и который мало способствует вере. Шестов оказался в положении Шатова из «Бесов», только на месте веры в провиденциальную миссию русского народа он поставил лютеровскую формулу. Каким получился этот бог? В более поздней книге «На весах Иова» (1929) Шестов попытался найти ему определение: «Бог — воплощенный «каприз», отвергающий все гарантии» (8, 93). Этот «каприз» стал вершиной богостроительной активности скептического мыслителя, изъеденного рефлексией, разочарованного в слишком «посюстороннем» характере религиозного творчества, создававшегося на протяжении человеческой истории, плодом шестовского иррационализма и вражды к разуму (мисологии). Но жесточайший парадокс состоит в том, что боготворчество Шестова все время вращается вокруг разума; разум сторожит и контролирует его, накладывает вето на трафаретное представление о творце, санкционирует иррационализм, поощряет изысканный обман самого себя, чтобы в конце концов, запутавшись в предъявленных ему самим собою доводах, заявить, что он к ним не имеет никакого отношения, и признать их трансцендентными, существующими независимо от него. Такова сущность рационалистического иррационализма Шестова.

Выставив разум за дверь, Шестов не заметил, как тот проворно влез в окно и вновь стал хозяином положения, тем самым поставив под сомнение весь смысл шестовской концепции.

«Всем можно пожертвовать, чтобы найти Бога», — говорил Шестов (8, 300), и действительно, в «*Sola fide*» он жертвует *всем*: разумом (по крайней мере, так ему представляется), нравственностью, свободной волей, «чувственностью», «обыденной» жизнью во всем ее многообразии и, наконец, ценностью человеческой коммуникабельности. Уже в книге «Добро в учении...», полагая, что добро отвлекает человека от истины, Шестов положил начало

разрыву связи индивида с «другими». Развивая эту мысль, Шестов выводит ее в «Апофеозе беспочвенности» в сферу эстетики. «В драме будущего, — пишет он, — обстановка будет совсем иная, чем в современной драме. Прежде всего будет устранена вся сложность перипетии. У героя есть прошлое — воспоминания, но нет настоящего: ни жены, ни невесты, ни друзей, ни дела. Он один и разговаривает только с самим собой или с воображаемыми слушателями. Живет вдали от людей. Так что сцена будет изображать либо необитаемый остров, либо комнату в большом многолюдном городе, где, среди миллионов обывателей, можно жить так же, как на необитаемом острове. Отступать назад к людям и общественным идеалам герою нельзя. Значит, нужно идти вперед к одиночеству, абсолютному одиночеству» (4, 104—105). Здесь следует отметить, что Шестову удалось предугадать эстетику экзистенциализма. Так, например, роман Сартра «Тошнота», а также многие произведения С. Беккета отвечают шестовским требованиям вплоть до деталей. Но еще важнее то, что шестовская идея об индивидуальной истине, добытой в абсолютном одиночестве, или, что то же, о множественности истин, которая составляет для него «идеал» («Множественность миров, множественность людей и богов среди необъятных пространств необъятной вселенной, — да ведь это (да простится мне слово) идеал!» — 5, 157), явилась одним из основополагающих моментов «полифонической» эстетики, сыгравшей исключительную роль для развития западного искусства XX века.

В «Sola fide» Шестов окончательно отделяет внутреннюю жизнь людей, чуждую «всяким нормам», от возвещаемых ими истин. Человек неспособен без ощутимых потерь передать «другим» познанную им истину. Истина теряется в передаче. Поэтому именно «одиночество, глубже которого не бывает под землей и на дне морском, есть начало и условие приближения к последней тайне» (12, 284).

В результате, жестко лимитируя пределы человеческого взаимопонимания, Шестов существенно обесценивает свою собственную философскую деятельность. Он так никогда и не разрешил сложной проблемы коммуникабельности, однако впоследствии он стремился не обострять ее в той степени, в какой это сделано в «Sola fide». Вообще, как мы видим, в «Sola fide» все проблемы обострены до последней грани, порой до абсурда, и, возможно, понимая, какой пре-

красный подарок для критики он подготовил этой книгой, Шестов отказался от ее издания. Впрочем, вопрос не только в критиках. Сотворение бога для Шестова — слишком личное дело, чтобы его выставлять напоказ. «Sola fide» — это книга, написанная философом для одного себя.

##### 5. «НЕ ХОЧУ ДРУГОГО МАЛЬЧИКА»

С началом первой мировой войны Шестов возвращается в Россию, как ему думается, навсегда, но его пребывание на родине оказывается сравнительно недолгим. Февральская и Октябрьская революции 1917 года застают его в Москве, однако к лету 1918 года он перебирается в Киев, где в Народном университете читает лекции по греческой философии. Неустроенность быта и неуверенность в возможности найти контакт с новой властью, чьи идеи коренного преобразования страны он не мог принять, побуждают Шестова возвратиться в свое швейцарское уединение, откуда он довольно скоро переезжает во Францию.

В шестовской философии этот период примерно совпадает с переходом мыслителя от скептицизма к религиозной философии. В российских изданиях мы не находим непосредственных свидетельств Шестова о своей вере; начало эмиграции, напротив, связано с первыми такими свидетельствами.

Характерны слова, которыми начинается первая книга Шестова «Potestas Clavium» («Власть ключей»), изданная в эмиграции в 1923 году: «Конечно, из того, что человек погибает, или даже из того, что гибнут государства, народы, даже высокие идеалы, — никак не «следует», что есть всеблагое, всемогущее, всеведущее Существо, к которому можно обратиться с мольбой и надеждой. Но если бы следовало, то и в вере не было бы никакой надобности...» (7, 9). Вопрос о вере и неверии Шестова отныне становится «частным» вопросом, так как Шестов чувствует себя в состоянии говорить как «имуций» веру, и это чувство крепнет с годами, превращаясь в устойчивую привычку. Это не означает, что Шестов окончательно изжил скептицизм. Он продолжает незримо присутствовать в его книгах, создавая атмосферу религиозного неблагополучия.

Дальнейшее развитие шестовского творчества идет по двум основным направлениям. Шестов неустанно наста-



ивает на разрыве между разумом, олицетворением которого становятся «Афины», и верой, хранителем откровения которой выступает «Иерусалим», а также между верой и нравственностью. Эти разрывы, в свою очередь, непосредственно подчинены шестовской идее полнейшего божественного произвола. Из статьи в статью, из книги в книгу Шестов переписывает полюбившиеся ему цитаты (например, из Паскаля: «Я одобряю лишь тех, кто ищет, стеная») или, напротив, цитаты-враги, которые он главным образом черпает из Спинозы, и обставляет ими свое исследование как декорациями, а затем остается выбрать только сюжет — творчество какого-нибудь писателя или философа, чтобы разыграть очередное действие, которое отличается от предыдущего, как правило, углублением критики рационализма.

В статье о Вл. Соловьеве «Умозрение и Апокалипсис» Шестов вступает в спор с автором четвертого Евангелия за его зачин «В начале было Слово», дающий повод для торжества «логоса», и утверждает, что Иоанн был наказан за это тем, что стал автором Апокалипсиса. Мыслителям, продавшим душу разуму, Шестов противопоставляет писателей, пытавшихся совладать со «стеною» разума, не поддавшихся очарованию рациональных построений. В этой связи Шестов обращается к В. Розанову, находя суть его творчества в том, что хоть он и был «поросенок», похожий на Карамазова-отца, но «чувствовал, что он Бога любит больше всего на свете и что ему «Бога жалко», жалко Бога, которого убивало христианство — своим рационализмом» (11, 95). По мнению Шестова, Розанов не нашел в себе сил выступить против «естественной связи событий», против логики Гегеля, возмущавшегося случайностью евангельских чудес, и он убил бога: лучше убить, чем жить с таким неполновластным существом. К Розанову Шестов стремится присоединить Достоевского, полагая, что «все его творчество, как он сам неоднократно, от своего собственного имени и через героев своих многочисленных романов, не раз возвещал, имело своим источником ужас перед тем, что Бог «образованных людей» должен занять место Бога Св. Писания» (11, 98). В статье «О «перерождении убеждений» у Достоевского» Шестов хочет видеть смысл этого перерождения в том, что писатель «перевернул» формулу «Любовь есть Бог», которая якобы определяла его раннее творчество, тем самым вправляя Достоевского в рамки старинного теологического спора: «Не лю-

бовь есть Бог, а Бог есть любовь... Чтоб обрести эту истину, Достоевский прошел сам и провел нас всех через те ужасы, которые изображены в его сочинениях...» (11, 195).

Неизменность метода «произвола» не означала неизменности шестовской концепции. В 30-е годы произошла знаменательная «встреча» Шестова с Кьеркегором (на творчество которого ему указал Э. Гуссерль). По силе ее воздействия на философа она сопоставима лишь с шестовским открытием Ницше. Впрочем, если встреча с Ницше была встречей ученика с учителем, то в Кьеркегоре Шестов увидел своего двойника, хотя борьба «нового зрения» с обыденным окончилась у Кьеркегора, как полагает Шестов, тем компромиссом, который, по сути дела, означал поражение «нового зрения»<sup>1</sup>. Из всего кьеркегоровского наследия самой привлекательной стала для Шестова идея «повторения». Эта идея явилась развитием мысли о всемогуществе творца, для которого нет ничего невозможного и который свободен даже по отношению к тем истинам и заветам, которые сам утвердил, а следовательно, он имеет власть их изменять, и тогда возникает возможность *изменения прошлого*, победа над бывшим в том смысле, чтобы бывшее стало небывшим, могло быть «переиграно». Условием такого «повторения» выступает вера, а носителем такой веры — библейский Иов, который, ведя тяжбу с богом, причинившим ему столько беспричинных страданий, в конце концов получает потерянное: детей, здоровье, богатство, причем Шестов настаивает на том, что Иов обрел не новых детей, а старых, умерших.

Идея «повторения» освободила Шестова от страшного гнета. Наконец-то появилась возможность разрыва порочного круга. Жертвы инквизиции Филиппа II оказались погибшими не безвозвратно. Теперь можно было перестать бросаться вниз головой.

В связи с гибелью единственного сына в первую мировую войну идея «повторения» имела для Шестова сугубо личный смысл<sup>2</sup>. Отзвуки этой трагедии слышатся в его

<sup>1</sup> См. об этом подробнее в статье В. Асмуса «Лев Шестов и Кьеркегор».

<sup>2</sup> Б. Пастернак пишет в «Охранной грамоте»: «Меня заклил отказаться от этой мысли (идти добровольцем на фронт. — В. Е.) сын Шестова, красавец прапорщик. Он с трезвой положительностью рассказал мне о фронте, предупредив, что я встречу там одно противоположное тому, что рассчитываю найти. Вскоре затем он погиб в первом из боев по возвращении на позиции из этого отпуска».

книгах; в судьбе Шестова и Иова есть родственные черты. Крик несчастного штабс-капитана Снегирева, теряющего своего Илюшечку: «Не хочу другого мальчишка!» — можно считать лейтмотивом позднего шестовского творчества.

Ради точности следует указать на то, что мысль о «повторении» не явилась для Шестова полной неожиданностью. Еще во «Власти ключей» Шестов писал о том, что «был в средние века на свете человек, по имени Петр Дамиани, который утверждал, что для Бога возможно даже и бывшее сделать никогда не бывшим...» (7, 58), но тогда Шестов не осмелился разделить мнение Дамиани и нашел ему только служебное применение в качестве «палки», которую можно воткнуть «в колеса быстро мчащейся колесницы» рационалистической философии. Шестов также сочувствовал идее «воскрешения отцов», которую развивал в России Н. Федоров и которую с известными оговорками следует признать одним из вариантов идеи «повторения». Однако Шестов скептически относился к тем средствам, которые предлагал для этого Федоров, видя в них преувеличенную веру в науку и разум.

Теперь Шестов «созрел» для принятия идеи «повторения». В этом, однако, не следует видеть заслугу одного Киркегора, тем более что его трактовка идеи была далеко не столь прямолинейна, как у Шестова. В чем же здесь дело?

К 30-м годам происходит некоторая стабилизация позиции Шестова. Она приводит к тому, что Шестов получает возможность затрачивать меньше энергии на операцию спасения. Правда, у него сонм врагов — от Анаксимандра до Вл. Соловьева, однако борьба с ними ведется, как мы видели, по разработанному канону и не требует предельного напряжения. Сохранившаяся энергия ищет своего выхода, и направление этого выхода приобретает гуманистический оттенок.

Шестов обрушивается на «закон противоречия»: «Круглый квадрат или деревянное железо есть бессмыслица и стало быть есть невозможное, ибо такие сочетания понятий сделаны вопреки закону противоречия. А отравленный Сократ не есть бессмыслица и стало быть такое возможно, ибо на такое соединение понятий закон противоречий дал свое соизволение. Спрашивается: нельзя ли упросить или заставить закон противоречия изменить свои решения?.. Так, чтоб вышло, что отравленный Сократ —

есть бессмыслица и стало быть Сократа не отравили, а деревянное железо не есть бессмыслица и стало быть возможно, что где-нибудь деревянное железо и разыщется» (10, 268). Для Шестова «деревянное железо» куда более приемлемо, нежели уничтожение человека. Но «деревянным железом» Шестов не ограничивается. В идею «повторения» он незаметно вводит понятие справедливости, с которым *его* бог вступает в определенные отношения. У Шестова все складывается таким образом, что случаи «повторения» могут происходить только в плане замены несправедливого справедливым. Отмена сократовского отравления или возвращение Иову его детей в новой временной перспективе — действия справедливые с точки зрения человеческого разума. Но ведь у Шестова бог определяется как абсолютный каприз. Почему же он тогда не сделает, скажем, бывшего Пушкина — небывшим, удовлетворяя своей прихоти или мольбе завистливого графомана? Бог возвращает Иову детей (если принять шестовскую интерпретацию, опять-таки произвольную), сознавая несправедливость своего безжалостного испытания праведника. В своем произволе, утверждает Шестов, бог «не страшен, он благостен» (11, 290). Не ограничивается ли тем самым произвол бога? Наконец, Шестов предвкушает «обратное» воссоединение Киркегора с его бывшей невестой Региной Ольсен, на что С. Булгаков — в некрологе, посвященном Шестову, где чувство старой дружбы соперничает с раздражением, рожденным у православного священника шестовской «ересью», — заметил, что в желаниях возможен разбой: «Может быть, Регина и не пожелает менять своего Шлегеля (мужа Р. Ольсен) на Киркегора».

Так появление «благостного» бога взорвало религиозную систему Шестова, не приспособленную для запоздалой, предсмертной шестовской попытки «оправдания добра».

В одной из своих статей Шестов писал о том, что «по прочтении книги нужно забыть не только все слова, но и все мысли автора и только помнить его лицо» (5, 121).

Вглядываясь в лицо Шестова, простиупающее из его книг, видишь, что оно искажено страшной судорогой, рожденной от ощущения трагизма индивидуального человеческого существования, отданного на произвол случая и смерти. Этому произволу Шестов противопоставил собственный *контрпроизвол*, вовлекая в свой «заговор» круп-

нейшие фигуры отечественной и мировой литературы.

«Заговор» был обречен на неудачу. Это признавал сам Шестов. Отвечая критикам, упрекавшим его в «однообразии», философ в своей последней книге «Афины и Иерусалим» писал: «На меня сердятся за то будто, что я все об одном и том же говорю... Если бы я говорил одно и то же, но привычное, приятное, а потому понятное и приятное для всех, на меня бы не сердились... И злятся, нужно думать, потому же, почему злятся спящий, когда его расталкивают. Ему спать хочется, а кто-то пристаёт: проснись. И чего сердятся? Все равно вечно спать нельзя. Не я растолкаю (на это, правду сказать, я не рассчитываю), все равно придет час и кто-то другой... станет будить, и кому проснуться полагается, тот проснется. Чего же, спросят, я стараюсь, чего хлопочу? Вот то-то и есть, что стараюсь и хлопочу, хоть и знаю, что ничего не добьюсь и что без меня сделают то, чего я сделать не могу» (10, 231—232).

Шестов не мог разбудить людей, но он готов был лучше остаться со своей неудачей, нежели принять торжествующую философию «всемства», настоящую цену которой он слишком хорошо знал. Когда в книге «На весах Иова» Шестов пишет о подпольном герое Достоевского, он, по сути дела, высказывает свое кредо: «Подпольный человек — самое несчастное, жалкое, обиженное существо. Но «нормальный» человек, т. е. человек, живущий в том же подполье, только не подозревающий, что подполье есть подполье, и убежденный, что его жизнь есть настоящая, высшая жизнь, его знание — наиболее совершенное знание, его добро — абсолютное добро, что он альфа и омега, начало и конец всего: такой человек даже в подпольном человеке вызывает гомерический хохот» (8, 49—50).

Как Киркегор, Шестов стал своеобразным *коррективом* эпохи. Его реакция на забвение человеческой личности в философии позитивизма была справедливой. Его мисология — дерзкий вызов буржуазной рассудочности. Шестов боролся за восстановление прав индивида, за его достоинство, и в этой борьбе он шел действительно за Достоевским. Но роковым его шагом, подсказанным Ницше, стала идея решительного разрыва человека с «другими», погружения его в одиночество как в единственно подлинную среду для исследования его сущности и поисков путей к спасению.

В результате «философия трагедии» отчуждает Шестова от реальных проблем культуры и приводит его к прямой конфронтации с ней. Шестов единоборствует с культурой как с *помехой* на пути к истинным проявлениям человеческого духа, не сознавая того, что именно культура является выражением этого духа во всей его противоречивости.

Акцент, сделанный Шестовым на трагизме индивидуального существования, имеет двойственное значение. С одной стороны, мысль о смерти безусловно способствует оформлению человеческой личности, дисциплинирует ее, вырывает из пут философии «всемства», и нельзя не согласиться с тем, что «человек, который никогда не ужасался смерти и прожил всю свою жизнь так, как будто смерть и не ждет его впереди, должен поражать нас своей почти животной ограниченностью» (6, 114). Однако, с другой стороны, навязчивая идея трагизма, которой живет философия Шестова, грозит обрести пародийное звучание. В этой связи вспоминаются слова Вяземского о Жуковском, — их можно адресовать Шестову: «Жуковский более других должен остерегаться от однообразия: он страх как легко привыкает. Было время, что он напал на мысль о смерти и всякое стихотворение свое кончал своими похоронами. Предчувствие смерти *поражает, когда вырывается*; но если мы видим, что человек каждый день ожидает смерти, а все-таки здравствует, то предчувствие его, наконец, смежит нас... Евдоким Давыдов рассказывает, что изувеченный Евграф Давыдов говорил ему, что он все о смерти думает: «Ну, и думаешь, что умрешь вечером; ну, братец, и велишь себе подать чаю, ну, братец, и пьешь чай и думаешь, что умрешь, ну, не умираешь, братец; велишь себе подать ужинать, братец; ну, и ужинаешь, и думаешь, что умрешь; ну, и отужинаешь, братец, и не умираешь; спать ляжешь; ну, братец, и заснешь и думаешь, что умрешь, братец; утром проснешься, братец; ну, не умер еще; ну, братец, опять велишь себе подать чаю, братец»<sup>1</sup>.

Суть этих иронических слов состоит в том, что человек в основе своей ориентирован на жизнь, и эта ориентация, как правило, определяет его отношение к миру. «Новое зрение» ангела смерти не в силах победить «старого»,

<sup>1</sup> Цит. по книге: Ты и я и о Ю. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, с. 552.

человеческого зрения, и причина «предательств», совершенных, по Шестову, Достоевским, Толстым и даже таким «надежным» поначалу Киркегором, скрыта именно здесь. Эти «предательства» ценны тем, что они не возвращают к обыденности, но открывают возможность *двойного зрения*, которое уничтожает разрыв между «ночным» и «дневным» уровнями мысли.

Смысл человеческого существования сопряжен с реализацией внутренних потенций человеческой природы. «Отвлечение» человека от смерти к жизни, а также от себя к общественной проблематике входит в структуру человеческой природы полноценным элементом, выполняющим роль определенного «глушителя» остроты трагического конфликта. С большой силой и страстью вскрывая сущность жизненного трагизма, Шестов, однако, не соотносит его с законами «живой жизни» и забывает о важном моменте: чтобы спасти человека, необходимо понять его во всей целостности, иначе вместо спасения ему уготована катастрофа.

N 15 / 



+++ Decorelazioni +++

Terza +++



---

---

## НА ГРАНИ РАЗРЫВА

(«Мелкий бес» Ф. Сологуба  
и русский реализм)

Речь идет о «Мелком бесе» как о *пограничном произведении*. Этот довольно небольшой по объему роман содержит в своем строении черты внутренней драмы, вызванной его противоречивым отношением к могучей традиции русской прозы XIX века, традиции всемирной значимости и поистине великих мастеров. Впрочем, нужно сразу сказать, момент отчуждения от традиции для автора романа не носил вполне осознанный характер. Напротив, Сологуб скорее чувствовал себя под сенью традиции. Вообще пограничные произведения, как правило, радикальнее своих создателей и, возможно, с особой наглядностью подтверждают правомерность известного добролюбовского различия того, «что *хотел* сказать автор», и того, «что *сказалось* им».

При анализе произведений, находящихся на «переломе» традиции, обнажаются недостатки формального метода. В частности, по формальным признакам почти неуловим переход от реализма к натурализму (в западном литературоведении между ними часто ставят знак равенства), так как оба направления вроде бы исповедуют схожий принцип жизнеподобия, и только факт семантического сдвига, переноса акцента с социального ряда на биологический позволяет исследователю провести демаркационную линию.

Точно так же, к примеру, сугубо формальный анализ не позволяет определить разницу между прустовской эпопеей и реалистическим романом «исповедального» типа. Однако если представление о цельности истины является в последнем формообразующим моментом, то в прустовском произведении торжествует идея множественности «субъективных» истин.

Разрыв с традицией не означает ее преодоления. Разумеется, «Мелкий бес» ни в коей мере не «отменил» великой традиции (да и ничто ее не «отменит»). Анализ пограничного произведения требует постановки вопроса о том, чем традиция не удовлетворяет эстетике данного произведения

и чем оно, в свою очередь, противостоит эстетике предшествующей традиции. Новый элемент исследования в таком случае состоит в соотношении произведения не с одним или несколькими иными произведениями, но с художественной моделью самой традиции. «Мелкий бес» — это напряженный диалог с традицией реализма.

Чтобы выявить художественное своеобразие «Мелкого беса», напомним о некоторых фундаментальных чертах русского классического реализма. Выделим преимущественно те из них, которые, формируя «коллективный» образ истины золотого века русской прозы, переосмысляются или оспариваются, пародируются в романе Ф. Сологуба.

Русская классическая литература исповедует *философию надежды*. Это одна из наиболее важных категорий. Истины без надежды не существует. Русская литература объединена в своей уверенности в том, что будущее должно быть и будет лучше настоящего. Иными словами, она ориентирована на лучшее будущее. Эта надежда ни в коем случае не звучит легкомысленно, она зачастую скорее мучительна и требует от человека жертвенности и самоотдачи. Она редко соотносится со сроками жизни самого автора («Жаль только — жить в эту пору прекрасную...»). В несколько утрированном виде эту философию надежды выражает чеховский Вершинин: «Мне кажется, все на земле должно измениться мало-помалу и уже меняется на наших глазах. Через двести — триста, наконец, тысячу лет, — дело не в сроке, — настанет новая счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье».

Новой жизни должен соответствовать новый герой. От Рахметова до Алеши Карамазова — таков диапазон поисков *нового человека*.

Русская реалистическая литература — это литература не только вопросов, но и ответов. Можно даже сказать, что для русской традиции не существует неразрешимых вопросов. В духе философии надежды, чуждой отчаяния и неверия в «пору прекрасную», любой вопрос можно решить либо с помощью коренной трансформации общественных институций, либо — если берется метафизический план (Достоевский, Толстой) — с помощью обнаружения универсального смысла.

Философия надежды переплетена с понятием общественного прогресса. Справедливо подчеркивается *социальный* характер традиции. Русской литературе свойственно не только критическое отношение к вопиющей социальной действительности («критический реализм»), но ей столь же присущи и поиски социального идеала всеобщей справедливости.

Таким образом, истина, которая заключена в традиции, едина для всех. Русская литература всегда утверждала монизм истины и плюрализм лишь отклонений от нее. Эти отклонения нередко бывали соблазнительны (с точки зрения индивидуализма), и писатели описывали их не без некоторого сочувствия или симпатии (так повелось с «Онегина»), но когда речь заходила о приговоре, писатель решительным образом осуждал индивидуалистические заблуждения своего героя с позиций надындивидуальной истины, единой для всех. Достоевский наиболее аргументированно позволил высказаться различным оппонентам, но его полифония существовала лишь на уровне отклонений. Истина сохранялась недробимой, хотя путь к ней был нелегкий. В целом истина для русской литературы имеет демократический, несословный характер. Перефразируя Достоевского, можно сказать, что если бы истина находилась *вне* народа, русская литература предпочла бы остаться скорее с народом, чем с истиной.

Философско-эстетический принцип триединства «истина — добро — красота» принадлежит не только русской традиции, однако в ней, дополняясь тождеством «истина — справедливость», он приобретает особую последовательность и смысл. Из этого триединства следует целый ряд выводов.

Истина немислима *вне* добра. Русская традиция отличается активной проповедью добра. В ее модели мира зло никогда не торжествует, а если и одерживает некоторые временные победы, то они в конечном счете оказываются фиктивными и несостоятельными. Основная онтологическая «слабость» зла в том, что оно не самостоятельно, не изначально, а имеет те или иные причины, которые *возможно* устранить. В отличие от зла, добро самостоятельно и *беспричинно*. В результате зло онтологически бессильно перед добром, хотя вопрос о степени этого бессилия порождал жаркие споры.

Истина немислима *вне* красоты. Но красота также не-

мыслима вне истины, то есть красота не может быть само-достаточной. Она направлена на внеэстетические цели («красота спасет мир»). Связь красоты со злом порождает демоническую красоту. Элементы демонической красоты видны уже в Печорине, но особенно полно выражены в образе Ставрогина. Однако это не подлинная красота, а всего лишь обольстительная «маска», обман и в конечном счете уродство. Русская традиция создает гармонический образ героя. Его внешний облик соответствует внутреннему содержанию. Показателен известный пример с Базаровым. В работе над романом, стремясь к более позитивной оценке Базарова, Тургенев «снял», «вымарал» угри с его лица. Положительный герой не может быть внешне отталкивающим, плюгавым, неприятным. Физические недостатки ни в коей мере не нейтральны, они свидетельствуют *против* героя (знаменитые уши Каренина). Но показателен также пример княжны Марьи. Она некрасива, но ее «некрасивое, болезненное лицо» преображено внутренним светом глаз, которые «были так хороши, что очень часто, несмотря на некрасивость всего лица, глаза эти делались привлекательнее красоты». Без этого «несмотря» Марья не была бы положительной героиней. «Привлекательнее красоты» — это конечное торжество внутреннего содержания над внешней формой характерно не только для княжны, но и для Тушина, Пьера Безухова, Хромоножки и др. Героини русского романа, как правило, наделены не яркой, эротической красотой, а «тихой» и «скромной». Более того, «очень красивые» женщины, с вызывающей красотой, чаще всего оказываются «хищницами». «Красота их возбуждала в нем, — пишет Чехов о Гурове, — ненависть, и кружева на их белье казались ему тогда похожими на чешую». В общем же для русской традиции характерен культ трепетного и нередко сострадательного отношения к женщине. В этом качестве женщины обладают некоей «охранной грамотой», отношение к ним гораздо более снисходительное, чем к мужчинам. Они очень редко (за исключением старых деспотических барынь и чрезмерно эмансипированных барышень — то есть уже *как бы и не женщин*) оказываются объектом разоблачения. Это почти что «священные животные». Здесь же отмечу любовь русской литературы к детям. Дети в русской реалистической литературе почти всегда прекрасны.

В русской традиции представление о красоте нерастор-

жимо с целомудренностью. Предпочтение отдается духовной, «платонической» любви перед чувственностью, плотской, физической страстью. Последняя зачастую развенчивается, дискредитируется, пародируется. Я уже не говорю о философии «Крейцеровой сонаты». Эротика вынесена вообще за грань литературы, но даже «за гранью» она скорее иронична, чем эротична (Барков, «Гавриилиада», «юнкерские» поэмы Лермонтова). На фоне такой традиции умеренно сладострастный «Санин» мог действительно вызвать скандал.

Внешность героини, как правило, описана таким образом, что тело кажется «полуплотью». Трудно представить себе, что Сонечка Мармеладова — несчастная проститутка. Она торгует телом, которого нет. Другие, «инфернальные» женщины Достоевского (Настасья Филипповна, Грушенька) также обозначены лишь условно (отсюда при экранизации многие русские героини кажутся слишком *плотскими*). Чистота тургеневских женщин стала нарицательной. Русская литература — это литература преимущественно «первой любви».

Целомудренность в выражениях, отсутствие «сальностей», грубости, сквернословия, атмосферы пикантности и двусмысленности (чего нельзя сказать о французской литературе) — это также отличительные черты традиции.

Наконец, и это, пожалуй, одна из наиболее существенных вещей: истина немислима *вне* смысла. Иными словами, нелепость, хаотичность, беспорядочность жизни оцениваются в русской литературе как явления случайные, временные, неподлинные, обусловленные конкретными обстоятельствами общественного или психологического порядка. Эти обстоятельства могут и должны быть устранены, и с их устранением жизнь обретает утраченный смысл. Идея того, что человеческая жизнь полна непреходящим смыслом, пронизывает всю русскую литературу и вновь обращает нас к «философии надежды».

Итак, все части художественной модели мира, созданной русской литературой, соответствуют друг другу, находятся в *гармоническом* единстве. Очень важна буквально осязаемая в каждой строке проекция в будущее, неудовлетворенность настоящим, требование перемен. В этой неудовлетворенности, в непримиримости по отношению к пороку — источник энергии революционного свойства, и недаром В. Розанов, будучи, в сущности, оппонентом

именно этой революционной, преобразовательной миссии русской литературы, писал о том, что среди причин, породивших русскую революцию, «из слагающих «разложителей» (старой. — В. Е.) России» нет ни одной причины «не литературного происхождения». Русская литература оказалась в самом деле не только союзницей русского освободительного движения, но и его моральной опорой. Именно поэтому она имела право говорить о негативных, нигилистических тенденциях, возникавших в этом широком движении («Бесы» Достоевского). Следует сказать еще и о том, что русская литература способствовала формированию определенного склада мышления, особого типа национального сознания, устремленного к идеальным образцам и сохранившего свою актуальность до наших дней.

Художественная модель мира, созданная реалистической традицией, охватывала самые разнообразные пласты бытия, давала ответы на самые существенные вопросы, связанные с общественным, национальным, индивидуальным и метафизическим планами. В этой модели, которая, в отличие от других моделей, порою трактуется как зеркало или окно в мир (тем самым забывается об ее избирательности и о том, что она имеет свои конструктивные особенности и системные характеристики), мы находим самые различные и порой противоположные друг другу точки зрения, споры, до сих пор будоражащие мысль и чувства миллионов читателей. Можно с уверенностью сказать, что русская литература XIX века является одним из наиболее богатых и важных культурных феноменов всей человеческой культуры в целом.

Тем не менее к концу века, в начале 90-х годов, возникает и начинает складываться в определенную группу литературное направление, которое ставит под сомнение некоторые положения, развитые традицией. Нас сейчас интересует не генезис русского символизма и его связи с новейшей французской литературой и немецкой философией того времени. Нам важно определить, где проходит линия разрыва с традицией, «водораздел» направлений. В этом плане следует сказать о том, что отход от традиции знаменуется прежде всего расчленением традиции на «живые» и «мертвые» (отжившие, с точки зрения сторонников «нового искусства», свой век) элементы. Это расчленение не может произойти внутри системы; необходим «посторонний» взгляд.

Такой посторонний взгляд по отношению к традиции уже характерен для статьи Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893). Однако отечественная художественная практика той поры лишь в символистской поэзии соответствовала манифесту. Роман находился под влиянием традиции вплоть до «Мелкого беса» (1907<sup>1</sup>). Здесь, уже в художественной практике, наметилось расчленение традиции на указанные элементы, соотношение которых и «перевернуло» роман.

Вместе с тем в известном смысле «Мелкий бес» опирается на реалистическую эстетику. Его связь с художественными системами Гоголя, Достоевского и Чехова несомненна. Влияние Толстого ощущается в самой экспозиции романа. Сологуб противопоставляет видимость — сущности. Видимость такова, что в описываемом городе «живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось», — предупреждает Сологуб, и читателю *кажется*, что сейчас произойдет аналогичное толстовскому разоблачение видимости, «срывание всех и всяческих масок».

Если попытаться кратко охарактеризовать содержание романа, то, прочитанный в традиции реалистической литературы, он производит впечатление произведения о нелепости русской провинциальной жизни конца прошлого века. Такое резюме ставит роман в ряд других реалистических произведений (в частности, многих рассказов Чехова). Но при более внимательном анализе романа можно заметить, что наше резюме слишком многословно, в нем встречаются явно факультативные слова, просящиеся в скобки, так что роман о нелепости (русской) (провинциальной) жизни (конца прошлого века) становится романом о «нелепости жизни» вообще, если под жизнью разуметь бытовую каждодневную *земную* реальность. В соответствии с этим трансформируется «миф» о главном герое, Передонове, которого критика порою не прочь поставить

---

<sup>1</sup> Не сосредоточиваясь на историко-литературном плане, отмечу, однако, что первый роман Сологуба «Тяжелые сны», писавшийся в 80—90-е годы, хотя и содержал в себе «внереалистические» элементы (черты натурализма в нем причудливо переплетаются с чертами зарождающегося символизма), не стал крупной вехой отчуждения от традиции, поскольку в художественном отношении не совсем «состоялся». (Интересный анализ эволюции прозы Сологуба находим в работе Е. Стариковой «Реализм и символизм» в кн.: «Развитие реализма в русской литературе», т. 3. М., 1974.)

в одну шеренгу с Чичиковым, Обломовым, «человеком в футляре» и т. д.

Посмотрим, как происходит эта своеобразная «редукция». Отмечу еще раз тот факт, что показ нелепости, идиотизма какой-либо конкретной формы жизни соответствует традиции и даже является одной из социально-критических ее основ: если *такая* жизнь нелепа, то, следовательно, надо жить иначе, надо преобразовать жизнь — так проповедует традиция. В каком-то смысле Сологуб соглашается с этой проповедью. Но он не может принять ее целиком.

Автор романа не приемлет той жизни, о которой повествует<sup>1</sup>. Это особенно видно в главах, которые в композиционном отношении почти повторяют прием «Мертвых душ» (посещение героем разных лиц с одной целью).

Передонов обходит влиятельных особ города. В описании этих визитов, в рассуждениях и манерах «отцов города» собрано множество признаков локального времени. Ведутся разговоры, в частности о воспитательном значении смертной казни, книге некоей г-жи Штевен, роли дворянства в обществе и т. д. Если суммировать оценки повествователя и принять во внимание его саркастично-иронический тон, то повествователь выходит достаточно «прогрессивной» фигурой. Но вместе с тем это, по сути дела, безнадежный, бесперспективный «прогрессизм».

Социальные изменения, желанные автору, приобретают утопический характер, причиной чему является мысль о неизменности «низкой» человеческой природы. Слова Передонова о будущей жизни через двести — триста лет пародируют чеховские мечты: «— Ты думаешь, через двести или триста лет люди будут работать?.. Нет, люди сами работать не будут... на все машины будут: повертел ручкой, как аристон, и готово. Да и вертеть долго скучно». Собеседник Передонова — Володин радостно подхватывает эти слова, но грустит о том, что «нас тогда уже не будет». — «— Это тебя не будет, а я доживу», — возражает Передонов. «— Дай вам бог, — весело сказал Володин, — двести лет прожить да триста на карачках проползать». Вся эта

<sup>1</sup> Это отчетливо ощутили революционно настроенные писатели-современники (в частности, Горький и Блок), отмечавшие общественную ценность романа и образа Передонова. Социальная типичность этого образа дважды нашла свое отражение в работах В. И. Ленина (см.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 132; т. 24, с. 221).



сцена — профанация «философии надежды». Пелена нелепости заслоняет собою радужные мечты.

Декорации провинциального города, рассадника сплетен, слухов, клеветы и, можно добавить, дикости, имеют важное, но вовсе не принципиальное значение. В романе нет противопоставления «нашего города» иной форме существования, в частности, столичной жизни, столь яркого в «Трех сестрах» (кстати, любопытно отметить, что у Сологуба тоже *три сестры*). В чеховской пьесе провинция корчится от собственной нелепости, зато столичная далекая жизнь обретает некий загадочный смысл. Вопрос не в том, что Чехов разделяет мнение своих героинь относительно столицы, а в том, что у чеховских сестер сохраняется пусть иллюзорное, но достаточно отчетливое и играющее роль метафоры «философии надежды» противопоставление «подлинного» (принимающего образ столичной жизни) существования — «неподлинному», «данного» — «идеальному», к которому направлены помыслы. У Сологуба для героев не сохраняется подобного напряжения. Мир столицы, где живет мифическая княгиня, от которой зависит место инспектора для Передонова и куда сам герой ездит для встречи с ней, не носит характера противовеса (ср. также «Госпожу Бовари», где поездка Эммы не то чтобы в Париж, но даже в Руан оказывается праздником!). Столица остается призрачной, ирреальной, *никакой*. Можно сказать, что нет разницы, существует она или не существует. Людмила выписывает из Петербурга духи, но она к столице также равнодушна. Итак, город ничему не противопоставлен. Поэтому все, что творится в нем, получает значение *нормы*. Сравнить не с чем. Володин с Передоновым заводят, правда, разговор о своих родных местах, но он немедленно превращается в бессмысленный гастрономический спор. Лишенный «малой родины», больше того, биографии (читатель лишь вскользь узнает о семье и прошлом Передонова), герой, наравне с другими персонажами, живет в городе, который воплощает собой обобщенную бытовую декорацию жизни, то есть становится символом реального мира. Таким образом, из романа изгоняется, если можно так выразиться, *пространственная* (а не только временная, обращенная к будущему) надежда.

И еще об одном уничтожении надежды. В каком-то плане «Мелкий бес» можно рассматривать как роман о надежде Передонова, благодаря помощи Варвары, получить

место инспектора. Хотя все мысли Передонова крутятся вокруг желанного места, его надежды равны нулю с самого начала. Ясно, что Варвара не способна добиться места для Передонова, но она добивается выхода замуж за него, растравляя эти надежды (посредством подложных писем княгини). В результате роман о надежде превращается в роман о гнусном надувательстве. Надежда становится как бы тождественной обману.

В отличие от роли провинциальной среды, значение национального аспекта не столь однозначно. Роман богат национальной спецификой. Действие разворачивается в атмосфере, которая порождена веками национальной истории. Взаимоотношения между сословиями, людьми, их привычки, обряды, суеверия, наконец, язык — все это отмечено «местным колоритом», и «русский дух» романа не спутаешь ни с каким другим. В «Мелком бесе» Сологуб создал свой образ России, образ нелестный. Образ кондовой, тяжелой, неподвижной страны. В какой-то степени можно говорить о карикатуре. Образ России, созданный Сологубом, — это образ страны, у которой нет будущего, потому что в ней, по Сологубу, нет сил, способных к творческой деятельности. Автор сам употребил в предисловии к роману понятие «передоновщина», которое по аналогии с «обломовщиной» способно приобрести характер национального мифа. Но этот миф гораздо мрачнее не только «обломовщины», но и гоголевских «мертвых душ», ибо в поэме дан светлый образ России, преодолевающей наваждение («птица-тройка»). У Сологуба опять-таки нет противопоставления «данного» — «идеальному». Его образ России тождествен самому себе. И если в гоголевской поэме души мертвы и неподвижны, то у Сологуба вместо некрополя царство безумия. В нем верховодит недотыкомка. Она неистребима.

В этом отношении локальное время (90-е годы) не имеет решающего значения. Роман несет черты не какого-то определенного времени, а «безвременщины», понятия, характерного для различных периодов русской истории. В романе «безвременщина» торжествует над временем. Можно даже сказать, что, согласно концепции романа, «безвременщина» — это константа национальной истории.

Говоря о социальных истоках «передоновщины», можно также указать на то, что сологубовское решение этой проблемы отличается от традиционной критики реакцион-

ного мракобесия. Здесь перед нами есть параллель в лице «человека в футляре». Беликов порожден общественной несвободой. Достаточно рассеяться страху, отменить бюрократические порядки и авторитарный произвол, как Беликов исчезнет сам собой, растворится в воздухе. Недаром рассказ заканчивается призывом слушателя: «...нет, больше жить так невозможно!» Как известно, в романе Сологуба обсуждается чеховский рассказ. Собственно, это несостоявшаяся беседа. Если в «Бедных людях» Девушкин читал гоголевскую «Шинель» и был оскорблен ею лично, то сологубовский Передонов (равно как и Володин) не только не читал «Человека в футляре», но даже не слышал о самом «господине Чехове».

Рассказ появился в период работы Сологуба над романом. Сологуб не мог не откликнуться на этот рассказ, герой которого оказался коллегой Передонова. Пройти мимо рассказа — значило молчаливо признать тематическое влияние Чехова. Сологуб выбирает иной путь: он «абсорбирует» рассказ, включает его в свое произведение с тем, чтобы преодолеть зависимость от него. Он даже указывает в диалоге номер «Русской мысли», в котором появился рассказ (кстати, указан неверный номер: «Человек в футляре» появился не в майской, а в июльской книжке «Русской мысли» за 1898 год), однако не вступает в его обсуждение. Единственное суждение о рассказе принадлежит эмансипированной девице Адаменко: «Не правда ли, как метко?» Таким образом, в глазах Адаменко и ее младшего брата, как заметила З. Минц в своем анализе «Мелкого беса», Передонов оказывается «двойником» Беликова<sup>1</sup>.

Впрочем, это весьма сомнительный двойник. Передонов гораздо более укоренен в бытии, нежели Беликов — фигура социальная, а не онтологическая. Передонова нельзя отменить декретом или реформой народного образования. Он так же, как Беликов, целиком и полностью стоит на стороне «порядка», и его так же волнует вопрос «как бы чего не вышло?», но это лишь один из моментов его фанатерии. В сущности, его бредовые честолюбивые помыслы, жажда власти и желание наслаждаться ею несвойственны Беликову: тот пугает и сам пугается и в конечном счете умирает

<sup>1</sup> Минц З. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. — «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 459, 1979, с. 110.

как жертва всеобъемлющего страха. Он скорее инструмент произвола, исполнитель не своей воли, нежели сознательный тиран и деспот. Передонов, в отличие от него, — жестокий *наслажденец*, его садические страсти подчинены не социальному, а «карамазовскому» (имеется в виду старик Карамазов) началу.

Общественные корни «передоновщины» двойки. Они определены не только реакционным режимом, но и либеральным прошлым Передонова. Изображая его неверующим человеком, для которого обряды и таинства церкви «злое колдовство», направленное «к порабощению простого народа», Сологуб солидаризируется с Достоевским, с его критикой либерального сознания, которое, будучи лишенным метафизической основы, приобретает разрушительный нигилистический характер, как показал автор «Бесов» (переключка между названиями обоих романов получает идеологическое значение). Передонов впитал в себя утилитаристские идеи шестидесятничества: «...всяким духам предпочитал он запах унавоженного поля, полезный, по его мнению, для здоровья». Но этот утилитаризм со временем разложился, так как не имел под собой никакой почвы. В результате «мысль о труде наводила на Передонова тоску и страх». Передонов — носитель либерально-интеллигентских «мифов», над которыми иронизирует Сологуб. «В каждом городе, — считает Передонов, — есть тайный жандармский унтер-офицер. Он в штатском, иногда служит, или торгует, или там еще что делает, а ночью, когда все спят, наденет голубой мундир да и шаст к жандармскому офицеру». Передонов числит себя «тайным (политическим. — В. Е.) преступником», воображает, что «еще со студенческих лет состоит под полицейским надзором». Напротив, в противовес либеральной традиции, образ самого жандармского подполковника Рубовского создан без особенной антипатии. Он «был скромен и молчалив, как могила, и никому не делал ненужных неприятностей». Сологуб даже подчеркивает, что Рубовский «любим в обществе», хотя отмечает и тот факт, что иные из бредовых доносов Передонова подполковник «оставлял, на случай чего».

Итак, Сологуб *делит* социальную ответственность за безумие Передонова (хотя это безумие невозможно объяснить одними социальными причинами) между мракобесным режимом, с одной стороны, и либерально-нигилисти-

ческой идеологией — с другой. Такое разделение ответственности, по сути дела, ведет к выводу, что «все виноваты» и, стало быть, пласт социальной жизни вообще — ложь и порча. Его следует не изменять, а преодолевать, бежать от «неподлинности». Ложность и противоречивость «прогрессивных» устремлений воплощены в образе эмансипированной Адаменко: приветствуя «Человека в футляре» и возмущаясь Беликовым, она вместе с тем придумывает изысканные, «просвещенные» наказания для своего младшего брата.

Тема нелепости вещного мира особенно ярко выражена всеобъемлющим мотивом человеческой глупости. Сологуб создает свой собственный «город Глупов». Слово «*глупый*» — одно из наиболее часто встречающихся в романе. Оно характеризует значительное количество персонажей и явлений. Приведу ряд примеров: помещик Мурин «с глупой наружностью»; инспектор народных училищ, Сергей Потапович Богданов, старик с коричневым глупым лицом»; Володин — «глупый молодой человек»; дети Грушиной — «глупые и злые»; «глупый смех» Володина; городской голова Скучаев «казался... просто глуповатым стариком»; у исправника Миньчукова лицо «вождедеющее, усердное и глупое»; идя свататься, Передонов и Володин имели «торжественный и более обыкновенного глупый вид»; сестры Рутиловы распевают «глупые слова частушек» и т. д. и т. п. По отношению к самому Передонову повествователь постоянно использует еще более решительные определения — «тупой» и «угрюмый». Сологубовский город поистине славен своим идиотизмом; при этом его обитатели еще больше глупеют, веря всяким небылицам, так как «боятся» прослыть глупыми. Нагромождение глупости производит впечатление ее неискоренимости.

Неудивительно, что в этой вакханалии глупости Передонова с большим трудом и неохотой признают сумасшедшим. Его помешательство уже чувствуется на первых страницах, однако требуется финальное преступление, чтобы оно было признано очевидным. В мире, где царствует глупость, сумасшествие становится *нормой*. Передонова так и воспринимают герои романа — как нормального члена общества: с ним водят дружбу, ходят в гости, выпивают, играют на бильярде, более того, он — завидный жених, за него идет глухая борьба разных женщин. О Передонове-женихе свидетельствует гротескная сцена его сватовства

к трем сестрам Рутиловым попеременно, причем даже Людмила, которой в романе отведено место наиболее очевидной антагонистки Передонова, воспринимает его сватовство хотя и с хохотом, однако как достаточно возможный акт. Иногда окружающим видно, что с Передоновым творится что-то неладное, но они относят его поведение на счет чудачества. «Нормальность» Передонова — это та самая гротескная основа, на которой строится роман. «Разгадать душевную болезнь Передонова, обособить, изолировать его — значит положить конец наваждению, «перекрыть» русло романа, однако наваждение продолжается, роман — длится.

В «Мелком бесе» ощутимо влияние гоголевской и чеховской традиций. Сам подход к героям, их трактовка «двоится», приобретая то гоголевские, то чеховские (отмеченные также и опытом Достоевского) черты. «Двойственность» и зыбкость мира в романе достигаются в известной мере благодаря тому, что персонажи романа не являются ни мертвыми душами гоголевской поэмы (где единственно *живой* душой оказывается повествователь), ни живыми душами рассказов Чехова, где тонкое психологическое письмо способствует созданию образа полноценного, полнокровного человека. В чеховских рассказах почти недопустимы натяжки, так как они приходят в противоречие с психологической сущностью повествования. Не случайно история намечающегося романа между Варенькой — «Афродитой» и Беликовым — «Иудой» показалась некоторой части современников Чехова неправдоподобной<sup>1</sup>. С другой стороны, нас вовсе не смущает то обстоятельство, что Чичикова путают с Наполеоном. В системе гоголевской фантастической прозы такой гротеск совершенно уместен. Вопрос о том, насколько гоголевского героя можно считать «человеком», проблематичен. Второй том «Мертвых душ» был априори обречен на неудачу вследствие поэтики первого тома: в царстве масок живые люди разорвали бы самую фактуру поэмы масок.

Сологуб же намеренно идет на подобный разрыв, вводя в роман совершенно живые (психологические) образы Людмилы, Саши, его тетки, хозяйки Саши и др. Что же касается иных героев, то чиновники, Володин, сам Передонов

<sup>1</sup>См. об этом: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Сочинения, т. 10. М., 1977, с. 375.

остаются как бы на полдороге между чеховскими и гоголевскими персонажами. Это полуживые-полумертвые души, своего рода *недолюди* (недооформленные, как и сама *недотыкомка*), с затемненным сознанием, как у Гоголя, но с некоторой способностью к осмысленному поведению, как у Чехова. Это промежуточное положение, порождающее межеумков, качественно изменяет семантику романа, так что она оказывается неоднозначной, «двойственной». Возможно, именно ощущение этой двойственности, зыбкости, призрачности и дало возможность З. Минц в указанной статье рассматривать роман Сологуба в качестве «неомифологического» текста<sup>1</sup>. В персонажах «Мелкого беса» есть внутреннее несоответствие, они напоминают *кентавров*, и их «двойственность» особенно наглядно подчеркнута в образе Варвары: тело нимфы и порочное лицо пьяницы и сладострастницы.

Соединение несоединимого (во всяком случае, с точки зрения реалистической традиции) создает впечатление абсурда и нелепости. Такого впечатления не производят гоголевские герои (порожденные сатирической гиперболизацией какой-либо одной стороны человеческого характера). Они тождественны самим себе. В их мире не может быть трагедии. Когда прокурор со страха перед разоблачением умирает, его смерть весьма условна; он *уже* мертв, с самого начала, и сцена смерти производит скорее комический эффект. Диаметралью противоположный пример:

<sup>1</sup> Соглашаясь в известной мере с З. Минц относительно «Мелкого беса» как «неомифологического» текста, я вместе с тем думаю, что она излишне «мифологизирует» роман, обращаясь к архетипам архаического сознания, обнаруживая различные языческие и христианские мифологемы. Дело в том, что роман Сологуба в известной степени связан не с вековыми мифами непосредственно, а с современной ему модой на аллегорические сюжеты. Читая описания снов «Людмилочки» (вроде: «Потом приснилось ей озеро и жаркий летний вечер под тяжело надвигающимися грозowymi тучами,— и она лежит на берегу, нагая, с золотым гладким венцом на лбу»), вспоминаешь прежде всего не языческие мифы, а многочисленные большие полотна французского «ар помпье» или же русского «салонного академизма», написанные Г. Моро, Бугро, Фредериком, Липгартом и пр.— эти «салонные изображения обнаженной женской природы, претендующие на аллегорическую многозначительность», по словам современного исследователя, отмечающего, что «полотна подобного рода представляли собой общеевропейские стандартные образцы» (Стернин Г. Ю. Изобразительное искусство в художественной жизни России на рубеже XIX и XX веков.— В кн.: «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века», кн. 2. М., 1969, с. 15).

смерть Ивана Ильича. Это смерть *человека*. Что же касается Сологуба, то насильственная смерть Володина оказывается как бы посередине: он априорно сакральная жертва (баран, агнец), но в то же время этот «кентавр» имеет и человеческие черты. Опять-таки двоящееся впечатление.

Призрачный, полуживой-полумертвый мир сологубовского романа соответствует находившимся в процессе становления философско-эстетическим основам символистской прозы (в полной мере выявившимся в «Петербурге» Белого). В этом призрачном мире жизнь изменить невозможно. Из нее лишь можно совершить бегство в иной план реальности.

Таким бегством в романе становится любовная связь между Людмилой и гимназистом Пыльниковым. При анализе этого пласта романа следует вновь вернуться к традиции русской литературы, подчеркивающей равенство людей перед истиной. Между тем бегство, которое предлагает Сологуб, предназначено только для избранных и, по сути дела, является запретным. Более того, эта запретность и составляет, по Сологубу, его «сладость». Это элитарное решение проблемы, чуждое демократическим принципам традиции вообще и Достоевскому с его критикой идеи чело­векобожия в частности.

Важно отметить роль повествователя в истории отношений Людмилы и Саши. Это явно заинтересованное лицо. В сценах любовных шалостей повествователь, словно сам становясь персонажем романа, принимает роль соглядатая, «жадно» подсматривающего сцены раздевания и переодевания Саши растлительницей «Людмилочкой», утверждающей, что «самый лучший возраст для мальчиков... четырнадцать — пятнадцать лет».

Представим себе «традиционного» повествователя. Как бы он поступил? Он бы нашел гневные слова для осуждения Людмилы и оплакал бы бедную совращенную «жертву». Не таков сологубовский повествователь, который то приходит в умиление и подсюсюкивает, то стыдится своего умиления и прячется за словами о веселости и невинности забав, однако запутывается в словах и в конечном счете выдает свои чувства. Повествователь настолько увлечен растлением юного «травести», что буквально теряет голову: Людмила оказывается лишь «дамой-ширмой» для прикрытия гомосексуальных страстей. Такого нецеломудренного повествователя не знала дотоле русская литера-



тура, совершенно однозначно относившаяся всегда к противоестественным страстям (впрочем, она и вовсе избегала описывать их, за исключением Достоевского: «Исповедь Ставрогина»).

Нарушены не только законы приличия, но также и собственно литературные законы. Нарушение дистанции ведет к тому, что эротическая ситуация перестает быть развернутой метафорой (метафорой бегства от пошлой жизни), а обретает черты прямолинейно выраженного сладострастия.

Акцент делается на запретности страсти и на том, что лишь запретная страсть способна принести истинное наслаждение. Вместе с тем эротизм в «Мелком бесе» обладает «освободительной» функцией, призывает к наслаждению и отражает близкую Мережковскому мысль об «освящении плоти», о «третьем завете», призванном объединить христианскую мораль с язычеством (язычица Людмила стыдливо признается в своей любви к «распятому»). Проповедь эротизма носит некоторый пропагандистский характер, хотя обращена не к широкой публике, а к «своим», посвященным. Но «освобождение» невозможно, и в сцене с директором гимназии Хрипачом Людмила вынуждена скрывать истинную суть отношений с Сашей. Ни Хрипач, ни тетка Саши, встревоженная сплетнями, ее не поймут. Разрыв между языческой моралью Людмилы, которой сочувствует повествователь, и общепринятыми нормами поведения (позиция Хрипача) достаточно велик для того, чтобы попытаться его сократить за счет чистосердечных признаний. Приходится прибегать ко лжи.

Подобная атмосфера лжи фатальна, она существует во многих романах «для посвященных». Ее можно найти и в произведениях А. Жида и Д. Лоуренса, и в известном набоковском романе, герой которого вступает в «фиктивный» брак с матерью Лолиты, чтобы скрыть свое порочное увлечение двенадцатилетней дочерью. Правда, здесь функция эротики, несмотря на откровенность ряда эротических сцен, метафорична. Отвергая моралистические расшифровки романа («я не читаю и не произвожу дидактической беллетристики») и утверждая (в противоположность тому, что сказано в «игровом» предисловии к роману), что его роман — это «вовсе не буксир, тащащий за собой барку морали», Набоков стоит на позициях не эротического, а эстетического наслажденчества: «Роман существует, толь-

ко поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением». При этом он не утверждает новый идеал, ниспровергая «обывательское» влечение к зрелой женской красоте (которая, в его глазах, полна вульгарности), не добивается смены общепринятых представлений — он лишь повествует о своем неразрешимом эстетическом нонконформизме. Таким образом, здесь нет апологии язычества. Здесь апология «уединенного» эстетства.

Но самая исповедь наслажденчества (эротического или эстетического) находится в противоречии с традицией русской литературы, которая хотя и готова была допустить эпикурейские, гедонические элементы (прежде всего благодаря Пушкину), однако все-таки чуралась их и выводила на периферию, в то время как проповедовала непримиримость к наслажденчеству (Гоголь, Достоевский и особенно поздний Толстой), утверждала идеал жертвенности и служения сверхиндивидуальным (общественным и метафизическим) ценностям.

Эротическая тематика «Мелкого беса», которая интересует нас как критерий направленного «сдвига» в сторону от традиции, — это разветвленная система, далеко не ограничивающаяся отношениями Людмилы и Саши. На первой же странице романа возникает мотив инцеста: Передонов и Варвара (« — Да как же ты на Варваре Дмитриевне женишься? — спросил краснолицый Фаластов: — ведь она же тебе сестра! Разве новый закон вышел, что и на сестрах венчаться можно?»), который звучит и далее, не подтвержденный, но и не опровергнутый. Мысли Передонова о княгине окрашены геронтофилией («Чуть тепленькая, трупцем попахивает, — представлял себе Передонов и замирал от дикого сладострастия»). Интересно письмо Передонова, направленное княгине. Геронтофилия используется как предлог для пародии, связанной на этот раз не с преодолеваемой традицией, но со становящимся символизмом. Сологуб иронизирует над «символистской» любовью: «Я люблю вас, потому что вы — холодная и далекая... Я хочу иметь любовницу холодную и далекую. Приезжайте и соответствуйте». В этом повторе любимых символистских определений «холодная и далекая», неожиданном противопоставлении княгини — Варваре, которая «потеет», и в пародийном снижении: «соответствуйте» — видно отношение автора к новомодным «штампам» символизма.

Садистическими комплексами пронизаны отношения

Людмилы и Сашу («Хотелось что-то сделать ей, милое или больное, нежное или стыдное — но что? Целовать ей ноги? Или бить ее, долго, сильно, длинными гибкими ветвями?» В снах Людмилы «ответ»: «Она сидела высоко, и нагие отроки перед нею поочередно бичевали друг друга. И когда положили на стол Сашу... и бичевали его, а он звонко смеялся и плакал, — она хохотала...»). До Сологуба в русской литературе садизм был социально-психологически мотивирован. Пользуясь своей властью и ненаказуемостью, «сильные» издевались над «униженными и оскорбленными». Сологуб «превратил» садизм из социального порока в человеческую страсть. Она имеет множество оттенков. Говоря о причинах влечения Передонова к Варваре, Сологуб отмечает: «Его тянуло к ней, — может быть, вследствие приятной для него привычки издеваться над нею». В романе многочисленны сцены издевательств, но особенно омерзительной персоной выглядит жена нотариуса Гудаевского, получающая удовольствие от порки собственного сына.

Вообще следует сказать о том, что Сологуб не «пожалел» своих героинь. Он создал целую галерею отвратительнейших женских образов: Варвара, Грушина (поддельщица писем и интриганка, чье тело покрыто блошиными укусами), пьяная хозяйка Передоновых Ершова, с которой Передонов пляшет дикий танец во дворе, Адаменко, Гудавская, сводница Вершина, Преполовенская. Вместо преклонения перед русской женщиной, которое свойственно традиции, Сологуб изобразил своих женщин пьяными, бесстыдными, похотливыми, лживыми, злобными, кокетливыми *дурами*. На фоне традиции Сологуба можно было бы назвать женоненавистником, если бы его мужские персонажи не были столь же гадки.

Среди образов «нечистой силы», созданных русской литературой, сологубовская недотыкомка занимает особое место. Отечественного читателя невозможно удивить ведьмами, оборотнями и призраками. От «Гробовщика» и сказок Пушкина, «Вия» Гоголя до черта из «Братьев Карамазовых» и «Черного монаха» Чехова в русской литературе встречается немало «нечисти».

Однако «нечисть» носит либо фольклорный характер («Вий»), либо является элементом гротескной сатиры («Бобок»). Еще более распространена «нечисть» в функции *объясняющей* галлюцинации. Как черт Ивана, так и черный монах Коврина помогают авторам «высветить»

героя изнутри, заставить говорить «неосознанное». Таким образом, «нечисть» — это прием, дающий возможность писателю сказать о герое полную правду, но самое существование «нечисти» не имеет объективного значения. Через черного монаха мы лучше познаем Коврина (размеры его тщеславия), но через Коврина не виден черный монах. Недотыкомка гораздо более объективный образ. Передонов скорее лишь *медиум*, способный в силу своего болезненного состояния увидеть ее, но это не означает, что болезненное состояние Передонова породило недотыкомку. Недотыкомка не столько свидетельствует о безумии Передонова, сколько о хаотической природе вещного мира. Она — символ этого хаоса и как таковой принадлежит миру, а не Передонову. Недотыкомка угрожает всем без исключения, и не случайно, что ее существование продолжено за рамки не только психического состояния Передонова, но и самого романа, и мы обнаруживаем ее «двойника» в известном стихотворении Сологуба, где она терзает самого автора.

Объективизация недотыкомки и делает ее «фигурой», исключительной в русской литературе.

В «Мелком бесе» Сологуб не претворяет жизнь в «сладостную легенду», но находит ей художественное соответствие в основном в грубой и бедной языковой фактуре, лишенной метафоричности, в нарочитой монотонности пейзажных и портретных характеристик. Скупость и лаконичность «Мелкого беса» позволили Белому сделать весьма любопытное замечание о том, что в романе «гоголизм» Сологуба имеет тенденцию перекрасить себя в пушкинизм<sup>1</sup>. Белый находил в стиле «Мелкого беса» выдержанность «квази-пушкинской прозы»<sup>2</sup>.

Роман строится на нескольких многократно повторяющихся определениях. Я уже отмечал роль слова «глупый». Нагромождению глупости соответствует в романе обилие веселья. В романе много смеются, хохочут, хихикают, короче говоря, веселятся как могут. Даже жандармский подполковник Рубовский и тот с «веселыми» глазами. Но это веселье производит гнетущее впечатление, и его апофеозом становится бал-маскарад, едва не стоивший Пыль-

<sup>1</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 291.

<sup>2</sup> Там же.

никову жизни. Это бессмысленное, нелепое веселье чревато катастрофой.

Но, может быть, повествователь оказывается фигурой, которая преодолевает описываемый им хаос? Отметим, что повествователь *многолик*, причем его лики с трудом совмещаются или не совмещаются вовсе. Он грубо ироничен и прямолинеен в оценке городского общества, порою остроумен и саркастичен («Классный наставник — молодой человек до того либеральный, что не мог называть кота Васью, а говорил: кот Василий»), порою угрюм. Его сравнения бывают чересчур контрастны («Только сравнить: безумный, грубый, грязный Передонов — и веселая, светлая, нарядная, благоуханная Людмилочка»). О его «наслажденческой» роли уже было сказано, но любопытно, что в своих оценках Передонова как «ходячего трупа», «нелепого совмещения неверия в живого бога и Христа его с верою в колдовство» повествователь близок позиции ортодоксального христианина. В своих лирических отступлениях и комментариях, особенно во второй части романа, повествователь выражает себя как идеолог символизма, причем в таких случаях его речь нередко становится столь высокопарна, что невольно закрадывается мысль: Надсон был любимым поэтом не только Саши Пыльникова. «...Воистину, — патетически восклицает повествователь, — в нашем веке надлежит красоте быть попоранной и поруганной». Не менее патетически он пишет о детях как о «вечных неустанных сосудах божьей радости», однако реальные образы детей в романе мало соответствуют «неустанным сосудам»: «уже и на них налегла косность... на их внезапно тупеющие лица».

Состоящий из разноцветных осколков, повествователь «Мелкого беса» сам воплощает собою хаос и в известной степени соответствует роману о вещном мире как мире хаоса. В этом его отличие от повествователя реалистической традиции, который, каким бы нейтральным он ни казался (повествователь Чехова), являет собой некую цельную фигуру, в своем сознании противостоит хаосу и открывает путь к надежде. Категория «надежды» в «Мелком бесе» заменена категорией неизбывной «тоски».

Сочинение Сологуба, разумеется, контрастно в сравнении, например, с рассказами Чехова, образчиком художественного совершенства. Но с точки зрения эстетики, имманентной «Мелкому бесу», роман о несовершенстве

мира и должен был быть *несовершенным*. Я не говорю, что это вполне осознанный автором феномен. Однако налицо связь с эстетикой позднейшего модернизма; эта связь не случайна, в исторической перспективе она обладает символическим характером, ставит роман на грань разрыва с богатой традицией, предвещая новые явления литературы XX века.

187-21  
 757-39/2  
 A



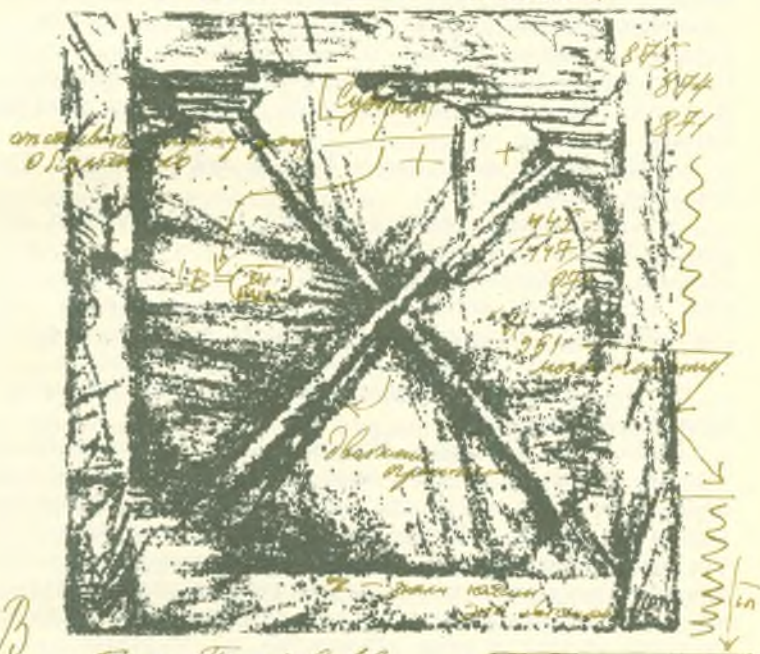
Colombo



Dobruwan

(b)  
 $\frac{1}{2} \frac{11}{2}$   
 (2)

C



B

Figuring, Therapsid Cyphus  
 Cyphus Therapsid Dobruwan 851  
 1854 734016, 784, 835  
 127

15

---

## РОЗАНОВ ПРОТИВ ГОГОЛЯ

Какое нам сейчас, собственно говоря, дело до того, что *небезызвестный* литератор, философ и публицист конца XIX — начала XX века, фигура в достаточной мере спорная, чтобы иметь репутацию одиозной, Василий Васильевич Розанов испытывал острейшую неприязнь к Гоголю, преследовал его с поистине маниакальной страстью, разоблачал при каждой оказии?

Не проще ли, не вдаваясь в детали и обстоятельства дела, уже покрытые толстым слоем копоти и пыли почти вековой давности, принять всю историю за повторение крыловской басни о слоне и москье? Ну, лаял Розанов на Гоголя — и ладно. Гоголю от этого ни жарко ни холодно. Потому-то Розанов и лаял, что был одиозной фигурой... Или так: потому-то и был одиозной фигурой, что лаял на Гоголя.

Собака лает — ветер несет. И унес лай в небытие. Теперь кто помнит?

Однако странно: такое упорство! Более двадцати лет ругать Гоголя отборными словами, публично, в книге, обзывать его *идиотом*, причем идиотом не в том возвышенном, ангельском значении слова, которое привил ему Достоевский, а в самом что ни на есть площадном, ругательном смысле... в самом деле, что ли, взбесился?

Но почему *именно* Гоголя? Что это: случайный выбор, расчет, недоразумение?

Шел конец XIX века. Москва готовилась воздвигнуть Гоголю памятник. Гоголь вроде бы уже стал всеобщим любимцем, обрел статус классика, имена его героев прочно вошли в словарь... Откуда могла родиться ненависть? За что возможно ненавидеть Гоголя? Факт розановского отношения к Гоголю исключителен в истории русской критики, хотя антигоголевская тенденция существовала с самого момента выхода в свет «Ревизора» и «Мертвых душ».

Разделение критиков на друзей и врагов Гоголя скорее происходило внутри партий западников и славянофилов, нежели соответствовало установившимся «партийным» границам. Об этом писал Герцен в своем дневнике 29 июля



1842 года: «Славянофилы и антиславянисты разделились на партии. Славянофилы № 1 говорят, что это («Мертвые души». — В. Е.) — апофеоз Руси, «Илиада» наша, и хвалят следовательно; другие бесятся, говорят, что тут анафема Руси, и за это ругают. Обратное тоже раздвоились антиславянисты».

В антигоголевском лагере оказался оскорбленный, объявленный сумасшедшим Чаадаев, писавший о «Ревизоре»: «Никогда еще нация не подвергалась такому бичеванию, никогда еще страну не обдавали такой грязью...» Скептически был настроен и его недавний издатель Надеждин, вернувшийся из ссылки, куда он отправился за публикацию «Философического письма»: «Больно читать эту книгу («Мертвые души». — В. Е.), больно за Россию и русских».

Н. Греч, со своей стороны, находил в «Мертвых душах» «какой-то особый мир негодяев, который никогда не существовал и не мог существовать». Ему вторил Сенковский на страницах «Библиотеки для чтения», бросивший Гоголю: «Вы систематически унижаете русских людей».

Славянофил Ф. Чижов писал автору «Мертвых душ» в 1847 году: «...я восхищался талантом, но как русский был оскорблен до глубины сердца». К. Леонтьев, оказавший большое влияние на Розанова, признавался в «почти личном нерасположении» к Гоголю «за подавляющее, безнадежно прозаическое впечатление», которое произвела на него гоголевская поэма.

Вспомним и другой эпизод литературной полемики. Консервативный критик В. Авсеенко уже в 70-е годы упрекал Гоголя в бедности внутреннего содержания: «Гоголь заставил наших писателей слишком небрежно относиться к внутреннему содержанию произведения и слишком полагаться на одну только художественность». Это утверждение вызвало резкую реакцию Достоевского («Дневник писателя» за 1876 год). Однако стоит вспомнить и то, что сам Достоевский за пятнадцать лет до этого эпизода в статье «Книжность и грамотность» обнаружил такой взгляд на Гоголя, который, как мы сейчас увидим, в какой-то мере предшествовал розановским размышлениям: «Явилась потом смеющаяся маска Гоголя, с страшным могуществом смеха — с могуществом, не выразившимся так сильно еще никогда, ни в ком, нигде, ни в чьей литературе с тех пор, как создалась земля. И вот после этого

смеха Гоголь умирает перед нами, уморив себя сам, в бессилии создать и в точности определить себе идеал, над которым бы он мог не смеяться».

Итак, можно назвать немало критиков, которые неприязненно писали о Гоголе: славянофилов и западников, консерваторов и просто продажных писак, защитников теории «чистого искусства» и радикалов (в частности, Писарева, находившего в Гоголе полноту «невежества», а в «Мертвых душах» — «чепуху») <sup>1</sup>. Однако Розанов возвел неприязнь к Гоголю на качественно новый уровень: борьба с Гоголем стала всеобъемлющей, программной.

Как ни странно, исследователи творчества Гоголя, в общем, прошли мимо этого факта, не придав ему того значения, которого он заслуживает. Между тем факт нуждается в критическом анализе по разным соображениям.

Во-первых, мы до сих пор плохо представляем себе место Розанова в литературном движении на рубеже веков. Мы все еще недооцениваем сложную и противоречивую, но вместе с тем яркую роль, которую играл в этом движении Розанов. Наши знания о нем еще приблизительны. Мы слышаны о его политических грехах, одновременном сотрудничестве в органах консервативной и либеральной прессы и кое-что знаем об ироническом парадоксализме его книг, написанных рукою безукоризненного стилиста. Но в чем заключается основной пафос его литературно-критических работ, количество которых весьма значительно? Спор Розанова с Гоголем, явившийся в свое время событием и скандалом, перерос затем в немыслимое единоборство Розанова почти со всей русской литературой от Кантемира до декадентов, и это единоборство, будучи по-своему закономерным, с такой уникальной ясностью обнажает критическое сознание предреволюционных лет, что мы не вправе обходить это молчанием.

Во-вторых, наше отношение к Гоголю до сих пор нередко носит, прямо скажем, «школьный» характер. Общий смысл его художественного творчества нам представляется ясным, простым, однозначным. Гоголь — гениальный социальный сатирик. Эта формула никак не

<sup>1</sup> Подробнее об антигоголевских высказываниях в русской критике см. в книге Ю. Манна «В поисках живой души» (М., 1984).

вмещает всего Гоголя, в ней есть доля правды, но она слишком узка для Гоголя.

Розанов считал Гоголя одним из самых загадочных русских писателей, может быть, самым загадочным. Он рассматривал творчество Гоголя как тайну, ключ к разгадке которой едва ли можно вообще подобрать. Споря с Розановым, мы убеждаемся в истинной глубине Гоголя.

И наконец, в-третьих, в своей острейшей полемике с Гоголем Розанов, высоко ценя силу гоголевского слова, стремился найти *изъяны* художественного метода Гоголя, по-своему и очень определенно решал вопрос о гоголевском реализме. Этот чисто теоретический аспект проблемы имеет непосредственное отношение и к сегодняшним спорам.

---

Прежде чем непосредственно перейти к нашей теме, необходимо сказать несколько слов о манере розановского письма и мышления<sup>1</sup>. Розановское письмо — это зона высокой провокационной активности, и вход в нее должен быть сопровожден мерами известной интеллектуальной предосторожности. Розанов, особенно поздний Розанов, автор «Уединенного» и последующих книг — «коробов мыслей», предоставляет читателю широкие возможности остаться в дураках. Традиционный союз между писателем и читателем строится, казалось бы, на незыблемых принципах взаимного доверия. Писатель доверяется читателю, обнажая перед его умозрением мир своих образов и идей. Но и читатель, со своей стороны, также испытывает потребность в писательской ласке. Вступая в незнакомый, зыбкий мир художественного произведения, читатель нуждается в верном проводнике.

А Розанов для читателя все равно что Иван Сусанин для польского отряда. Только, в отличие от Сусанина, он не прикидывается поначалу угодливым и простодушным дядькой. Он расплевывается с читателем на первой же странице книги:

«Ну, читатель, не церемонюсь я с тобой — можешь и ты не церемониться со мной:

— К черту...

---

<sup>1</sup> Более общие данные о жизни и творчестве Розанова см. в интересной, хотя и достаточно схематичной, статье А. Латыниной в «Вопросах литературы» (1975, № 2).

— К черту!» («Уединенное»).

Читатель не верит. Он произносит свое «к черту!» непринужденно, со смешком, он убежден, что это — шутка. Ведь ему, читателю, уже давным-давно надоели слишком податливые авторы. Он даже жаждет остроты и борьбы. Он готов к потасовке.

Розанов, однако, вовсе не собирается затевать ту игру, на которую соглашается образованный читатель. Нелюбовь Розанова к читателю имеет скорее не литературную, а идейную подоплеку. Для него российский читатель-современник как собирательное лицо представляет собою продукт того литературного воспитания и того устоявшегося либерального общественного мнения, которые ему глубоко антипатичны. Ему нужен не доверчивый и благодарный, а именно не на шутку разъярившийся читатель и критик, который, утратив самообладание, в ярости сморозит явную глупость и выкажет себя дураком. Только тогда Розанов проявит к нему некоторое милосердие и, подойдя с приветом, дружески посоветует не выбрасывать его книгу в мусорную корзину: «Выгоднее, не разрезая и ознакомившись, лишь отогнув листы, продать со скидкой 50% букинисту».

Тонкий и удачливый провокатор, Розанов высмеивает читательское представление о писателях (представление, которое сообща создали читатели и писатели), вызывая, что называется, огонь на себя. Читатель верит в исключительные качества писателя? В его благородство, высоко нравственность, гуманизм? Розанов в своих книгах не устает выставлять себя некрасивым, неискренним, мелочным, дрянным, порочным, эгоистичным, ленивым, неуклюжим... Но если читатель вообразит себе, что перед ним *автопортрет* Розанова, то он в очередной раз ошибется. Розанов вовсе не мазохист и не раскаявшийся грешник. Он снисходит до интимных признаний не с целью исповедального самораскрытия, а с тем, чтобы подорвать доверие к самой сути печатного слова. В конечном счете ему важны не изъяны писателя, а изъяны писательства. Есть в Розанове и лирическая струя, но она не находит самостоятельного выражения. Сентиментальный и мечтательный Розанов вдруг начинает говорить языком, занятым у ранних символистов. Преображение розановского слова совершается, как правило, в явной или тайной полемике.

Генетически, в смысле формы, книги Розанова восхо-

дят, на мой взгляд, к «Дневнику писателя» Достоевского. Здесь та же жанровая и тематическая *чересполосица*, создающая, однако, как показал В. Шкловский в своей ранней брошюре о Розанове<sup>1</sup>, своеобразный эффект стилистического единства. Но в сравнении с «Дневником писателя» розановский «дневник» отмечен особой чертой. В его авторе «происходит разложение литературы». Розановское «я» не желает быть служителем мысли и образа, не желает приносить себя в жертву развиваемой идее. Розанов прислушивается к музыке мысли, музыке, сообщающей мысли характер художественного феномена. Он передает мимолетное настроение своего «я», как бы хватая мысль за хвост, стремясь до предела сократить расстояние между «я подумал» и «я записал». Однако в запечатлевании «я подумал» содержится такой безотчетный каприз, такая беспредельная ирония по отношению к фактам, что отделить розановскую склонность к солипсизму от склонности к эпатажу («Какой вы хотели бы, чтобы вам поставили памятник? — Только один: показывающий зрителю кукиш») бывает порою невозможно.

Методология полемики с Розановым — отдельный вопрос. Розанов сознательно непоследователен и намеренно противоречит сам себе. Розанов — художник мысли. Доказывать всякий раз его внутреннюю противоречивость столь же неплототворно, сколь осуждать поэта за то, что после восторженного гимна любви он пишет стихотворение с нотками очевидного цинизма. Критика не раз упрекала Розанова в равнодушии или даже нелюбви к истине. Это неточный упрек. Розанов писал на уровне «предпоследних слов», допуская различное толкование, не потому, что был глух к «последним словам», а потому, что сомневался в их абсолютности. Может быть, сомнение и есть глухота, но это уже область метафизики. Розанов близок подпольному герою Достоевского, мечтавшему об абсолютном, но не находившему его в реальности бытия.

## 1. ГОГОЛЬ И РОССИЯ

«Выяснение Гоголя, суд над ним был его (Розанова.— В. Е.) личным вопросом, и оттого это единственная по

<sup>1</sup> Шкловский Виктор. Розанов. Пг., 1921.

силе и глубине критика»<sup>1</sup>. Это мнение В. Гиппиуса определяет экзистенциальные истоки розановского отношения к Гоголю, личностную вовлеченность Розанова в литературный конфликт и в какой-то степени объясняет пристрастность розановских оценок. Розанов буквально был болен Гоголем, но в его воображении Гоголем *болела* вся Россия, так что исцеление, освобождение от Гоголя имело для Розанова не только личный, но и социальный смысл.

Розанов считал Гоголя роковой, вредоносной для России фигурой. Какая идейная позиция определила подобный взгляд?

Социальный аспект литературы — одна из магистральных тем розановского творчества. В этом он ученик шестидесятников. Именно шестидесятники научили Розанова понимать, какое серьезное воздействие способна оказывать литература на общество. Усвоив урок, Розанов остался чужд идеям «чистого искусства», выразители которого, получив прививку метафизически возвышенного пессимизма, составили направление, известное под именем декадентства. В отличие от декадентов, Розанов не только не умалял, но всячески подчеркивал социальную роль художника и видел историческую заслугу Добролюбова в том, что тот связал литературу с жизнью, заставил первую служить последней, в результате чего «литература приобрела в нашей жизни такое колоссальное значение»<sup>2</sup>. Утверждение социальной значимости литературы связывает Розанова с шестидесятниками при полном идеологическом разрыве. Свидетельством такой негативной связи явились многочисленные оценки Розанова.

Пример Гоголя особенно показателен.

Как известно, Белинский высоко отзывался о социальной роли Гоголя, ставя его в этом смысле выше Пушкина, но на фоне розановского представления о роли Гоголя в судьбе России отзыв Белинского выглядит довольно сдержанным, скромным. Розанов настолько возвеличил роль Гоголя, что невольно приходит в голову сравнение с той социальной ролью, которую сам Гоголь отводил гомеровской «Одиссее» в русском переводе Жуковского. Гоголь ждал от перевода буквально преображения России. Но Гоголь только обещал чудо, в то время как Розанов писал

<sup>1</sup> См.: Розанов Василий. Избранное. Мюнхен, 1970, с. 442.

<sup>2</sup> Розанов В. В. Литературные очерки. СПб., 1902, с. 94.

о свершившемся чуде Гоголя, стало быть, выступая не как пророк, а как очевидец. И этот очевидец без колебания сравнивает Гоголя не с кем иным, как с Александром Македонским. «Да Гоголь и есть Алекс[андр] Мак[едонский], — пишет Розанов. — Так же велики и обширны завоевания»<sup>1</sup>.

Читатель, вспомнив о роли, отведенной Македонскому в «Ревизоре», истолкует розановские слова как иронию или даже издевку. Не будем спешить. В этих словах восхищение подавляет иронию. Но так восхищаются врагом. Подчеркивая могущество Гоголя и поражаясь обширностью его завоеваний, Розанов — принципиально слабый человек (это его литературное амплуа, ср.: «Хочу ли я, чтобы очень распространялось мое учение? Нет. Вышло бы большое волнение, а я так люблю покой... и закат вечера, и тихий вечерний звон»<sup>2</sup>) — преклоняется перед *силой* Гоголя, но не забывает выставить его завоевателем. Писатель как завоеватель — фигура малосимпатичная. Завоевание подразумевает захват, насилие, больше того — надругательство. Как это согласовать с нравственной миссией писателя? — Несовместимые вещи. Зловещий образ. Розанов заключает, шепотом, в ухо читателю: «Ни один политик и ни один политический писатель в мире не произвел в «политике» так много, как Гоголь»<sup>3</sup>.

Кто еще так высоко ставил Гоголя?

Кто еще — так *низко*?

Но что же скрывается за розановским отношением к Гоголю как к Александру Македонскому?

«Я сам прошел (в гимназии) путь ненависти к правительству... к лицам его, к принципам его... от низа и до верхушки»<sup>4</sup>, — писал Розанов, однако гимназический «радикализм» Розанова не нашел отражения в его творчестве. С первых же статей Розанов резко отмежевывается от радикальных идей 60—70-х годов, остаются лишь ностальгические нотки: «И кто из нас... обратясь к лучшим годам своей юности, не вспомнит, как за томом сочинений Добролюбова забывались и университетские лекции, и вся мудрость, ветхая и великая, которая могла быть усвоена из

<sup>1</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 238.

<sup>2</sup> Там же, с. 50.

<sup>3</sup> Там же, с. 238.

<sup>4</sup> Там же, с. 380.

разных старых и новых книг. К нему примыкали все наши надежды, вся любовь и всякая ненависть»<sup>1</sup>. Когда Розанов писал эти строки (1892 год), «ненависть» уже возобладала над «любовью», «радикализм» погиб в эмбриональном состоянии, не «проклюнулся», как это было у Каткова или Суворина, а потому смены вех тогда не было: Розанов-критик начался как славянофил, пошел за писателями, образующими «единственную у нас школу оригинальной мысли». Он называл своими наставниками И. Киреевского, А. Хомякова, Константина и Ивана Аксаковых, Ю. Самарина, Ап. Григорьева, Н. Данилевского, К. Леонтьева. С Н. Страховым его связывала личная дружба.

Считая славянофилов «школою протеста психического склада русского народа против всего, что создано психологическим складом романо-германских народов», Розанов как суммарный вывод из славянофильского учения выдвигал четыре основных начала, являющихся исключительной принадлежностью русского народа:

1) начало гармонии, *согласия* частей, «взамен антагонизма их, какой мы видим на Западе в борьбе сословий, положений, классов, в противоположении церкви государству»;

2) начало *доверия* как естественное выражение этого согласия, которое, при его отсутствии, «заменилось подозрительным подсматриванием друг за другом, системою договоров, гарантий, хартий — конституционализмом Запада»;

3) начало *цельности* в отношении ко всякой действительности, к истине, которая постигается не обособленным рассудком через философию, но благодаря нравственным поискам;

4) «начало *соборности*», «слиянности с ближним — что так противоположно римскому католицизму, с его внешним механизмом папства... и не похоже также на протестантизм...»<sup>2</sup>.

Эта система, наконец, включала в себя идею «преданности» русского народа «верховой власти»<sup>3</sup>.

Нельзя не заметить, что Розанов весьма основательно упростил славянофильское учение, что обычно характерно

<sup>1</sup> Розанов В. В. Литературные очерки, с. 95.

<sup>2</sup> Там же, с. 150.

<sup>3</sup> Там же, с. 151.



для эпигона. Однако Розанов вовсе не был эпигоном, лишь повторяющим «зады» учения, к тому же дурно усвоенного. Его схематизация имела целью примирить славянофильство с российской государственностью, положить наконец предел взаимным подозрениям, нередко доходившим до открытого антагонизма. Очистив славянофильскую идею от всяческих «антигосударственных» наслоений, приведя ее к знаменателю положительной националистической доктрины, гармонирующей с государственным сознанием эпохи Александра III, Розанов естественным образом оказался в рядах махровых консерваторов. Но он, в отличие от Каткова или Победоносцева, которых упрекал в «самодовольстве» и в том, что они Россию в настоящем ее положении считают здоровой, был, что называется, «реакционным романтиком»: он мечтал об «одухотворении» русского самодержавия. Безусловно, он видел вопиющие изъяны государственной системы, способной до бесконечности вредить самой себе, он понимал всю ее глупость, косность и слабость; тем не менее Розанов — и здесь корень его расхождения как со славянофилами, по мнению которых российская государственность со времен Петра утонула в «немецкой» бюрократии, так и с западниками, считавшими самодержавие общественным атавизмом, — полагал, что социальная система России в своем принципе является органическим для страны образованием, что она в перспективе жизнеспособна. В результате он не только не отделял судьбу России от ее государственной власти, но, напротив, взаимосвязывал эти понятия. Как публицист и литературный критик Розанов в 90-е годы видел свое назначение в моральной помощи власти (хотя она и не понимает того, что в этой помощи нуждается), в улучшении режима и в борьбе с разрушительными тенденциями, которые, нанося удары по власти, наносят удары по самой России, главное, с социальными «утопиями», грозящими стране, как он понимал, гибелью.

Выступая с таких позиций, Розанов не мог не прийти в конфликт с основным направлением русской литературы XIX века, со всеми *без исключения* великими русскими писателями. Но конфликт в его полном объеме разгорелся не сразу.

Первоначально (в 90-е годы) Розанов только Гоголя (во всяком случае, главным образом Гоголя) воспринял как своего оппонента и врага России.

Розанов «наткнулся» на Гоголя, когда работал над книгой о Достоевском, над «Легендой о Великом инквизиторе». В специально отведенной Гоголю главке он высказал сомнение относительно достоверности известного взгляда (высказанного, в частности, Ап. Григорьевым), по которому «вся наша новейшая литература исходит из Гоголя»<sup>1</sup>. Розанов предложил диаметрально противоположный тезис: русская новейшая литература «вся в своем целом явилась отрицанием Гоголя, борьбой против него»<sup>2</sup>. Впрочем, уточнял Розанов, не только новейшая, но и догоголевская литература, и прежде всех Пушкин, также враждебны Гоголю. «Не в нашей только, но и во всемирной литературе, — утверждал в другой статье Розанов, — он стоит одиноким гением»<sup>3</sup>. «Мнимые», с его точки зрения, преемники Гоголя из русских писателей — Тургенев, Достоевский, Островский, Гончаров, Л. Толстой — обнаружили тонкое понимание внутренних движений человека, найдя за действиями, за положениями, за отношениями «человеческую душу, как скрытый двигатель и творец всех видимых фактов». Именно эта черта объясняет, по Розанову, всех перечисленных писателей, именно этой черты — «только ее одной и только у него одного»<sup>4</sup> — нет у Гоголя. Называя Гоголя «гениальным живописцем внешних форм», Розанов полагал (вспомним В. Авсеенко!), что «за этими формами ничего в сущности не скрывается, нет никакой души», так что название знаменитой гоголевской поэмы имеет символический смысл. «Пусть изображаемое им общество было дурно и низко, — писал Розанов, — пусть оно заслуживало осмеяния, но разве не из людей уже оно состояло? Разве для него уже исчезли великие моменты смерти и рождения, общие для всего живого чувства любви и ненависти? И если, конечно, нет, то *чем же* эти фигуры, которые он вывел перед нами как своих героев, могли отозваться на эти великие моменты, почувствовать эти общие страсти? Что было за одеждою, которую одну мы видим на них, такого, что могло бы хоть когда-нибудь по-человечески порадоваться, пожалеть, возненавидеть?»<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе. СПб., 1902, с. 10.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с. 132.

<sup>4</sup> Там же, с. 10.

<sup>5</sup> Там же, с. 11.

Ниже я специально остановлюсь на том, являются ли гоголевские персонажи «живыми» или «мертвыми» душами и правомерны ли вообще приведенные вопросы Розанова, но пока что важно определить сущность розановской мысли. Она сводится к тому, что русские читатели не поняли «обмана»: они приняли «мертвые души» за реальное отображение социального характера целого поколения — поколения «ходячих мертвецов» — и возненавидели это поколение. За свою «гениальную и преступную клевету» Гоголь, по мнению Розанова, понес заслуженную кару (конец его жизни), но воздействие гоголевского творчества негативным образом отразилось на развитии русского общества.

Розанов последовательно увеличивает меру гоголевской вины. Если в «Легенде о Великом инквизиторе» — оклеветанное поколение, то уже в следующей работе о Гоголе (явившейся ответом на либеральную критику его концепции гоголевского творчества) Розанов идет значительно дальше. «С Гоголя именно, — пишет он, — начинается в нашем обществе потеря чувства действительности, равно как от него же идет начало и отвращения к ней»<sup>1</sup>.

Это уже выглядит почти как навет на Гоголя — источника, выходит дело, революционного брожения общества, и будь у молодого и пылкого Розанова побольше влияния, кто мог бы поручиться, что Гоголя не выставили бы из русской литературы как отщепенца, персону нон грата? Тем более что Розанов вовсе не желал оставаться на почве теории, он настаивал, чтобы словесные выводы переходили в санкцию, и с недоумением отмечал, что партия, на идеях которой он основывается, оставляет его одного, без поддержки и поощрения.

В середине XIX века дискуссия о «дидактике» и «чистом искусстве» развела Гоголя и Пушкина по разные стороны «баррикады». Временами Розанов почти дословно вторит А. Дружинину, который писал: «Скажем нашу мысль без обиняков: наша текущая словесность изнурена, ослаблена своим сатирическим направлением. Против этого сатирического направления, к которому привело нас неумеренное подражание Гоголю, — поэзия Пушкина может служить лучшим орудием»<sup>2</sup>. Но основной смысл

<sup>1</sup> Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе, с. 134.

<sup>2</sup> Дружинин А. В. Собр. соч., т. VII. СПб., 1865, с. 59—60.

розановских разоблачений 90-х годов вовсе не лежит в возвращении к полемике сорокалетней давности. Розанову нужен не идеологический нейтралитет «чистого искусства», которое в лице А. Дружинина протестует против социально активного направления в литературе. Ему нужна культурно-социальная сила, которая могла бы справиться с «вредным» направлением. И здесь его учителя из славянофильской школы оказались беспомощными. Они проявили «гнилой либерализм»: они не только не выступили против Гоголя, но оказались в числе его друзей и страстных почитателей. Откуда такая близорукость? Розанов вынужден отметить, что «основные славянофилы» признавали «гениального, но извращенного Гоголя... самым великим деятелем в нашей литературе»<sup>1</sup>.

Он объясняет это тем, что Гоголь «отрицанием своим совпал с их отрицанием», хотя не уточняет мысли о совпадении отрицаний, ибо, очевидно, не верит в нее. Для него понятно, что славянофилы заблуждались: совпадение, если оно и было, было минутным и случайным. Не удовлетворенный позицией «основных славянофилов», Розанов ищет в партии ветвь, которая верна не Гоголю, а Пушкину, причем не Пушкину теоретиков «чистого искусства», а Пушкину — автору «Возрождения», тяготеющему «к идеалам своего родного народа». К этой ветви Розанов причисляет Ап. Григорьева, Достоевского и Страхова. Но Ап. Григорьеву принадлежит тот вышеупомянутый взгляд на Гоголя, с которым спорил Розанов. Что же касается Страхова, то сам Розанов в статье на смерть Страхова признает, что Страхов не разделял его мыслей о Гоголе. «До чего, до чего вы были неправы, нападая на Гоголя, — передает Розанов слова Страхова, — я перечитываю вот... и изумляюсь; изумляюсь этой неистощимой силе творчества, этой верности взгляда, этому чудному языку. Вы говорите — *Мертвые души*; да помилуйте, они до сих пор живые, оглянитесь только, только *умейте* смотреть»<sup>2</sup>.

Есть в статье еще одно любопытное место, где приводятся слова Страхова, выражающие, на мой взгляд, возможную позицию славянофилов по отношению к самому Розанову: «Вы славянофил или, по крайней мере, поднялись с почвы славянофильской; вы приносите поэтому

<sup>1</sup> Розанов В. В. Литературные очерки, с. 88.

<sup>2</sup> Там же, с. 253—254.

неизмеримый вред школе, ибо ваши мнения могут быть поставлены ей на счет: между тем славянофильство всегда было терпимо, никогда оно силы не проповедовало». Но Розанов потому так охотно и приводит критический отзыв Страхова, что видит в нем общеславянофильскую слабость и непоследовательность. И он отвечает не только Страхову, но и всей школе в целом, отвечает ученик, постигший ошибку учителей: «...он (Страхов.— В. Е.) не замечал, что это была школа существенным образом словесная; школа замечательных теорий, из которых никак не умел родиться факт. Жизнь именно есть вереница фактов, и eo ipso понуждений... Нужен и меч в истории, нужно и слово; прекраснее слово, но необходим бывает и меч»<sup>1</sup>.

Да, Розанов явно рвался в бой, размахивал мечом, метил в Гоголя и получал удовольствие от «либеральных» камней, полетевших в его огород. За ним с легкой руки Вл. Соловьева закрепилась репутация Иудушки Головлева, но он презирал Вл. Соловьева не меньше, чем самого Щедрина, и готов был страдать, словно желая доказать читателям, что праведники и пророки находятся не в том стане, где их ищут,— в том стане нетрудно выдвинуться: достаточно насмешливой фразы. Кто сказал, что в России невыгодно быть обличителем? Это, утверждал Розанов, обеспеченная общественная карьера, несмотря ни на какие гонения. Гонения выдумала глупая власть для поощрения гонимых, для раздувания шума вокруг их имен. В России куда более опасно быть консерватором: съедят, даже не выслушав до конца, не разобравшись что и как. В этом Розанов был убежден на примере того же Н. Страхова, К. Леонтьева, Н. Данилевского — «литературных изгнанников», мимо которых прошел, как утверждал Розанов, русский читатель. В пылу полемики Розанов берется защищать даже самые отпетые репутации, восхищается публицистическим даром кн. Мещерского, издателя «Гражданина», вступается за Ф. Булгарина, призывая читателя задуматься хотя бы над тем фактом, что имеющий «осиновый кол» в своей могиле Булгарин был «интимным другом» Грибоедову, который, посылая Булгарину рукопись своей знаменитой комедии, просил: «Сохрани мое *«Горе»*...»<sup>2</sup> Но, прикрывая Булгарина именем Грибоедова,

<sup>1</sup> Розанов В. В. Литературные очерки, с. 250.

<sup>2</sup> Там же, с. 217.

Розанов вокруг Грибоедова же начинает плести интриги, упрекает автора комедии в непонимании России, в безжизненности и «неумности» его творения.

Розанов 90-х годов оказался под властью простой до гениальности идеи, достойной Поприщина: чтобы спасти гибнущую Россию, необходимо все «плюсы» общественного мнения обратить в «минусы» и *vice versa*. Мечта Розанова уводила его к прямому действию, при котором слово играет второстепенную роль, однако дело заключалось в том, что Розанов как раз не был человеком действия, мечта пришла в конфликт с его литературной сущностью. К тому же был предел и розановского всепрощения по отношению к российской государственности. Назревал 1905 год. Несостоятельность самодержавия становилась выводом не только революционного сознания, но и элементарного, обывательского здравомыслия. Розанов мог не считаться с революционерами, но российский обыватель значил для него много, именно обывателя должна была согреть его мечта, а обыватель вел подсчет политическим и экономическим провалам правительства.

Мечта Розанова погибла, придя в нестерпимое противоречие как с действительностью, так и с личностью мечтателя. Но ее гибель не привела Розанова в стан его стародавних союзников по гимназическому радикализму. Социальный индифферентизм как возможная позиция также не удовлетворял Розанова. Взрыв розановской идеологии выворотил идеолога наизнанку, обнажил все те потаенные сомнения, тревоги и растерянность, которые Розанов раньше тщательно скрывал от своего читателя и, должно быть, самого себя. Теперь вместо монолита Розанов предстал перед читателем грудой разноцветных обломков, «опавшими листьями» прежней мечты, и именно эти опавшие листья и есть тот настоящий Розанов, который стал уникальной фигурой в русской словесной культуре начала XX века. «От всего ушел и никуда не пришел»<sup>1</sup>, — писал Розанов о себе. Из «листьев» Розанову удалось создать мозаический узор мысли. Мечта погибла, но сохранилась ностальгия по ней и вопрос: кто виноват? Кто виноват в гибели мечты? Розанов отвечал решительно: *все*. Радикалы и консерваторы, русская история, сам Розанов, Церковь и еще шире — христианство и, наконец, вся русская лите-

<sup>1</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 387.

ратура. Но по-прежнему главный виновник — Гоголь.

Такова позиция Розанова между двух революций. Пока была жива розановская мечта, пока он верил в счастливое воссоединение русского духа с российской государственностью, Розанов очень неохотно «отдавал» русских писателей своим идейным оппонентам. Собственно, в отщепенцах оказался только Гоголь. Правда, при внимательном чтении можно было нащупать его неприязнь вообще к сатирическому направлению: Фонвизину, Грибоедову, Щедрина, — сатира и мечта для него несовместимы, но Розанов все-таки не искал себе новых врагов, а непосредственно мечте вредил Гоголь.

Тогда же, когда Розанов похоронил свою мечту, он гораздо более придирчивым взглядом посмотрел на русскую литературу и обнаружил, что она вся полна отщепенцев, что русская литература не делает дело, не вьет гнездо, что подавляющее количество писателей, которых мы теперь называем критическими реалистами, по Розанову, анти-социальны. «По содержанию литература русская, — писал Розанов, — есть такая мерзость, — такая мерзость бесстыдства и наглости, — как ни единая литература. В большом Царстве, с большою силою, при народе трудолюбивом, смышленном, покорном, — что она сделала? Она не выучила и не внушила выучить — чтобы этот народ хотя научили гвоздь выковать, серп исполнить, косу для косьбы сделать... Народ рос совершенно первобытно с Петра Великого, а литература занималась только, «как они любили» и «о чем разговаривали»<sup>1</sup>.

Розанов постоянно оперирует понятиями «пользы» и «вреда», подчиняя этим понятиям истину. Столкновение истины с пользой рассматривается Розановым на примере деятельности Новикова и Радищева. «Они говорили правду, и высокую человеческую правду», — признает он. Однако «есть несвоевременные слова». Именно такие слова были произнесены Новиковым и Радищевым, и если бы их «правда» распространилась по всей России, то Россия не имела бы духа «отразить Наполеона»<sup>2</sup>.

Вот корень розановского отношения к русской литературе. Русская литература либо сибаритствовала, либо вредила России, говоря «правду». Россия была слишком

<sup>1</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 447.

<sup>2</sup> Там же, с. 139.

слаба для принятия «правды»: скажи ей «правду», и она рассыплется, не отразит Наполеона. Но и «правду»-то русская литература говорила не ради «правды». Здесь розановская мысль вступает в конфликт с самой «сущностью» печатного слова, и не случайно, что у Розанова в основе основ виноват Гутенберг. Именно из-за печатного станка литература превратилась в источник славы и удовлетворения писательского тщеславия. Литература, по Розанову, только и живет тревогой о «сохранении имени в потомстве». А самый верный путь к «сохранению» указал Герострат. Все литераторы — в душе Геростраты или Добчинские. «Ни для кого так не легко сжечь Рим, как для Добчинского. Катилина задумается. Манилов — пожалеет; Собакевич не поворотится; но Добчинский поспешит со всех ног: «Боже! да ведь *Рим* только и ждал *меня*, и я именно и родился, чтобы сжечь *Рим*; смотри, публика, и запоминай *мое имя*»<sup>1</sup>.

Через прозрачный намек на Третий Рим, который поджигает русский литератор — Добчинский, Розанов возвращается от литературы *вообще* к сущности русской литературы. Он находит ее преисполненной самодовольства, сытости. Обличения идут на пользу не России, а самим обличителям. «Как «матерый волк», — пишет Розанов о Щедрина, — он наелся русской крови и сытый отвалился в могилу»<sup>2</sup>. Даже Достоевский кажется Розанову подозрительной фигурой. Он *тоже* виноват, виноват в том, что так внимательно приглядывается к нигилистам, что, по сути дела, «организовал» их направление: «Достоевский как пьяная нервная баба вцепился в «сволочь» на Руси и стал пророком ее»<sup>3</sup>. В столь же хлестких выражениях — о Герцене и Некрасове, Тургеневе и Чернышевском... Только три исключения видит Розанов в русской литературе: Пушкин, Толстой, Суворин.

Пушкин «метафизически» близок Розанову. К социальной направленности Пушкина он довольно равнодушен и хотя находит, что Пушкин первым в послепетровское время обратился к русскому идеалу, однако «Пушкин и Лермонтов ничего особенного не хотели»<sup>4</sup>. Главное в

<sup>1</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 33.

<sup>2</sup> Там же, с. 57.

<sup>3</sup> Там же, с. 175.

<sup>4</sup> Там же, с. 159.



Пушкине — многобожие, дар воспеть прекрасное разнообразие мира, отсутствие господствующей идеи. «Можно Пушкиным питаться и можно им одним пропитаться всю жизнь, — пишет Розанов. — Попробуйте жить Гоголем... Лермонтовым: вы будете задушены их (сердечным и умственным) монотеизмом... Через немного времени вы почувствуете... себя, как в комнате с закрытыми окнами и насыщенной ароматом сильно пахучих цветов, и броситесь к двери с криком: «простора!», «воздуха!..» У Пушкина — все двери открыты, да и нет дверей, потому что нет стен, нет самой комнаты: это — в точности сад, где вы не устаете»<sup>1</sup>.

Конечно, добавляет Розанов, Россия никогда не станет жить Пушкиным, как греки — Гомером. Тут не недостаточность поэта, а потребность движения, потребность подышать атмосферой «исключительных настроений». После «сада» Пушкина — «исключительный и фантастический кабинет» Гоголя. После Пушкина, в другом месте пишет Розанов, «дьявол вдруг помешал палочкой дно: и со дна пошли токи мути, болотных пузырьков... Это пришел Гоголь. За Гоголем все. Тоска. Недоумение. Злоба, много злобы...».

И в этот момент «злобы» рождается вторая исключительная для Розанова фигура: Толстой. «Толстой из этой мглы поднял голову: «К идеалу!»<sup>2</sup> Толстой описал не молодых людей, рассуждающих о труде, а самую «трудовую Россию», отнесся с уважением к семье, к трудящемуся человеку, к отцам. «Это — впервые и *единственно* в русской литературе, без подражаний и продолжений».

Толстой, стало быть, выполнил тот «социальный заказ», который Розанов устал ждать от русской литературы. Но скорее всего Розанов выдумал *своего* Толстого. Толстой описал *разные* семьи, *различных* отцов, наконец, *разный* труд; создал сложную и совсем не апологетическую картину русской действительности; не заметить его критики того сословия, к которому Розанов слал Чернышевского «целовать ручки»<sup>3</sup>, — значит не хотеть ее замечать.

<sup>1</sup> Розанов В. В. Среди художников. СПб., 1914, с. 13.

<sup>2</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 160.

<sup>3</sup> Там же, с. 23.

<sup>4</sup> Розанов считал, что «не использовать такую кипучую энергию, как у Чернышевского, для государственного строительства — было преступлением, граничащим со злодеянием». Но и Чернышевский сам

Но третья исключительная фигура, А. Суворин, была действительно близка к розановскому идеалу. О молодом Суворине Розанов отзывался непочтительно: мало ли либеральных пересмешников? Однако «либеральный пересмешник» превратился в «средневекового рыцаря», который, завязав в узелок свою «известность» и «любимость» (явно преувеличенные Розановым), вышел вон с новым чувством: «Я должен жить не для своего имени, а для имени России». И он жил так, заключает Розанов.

Кредо, приписываемое Розановым Суворину, — единственно достойное (по Розанову) кредо русского литератора. Не будем сейчас возвращаться к вопросу о том, как способствовал Суворин славе России. Меня интересует в данном случае иная проблема.

По сути дела, для Розанова существуют две литературы. Литература самовыражения, споспешествующая славе имени, и литература, если так можно выразиться, национальных интересов.

Что такое литература самовыражения? Она отражает личную истину писателя, его собственное видение мира. Розанов ставит вопрос буквально следующим образом: кто таков писатель, чтобы его личная истина стала достоянием общества? Можно ли писателю доверить такое ответственное дело, как влияние на умонастроение тысяч читателей? Пушкин — счастливое исключение: его самовыражение было метафизически полноценным, к тому же социально не вредным, а даже скорее полезным. Но другие? Не вносят ли они преимущественно сумятицу в читательские головы, не получается ли так, что их литературное дарование *заставляет* читателя принять ту точку зрения, с которой ему и не хочется соглашаться? В литературе самовыражения, выходит, есть элемент насилия и гипноза. Не лучше ли в таком случае иметь дело с писателями, которые стремятся выразить не личную истину, а своевременные общественные интересы?

Здесь я намеренно огрубляю розановскую мысль, стараюсь обнажить ее и признаю, что при таком обнажении Розанов перестает быть Розановым. И вот обнаруживается

---

«виноват»: «Каким образом, чувствуя в груди такой запас энергии, было, в целях прорваться к делу, не расцеловать ручки всем генералам... — лишь бы дали помочь народу...» (Розанов Василий. Избранное, с. 14).

важная особенность розановской мысли; она в самом деле — «опавшие листья», то есть живет как орнамент, узор, как намек на многообразие истины. Ведь парадокс всей русской литературы заключается в том, что общественно своевременным было всегда неуютное власти несвоевременное слово. Оно вырывалось, не спросясь, и не оно приноравливалось к обществу, а общество — к нему, причем процесс «переваривания» такого слова затягивался порою на десятилетия. Но сколько бы времени ни прошло, несвоевременное (для власти) слово выживает и остается, тогда как своевременное оказывается мертворожденным. Наконец, настаивая на литературе национальных интересов, Розанов забывал о своем собственном писательском кредо, о своем предельном субъективизме, о том, что он призывал читателя плакать не об обстоятельствах своей жизни, а о себе, и что эта, как теперь называется, экзистенциальная тема была у Розанова превалирующей.

Обратимся теперь к «исключительному и фантастическому кабинету» Гоголя. Разве Гоголь с юных лет не горел страстью быть полезным России на каком угодно месте, в каком угодно звании? Почему же Розанов не замечает этого, почему Гоголь вызывает у него особенную неприязнь?

Розанов не считается с намерениями Гоголя. Он судит Гоголя по тому, что Гоголь создал, и находит, что Гоголь сам не ведал, что творил. Именно в этом неведении, которое Розанов считает роковым для России, заключается «главная тайна Гоголя»<sup>1</sup>: «Он показал всю Россию бездобростной — небытием. Показал с такой невероятной силой и яростью, что зрители ослепли и на минуту перестали видеть действительность, перестали что-нибудь *знать*, перестали понимать, что ничего подобного «Мертвым душам», конечно, нет в живой жизни и в *полноте* живой жизни... Один вой, жалобный, убитый, пронесся по стране: «Ничего нет!..», «Пусто!»... «Пуст Божий мир!»...»<sup>2</sup> Таким образом, Гоголь создал произвольную карикатуру, но в этой произвольности была ее сила. Гоголь — манекен, моргающий глазами в бесплодных поисках смысла того, что он написал, а потому, пишет Розанов, «я не решусь удержаться выговорить последнее слово:

<sup>1</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 119.

<sup>2</sup> Розанов В. В. Среди художников, с. 262.

*идиот*. Он был так же неколебим и устойчив, так же не «сворачиваем в сторону», как лишенный внутри себя всякого разума и всякого смысла человек. «Пишу» и «sic!». Великолепно. Но какая же мысль? Идиот тарацит глаза, не понимает. «Словечки» великолепны. «Словечки» как ни у кого. И он видит, что «как ни у кого», и восхищен бессмысленным восхищением, и горд тоже бессмысленной гордостью.

— Фу, дьявол! — сгинь!..

...Он не понимает, что за словом должно быть что-нибудь, — между прочим, что за словом должно быть *дело*; *пожар* или *наводнение*, *ужас* или *радость*. Ему это непонятно, — и он дает «последний чекан» слову...»<sup>1</sup>

Если, по Мережковскому, Гоголь всю жизнь боролся с чертом, то в розановской интерпретации творчество Гоголя обретает черты *сатанического формализма*, где самоценное слово, освобождаясь от человеческого смысла, становится черной магией. И Розанов настолько проникается своей интерпретацией, что зовет на помощь крестную силу: «С нами крестная сила! чем оборониться от тебя?»

«Верю, подсказывает сердце. В ком затеплилось зернышко «веры», — веры в душу человеческую, веры в землю свою, веры в будущее ее, — для того Гоголя *воистину* не было.

Никогда более страшного человека, — заключает Розанов, — *...подобия* человеческого... не приходило на нашу землю»<sup>2</sup>.

Оставим розановские страхи, проклятья и заклинания как эмоциональный балласт, который замутняет суть дела, и рассмотрим дальше мысль Розанова. По его мнению, Гоголь бы не стал столь социально влиятельной фигурой, если бы был вовремя понят. Но Гоголя не поняли ни он сам, ни его читатели. И вот это соединение двойного непонимания придало творчеству Гоголя значение «архимедовского рычага»:

«Наши иллюзии творят жизнь не менее, чем самые заправские факты. Пусть в *субъекте* своем Гоголь не был ни реалистом, ни натуралистом; творило «дело» не то, чем он был в «субъекте», но творило дело то, чем он

<sup>1</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 119.

<sup>2</sup> Там же, с. 120.

казался в «объекте»... Жизнь и историю сотворило и — огромную жизнь сотворило, именно *принятие его за натуралиста и реалиста*, именно то, что и «Ревизора», и «Мертвые души» все сочли (пусть ложно) за *копию с действительности*, подписав под творениями — «с подлинным верно».

Настаивание на этом — детское, нелепое, не умное — принадлежит последнему фазису деятельности Белинского и особенно 60-м годам. Оно-то, таковое понимание, пусть равное полному непониманию, однако и произвело весь «бурелом» в истории, оно и сообщило Гоголю огромную силу ломающего лома... И явился взрыв такой деятельности, такого подъема, какого за десятилетие назад нельзя было ожидать в довольно спокойной и эпической России...»<sup>1</sup>

Но кем же, однако, в представлении Розанова был Гоголь в *субъекте*? В статье «Отчего не удался памятник Гоголю» (1909) Розанов попытался дать развернутый ответ. В душе больших художников нередко зарождается особый вид метафизического безумия, о котором писал Платон в «Пире», настаивая на том, что только люди, способные к безумию, приносят на землю глубокие откровения истины. Безумие Гоголя несло в себе исключительные черты. Оно было в нем всегда, с рождения, но впоследствии, особенно перед смертью, овладело всем его существом. Это было, по Розанову, преимущественно *безумие тоски* («Скучно на этом свете, господа!»), которое дало особенное направление его художественному зрению, и из-под «веселого рассказца» («Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») глянули меланхолические глаза, «тускло и странно уставленные на мир»: «И самую тоску он не мог ни рассеять, ни раскидать, едва ли даже умел постичь...»<sup>2</sup> Однако гоголевские глаза, глаза великого художника, взгляд которых имел особое свойство останавливаться и прилипать к уродливым, пошлым сторонам бытия, вырывать эти стороны из полной жизни и выдавать их за полную жизнь, — короче, эти «меланхолические глаза» смотрели не просто на абстрактные формы бытия, но именно на русскую землю так, что отражение бытия, искаженное внутренним безумием авто-

<sup>1</sup> Розанов В. В. Среди художников, с. 261—262.

<sup>2</sup> Там же, с. 278.

ра, вобрало в себя приметы реальной русской действительности, или, иными словами, русская действительность оказалась невольной и неожиданно жертвой черной магии, в результате чего она исказилась до неузнаваемости. То, что именно русская действительность оказалась перед меланхолическими глазами гениального художника, — явление, считает Розанов, случайное. С таким же успехом или, лучше сказать, неуспехом могли исказиться черты любой другой страны. Несчастье России состояло не в том, что на ее земле родился Гоголь (его метафизическая исключительность — его беда, а не России), а в том, что Россия поверила в искаженный образ как в достоверный и реальный. Гоголь *смутил* Россию: «Самая суть дела и суть «пришествия в Россию Гоголя» заключалась именно в том, что Россия была или, по крайней мере, представлялась сама по себе «монументальной», величественною, значительною: Гоголь же прошелся по всем этим «монументам», воображаемым или действительным, и смял их все, могущественно смял своими тощими, бессильными ногами, так что и следа от них не осталось, а осталась одна безобразная каша...»<sup>1</sup>

Итак, в Гоголе необходимо различать метафизика с особым взглядом на мир и социального писателя. Розанов не ставит вопроса о том, насколько прав «метафизический» Гоголь. Он лишь отмечает его — по сравнению с Пушкиным — неполноценность, односторонность. Однако дефект души, придав специфическое направление творчеству, способствует отражению *темного лика* мира с невиданной силой — в этом положительная миссия Гоголя. С таким взглядом на мир жить чудовищно трудно (Гоголь не выдержал), но взглянуть на мир гоголевскими глазами необходимо для полноты познания мира. Если *правильно* читать Гоголя, утверждает Розанов, то вывод из его сочинений или читательский вздох, раздающийся после прочтения, звучит примерно так:

— Темно... Боже, как темно в этом мире!

Но даже Пушкин произнес совсем иные слова, признав правоту не «метафизического», а «социального» Гоголя:

— Боже, как грустна наша Россия!

Так сказал Пушкин «вот-вот после войны 12-го года,

<sup>1</sup> Розанов В. В. Среди художников, с. 280.

после царствования Екатерины II, и давший знаменитый о России ответ Чаадаеву.

Чаадаеву он мог ответить. Но Гоголю — не смог. Случилось хуже: он вдруг не захотел ответить ему. Пушкин вдруг согласился с Гоголем... Это удивительно. Тайна Гоголя, как-то связанная с его «безумием», заключается в совершенной неодолимости всего, что он говорил в унижительном направлении, мнущем, раздавливающем, дробящем»<sup>1</sup>.

Энергия розановской мысли, как всегда, рождена полемикой, и надо сказать, что в той части своих размышлений, где Розанов выставляет недостаточность известного взгляда на Гоголя как на писателя сугубо «обличительного» направления, он оказывается достаточно убедительным. В самом деле, источник творчества Гоголя связан с исключительным гоголевским видением мира, с его особыми онтологическими ощущениями, выразившимися в чувстве тоски, меланхолии. Если раннее творчество Гоголя позволительно рассматривать, опираясь на его собственное суждение, как преодоление тоски, болезненного состояния<sup>2</sup>, то позднейшие произведения Гоголя, особенно «Мертвые души», заключают в себе *сплав* метафизических и социальных реакций писателя. Розанов подчиняет Гоголя «безумию тоски», тем самым закрывая социальную тему Гоголя метафизической исключительностью. Но здесь уместнее всего говорить именно о сплаве. Дар Гоголя (отмеченный Пушкиным) «выставлять так ярко пошлость жизни, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем», принадлежит, конечно, «метафизике», но нацелен социально, «в глаза всем». Наложение этого дара на реалии России породило карикатуру. Об этом прямо писал Гоголь (о чем Розанов умалчивает), изумляясь словам Пушкина («Боже, как грустна наша Россия!»): «Пушкин, который так знал Россию, не заметил, что все это карикатура и моя собственная выдумка!»

Однако эта карикатура была, если так можно выразиться, конгениальна той социальной карикатуре, которую являла собой постдекабристская николаевская Россия. Пошлость жизни в ее онтологическом значении совпала с социальной пошлостью, и мощь первого тома «Мертвых

<sup>1</sup> Розанов В. В. Среди художников, с. 280.

<sup>2</sup> См. «Авторскую исповедь» Гоголя.

душ», возможно, определилась этим уникальным тождеством социального и онтологического уровней. Когда же Гоголь нарушил тождество, насильственным образом подчинив свое онтологическое зрение христианской метафизике и заставив себя смотреть на мир не своими, а, так сказать, наемными глазами, то, как он ни вынуждал себя, нового отношения между онтологическим и социальным рядом не выстроилось, а выстроилась некоторая абстрактная схема, которая могла найти свое выражение в публицистической книге («Переписка»), но для художественного произведения она была непригодна. Отсюда — кризис; отсюда — сожжение второго тома. По сути дела, Гоголь, начиная с «Переписки», попробовал взглянуть на мир глазами «Того, кто, — как он писал в «Авторской исповеди», — есть источник жизни», а следовательно, второй том «Мертвых душ» в своем замысле был равносителен второму «Творению», то есть представлял собой художественно невыполнимую задачу.

Розанов пытался защитить Россию от «клеветы» Гоголя, не осознавая того, что эта «клевета» достовернее любой «правды». Самую же метафизическую исключительность Гоголя и источник его «беспредельной злобы»<sup>1</sup> Розанов находил в *демонизме* («демон, хватающийся боязливо за крест»). Этот демонизм несовместим с христианством: «...я как-то не умею представить себе, чтобы Гоголь «перекрестился». Путешествовать в Палестину — да, быть ханжой — да. Но перекреститься не мог. И просто смешно бы вышло. «Гоголь крестится» — точно медведь в медузате»<sup>2</sup>. Но если Розанов верно определяет сложное отношение Гоголя к христианству, то только его собственной «беспредельной злобой», которую он испытывает к Гоголю, можно объяснить его мнение о человеческих качествах писателя: «За всю деятельность и во всем лице ни одной благородной черты»<sup>3</sup>.

Розанов настаивал на связи метафизической загадки Гоголя с половой сферой. Розанов, как известно, много писал о поле. Параллельно Фрейдю он развивал теорию зависимости духовной жизни человека от своеобразия его половой структуры (см., в частности, его книгу «Люди

<sup>1</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 170.

<sup>2</sup> Там же, с. 293.

<sup>3</sup> Там же, с. 304.



лунного света»). Теория Розанова не воплотилась в какую-либо последовательную систему, ибо последовательная система и Розанов суть вещи несовместимые, однако его идеи были вполне ясны.

«Интересна половая загадка Гоголя... — пишет Розанов во втором «коробе» «Опавших листьев» (1915). — Он бесспорно «не знал женщины». Что же было? Поразительная яркость кисти везде, где он говорит о покойниках... Везде покойник у него живет удвоенной жизнью, покойник — нигде не «мертв», тогда как живые люди удивительно мертвы... Ведь ни одного мужского покойника он не описал, точно мужчины не умирают»<sup>1</sup>. Но они, конечно, умирают, а только Гоголь несколько ими не интересовался. Он вывел целый пансион покойниц, и не старух, а все «молоденьких и хорошеньких»<sup>2</sup>.

Возможно, что розановская гипотеза о предрасположенности Гоголя к некрофилии ужаснет читателя, покажется ему возмутительной, но мне думается, что она прежде всего *наивна*. Сам Розанов не раз писал о смерти. И каждое его слово о смерти — вопль: «Смерти я боюсь, смерти я не хочу, смерти я ужасаюсь», или «Я кончен. Зачем же я жил?!», или (любимое Мандельштамом): «Какой это ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого — «смерть». Разве *это* возможно как-нибудь назвать? Разве *оно* имеет имя? Имя — уже определение, уже «что-то знаем». Но ведь мы же об этом *ничего не знаем*. И, произнося в разговорах «смерть», мы как будто танцуем в бланманже для ужина или спрашиваем: «сколько часов в миске супа»<sup>3</sup>. Но разговор о некрофилии Гоголя, в сущности, значит то, что Розанов не захотел заметить схожего, *трагического* отношения Гоголя к смерти, не понял того, что яркость гоголевской кисти «везде, где он говорит о покойниках», имеет своей причиной не физиологический порок, а жгучий интерес писателя к самой неразрешимой проблеме смерти и страх перед ней (он выразился, в частности,

<sup>1</sup> Это фактически неверно. Вспомним хотя бы покойника прокурора со знаменитыми бровями в «Мертвых душах». Развивая какую-либо дорогую для него мысль, Розанов порою забывает или игнорирует общеизвестные факты. Любопытно, что современный американский исследователь Гоголя С. Карлинский, напротив, подозревает в своих работах Гоголя в гомосексуализме.

<sup>2</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 292—293.

<sup>3</sup> Там же, с. 105.

в «Завещании»). Перед этим страхом, перед загадкой смерти, перед вопросом о смысле существования и литературы на грани небытия розановский домысел неудовлетворителен. Тема «Гоголь и женщины» — достаточно нестандартная тема (здесь осталось много загадок), но другая тема — «Гоголь и смерть» — ею явно не объясняется. Некрофилия пугает своим психофизиологическим вывертом, но остается в ряду сексуальной патологии. Смерть выпадает из всякого ряда, и в этом смысле она приобретает значение абсолютной патологии. Гоголь входил в заповедный мир смерти не как извращенец, слепой к смерти, по сути дела, подменяющий смерть похотью, а как платоновский «безумец», ищущий возможность через смерть объяснить, понять и принять жизнь.

## 2. ГОГОЛЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

Никто не мог быть более решительным критиком розановского отношения или, я бы даже сказал, *поведения* по отношению к Гоголю, нежели сам Розанов, который совсем с иной точки зрения взглянул на творчество Гоголя после революционных событий 1917 года.

После революции мысль Розанова расслоилась. С одной стороны, он объявил русскую литературу виновницей революции и тем самым оказался в роли пророка, пророчество которого осуществилось. Не он ли все время предупреждал, предостерегал? «Собственно, никакого сомнения, — писал Розанов в своей последней работе «Апокалипсис нашего времени» (1918), — что Россию убила литература»<sup>1</sup>. Он развивает свою идею в статье «Таинственные соотношения»: «После того, как были прокляты помещики у Гоголя и Гончарова («Обломов»), администрация у Щедрина («Господа ташкентцы»), история («История одного города»), купцы у Островского, духовенство у Лескова («Мелочи архиерейской жизни») и, наконец, вот самая семья у Тургенева («Отцы и дети» Тургенева перешли в какую-то чахотку русской семьи», — пишет Розанов в той же статье. — В. Е.), русскому человеку не осталось ничего любить, кроме прибауток, песенок и сказочек.

<sup>1</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 492.

Отсюда и произошла революция. «Что же мне делать, что же мне *наконец* делать». «Все — в *дребезги!!!*»<sup>1</sup>

Но одновременно с этим совершенно другая тенденция вырвалась из-под розановского пера. Он — свидетель революции — обнаружил, что народ, выступивший в революции активной силой и показавший истинное свое лицо, вовсе не соответствует тому сказочному, смиренному, богобоязненному народу, который идеализировался Розановым в его четырех пунктах (см. выше). Славянофильское представление о народе оказалось мифом<sup>2</sup>. Народ оказался *не тот*. Не той оказалась и государственность. С мукой переживая распад «былой Руси», Розанов тем не менее вынужден констатировать: «Русь слиняла в два дня. Самое большее — в три. Даже «Новое время» нельзя было закрыть так скоро, как закрылась Русь. Поразительно, что она разом рассыпалась вся, до подробностей, до частностей»<sup>3</sup>.

Для Розанова наступила пора «переоценки ценностей». После революции он убедился во внутренней гнилости самодержавной России, которой управляли «плоские бараны», и пришел к выводу, что Россия была в конечном счете именно такой, какой ее изображала русская литература: обреченной империей.

Розанов так и не снял противоречия, существующего в его предсмертных мыслях, в которых Гоголь по-прежнему занимает важное место. Ведь Гоголь остается одним из «разложителей» России, однако при этом он прав: «Прав этот бес Гоголь»<sup>4</sup>. Смена вех тем не менее поразительна: Розанов отказывается от славянофильства и выбирает между И. Киреевским и Чаадаевым — Чаадаева. «Явно, Чаадаев прав с *его отрицанием России*», — утверждает Розанов, и одновременно происходит его примирение со Щедриным: «Целую жизнь я отрицал тебя в каком-то ужасе, но ты предстал мне теперь *в своей полной истине*. Щедрин, беру тебя и благословляю»<sup>5</sup>. Но особенный интерес представляет его переоценка Гоголя. Подчеркивая, что

<sup>1</sup> «Книжный угол», 1918, № 4, с. 9.

<sup>2</sup> В этом признавался не один только Розанов, но и ряд других философов, которые в той или иной степени «славянофильствовали» до революции; в частности, С. Булгаков и Н. Бердяев.

<sup>3</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 446.

<sup>4</sup> Там же, с. 445.

<sup>5</sup> Там же, с. 563.

в этой переоценке главную роль сыграла революция («Вообще — только Революция, и — впервые революция оправдала Гоголя»), Розанов теперь *выделяет* Гоголя из русской литературы как писателя, *первым* сказавшего правду о России: «...все это были перепевы Запада, перепевы Греции и Рима, но особенно Греции, и у Пушкина, и у Жуковского, и вообще «у всех их». Баратынский, Дельвиг, «все они». Даже Тютчев. *Гоголь же показал «Матушку Натуру»* (курсив мой. — В. Е.). Вот она, какова — Русь; Гоголь и, затем — Некрасов»<sup>1</sup>. Сознательно принижая Пушкина и видя в творчестве Гоголя не анаморфозу России, а «Матушку Натуру», Розанов выбирает Гоголя в качестве своего союзника. Дело не ограничивается взглядом на Россию. Розанов выставляет Гоголя как близкого себе критика христианства. «...Он был вовсе не *русским* обличителем, а европейским, — пишет Розанов, — и даже, что он был до известной степени — обличителем христианским, т. е. самого христианства. И тогда его роль вытекает совершенно иная, нежели *как я думал о нем* всю мою жизнь: роль Петрарки и творца языческого ренессанса»<sup>2</sup>.

В доказательство того, что Гоголь был «европейским обличителем», Розанов ссылается на гоголевский отрывок «Рим», где критика западноевропейской цивилизации XIX века, «лишившей мир Рафаэлей, Тицианов, Микель-Анджелов, низведшей к ремеслу искусство», предвосхищает «антиевропейские» идеи Достоевского и К. Леонтьева. Гоголь отказывает Европе не только в глубоких мыслях («везде намеки на мысли и нет самих мыслей»), но даже в умении одеваться («узенькие лоскуточки одеяний европейских»). Он язвит по поводу «уродливых, узких бородок, которые француз переделывает и стрижет себе по пяти раз в месяц». Но эта критика отнюдь не свидетельствует об антихристианских настроениях автора «Рима». Розанов настаивает на своей мысли, сопоставляя портрет прекрасной Аннунциаты, которую считает «албанкой», а потому нехристианкой, с портретами русских христиан: Чичикова, Коробочки и др. Гоголю приписывается буквально следующий вывод: «Вот что принес на Землю Христос, каких Чичиковых, и Собакевичей, и Коробочек.

<sup>1</sup> «Книжный угол», 1918, № 3, с. 9.

<sup>2</sup> Там же, с. 9—10.

Какое тупоумие и скудодушевность. Когда прежде была Аннунциата»<sup>1</sup>.

Но гоголевская Аннунциата на самом деле не «албанка», а *альбанка*, то есть жительница римской окрестности. Что же касается героев «Мертвых душ», то связь их существования с исторической *неудачей* христианства (связь, которую Розанов навязывал сознанию или по крайней мере подсознанию Гоголя) не менее сомнительна, нежели связь Аннунциаты с Албанией. Разочарование Розанова в христианстве, достигшее своего апогея в революционные годы, толкнуло его на явный произвол в толковании Гоголя. Потеряв веру в прошлое величие России, не чувствуя России новой, Розанов полагался только на молитву: «После Гоголя и Щедрина — Розанов с его молитвою»<sup>2</sup>. Но к кому обращалась эта молитва? Это так и осталось «загадкой» Розанова.

Изменение отношения Розанова к Гоголю после революции не изменило, как мы видим, сути дела: Розанов до конца своих дней оставался пораженный какой-то странной эстетической слепотой по отношению к творчеству автора «Мертвых душ». Почему, однако, Гоголь остался для него закрытой фигурой, «клубком, от которого, — как писал Розанов, — никто не держал в руках входящей нити»<sup>3</sup>?

### 3. ГОГОЛЬ И СЛОВО

Роль Гоголя в судьбе России находилась, по мысли Розанова, в непосредственной зависимости от *мощи* гоголевского слова. Именно эта причина объясняет интерес Розанова к эстетике Гоголя. «Поразительно, — утверждал он в предисловии ко второму изданию «Легенды о Великом инквизиторе» (1901), — что невозможно забыть ничего из сказанного Гоголем, даже мелочей, даже ненужного. Такой мощью слова никто другой не обладал»<sup>4</sup>. Благодаря своей мощи слово Гоголя может оказаться убедительнее самой действительности: «Перестаешь верить действительности, читая Гоголя. Свет искусства, льющийся из него, заливают

<sup>1</sup> «Книжный угол», 1918, № 3, с. 10.

<sup>2</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 563.

<sup>3</sup> Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе, с. 11.

<sup>4</sup> Там же.

все. Теряешь осязание, зрение и веришь только *ему*»<sup>1</sup>. Невольно подчиняясь гоголевскому слову, Розанов говорит о «дьявольском могуществе» Гоголя, но он не удовлетворяется одной констатацией, стремится определить, чем вызвана такая мощь. С этой целью Розанов прибегает к сравнению гоголевского слова с пушкинским и находит, что «впечатление от Пушкина не так устойчиво»: «Его слово, его оценка как волна входит в душу и как волна же, освежив и всколыхав ее, — отходит назад, обратно: черта, проведенная ею в душе нашей, закрывается и зарастает; напротив, черта, проводимая Гоголем, остается неподвижною... Как преднамеренно ошибся Собакевич, составляя список мертвых душ, или как Коробочка не понимала Чичикова — это все мы помним в подробностях, прочитав только один раз и очень давно; но что именно случилось с Германном во время карточной игры, — для того, чтобы вспомнить это, нужно еще раз открыть «Пиковую даму»<sup>2</sup>.

Гоголевское слово в самом деле обладает исключительной устойчивостью. Оно почти что не подвержено процессу разложения, тому естественному процессу, который вызван несовершенством читательской памяти. По прошествии времени читатель в той или иной степени забывает прочитанную книгу: размывается сюжет, распадаются внутрифабульные связи, персонажи утрачивают имена и т. д. Этот малоисследованный процесс разложения в конечном счете приводит к тому, что в памяти остается лишь общее настроение книги, ее индивидуальный «аромат». С Гоголем происходит нечто обратное. Чем больше времени проходит после чтения поэмы, тем более выпуклым становится ее сюжет (за счет утраты, как мне лично думается, тех мест поэмы, которые в какой-то степени можно считать посторонними по отношению к общей ее структуре, например: история превращения Плюшкина в Плюшкина или история детства Чичикова), тем больше заостряются черты ее главных героев (тоже, очевидно, за счет некоторых утрат). Если так можно выразиться, время доводит Гоголя до полного совершенства.

Розанов искал объяснение «неизгладимости» читательского впечатления от «Мертвых душ» в общем течении

<sup>1</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 238.

<sup>2</sup> Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе, с. 130.

авторской речи, которое, по его словам, «безжизненно». Анализируя первую страницу поэмы, он писал: «Это восковой язык, в котором ничего не шевелится, ни одно слово не выдвигается вперед, и не хочет сказать больше, чем сказано во всех других. И где бы мы ни открыли книгу... мы увидим всюду эту же мертвую ткань языка, в которую обернуты все выведенные фигуры, как в свой общий саван»<sup>1</sup>.

Такой «мертвый язык», по Розанову, не создает «картины», воспроизводящей разнообразие действительности, но образует «мозаику слов», «восковую массу слов», которая уводит читателя в особый мир, оторгнутый от реальности и едва ли имеющий с ней какую-либо общую меру. В этом мире «совершенно нет живых лиц: это крошечные восковые фигурки, но все они делают так искусно свои гримасы, что мы долго подозревали, уж не шевелятся ли они»<sup>2</sup>.

Тайна гоголевского слова вынуждает Розанова прибегнуть к занятию, которое было несвойственно ни ему самому, ни, в целом, направлению русской литературно-философской критики конца XIX — начала XX веков. Единственный раз на протяжении своей деятельности Розанов производит текстологическое исследование — он пишет статью «Как произошел тип Акакия Акакиевича» (1894), в которой, опираясь на работы Н. С. Тихонравова, прослеживает все последовательные наброски повести, сопоставляет их с окончательным текстом, анализирует трансформацию реального анекдота, положенного в основание «Шинели».

В результате Розанов приходит к выводу, что «сущность художественной рисовки у Гоголя заключалась в подборке к одной избранной, как бы *тематической* черте создаваемого образа других все подобных же, ее только продолжающих и усиливающих черт, со строгим наблюдением, чтобы среди них не замешалась хоть одна дисгармонирующая или просто с ними не связанная черта (в лице и фигуре Акакия Акакиевича нет ничего не безобразного, в характере — ничего не забитого). Совокупность этих подобранных черт, как хорошо собранный вогнутым зеркалом пук

<sup>1</sup> Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе, с. 131.

<sup>2</sup> Там же, с. 132.

однородно направленных лучей, и бьет ярко, незабываемо в память читателя»<sup>1</sup>.

Таким образом возникает *тип*, а «тип в литературе — это уже недостаток, это обобщение; то есть некоторая переделка действительности»<sup>2</sup>. По мнению Розанова, лица не слагаются в типы, несливаемостью своего лица ни с каким другим и отличается человек от всего другого в природе, и именно эту несливаемость как главную драгоценность в человеке искусство не должно разрушать. Эстетика Розанова признает лишь ту поэзию, которая «просветляет действительность и согревает ее, но не переиначивает, не искажает, не отклоняет от того направления, которое уже заложено в живой природе самого человека»<sup>3</sup>. Пушкин дает норму для правильного отношения к действительности, и его поэзия, продолжает Розанов, «не мешает жизни... в ней отсутствует болезненное воображение, которое часто творит второй мир поверх действительного и к этому миру силится приспособить первый»<sup>4</sup>.

На мой взгляд, в своем анализе Розанов, во-первых, обедняет поэтику Гоголя, а во-вторых, упускает из виду всю ту могучую и плодотворную традицию мировой литературы, которая творила «второй мир поверх первого» не вследствие «болезненного воображения» писателя, но повинувшись основным законам литературного творчества. Фантастический элемент, изначально присущий литературе, доставшийся ей в наследство от фольклора, наиболее ярко выразившийся в произведениях Апулея, Рабле, Сервантеса, Свифта, Гофмана и других, обогащает литературу бесценной возможностью особым образом осмыслить реальность, расширить и углубить представление о ней. Гротеск есть средство опосредованного познания действительности, обнажения ее внутренней структуры, обнаружения запутанной системы ее онтологических корней. Литература гротескного реализма, в которой Гоголь сыграл выдающуюся роль, не ставит перед собою цель изобразить тот или иной *тип* человеческого характера. Тип — это среднеарифметическая фигура, выведенная из наблюдения над человеческой реальностью. Но разве герои «Мертвых душ»

<sup>1</sup> Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе, с. 140.

<sup>2</sup> Там же, с. 128.

<sup>3</sup> Там же, с. 129.

<sup>4</sup> Там же.



являются подобными фигурами? Скорее таковыми можно считать персонажей Гончарова и Тургенева. Гротескная литература изображает не тип, а скорее *архетип* характера (или сознания), который, воплощенный в человеческий образ, является дерзким допущением художника и по своей сущности наделен исключительными чертами. Когда Розанов задает вопрос, человек ли Плюшкин, и отвечает на него отрицательно, мотивируя это тем, что герои «Мертвых душ» «произошли каким-то особым способом, ничего общего не имеющим с естественным рождением»<sup>1</sup>, это отрицание звучит в его устах как приговор, но мы имеем полное право согласиться с его отрицанием и со словами об «особом способе» рождения с легким сердцем, не видя в таком «способе» ничего криминального. Да, Плюшкин — не человек, он неспособен к душевной метаморфозе; он — тождество, и если бы художник поставил его в такие условия, при которых Плюшкин изменил бы своей сущности, то вместо торжества добродетели случилась бы гибель поэмы. Жизнь Плюшкина в поэме обеспечена всей ее художественной структурой, точно так же как структура романа Сервантеса делает жизнеспособным Дон Кихота. Но поместите Плюшкина в роман Тургенева или Толстого — и тогда он действительно превратится в «мертвую душу». Впрочем, трансплантация тургеневского героя в поэму Гоголя имела бы тот же летальный исход. Жизнь художественного героя всегда подчинена поэтике произведения; он «рифмуется» с нею; его свобода является преодолением материала, и в этом она сопоставима со свободой стихотворного слова — результатом незримого усилия гения.

Вырванные из «питательной среды» произведений, герои Гоголя превращаются в окостеневшие понятия: маниловщина, хлестаковщина и пр. Но между Маниловым и маниловщиной — существенный разрыв. Манилов — исключение, предел, архетип; маниловщина — ординарное, среднеарифметическое, *типическое* понятие. Споря с Гоголем, Розанов, по сути дела, ратует за «разбавление» Гоголя (так разбавляют сироп газированной водой). Но гоголевские герои — которые действительно собраны автором вогнутой линзой в один луч, отчего, ярко вспыхнув, они мгновенно сгорают, обращаются в прах, и их

<sup>1</sup> Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе, с. 132.

продолжение (так же как и их предыстория) немислимо, — в краткий момент вспышки освещают такие потаенные стороны человеческой природы, какие при ровном, рассеянном свете увидеть почти невозможно.

*Отрицание* Гоголя связано у Розанова в немалой степени также с его отношением к *смеху*. Розанов отождествляет смех с сатирическим смехом. Видя в смехе лишь обличение, зубоскальство, издевательство, проклятие, Розанов полагает, что «*смеяться* — вообще недостойная вещь, что смех есть низшая категория человеческой души и что «сатира» от ада и преисподней, и пока мы не пошли в него и живем на земле... сатира вообще недостойна нашего существования и нашего ума»<sup>1</sup>.

Смех, по Розанову, — составная часть нигилизма, но «смех не может никого убить. Смех может только *придавить*»<sup>2</sup>. Имея подобное представление о смехе, Розанов не мог не увидеть Гоголя как фигуру «преисподней».

Если возможно себе вообразить два противоположных полюса отношения к смеху, то это полюса Розанова и М. Бахтина.

В статье «Рабле и Гоголь» М. Бахтин раскрыл природу гоголевского смеха и справедливо сказал о том, что «положительный», «светлый», «высокий» смех Гоголя, выросший на почве народной смеховой культуры, не был понят (во многом он не понят и до сих пор). Этот *смех, несоместимый со смехом сатирика*, и определяет главное в творчестве Гоголя»<sup>3</sup>. Очевидно, Бахтин излишне *раблезирует* Гоголя, оставляя вне анализа трагические ноты его творчества, которые «приглушают» гоголевский смех, а порою и «убивают» его, но самая постановка вопроса о смехе Гоголя несомненно приближает нас к разгадке «клубка» гоголевского творчества.

Итак, в борьбе с Гоголем Розанов в конечном счете честно признал свое поражение. Парадоксально, но факт: революция открыла Розанову глаза на правду Гоголя.

В поражении Розанова нет ничего особенно удивительного. В сущности, с Гоголем не мог справиться и... сам

<sup>1</sup> Розанов Василий. Избранное, с. 334.

<sup>2</sup> Там же, с. 30.

<sup>3</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 491.

---

Гоголь. Важен, однако, не только итог, но и сам смысл борьбы. Литературно-критическая интуиция не подвела Розанова: именно в Гоголе он нашел клубок наиболее острых проблем, мучивших русскую литературную мысль в течение десятилетий. В споре с Гоголем Розанов предстал как порождение и уникальное выражение духовной и умственной смуты, охватившей часть российской интеллигенции в предреволюционные годы. Гоголь же, со своей стороны, предстал как художник, загадка которого неисчерпаема, то есть, стало быть, как истинный творец.

R

374 314 192  
395 312 112

3/2



385 → 35

394

377

376

341 342 11 347

15 14 12 → 457

496

348 157

501

185 142

541

148 112

177

176 29

771

157 129

191

847

172

156

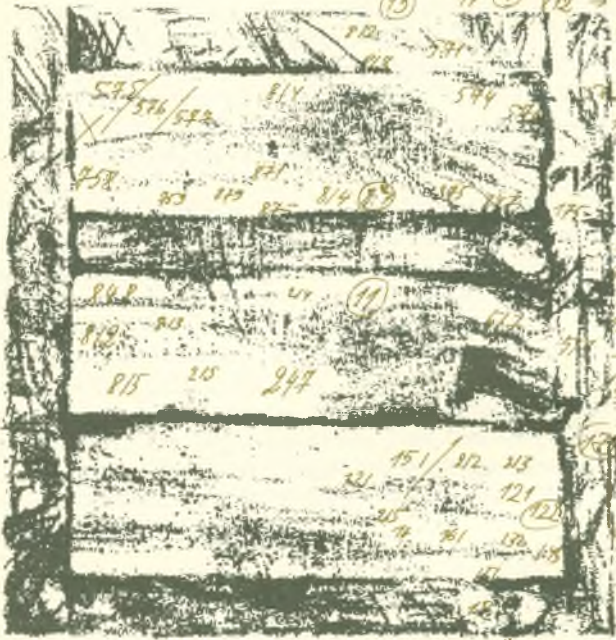
475

473

1774

131

171



578  
576/572

814

544

758

771

83

119

87

814

112

177

888

11

819

83

815

215

247

151/312

313

121

25

74

81

130

118

17

42

201

19

21

775

7

NS

16

571

716

131

12

15

876

175

15

16

18

771

141

151

1219

16

121

774

113

1219

16

1219

16

78

6157

---

## ПОЭТИКА ДОБЫЧИНА, ИЛИ АНАЛИЗ ЗАБЫТОГО ТВОРЧЕСТВА

Подавляющее большинство литературных текстов, написанных в разных странах, в разных жанрах, в разные эпохи, обречено на забвение. Историю литературы, однако, представляет не это огромное кладбище, а сравнительно небольшое количество произведений, которые оказались жизнеспособными, смогли пережить свое время. Каковы принципы естественного литературного отбора?

Забывается прежде всего то, что не соответствует природе литературного творчества. Талант писателя определяется значимостью его литературных открытий. Бессмечно то, что не повторяет и неповторимо. Природа литературы не терпит вторичности.

Писатель создает свой образ реального мира, не удовлетворяясь чужим представлением о действительности. Чем больше этот образ отражает сущность, а не видимость явлений, чем глубже проникает писатель в первоосновы бытия, чем точнее выражена в его творчестве их имманентная конфликтность, являющаяся парадигмой подлинного литературного «конфликта», тем более долговечным оказывается произведение.

«Широк человек, я бы сузил» — эти известные слова Дмитрия Карамазова также позволяют провести границу между долговечной и недолговечной литературой. Литературное произведение, желающее сузить человека в его измерениях — социальном, биологическом, экзистенциальном, метафизическом — для достижения какой-либо ограниченной цели, для «удобства» его изображения, рано или поздно начинает ветшать. Напротив, великая литература остается верна идее разомкнутости, открытости, широты человеческой структуры. В число забытых произведений попадают вещи, которые редуцируют представление о мире и человеке. Это вовсе не значит, что произведение призвано отразить целостную картину действительности. Просто в «частной истине» произведения должна быть сопряженность с универсальным смыслом. Как достигается такая сопряженность, другой вопрос.

Итак, основной принцип старения литературного текста связан с редукцией. Вместе с тем манифесты любой лите-

ратурной школы ограничительны. Историки литературы давно убедились в том, что соответствие литературного текста теоретической декларации направления, как правило, наносит тексту большой урон.

Нет сомнения в том, что главным виновником старения текста является его автор. Оставим в стороне разговор об откровенно слабых текстах, написанных беспомощной, в смысле литературного дара, рукой. Ограниченность литературных способностей толкает автора на создание произведений «второго ряда», произведений подражательных, эпигонских, копирующих известные образцы. Все они подлежат забвению, но, включенные в литературный процесс эпохи, могут сыграть полезную роль источников утилитарных знаний о своем времени, нравах. Более того, они подчас необходимы своим негативным примером. Вообще роль негативного примера в литературе более значительна, чем обычно думается. Великий положительный образец, бывает, сковывает творческую энергию писателя нового поколения благодаря своей совершенности: направляет его на путь простодушного, восторженного подражательства. Негативный пример многих забытых произведений, над которыми смеялись или которыми возмущались современники, — прекрасный материал пародии, переосмысления, литературной игры. Вот почему совсем неоднозначна роль забытого произведения в мировой литературе, вот почему даже самое вздорное, вызывающе глупое произведение может оказать благоприятное воздействие на развитие литературы, больше того, в историческом смысле оно может оказаться «полезнее» посредственного произведения. Крайности невежества, псевдотворческого тщеславия порождают «гротескные» вещи, которые забываются, но их негативный эффект сохраняется, их отраженный свет остается в пародиях на них, которые мы встречаем (не всегда осознанно) в произведениях, оставшихся на века. Достаточно вспомнить хотя бы Булгарина.

Окарикатуривая традицию, эпигонство невольно свидетельствует о ее «слабых» местах, создает тот самый литературный контекст, который толкает истинного художника на то, чтобы выломиться из традиции, найти новую точку опоры. Так, посредственные рыцарские романы, ныне прочно забытые, породили идею сервантесовского «Дон Кихота».

В число забытых произведений входят бесчисленные

вещи, ограниченные, поглощенные своим временем. Диалектика «времени» и «вечности», выраженная Пастернаком в известных строках, дает представление о подлинной миссии художника. Он должен быть связан со своим временем и вместе с тем обладать известной степенью свободы от него. Художник, видимо, должен совмещать две противоположные позиции: быть «в схватке» и «над схваткой». Иными словами, позиция художника, как это ни парадоксально, должна быть внутренне противоречивой для того, чтобы адекватно отобразить противоречия времени.

Устаревает не материал, с которым работает художник, а «точка зрения» на него. Старение материала зачастую выглядит благородно, временная дистанция придает ему некоторую дополнительную значительность и загадочность, даже намеки на неведомые читателю-потомку события и обстоятельства приобретают некоторое особое достоинство. Гораздо менее благородно стареет «точка зрения», связанная с интеллектуальным климатом, модой времени. Она утрачивает свою органичность, становится крикливой, навязчивой.

Многочисленные произведения, отражающие сугубо локальный «случай», плохи не тем, что неудачно выбран «случай», а тем, что взгляд на него соответствует «общему месту». Скорость старения литературного произведения пропорциональна неспособности писателя возвести локальный материал в значение универсального символа. При этом сам материал, его объективная, внелитературная значимость не имеет определяющего значения. Это может быть и банальная любовная история, и бытовой анекдот, и биография римского императора. Даже сенсационность темы, не подкрепленная новизной «точки зрения», не обеспечивает произведению долголетия.

Вместе с тем вычленение универсального смысла в локальном материале также не является гарантом долголетия текста. Опыт классицизма и, с другой стороны, опыт символизма совершенно по-разному свидетельствуют об одном: ни материал, ни его символика не могут быть самоцелью произведения, не могут быть самодостаточны. Они должны вступить во взаимосвязь безо всякого внешнего принуждения. Увлечение же притчей, аллегорией, возводящее единичное к общему, остается скорее приметой времени, чем формой литературного процесса.

«Забывшее произведение» нередко представляет собой одномерную вещь, то, что во французском литературоведении известно под именем «тезисного романа». Произведение, написанное для того, чтобы доказать какой-либо тезис, ограниченное этим доказательством, обречено на быстрое старение не только потому, что тезис устаревает или не полностью усваивается (отчего последующая эпоха утрачивает к нему интерес), но и потому, что это ограничение также не соответствует природе литературного творчества. Это видно на примере «Философских повестей» Вольтера, которые имели огромное влияние на читательскую публику вплоть до середины XIX века в силу увлекательности самой философской проблематики, но когда эта проблематика утратила непосредственную актуальность, возник кризис отношения к писателю, который выразил еще Бодлер, назвав Вольтера «антихудожником». Тезисная проза живет до тех пор, пока живы идеи, ее породившие; затем наступает разочарование, отлив интереса и обнажается схематическая структура, отсутствие стилевой пластичности.

Быстро старятся декларативные произведения, где голословно объявлена позиция писателя, не подкрепленная художественным анализом, и возглас писателя, каким бы искренним он ни был, с течением времени оказывается неубедительным, порой просто несуразным. Быстро стареет большое количество произведений, открывших какую-то нужную в свое время общественную тему, вполне передовых для своего времени, но не ставших значительным литературным явлением. Это случилось с рядом «обличительных» произведений, написанных в русле натуральной школы; то же самое, думается, произойдет и с некоторыми бестселлерами «перестроечной» беллетристики. Они — свидетельство общественного подъема, они прокладывают путь новым тенденциям, но, проложив, выполнив свою общественную функцию, они угасают. Искренние произведения стареют не менее стремительно, чем произведения лукавые, если не обеспечены талантом, если им не хватает художественной глубины.

Старению подлежат и некоторые произведения большой литературы. Почему еще Чехов говорил о том, что часть тургеневского наследия годится в архив? Тургенева не назовешь второстепенным писателем. Однако в словах Чехова есть доля правды. Речь, впрочем, идет не о том, что



целый пласт русской жизни, связанный с поместным дворянством, сдан в архив. Скорее дело заключается в специфике тургеневского психологизма, который, отразив представления времени о человеческом характере, не всегда подкреплен художественной интуицией автора. Психологизм Тургенева как бы остается в своем времени, редко переходит его границы, подчинен известным понятиям, которые стали выглядеть позже излишне прямолинейными, может быть, даже схематичными.

Суд времени — безжалостная вещь, заставить потомков читать то, что с удовольствием читали современники, плененные смелостью мысли или эстетикой правдоподобия, невозможно, и редко когда переживали свое время произведения, недостойные его пережить. Безжалостный отбор в конечном счете остается главной гарантией не только развития, но и самого существования литературы.

Все сказанное не означает, что для писателя необходима установка на создание «непреходящего» произведения или что, садясь за письменный стол с подобными намерениями, он способен сыграть историческую роль. Готовых рецептов нет и не будет. А. Жид утверждал, что «добрые намерения ведут к плохой литературе». Точнее было бы сказать, что любые намерения недостаточны: и добрые, и худые.

Почти всегда, за редчайшими исключениями, мы оказываемся беспомощными в оценке будущей жизни произведения. Кто в 20—30-е годы, при всем том, что существовало понятие «гамбургского счета» в литературе, мог определить посмертную судьбу платоновских рассказов, поставить Платонова выше таких популярных в ту пору и безусловно талантливых писателей, как Бабель и Пильняк? Кто мог предвидеть еще лет тридцать назад, что в 70-е годы будут раскопаны и перепечатаны большими тиражами самые «мелкие», затерявшиеся в газетных «подвалах» фельетоны М. Булгакова? Приходится констатировать, что критика, при всем своем современном научном обеспечении, продолжает быть крепкой именно «задним умом», что она скорее идет за оценкой, вынесенной временем, чем руководствуется своими специфическими критериями. Гораздо лучше обстоит дело с ретроспективным анализом, доказывающим гениальность того или иного произведения, выдержавшего испытание временем, то есть доказательством по сути дела уже доказанного, чем с анализом, опережающим эту оценку. Мы еще не научились

определять ценность безвестного произведения (нам по-прежнему нужно авторитетное суждение времени), не научились прогнозировать «будущую жизнь» произведения и передаем это дело некоей загадочной временной инстанции, суждения которой, как выясняется, отнюдь не произвольны, а напротив, точны, что и подтверждает оптимистическую идею М. Булгакова о том, что «рукописи не горят».

На самом же деле плохие рукописи (неопубликованные или же опубликованные) горят очень быстро, буквально сгорают в течение нескольких лет. Оценка времени, соединяющая в себе многие премудрости социальных и эстетических категорий, заслуживает несомненно более пристального, чем до сих пор, внимания к себе, хотя бы лишь в ретроспективном, подвластном научным методам исследования порядке.

Литературно-критическая мысль, возможно, и не создана для каких-либо достоверных пророчеств. Возможно, в том и заключается таинство литературы, что она открыта прошлому, а не будущему, не прогнозируется и что сам писатель всегда находится в сомнении относительно значимости своего творчества для последующих поколений. Связанная инерцией эстетических представлений, литературно-критическая мысль не всегда может выработать верный подход к современным произведениям; это, видимо, объясняется тем, что подлинно новое произведение искусства смещает устоявшиеся эстетические представления радикальным образом, причем не в линейной плоскости, а создавая новое эстетическое измерение.

Рассматривая процесс естественного забвения редуцированного литературного произведения, мы наблюдаем его превращение из литературного факта в факт исторического свидетельства, чаще всего ограниченного значения. Этот предел разложения произведения можно считать его «историческим» скелетом.

Есть принципиальная разница между справедливо и несправедливо забытыми произведениями. Первые как раз выражают собой идею линейной преемственности, раздражительной прилежности, идею примитивного представления об эстетическом развитии. Нет никакой возможности, да и не нужно, стремиться сократить произвольный поток подобной литературы, хотя она часто развращает читательский вкус и наносит известный вред эстети-

ческим представлениям эпохи, порою настолько значительный, что диву даешься: как еще может сохраняться, откуда берется та надвременная оценка, которая в конечном счете разоблачит и развенчает посредственность.

Несправедливо забытое произведение, может быть, только потому и следует считать *несправедливо* забытым, что оно в свое время выпало из инерционных представлений нормативной эстетики. Его возрождение связано, как правило, с «переоценкой ценностей», с коренной ломкой эстетических представлений. Возрождение или, можно сказать, «воскрешение» забытого произведения зачастую становится *функциональным*, то есть текст вызывается из небытия как участник современного спора, как аргумент для подтверждения идей нового литературного направления. Так, романтики, разрывая с нормативной эстетикой классицизма, открыли для себя Шекспира. Неканоничность, с точки зрения классицизма, Шекспира или (если взять другой пример) подозрительная, с той же точки зрения, «незавершенность», фрагментарность Паскаля — все это оказывается не недостатком, а достоинством в новой аксиологии.

Несправедливо забытое произведение либо отчуждено сознательно своим временем, торжественно предано проклятию и похоронено с хулой, как это случилось с Садом, либо же забыто невольно, бессознательно, по случайности, ошибке, стечению неблагоприятных обстоятельств. Если произведение забыто сознательно, его воскрешение зачастую содержит элемент литературного скандала, борьбы страстей.

При воскрешении забытого произведения объективность суждений часто нарушается. Недавнему «покойнику» приписываются качества, которыми он не обладает, он обретает значение современника, коим не является. Здесь нередко происходит искажение исторической перспективы, и в таком случае потребуется достаточно много времени, чтобы найти открытому произведению подлинное место в истории литературы. Случай с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита» дает достаточно материала для понимания такого рода эксцессов. Быть может, это не был типичный случай открытия текста, поскольку он не был забыт, а скорее вовсе не существовал в читательском сознании, однако если говорить в целом о прозе Булгакова, то она была в основном забыта. Когда роман извле-

кается через много лет после его написания на яркий свет посмертной славы, любое отрицательное мнение о нем ставит высказавшего его критика в ложное положение. Эйфория возрождения произведения не способствует адекватной оценке.

Здесь не место для конкретного разбора «Мастера и Маргариты». Я лишь говорю об обстоятельствах этого разбора при «воскрешении». Эти обстоятельства чрезвычайны и в то же время совершенно понятны. Если пользоваться терминологией, предложенной в этой работе, то «воскрешение» романа было во многом функционально, то есть роман немедленно был включен в контекст литературных споров середины 60-х годов, в частности, споров о роли «условного», «гротескного», «фантастического» в реалистической литературе, о значении сатиры и иронии и т. д. Булгаков в этой связи действительно оказал огромное влияние на последующее развитие литературы и своим романом узаконил многие положения, которые дотоле казались спорными. Разумеется, значение романа больше той функциональности, которую он получил в момент триумфальной публикации. Однако это значение до сих пор еще не исследовано. Мне не хотелось бы выступать в роли зачинателя критического взгляда на роман, но мне представляется несомненным, что, несмотря на весь его блеск, остроумие и величие, в нем присутствует серьезный органический изъян, порожденный сопряжением фельетонной и философской основ.

Если всерьез относиться к философской основе и видеть в Воланде и его окружении действительно демоническую силу, а не «мелких бесов» из юмористических рассказов (такая фельетонная дьяволиада характерна для ранних вещей Булгакова), то эксперименты Воланда, поставленные над московским населением тех трагических лет, выглядят неубедительной буффонадой, невольной насмешкой над подлинной драмой времени. Воланд действительно мог появиться на Патриарших прудах, но едва ли для того, чтобы отрезать голову Берлиозу или выставить напоказ в театре Варьете неизменную склонность обывателя к деньгам и парижской моде. Автор «смягчает» свой суд над беспощадным временем — из-за страха? писательской надежды на публикацию в будущем, в частично изменившихся условиях (которые возникли в 60-е годы)? Бог весть, но компромисс ослабляет роман. Фельетон давит

на его философскую часть, которая чем дальше к концу романа, тем больше стремится обрести самостоятельность, но все-таки так и не обретает ее.

Интерпретацию Евангелия, предложенную в романе, также можно признать лишь «полусерьезно», и уж во всяком случае ее трудно назвать убедительной. Не меньше сомнений вызывает и лирическая часть романа, касающаяся взаимоотношений мастера и Маргариты, которые зачастую решаются в традиционно мелодраматическом ключе, не достигая заложенной в них трагичности. Эти слабости особенно видны на фоне действительно сильной фельетонно-сатирической части произведения, венчающей успехи Булгакова-сатирика, достигнутые им еще в 20-е годы. Роману не хватает единства — не жанрового, поскольку роман XX века отнюдь к этому не стремится, а мировоззренческого, определенного целостной философской позицией автора. Бесспорно, это замечательный роман (особенно московские эпизоды), но в нем угадывается какая-то легкомысленность, непродуманность, несобранность, что порождает порою ощущение отсутствия подлинной глубины суждения о смысле происходящего (в этом плане романы Платонова «Чевенгур» и «Котлован» дают куда более завершенную картину времени). Трудно сказать, какая судьба ожидает этот роман, но то, что эйфория не может длиться вечно, не вызывает у меня сомнений.

Анализ забытого произведения мне бы хотелось конкретизировать на примере, который кажется мне убедительным по ряду соображений. Во-первых, это действительно прочно забытое произведение забытого автора, имя которого еще вчера было известно лишь узкому кругу специалистов по советской литературе довоенного периода. Во-вторых, это произведение обладает серьезными литературными достоинствами, так что это пример несправедливо забытого текста. В-третьих, оно написано сравнительно недавно, и потому литературный контекст не нуждается в дополнительном анализе, который способен увести нас далеко в сторону. Наконец, это произведение только что (пока печаталась моя книга) переиздано, так что его предварительный анализ, возможно, не пропадет даром.

Не интригуя попусту читателя и далее, скажу, что речь

пойдет о центральном произведении в творчестве русского советского писателя Леонида Ивановича Добычина (1896—1936), романе «Город Эн», опубликованном в издательстве «Советский писатель» в 1935 году.

Через год Добычин покончил жизнь самоубийством.

Анализ забытого произведения требует от исследователя по крайней мере двух вещей: знакомства с биографической личностью его автора, что позволяет определить, насколько это возможно, творческие намерения писателя, а также помещения произведения в литературный контекст как творческого пути самого автора, так и эпохи. В этом отношении анализ забытого произведения отвергает методологию критического исследования, предложенную «новой критикой», которая настаивает на самостоятельной значимости текста, его самодостаточности; хотя такая методология имплицитно включает в себя вышеуказанное знание о писателе и его эпохе, она отстраняется от него как от доминанты исследования. Когда произведение действительно забыто, биографический и литературный контекст становится отправной точкой исследования, опорой, необходимой для того, чтобы не блуждать в потемках.

О Л. Добычине известно немного, но образ, складывающийся из обрывочных сведений, создается яркий, привлекательный. Это образ *настоящего* писателя: требовательного к себе, последовательного, бескомпромиссного. Судя по мемуарам современников (в частности, В. Каверина), Добычин, что называется, знал себе цену и весьма критически относился к творчеству многих собратьев по перу. Его саркастического ума побаивались писатели Ленинграда, где он прожил последние годы жизни. Из литературы того времени Добычин выделял прозу Тынянова и Зощенко, хотя к последнему у него были свои «придирки». Судя по тем же воспоминаниям, Добычин довольно скептически относился к прозе Бабеля, считая ее «парфюмерной». Эта оценка позволяет почувствовать его отношение к роли формы в произведении, вопросу, игравшему большую роль в литературных дискуссиях 20-х годов. «Орнаментализм», свойственный прозе целого ряда писателей той поры (Пильняк, Замятин и др.), по всей видимости, не удовлетворял Добычина своей внешней эффектностью, и действительно, в исторической перспективе именно это качество прозы 20-х годов, после яркой вспышки интереса к нему, стало быстро устаревать как стилисти-

ческий прием: на нем лежит печать времени, не позволяющая произведениям, написанным в этой манере, существовать независимо от него (то же можно сказать и о поэзии; от этой «печати времени» в конце жизни мучился Пастернак). Не пошел Добычин и путем зощенковского сказа, и хотя у меня нет сведений о его непосредственном отношении к сказу, можно, однако, предположить, что сказ казался Добычину прямолинейным приемом, отчуждающим автора от рассказчика таким образом, что автор оказывался в высокой, «чистой» позиции, а рассказчик — в «нечистой».

Добычин прожил весьма короткую жизнь и написал сравнительно немного: два сборника рассказов и маленький роман — вот, собственно, и все, не считая архивных материалов. Его писательская скупость нуждается в расшифровке. По всей видимости, она связана с уже названной профессиональной требовательностью к себе, но не исключена и дополнительная интерпретация: Добычин был писателем одной темы, и он настойчиво искал ее развития, что было не просто.

Об этой теме он заявил уже в своем литературном дебюте, который выглядел обещающим. В 1924 году, в журнале «Русский современник», издававшемся при ближайшем участии Горького и зарекомендовавшем себя высоким уровнем печатавшихся в нем материалов, Добычин опубликовал рассказ «Встречи с Лиз», который начинался так:

«Шевеля на ходу плечами, высоко подняв голову, с победоносной улыбкой на лиловом от пудры лице, Лиз Курицына свернула из улицы Германской Революции в улицу Третьего Интернационала. С каждым шагом поворачивая туловище то направо, то налево, она размахивала, как кадиллом, плетеным веревочным мешком, в который был втиснут голубой таз с желтыми цветами. Кукин молодцевато шел за ней до бани. Там она остановилась, повернулась, торжествуя взглянула направо и налево и вспорхнула на крыльцо. Дверь хлопнула. Торговка, сидя на котелках с горячими углями, предложила Кукину моченых яблок. Не взглянув на них, он, радостный, спустился на реку.

— Пожалуй, — мечтал он, — теперь уже разделась. Ах, черт возьми!»

В этой дебютной экспозиции Добычин ясно заявил о своих писательских намерениях, в целом близких лите-

ратуре эпохи нэпа. Он пишет о пореволюционном захолустье, где улицы, с прогнившими домиками, уже торжественно переименованы, где в клубе штрафного батальона ставится «антирелигиозная» пьеса, где романтический герой Кукин идет в библиотеку, чтобы взять «что-нибудь революционное», но смысл этих преобразований, по мысли Добычина, остается внешним, не затрагивает основ сознания, которое оперирует старыми вековыми понятиями (моченые яблоки торговки, голубой таз с желтыми цветами, сравнение «авоськи» с кадиллом — все это не случайно; все это не только приметы быта, но и непоколебимые, розановские устои жизни). «Революционность» Кукина объясняется жаждой продвинуться по службе и интересом, который он, наравне с Лиз Курицыной, с примитивным нежным цинизмом испытывает к профсоюзной деятельнице Фишкиной. Эта «раздвоенность» Кукина между объектами его интереса — кокетливой Лиз, с которой он так никогда и не встретился, и активисткой Фишкиной, ради которой он «готов сочувствовать» низшим классам, — характерна вообще для атмосферы рассказов Добычина, где сошлись два мира со своими укладами: церквями, кадиллами и — революционными маршами, но не для героического противостояния, как кажется рьяным утопистам, а для оппортунистического сожительства. Экспрессионистская поэтика ранних рассказов Добычина питается живописным контрастом двух миров, который разрешается всеобщим маскарадом, «переодеванием». Обыватель, чувствуя силу власти, рад обрядиться в новые одежды, с удовольствием разучивает новый лексикон, подражает манерам времени, но в душе мечтает о том, что Лиз, «пожалуй, уже разделась». Позиция Добычина может сойти за изображение «гримас» нэпа, примелькавшееся в литературе «попутчиков» той поры, однако в этом маскараде автор видит нечто большее, чем гримасы. Его нарастающий конфликт со временем связан с «невозмутимостью» повествователя-наблюдателя, который, однако, с внутренним напряжением, завалуированным иронией, следит за процессом перерождения обывателя в «нового человека».

Сомнения, охватывающие писателя, как это ни странно на первый взгляд, проявляются в том значении, которое имеет в его творчестве стихия воды: уже в дебютной композиции возникает образ бани и реки. Водяная стихия многозначна: она обнажает не только тела, но и души. Эта



стихия заманчива и опасна. Степень этой опасности разномасштабна: от бани у Лиз образовались «нарывы на спине» (в газетах было напечатано ее письмо, озаглавленное «Наши бани»: здесь безусловно социально обозначенная игра понятий: чистый — грязный), в реке в конце рассказа Лиз утонула (из обывательского разговора: «Знаете ее обыкновение повертеть хвостом перед мужчинами. Заплыла за поворот, чтобы мужчины видели...»).

Так в стихии воды соединились у Добычина эротика как торжествующая витальная сила (раздевание, подглядывание, «повертеть хвостом перед мужчинами») и смерть: «Гаврилова сидела на крыльце. Увидя, что идут, поднялась и ушла в дом: она недавно бросилась в колодец и теперь — стыдилась» (рассказ «Старухи в местечке»).

Водяная стихия неявно, но определенно противостоит стихии огня, революционному пламени, стихии преобразования. Вода заливают весь этот огонь.

Стихия воды навязчива. Рассказ «Ерыгин» (в скобках скажу, что рассказы Добычина в основном названы по имени или фамилии героев: «Козлова», «Ерыгин», «Савина», «Лидия», «Сорокина», «Лешка», «Конопатчикова» — таков почти полный состав первой книжки Добычина «Встречи с Лиз», вышедшей в 1927 году, — роль имени у Добычина огромна, непонятно даже, герой ли представляет свое имя или же имя представляет героя; фамилии — «говорящие», хотя не так откровенно, как у Гоголя, — они создают атмосферу тоски и уродства жизни; в этом плане они поистине онтологичны), так вот рассказ «Ерыгин» также начинается у воды: «Ерыгин, лежа на боку, сгибал и выгибал ногу. Ее волоса чертили песок. Затрещал барабан. Пионеры с пятью флагами возвращались из леса. Ерыгин поленился снова идти в воду и стер с себя песчинки ладонями».

Ерыгин похож на Кукина (вообще у Добычина «взаимозаменяемые» персонажи; это не типы, а некая эманация общего духа), только он метит выше: не в романтические герои, а в писатели. Его поддерживают, хотя содержание его рассказов откровенно халтурно. Здесь редкий случай обнажения позиции самого Добычина, который не скрывает своего сарказма по отношению к литературному обывательскому оппортунизму: «Интеллигентка Гадова играет на рояле, — пересказывает Добычин рассказ Ерыгина. — Товарищ Ленинградов, ответственный работник, влюбляется.

Ездит к Гадовой на вороном коне, слушает трели и пьет чай. Зовет ее в РКП(б), она — ни да, ни нет. В чем дело? Вот, Гадова выходит кормить кур. Товарищ Ленинградов заглядывает в ящики и открывает заговор. Мужественно преодолевает он свою любовь. Губернская курортная комиссия посылает его в Крым. Суд приговаривает заговорщиков к высшей мере наказания и ходатайствует о ее замене строгой изоляцией: «Советская власть не мстит».

На выход сборника «Встречи с Лиз» откликнулся сочувственной рецензией известный литературовед Н. Степанов. Он же, в журнале «Звезда» (1927, № 11), рассмотрел рассказы Добычина с точки зрения «проблемы бытописания, одной из важнейших проблем, стоящих перед современной прозой».

Критик находит оригинальность рассказов в «их стилистической манере», видит в них «обрывки хроники, где случайные и, казалось, ненужные подробности (убедительные своей бытовой «фотографичностью») дают почти бессюжетные «картины» провинциальной жизни». В качестве стилистической особенности Добычина Н. Степанов выделяет почти «беспредметность», недоговоренность, отсутствие каких-либо переходов от одного момента повествования к другому, иллюзию объективности «случайных записей» и отмечает, что «события, люди и вещи у него уравнены». У Н. Степанова точные наблюдения, но он несколько суженно толкует прозу Добычина в ключе «бытописания». Для Добычина быт, очевидно, лишь отправная точка философского осмысления жизни, в которой много, по его идее, нелепости и абсурда. «События, люди и вещи» уравниваются Добычиным не в бытовом, а в экзистенциальном измерении. Именно с этой точки зрения становятся понятными такие верно выделенные категории добычинской поэтики, как «бессюжетность» и своеобразный композиционный монтаж рассказов: события в них не связываются воедино, но как бы наталкиваются друг на друга, наезжают, создавая эффект их общей необязательности.

Новый писатель оказался непростым орешком для критики. Даже Н. Степанов обманулся добычинским псевдобытописанием. Другие критики увидели в прозе Добычина тяжбу с эпохой. В 1931 году, в связи с публикацией второго сборника рассказов — «Портрет», О. Резник писал в «Литературной газете» (1931, № 10), в рецензии под

названием «Позорная книга»: «...увечные герои и утопленники наводняют книгу... Конечно же, речь идет об обывателях, мещанах, остатках и объедках мелкобуржуазного мира, но, по Добычину, мир заполнен исключительно зловонием, копотью и смрадом, составляющим печать эпохи...»

Сборник «Портрет» больше чем наполовину состоит из рассказов предыдущего сборника, причем два старых рассказа здесь появляются под новыми названиями («Сорокина» становится «Дорианом Греем»; «Лешка» — «Матросом»). Из впервые напечатанных рассказов есть пара малозначительных зарисовок, рассказ «Хиромантия» отчасти повторяет «Встречи с Лиз», однако в последних рассказах сборника («Пожалуйста», «Сад» и особенно «Портрет») чувствуется действительно что-то новое по сравнению с прошлой книгой.

Повествование теперь строится не по статическому принципу контраста, а по динамической модели контрапункта. Событие, стало быть, не «случается», а «длится», варьируется, развивается попеременно с другими событиями.

В рассказе «Пожалуйста» тема болезни и смерти козы соседствует и переплетается с темой сватовства. Само же сватовство гротескно монтируется с темой времени. Добычин предлагает свой вариант лозунга «время — вперед», который в его рассказе развивает будущий жених — «в котиковой шапке и в коричневом пальто с барашковым воротником»:

«— Время мчится, — удивлялся гость. — Весна не за горами. Мы уже разучиваем майский гимн.

сестры, —

посмотрев на Селезневу, неожиданно запел он, взмахивая ложкой. Гостья подтолкнула Селезневу, просяив.

наденьте венчалные платья,  
 путь свой усыпьте гирляндами роз...»

Все это еще пока — дурная самодеятельность. Селезнева в растерянности. Она из вежливости поддакивает, но «гость не нравился ей. Песня ей казалась глупой. — До свиданья, — распростились наконец».

Коза у Селезневой умерла — жених нагрязнул снова. Видно, он учителствует: «в школу рановато, дай-ка,

думаю...»; видно, за ним будущее, и, наверное, он добьется своего, сломает сопротивление, восторжествует: «— Ну, что же,— оттопырил гость усы: — Не буду вас задерживать. Я, вот, хочу прислать к вам женщину: поговорить.— Пожалуйста,— сказала Селезнева».

«Сад» заполнен неологизмами эпохи — они как бы сами по себе и составляют содержание рассказа: делегатки, профуполномоченный, окрэспеэс, работпрос, медсантруд, пенсионерка, отсекр, корэмбеит, конартдив, оссенобоз, волейбольщики и, наконец, культотдельша, которая требует от купальщиков, плещущихся в темноте — и снова стихия воды! — «чтобы все были в трусах». И посреди этого слова-сада стоит поэтесса Липец, чьи стихи были напечатаны в сегодняшней газете:

гудками встречен день. Трудящиеся...

«Портрет», в сущности, уже не рассказ, а эскиз, подготовка к роману. Впервые от объективного повествования Добычин переходит к повествованию от «я» героя, причем в «Портрете» это девичье «я», то есть подростковый взгляд, неизбежно остранный и свойственный будущему роману.

«— Вы чуждая,— сказала Прозорова,— элементка,— но вы мне нравитесь.— Я рада,— благодарила я». Нетрудно понять злобу О. Резника: у Добычина получил в 1931 году право на голос «чуждый элемент», да еще милый, да еще по-девичьи влюбленный, не кто-нибудь, а дочь врача.

Эпоха отменила все чудеса, чтобы самой стать чудом. Даже магия обязана быть научной. Как не вспомнить М. Булгакова, читая в «Портрете»: «Али-Вали отрезал себе голову. Он положил ее на блюдо и, звеня браслетами, пронес ее между рядами, улыбающуюся.

— Не чудо, а наука,— пояснил он: — Чудес нет».

О. Резник свел конфликт Добычина с миром к конфликту с эпохой. Ему показалось, что «зловоние, копоть и смрад» составляют у Добычина именно «печать эпохи»... Добычин, в самом деле, шел против течения. Он не только не скрывал своих сомнений, но по сути дела ставил сомнение в центр своих философских раздумий. Он думал, что оправдается честностью: его «беспристрастный» взгляд *послужит эпохе*, явится как бы предостережением против излишне оптимистического представления

о человеческой природе. Но эпоха была охвачена энтузиазмом жизненного переустройства. На этом фоне Добычин действительно выглядел «белой вороной»; его спокойная бестенденциозность казалась пределом пессимизма и негативной тенденциозности. Стилистические нюансы не играли никакой роли. Добычин был решительно вытеснен в маргинальный пласт «несвоевременной литературы».

Но он не сразу сдался. Он не перестал писать и даже печататься, о чем свидетельствует его роман 1935 года «Город Эн».

Не исключено, что «Город Эн» был последним «формалистическим» с точки зрения официальной критики романом, «проскочившим» в печать буквально накануне начала повсеместной борьбы с формалистами (известнейшая статья «Сумбур вместо музыки» появилась в январе 1936 года). Неудивительно, что реакция на «свежий» образчик «формализма» была особенно уничтожающей и уничижающей: «Неприятный, надуманный стиль расцветает на благодатной для этого почве — натуралистической, базразлично поданной семейной хронике рассказчика... — писала Е. Поволоцкая. — Вывод ясен: «Город Эн» — вещь сугубо формалистичная, бездумная и никчемная. Формализм тут законно сочетается с натурализмом» («Литературное обозрение», 1936, № 5).

В романе Добычин снял конфликт двух миров и обратился к старому миру. Живописность конфликта его более не увлекала, и дело объяснялось, видимо, не только внешними обстоятельствами, но и внутренними причинами: Добычин хотел углубиться в сущность экзистенциальной проблемы.

Добычин написал автобиографическое произведение, в котором довел до определенной чистоты (с точки зрения поэтики) идею «нейтрального письма». «Нейтральное письмо» — редкий случай в русской литературе, гордящейся своей нравственной «тенденциозностью».

У Добычина много русских предшественников, писавших на тему провинциальной жизни. Он называет в романе Гоголя и Чехова, причем повествователь отмечает, что, когда он прочел чеховскую «Степь», ему показалось, будто он сам ее написал. О гоголевских героях постоянно вспоминается в романе, само название которого заимствовано из «Мертвых душ». Добычинская связь с Джойсом, о которой говорила враждебная Добычину критика сере-

дины 30-х годов, нуждается в доказательстве; скорее всего Добычин сопоставлялся с Джойсом по общему негативному признаку — как не надо писать. Более отчетлива связь с «Мелким бесом» Сологуба; хотя «Город Эн» полностью лишен «символистского» уровня, взгляд Добычина на человеческую природу и на возможности ее трансформации сопоставим с сологубовским. Во всяком случае, если у Чехова нравственная оценка событий скрыта «под» объективным слоем повествования (такое сокрытие дает на самом деле большой моральный эффект, так как читатель будто выводит эту оценку сам, без помощи автора), то у Сологуба эта оценка вообще «смазана» тем, что жизнь изменить нельзя; от нее можно лишь сбежать в иное измерение.

У Добычина такого измерения нет: жизнь тождественна самой себе, от нее не сбежишь. В результате провинция Добычина оказывается большим, чем просто провинция: это образ «человеческой комедии», в которой концы не сходятся с концами, реакции людей на события неадекватны (мелочь часто становится важнее серьезной вещи, происходит нарушение законов аксиологии, которые проза XIX века свято чтит).

Повествование ведется от «я» и внешне отражает процесс превращения мальчика в юношу, который повествует о небольшом городке западной части России (знакомый писателю по детству многонациональный город Двинск), но сама природа этого «я» нуждается в уточнении. В отличие от «обличительного» произведения, где герой противостоит обывательской среде и в конечном счете срывает с нее маску, повествователь Добычина говорит о городе Эн с чувством полной сопричастности к его жизни. Он не противостоит быту, не возмущен его уродством, а напротив, радостно включен в эту, как ему кажется, живописную, полную событий и происшествий жизнь. Он — маленький веселый солдатик обывательской армии, который бойко рапортует об интригах и сплетнях. У него есть свое «мировоззрение», совпадающее с моральной нормой, он негодует против нарушений этой нормы, расшаркивается перед взрослыми и умиляется своим мечтам. Он мечтает о дружбе с сыновьями Манилова.

Но в сущности этот рапорт столь же бойкий, сколь и несвязный. Кем был тот «страшный мальчик», состроивший ужасную рожу юному герою книги и так перепугав-

ший его? Сержем, с которым он затем подружился, или кем-нибудь другим? За что убили инженера Карманова? Герой то возмущается мнением приятеля («Без причины,— между прочим,— сказал он,— его не убили бы.— Я, возмущенный, старался не слушать его...»), то сам присоединяется к этой версии в беседе с новой знакомой («Побеседуемте,— предложила она мне, и я рассказал ей, как был убит инженер.— Без причины,— сказал я,— конечно, его не убили бы»).

Здесь Добычин как бы подхватывает центральную для прустовской эпопеи мысль о множественности и релятивности истин, находящихся в зависимости от субъективного переживания. Даже в мелочах («страшный мальчик») трудно разобраться. Мир, казалось бы, прост и одновременно бесконечно сложен. Он движется в вечном календарном движении (Добычин постоянно подчеркивает смену времен года — это не только лейтмотив обывательских разговоров, но и тема мирового круговорота), в нерасчлененном, «слипшемся» виде, и из него не выйти. Добычин, видимо, сомневался в том же, в чем до него сомневался и Сологуб: «Я поверил бы в издыхание старого мира, если бы изменилась не только форма правления, но и форма мироощущения, не только строй внешней жизни, но и строй души. А этого как раз и нет нигде и ни в чем».

Ненужные детали в своем нагромождении вырастают до ощущения ненужности самой жизни. Ненужная деталь (характерная и для поэтики Чехова) выходит на первый план, сбивает героя с толку. Вот он собрался рассказать о книге Мопассана, но уехал в Турцию: «Она называлась «Юн ви». Переплет ее был обернут газетой, в которой напечатано было, что вот, наконец-то, и в Турции нет уже абсолютизма и можно сказать, что теперь все державы Европы — конституционные». Ненужные детали отодвигают в сторону исторические события: годовщины, революцию пятого года, войну с японцами. «Надо больше есть риса,— говорила теперь за обедом маман,— и тогда будешь сильным. Японцы едят один рис — и смотри, как они побеждают нас». Так история оказывается годной лишь для стимулирования аппетита.

Трагедии в этом мире отсутствуют. Смерть отца обрабатывается описанием всевозможных не относящихся к делу подробностей. Там, где русская литература видела тему, достойную пера Толстого, у Добычина мелкое происшеств-

вие: «Я подслушал кое-что, когда дамы, сияющие, обнявшись, удалились к маман. Оказалось, что Ольги Кусковой уже нет в живых. Она плохо понимала свое положение, и инженерша принуждена была с ней обстоятельно поговорить. А она показала себя недотрогой. Отправилась на железнодорожную насыпь, накинула полотняный мешок себе на голову и, устроившись на рельсах, дала переехать себя пассажирскому поезду».

Здесь повествование ведется в зоне голоса той самой инженерши, которая была «принуждена» поговорить с Кусковой, и вновь обращает на себя интерес к деталям: полотняный мешок, пассажирский поезд — трагедия тонет в «литературных» подробностях.

Сам же голос лирического героя не только отражает другие голоса, но и внутренне не стабилен. Дело в том, что этот голос пронизан потаенной иронией автора; иногда в языковом отношении текст выглядит как карикатура на язык: «Когда это было готово, А. Л. показала нам это...» — и эта ирония как бы убивает саму лирическую суть героя, но в то же время это очень «деликатное» убийство: в отличие от «сказа», где герой саморазоблачается в языке, здесь создан эффект мерцающей иронии.

И как бы в ритме мерцания иронии возникает образ мерцающего повествования. То автор делает шаг в сторону своего героя, и тот вдруг оживает в роли его автобиографического двойника, то отступает, не предупредив, — и герой превращается в механическую фигурку. Эти стилистические колебания отражают некую подспудную динамику самой жизни. Но важно отметить, что ирония не находит своего разрешения. Возникает ощущение достаточно ироничной прозы, позволяющей понять отношение автора к описываемому миру, и достаточно «нейтрального повествования», позволяющего этому миру самораскрыться. Если взять внетекстовую позицию Добычина, то видно, что автор и судит, и не судит эту жизнь; его «метапозиция» двойственна, поскольку он видит в этой жизни и некую норму, и ее отсутствие.

Такое повествование может продолжаться бесконечно, увязая все в новых и в новых подробностях; не удивительно, что Добычин прибегает к условному финалу. Выясняется вдруг, что герой близорук. Эта близорукость в финале как бы объясняет конструктивный принцип повествования (все смазано) и превращается в метафору



ограниченного восприятия героя. На последней странице книги он видит вечером, что «звезд очень много и что у них есть лучи». Эти «лучи звезд» должны восприниматься как маленькие лучики надежды в «темном царстве», но не исключено, что в них, как и в метафоре близорукости, есть скрытая пародия на «литературность»: «Я стал думать о том, что до этого все, что я видел, я видел неправильно». Это еще одна ироническая «волна», на этот раз пародия на характерный для эпохи мотив «самокритики».

Н. Степанов, успевший откликнуться на выход добычинской книги достаточно положительной рецензией («Литературный современник», № 2, 1936), отнесся к «самокритике» серьезно и возразил повествователю: «Нет, герой повести Добычина видел «правильно», несмотря на свою близорукость». Критик попал в ловушку, расставленную писателем, но у него были самые благие намерения. Он «спасал» Добычина, находя в его романе показ измельчания «предреволюционной интеллигенции, мертвящую тупость провинции». Одновременно он пронизательно отмечал, что «деталь, мелкие, казалось бы, второстепенные штрихи — Добычин возводит в систему, они составляют основу его художественной манеры... Добычин боится всякой аффектации, назойливости, «тенденции». Тон критика здесь постепенно меняется: «Иронический скептицизм Добычина индивидуалистичен, его ирония съедает без остатка изображаемое им: вещи и объекты действительности теряют свое реальное соотношение, становясь равноценными, вернее одинаково неясными, в том выхолощенном мире, который изображен у Добычина».

Причисляя книгу Добычина к ряду книг «экспериментальных», рассчитанных на узкий круг «любителей», Н. Степанов стремился сохранить для Добычина место в маргинальной литературе, прикрыть его именем «экспериментатора», однако был вынужден добавить, что в «экспериментаторности» Добычина «слишком много — от формалистических ухищрений и объективизма».

Но Добычина уже ничто не могло «прикрыть». Труд поставить все точки над «і» взяли на себя Алексей Толстой, приехавший специально из Москвы, чтобы заклеить Добычина как «позор» для всей ленинградской писательской организации, и литературовед Н. Берковский, который заявил на собрании в Союзе писателей, где «разбиралось» творчество Добычина: «Беда Добычина

в том, что вот этот город Двинск 1905 года увиден двинскими глазами, изображен с позиций двинского мировоззрения... Этот профиль добычинской прозы — это, конечно, профиль смерти».

Добычин вновь пошел против течения. Он поднялся на трибуну и кратко, со спокойной дерзостью отверг предъявленные ему обвинения. Как было отмечено в отчете о собрании, опубликованном в «Литературном Ленинграде» (20.III.1936), он сказал «несколько маловразумительных слов о прискорбии, с которым он слышит утверждение, что его книгу считают идейно враждебной».

Спустя некоторое время после писательского собрания Добычин исчез. Друзья подняли тревогу. В квартире, где он жил, все было нетронутым, нашли его паспорт: версии об аресте или переезде в другой город исключались.

Стихия воды оказалась в конечном счете роковой не только для героев Добычина, но и для него самого: через несколько месяцев после исчезновения писателя его тело было выловлено в Неве.

Читая Добычина, понимаешь, что он — как и Лиз — в своих произведениях «заплыл за поворот». Но не из кокетства, не из расчета на успех, а потому, что был настоящий писатель. Писательство — это и есть «заплыл за поворот», предприятие рискованное; все прочее, как сказал Верлен, — литература.

Прошло более полувека. Эпоха выполнила, как грозились, многие свои обязательства, что нашло свое отражение в литературе. Конфликт Добычина с требованиями времени привел к насильственному забвению его «нейтрального письма». Я вижу причины для функционального «воскрешения» добычинской прозы с ее потаенным пафосом. Будет ли это «воскрешение» долговечным, покажет само «воскрешение».

Hominis, sed non digne, non modo  
 Tunc nos, digne nos lo-ma. Kornek egren colyruant  
 vna & vly regnes hui no red, vnde ne regnes monent  
 gyh lo. lu. the

Que bon...  
 The...  
 The...

A...  
 ne de...  
 hope...

ca...  
 cood...  
 the...

...  
 ...  
 ...



...  
 ...  
 ...



...  
 ...  
 ...  
 ...

---

---

## В ПОИСКАХ ПОТЕРЯННОГО РАЯ

(Русский метароман  
В. Набокова)

Набоковский недоброжелатель, ревнивый и ревностный приверженец славных традиций русского классического романа XIX века, прочтя с нарастающим раздражением набоковские сочинения, в конечном счете, напрягшись, найдет (угрюмый взор и помятый пиджак — в презрительных скобках отметил бы сам Набоков) тот неизбежный вид казни, которого, на его взгляд, сей сочинитель бесспорно заслуживает. Эта казнь, она же месть, сведется к тому, чтобы в духе ядовитого пасквиля, удачным прообразом коего явится та самая глава из романа «Дар» (четвертая по счету, стыдливо отвергнутая лучшим довоенным эмигрантским журналом «Современные записки»), где образ жизни и действий пламенного Чернышевского жестоким образом искажен, высмеян, если не сказать: оплеван, — изобразить, по праву ответного удара, образ жизни и творчества самого сочинителя, дерзнувшего... и т. д.

Ничем, кроме лености и нерадивости казенного «критического» ума, в значительной мере именно его же лишенного, не объяснить того огорчительного обстоятельства (будущий историк критической мысли опишет когда-нибудь, как в течение 70-х годов происходил процесс обмельчания официозной критики, как, со смертью добросовестных апостолов литературно-критического официоза и уходом свежей мысли в независимые исследования, обнажился этот участок идеологического фронта и речь пошла лишь о глухой обороне, понуром «оттяжкивании»), что эта казнь так и не совершилась. А ведь пересмеять пересмешника, убежденного в своей недосыгаемости для критики, было бы занятием, во всяком случае, поучительным. Вот он, виртуозно куражась, набрасывается на эстетические воззрения Николая Гавриловича, в буквальном смысле *обнажая* их корни («...сорная идея растет. Роскошь женских форм на картине уже намекает на роскошь в экономическом смысле. Понятие «фантазии» представ-

ляется Николаю Гавриловичу в виде прозрачной, но пышногрудой Сильфиды, которая без всякого корсета и почти нагая, играя легким покрывалом, прилетает к поэтически поэтизирующему поэту»); зубоскальствует, живописуя потешную, но не лишенную идейной подоплеки драку Чернышевского с Добролюбовым («Долго боролись, оба вялые, тощие, потные, — шлепались об пол, о мебель, — все это молча, только слышно сопение; потом, тыкаясь друг в друга, оба искали под опрокинутыми стульями очки»); с удовольствием останавливается на физиологических особенностях, а также пикантных подробностях семейной жизни героя, не щадя ни мужа, ни жены; обнаруживает чудовищные стилистические промахи в романе «Что делать?» («Долго они щупали бока одному из себя»), замечая при этом, что порой дело выглядит так, будто роман писал Зощенко; и если авторский тон все-таки чуть становится более сдержанным — начиная с гражданской казни, — а иногда даже проступает сочувствие (в обмен на удар по другому нелюбимому «персонажу»: «Никогда власти не дождалась от него тех смиренно-просительных посланий, которые, например, унтер-офицер Достоевский обращал из Семипалатинска к сильным мира сего». — Тебя бы самого в Семипалатинск!), то общее впечатление все равно остается однозначным: издевательство. Конечно, в «Даре» есть то оправдание, что фактически, или скорее, напротив, — фиктивно, работу о Чернышевском написал герой романа, но набоковская живость пера (даже не пожелал «загримироваться»!) выдает истинные намерения автора, более чем солидарного со своим героем.

Так вот, оскорбившись за Чернышевского или же просто задавшись целью сыграть в жанр памфлета, нетрудно подобную вивисекцию произвести и над самим Набоковым, показав, между прочим, что никто не огражден от трюизмов и стилистических промахов, особенно когда родной язык в эмиграции волей-неволей превращается в «ржавые» струны.

И, включившись в *игру*, запасшись автобиографической книгой Набокова «Другие берега», можно с небрежной усмешкой указать (беру наугад) на сомнительность кольцевой композиции и интонационный сбой, непростительный для стилиста, такой фразы о первой книжке набоковских стихов, как: «Ее по заслугам немедленно растерзали те немногие рецензенты, которые заметили ее»,

или же на доморощенную значительность некоторых философских откровений автора, не лишенных многозначительной доморощенности: «Спираль — одухотворение круга»; «Мир был создан в день отдыха» (переосмысление Библии в духе тонкого выпада против марксизма).

Философия отдыха, продолжим мы, водрузив Набокова на незавидное место героя памфлета, уходит корнями в блаженнейшее, оранжерейно-клубничное детство (в котором «прожорливое внимание» крохотного Владимира Владимировича сосредоточивалось не на «простой клубнике», а на особой, чуть ли не гоголевско-ноздревской «ананасной землянике»), и вот вся нищая, дикая, надрывно-тоскливая Россия заслоняется барским пространством угодий и парков, по которым, крутя в самозабвении педали, несется на английском велосипеде — их целый выводок, этих велосипедов, — упитанный и чувственный *барчук*, умеющий по-русски прочесть лишь одно только *русское* слово «какао» (не знал до школы русского алфавита; первым языком был английский; всю жизнь говорил по-русски со странным, птичьим выговором). С замиранием сердца раздвигая кусты, он глядит на другой берег «Других берегов»: на загорелые станы визжащих в святой простоте деревенских купальщиц («простая клубника»), на беседки, похожие на клетки с соловьями, где познавал первые, в стиле «Мира искусства», любовные утехы («ананасная земляника»), на самого себя, с «рампеткой» идущего на бабочек (лейтмотив всей жизни и философии отдыха).

Затем, шахматным конем перемахнув через годы, приятно посвятить читателя в таинства шахматных задач, не жалея в «Других берегах» для этого места, но зато скупое, в приступе английской сдержанности, в двух строках, поведать об убийстве отца в берлинском либеральном собрании, оттенив при этом его боксерские, нежели политические качества, что, впрочем, совершенно естественно, ибо в любовно-стихотворческом ударе (скверные, раздражительные, под символистов, стихи и недовоплотившаяся по разным причинам — мешали и ночные комары — любовь) он пропустил русскую революцию (так ей и надо!), разочаровавшись в вероломном богоносце, из лакейской вылезшем прямо на площадь, в эмигрантской мышинной возне, так что политика, Большие Идеи и прочий вздор меня, милостивые государи, никогда не занимали, и потому, говоря о берлинской поре моей жизни (1922—1937),

он ни слова не скажет («я» и «он» — фас и профиль набоковского героя в «Даре») ни о приходе Гитлера к власти, ни об условиях существования в нацистской Германии, которую, впрочем, он от души (трусовато сомневаясь до конца жизни в ее существовании) решительно ненавидел.

Впрочем, законная нелюбовь к немецким порядкам, сведшимся к середине 30-х годов к единому «новому порядку»; изящнейшим образом подменяется у Владимира Владимировича патологической нелюбовью к европейским «туземцам» вообще, к немцам в особенности, и в этой ненависти нетрудно заметить ту самую компенсацию многообразных эмигрантских комплексов, о которой бы с удовольствием посудачила пресловутая «венская делегация», во главе с доктором Фрейдом, если бы Владимир Владимирович не захлопнул у него перед носом дверь (ведущую в набоковское творчество) и во всеуслышание не объявил бы шарлатаном.

«Поближе к озеру в летние воскресенья, — возьмем тему «философии отдыха» в ее берлинской антитезе, — все кишело телами в разной стадии оголенности и загорелости. Только белки и некоторые гусеницы оставались в пальто. Сероногие женщины в исподнем белье сидели на жирном сером песке, мужчины, одетые в грязные от ила купальные трусики, гонялись друг за другом». Сам автор объясняет «брезгливость» подобных заметок результатом постоянной боязни, как бы «наш ребенок чем-нибудь не заразился» (ребенок выживет, станет оперным певцом, поет, кажется, до сих пор), однако общее отношение к «туземцам» как к «прозрачным, плоским фигурам из целлофана» объяснялось скорее мукой «безнадежной физической зависимости»: «...призрачные нации, сквозь которые мы и русские музы скользили, вдруг отвратительно содрогались и отвердевали; студень превращался в бетон и ясно показывал нам, кто собственно бесплотный пленник, и кто жирный хан».

Согласимся, что для барчука такая резкая перемена климата была болезненна. Однако в момент прозрения Набоков, рефлексирюя по поводу своей невыносимой ностальгии, вдруг неожиданно удачно признается, что его любовь к России была не менее призрачной, чем «туземцы», так как он «был в состоянии человека, который, только что потеряв нетребовательную, нежно относящуюся

старую родственницу, вдруг понимает, что из-за какой-то лени души, усыпленной дурманом житейского, он как-то не удосужился узнать покойную по-настоящему и никогда не высказывал своей, тогда мало осознанной, любви, которую теперь уже ничем нельзя было разрешить и облегчить».

Что делать?

Вопрос обиженного персонажа из четвертой главы становится ныне вопросом самоуверенного автора, и он, без сомнения, справится с ним, обеспеченный надежной аристократически-купеческой (золотые мешки, золотые погоны и золото, много золота чистых, неподкупных душ) родословной, на которой автор подробно задерживается в третьей главе автобиографии, по-снобистски щеголяя славой своих предков (это вам не разночинец Чернышевский!), обеспеченный твердой верой в твердую валюту своего литературного дара, не только не склонную к инфляции, но, напротив, из года в год повышавшуюся в цене («Я тогда еще не умел — как теперь отлично умею («отлично умею» — жаргон велосипедно-теннисного детства) — справляться с такими небесами; переплавлять их в нечто такое, что можно отдать читателю, пускай он замирает...» — Разинь рот и замирай, дурень!), «отлично» расправляющийся с метафизикой: «Так как в метафизических вопросах я враг, — декларирует Набоков, — всяких объединений и не желаю участвовать в организованных экскурсиях по антропологическим парадизам (ах, как ловко прошелся по Церкви, вообще по церквям!), мне приходится полагаться на свои слабые силы (не верьте, не верьте: силы у него сильные — это кокетство!), когда думаю о лучших своих переживаниях...»

Автобиографическая книга гения, пофилософствуем и мы в свой черед, обречена на неудачу в силу (в слабость) фатального одиночества гения, не находящего общей меры между собой и «другими», и потому вынужденного *придумывать* эту меру, что сказывается на общей фальшивости тона, то излишне доверительного, то сугубо презрительного. Завзятый единоличник — продукт гениальности и воспитания: «Был я трудный, своенравный, до прекрасной крайности избалованный ребенок», — Владимир Владимирович не терпит душных человеческих объятий, немедленно переходя в воспоминаниях к злословию.

Сделав ласковый комплимент Гессену, который «с оте-



ческим попустительством мне давал питать «Руль» незрелыми стихами», Набоков оглядывается и обнаруживает, что в Париже дело с русской поэзией обстояло из рук вон плохо: «Почему-то выражения, свойственные французским почтальонам, казались нашим поэтам тонкостями парижского стиля» (еще бы, у них не было «международного» — словечко Набокова -- детства!); «там не все могли сойти за Алеш Карамазовых» — редкий пример, когда наш автор без агрессивности сообщает о Достоевском или его персонаже; короче: «В этом мирке, где царили грусть и гнильца, от поэзии требовалось, чтобы она была чем-то соборным, круговым, каким-то коллективом тлеющих лириков, общим местом с наружным видом плеяды, — и меня туда не тянуло».

«С писателями я видался мало», — деловито сообщает Владимир Владимирович и, попутно покаявшись в том, что «слишком придирался к ученическим недостаткам Поплавского» (покаяние, поразительное непроясненностью отношения к этому поэту), далее загадочно сообщает о «странной лирической прогулке» с Цветаевой в 1923 году. В чем странность этой прогулки, он утаил, зато дал необходимый художественный штрих, указав, что она происходила «при сильном весеннем ветре» (при слабом ветре прогулка, должно быть, была бы менее странной, но важно скорее само указание на эту прогулку, благодаря которой Набоков как бы приобщается к высшему поэтическому свету: вот, гулял с Цветаевой... — представляет не поэзия, а *имя* Цветаевой — позиция сноба в чистом виде).

От Цветаевой ход к Куприну, поднимающему в виде приветствия бутылку красного вина навстречу молодому гению; далее — к Ремизову, «необыкновенной наружностью напоминавшего мне шахматную ладью после несвоевременной рокировки» (образ настолько блестящий, что слепит глаза, и Ремизова не видно, виден только образ). При воспоминании об Алданове Набокова на миг охватывает чувство «душевного удобства» (приятное, диванное чувство); неожиданно «партийной» похвалой одаривается Ю. Айхенвальд, «терзавший Брюсовых и Горьких в прошлом». Мелькают лица. Кто следующий? Ходасевич. Поэтический гений... презирая славу... обрушиваясь на продажность... нажил влиятельных врагов... Скрещенные худые ноги... Длинные пальцы... Ах, лучше бы не о худых ногах

(как здесь не вспомнить Брюсова?), а хотя бы два слова о сущности «поэтического гения», с которым, есть такие сведения, он дружил (впрочем, не верю: *дружащий* Набоков так же невероятен, как играющий в теннис Чернышевский) и который — по его же словам — «еще не понят по-настоящему»!

Конечная станция: Бунин. «Его болезненно занимали текучесть времени, старость, смерть», — *единственная* мысль, несущая информацию, на фоне ладей, бутылок с красным вином, худых ног — но нет, не удержался: пошли в ресторан. Бунин пригласил. Для задушевной беседы. (Где встречались эти интонации? Что-то знакомое. Какой-то алмазный венец лезет не то в голову, не то на голову... Ученик ученика?) Пригласил, разумеется, зря: «К сожалению, я не терплю ресторанов, водочки, закусок, музычки — и задушевных бесед». Бунин, не сразу это сообразив, был озадачен набоковским — нет, в те годы *сиринским* (каждый псевдоним претенциозен, но Сири даст фору многим из них) — равнодушием к рябчику и раздражен сиринским отказом распахнуть душу: перед нами возникает видение раздраженного старого *идиота*, увенчанного Нобелевской премией, кормящего молодого гения рябчиком, который эту дичь равнодушно трогает вилкой. «Вы умрете в страшных мучениях и совершенном одиночестве!» — вскричал Бунин. В ответ непроницаемый Сиринок поковырял зубочисткой в развалинах своих зубов (плохими зубами наделены, подарок автора, многие набоковские герои; «обзавелся чудными фальшивыми зубами», — радостно сообщает Набоков из Америки в одном из малоинтересных в целом писем к сестре (изданных «Ардисом» отдельной книгой), в которых только однажды, вдруг: «Душка моя, как ни хочется прятаться в свою башенку из слоновой кости, есть вещи, которые язвят слишком глубоко, напр. немецкие мерзости, сжигание детей в печах, — детей, столь же упоительно забавных и любимых, как наши дети»).

Свидание кончилось недоразумением с шарфом: общими усилиями они вытаскивали длинный шерстяной шарф Сирина, который девица-гардеробщица без злого умысла засунула в рукав бунинского пальто. Шарф выходил очень постепенно, неспешно, повествует Набоков, это было какое-то разматывание мумии, и мы долго вращались друг вокруг друга. Засим простились, и в общем до искусства

мы с ним никогда и не договорились (не жди, читатель, понапрасну!), а теперь поздно, и герой — так заканчивается глава о русских писателях — выходит в очередной сад, и — мажорные интонации начинают нарастать — полыхают зарницы, затем он едет на очередную станцию... «Лолита» — читаем мы на псевдоклассическом фронтоном чудом сохранившегося в революцию здания вокзала, — «Лолита» — курьез судьбы, неприкаянная, уже раз отправленная на помойку и вызволенная оттуда чудным ангелом-хранителем, адресатом посвящений, — верной женой, не пожелавшей повторения той небезызвестной гоголевской истории, неприкаянная рукопись крупноголового, нефотогеничного (почти ни одной удачной фотографии, судя по тем, что висели на стенах, стояли за стеклом в книжных шкафах в десятках московских квартир в 60—70-е годы...), умозрительного либертина, нашедшая свое счастье в порнографическом парижском издательстве «Олимпия-пресс» (пестрая, как цыганская юбка, обложка карманного двухтомника, увозимого контрабандой за Ла-Манш или за океан англоязычными туристами... я тоже, тайком, — в Москву...), чтобы затем, вслед за «Госпожой Бовари» став причиной судебного разбирательства, начать свое триумфальное шествие по всему миру, и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате (ах, мастер! мастер, из российского миллионера, наследника дядюшки Рукавишников, не использовавшего своих миллионов по причине революции, но по этому конкретному поводу никогда в обиде на нее не бывшего, через сквозную нищету 20—30-х и американскую бедность 40-х годов пришедший к богатству, которое скромно сложила к его ногам эта маленькая испорченная американская девочка), и чем-то горьковатым пахнет с полей, и в бесконечном отзывчивом отдалении нашей молодости отпевают ночь петухи. Скоро вылетят бабочки!

Если люди у нашего автора нередко низводятся до статуса насекомого, подтверждая не только Кафку, но и концепцию Ортеги-и-Гасета относительно «дегуманизации» искусства в XX веке, то насекомые, всякие куколки и в особенности, конечно, бабочки занимают почетные места, ими кишит партер набоковского театра, по которому на велосипеде... с рампеткой... Книга заканчивается словами: «Однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда». Сомнительно, но все равно: аминь.

Сравним два образа. Нерадивый, нескладный, непородистый саратовский разночинец, властитель дум, бездарный литератор, обманутый муж, около пяти лет возившийся с фантастической идеей перпетуум-мобиле, «клоповоняющий» господин, написавший в своем юношеском дневнике: «Политическая литература — высшая литература», автор «Что делать?». С другой стороны — складный, породистый, чистоплотный, не желающий принципиально быть властителем дум скептик, любимый муж и счастливый отец, виртуозный стилист, автор «Лолиты».

Два антагониста, два полюса, два памфлета.

Почему же «чистый» вышел не лучше «нечистого»? Логика жанра? Не знаю, я не люблю памфлетов...

«Спустя недели две после выхода «Жизни Чернышевского» отозвалось первое, бесхитростное эхо» — так начинается пятая глава «Дара», в которой Набоков изображает шесть печатных отзывов на вымышленную книгу, и эти вымышленные отзывы в своей совокупности выглядят замечательной пародией на литературно-критический жанр, не потому, впрочем, что они шаржированы, а потому, что правдоподобны.

Можно вообразить веер откликов (карточный веер: король, дама, валет... спектр оценок) и на мой набросок «антинабоковского» памфлета.

Я слышу осиный гул либерального хора, недовольного самой постановкой вопроса, упрекающего автора в передергивании, в негодной и дурно политически пахнущей попытке очернительства, в нежелании разобраться в подлинной драме писателя, не по своей воле потерявшего Родину и героически сохранившего единственное не отнятое у него достояние: русский язык, который в его творчестве доведен до чарующей виртуозности. Набоков, звучит либеральный голос, дорог нам как живая сила противостояния пошлости и явленному хамству мира, его поиски живой души пробуждают нас от спячки и нравственной лени, его язык вступает в гордое противостояние дубовому, выморочному, извращенному языку газетных передовиц и ложнооптимистических выкриков, его лирический герой (он же повествователь набоковских романов) видит в образе бабочки отлетевшую красоту мира, а его разоренное дворянское гнездо — символ насилия и поругания.

Набоковская асоциальность, слышу я голос возмущенного молодого человека, в домашней библиотеке которого

стоят в переплетках ксероксы всех ардисовских изданий писателя, вовсе не произвольная поза «барчука» (как можно назвать Набокова-труженика, Набокова-аскета и страдальца барчуком!), а точно выверенная позиция, его «бегство в эстетику» (сошлюсь на книгу П. Стегнера) куда более радикальный протест против безумства XX века, нежели политическая грызня, характерная для литературных кружков первой русской эмиграции, кружков, которые совершенно справедливо Набоков высмеивает и осуждает. Набоков — предвестник экологической революции, новых, невиданных доселе движений молодежи, которая на своих зеленых знаменах изобразит белую непорочную бабочку как символ уничтожаемой природы. Короче, в позиции автора антинабоковского памфлета сказывается застарелое сознание «шестидесятника», готового смотреть на мир лишь через призму социальной активности, озлобленного отсутствием нравственного стержня, который якобы не существует, но который на самом деле существует просто в ином, не доступном автору, измерении.

Какое отношение, раздастся голос высокопрофессионального коллеги, имеет набоковское творчество к личности писателя, слабого, как и все мы, грешные, человека? Набоков — гений, новатор, создатель новой модели русского романа, и нужно определить его новаторство, а не копаться в биографическом белье, не имеющем к делу никакого отношения.

А ведь он прав, откликнется откуда-нибудь из глубинки голос честного русского читателя, заваленного новейшими журналами с произведениями Набокова. Он прав, высказав все то, что было у нас на уме. Набоков? Какое отношение этот «международный» переросток, этот космополитический шаман имеет к русской литературе и русской речи? Одно невыносимое бабское (барское?) жеманство, мелко-темье, нравственная глухота и демонстративный отказ от общенациональных религиозных и моральных ценностей! Набоков — сухая ветвь, пересохшее русло реки, паразит на теле русской классики, главный порок которого (то есть паразита) заключается в отсутствии *боли*. Он боль подменил *игрою*, он распух от иронии, вообще не свойственной нашей словесности, патетической по своей сути, назвал пародию трамплином, который позволяет достичь вершины подлинных эмоций. Вздор! Так не скажет подлинный русский писатель. Пропагандировать Набокова даже

косвенно, даже через антинабоковский памфлет, в котором тоже нет остроты боли, — занятие вредное и ничего, кроме вреда, не приносящее.

Ну что же, подытожит в своем кабинете скучный и тихий официальный голос. Набоков Набоковым, свобода свободой, а только далеко ему до Шолохова, далеко...

Нет, постойте! — набравшись смелости, возразит ему пламенный либерал. Не вам, травившему Ахматову и Пастернака, замалчивавшему десятилетиями Гумилева, не вам судить! Возвращение в нашу литературу Набокова — это *сакральный* акт. Главная ошибка автора заключается в том, что он под маской объективности, вступаясь за честь Чернышевского, которого он, сразу видно, терпеть не может, предлагает судить о художественности в отрыве от судьбы писателя и книги. Страдание, изгнанничество сделали Набокова священной фигурой, по отношению к которой иронизировать непростительно.

То же самое можно сказать и о Чернышевском, замечу я. Сакрализация — в любом случае — дурная услуга, оказываемая писателю. Почему ныне некрасиво критиковать Гумилева за посредственные стихи, которых у него достаточно? Только по той причине, что его расстреляли?

А потому, что под видом критики «посредственных» стихов Гумилева и философской якобы слабости Набокова...

Он действительно *не* большой философ, перебыю я. Его непонимание Достоевского — свидетельство не расхождений в поэтике, а метафизического изъяна, связанного с гедонистическим мироощущением, раздражением наслажденца...

Минуточку, он — гуманист.

Вот как раз он *не* гуманист.

Да ваша собственная позиция куда более эстетская, чем у Набокова!

Нет, скажу я в свое оправдание. Нет. Но это вывих — считать книгу хорошей только на основании милицейского запрета на нее, таможенного списка, куда она включена как обязательная для изъятия. Я не говорю о Набокове. Не мне вставать в один ряд с его критиками, боящимися в новизне и «модернизме» увидеть крах отечественной культуры. Я убежден, что элемент игры, введенный Набоковым в русский роман в таком масштабе, в котором он дотоле не значился, способствовал и будет способствовать

расширению нашего «узкого» взгляда на мир, уничтожению манихейства и раскрепощению слова.

Я убежден и в том, что гордая, одинокая, независимая личность набоковского героя всегда послужит *коррективом* к излишне поспешным попыткам писателей отказаться от личной ответственности, записавшись на очередную организованную экскурсию в поисках коллективного «парадиза», что сдержанное набоковское «я», отчужденное от соборного сознания «мы» в русском реалистическом романе и от «мы» «железных батальонов рабочих», является примером воспитания собственного отношения к миру, умением трезво оценить самого себя и полагаться на собственные «слабые силы».

Набоковский роман, как я его понимаю, — это прежде всего роман воспитания «я», то есть вариант романа воспитания, однако это не значит, что нужно следовать во всем по пути этого воспитания.

Выпад И. Бродского против Набокова в какой-то степени закономерен. Бродский сравнил Набокова с канатоходцем, Платонова — с покорителем Эвереста. В этом есть доля правды. Если литература — посредством слова — отражает подлинное состояние мира, то Набоков — это защитная реакция на состояние мира, в то время как Платонов в своих романах выразил онтологическое неблагополучие, отразившееся в коллективном бессознательном, и, предоставив право голоса бессознательному «мы», он дотронулся до дна проблемы.

«Мы» (вынесенное в название романа) у Замятина, «мы» покорителей будущего у Олеси в «Зависти», «мы» М. Булгакова — это, в сущности, «они», рассмотренные, исследованные со стороны критически мыслящих «я».

В той же самой традиции рассматривается «мы» у Набокова. Лишь с тем серьезным отличием, что его «я» не подвластно никаким искушениям, идущим от «мы», не испытывает к «мы» ни малейшей зависти (как у Олеси), ни малейшего желания определить отношения и по возможности найти «модус вивенди» (как у М. Булгакова). Сила же платоновского словотворчества состояла в том, что он нашел «безъязыкому» «мы» тот единственно возможный (и, вместе с тем, невозможный) язык, на котором оно, это «мы», не мычало, а *самовыразилось*. По степени сложности словесной задачи Платонов несопоставим с другими писателями, *сторонними* исследователями «мы».

Набоковская проза во многом опиралась на опыт символистской прозы и прежде всего на опыт автора романа «Петербург» (одного из четырех главных произведений XX века, по определению Набокова, наряду с произведениями Джойса, Кафки и Пруста). Но символистский роман, особенно в его русском варианте, был романом «вертикального» поиска истины, то есть романом метафизическим. С другой стороны, он был романом индивидуалистическим, ибо жаждающее истины «я» искало «вертикальную» истину в одиночку, отвергая обыденную мораль «мы» и тем самым отвергая предшествующую традицию, когда «я» тосковало по соединению с «мы» и, если такого соединения не находило, было готово причислить себя к «лишним людям». Вообще авантюры повествовательного «я» в творчестве русских писателей XIX — начала XX века еще далеко не изученная тема. Можно только заметить, что после Достоевского и Толстого возникло два противоположных направления: одно тяготело к смыканию с «мы» (линия Горького и далее социалистического реализма в советской литературе), другое отражало разочарование по поводу соединения с «мы» (у А. Белого этот отрыв «я» от «мы» катастрофичен, и никакая теософия его не «снимает»).

В силу своего метафизического «сомнения», Набоков «закрыл» верхний этаж символистской прозы, то есть закрыл для своего «я» выходы не только в горизонтальную плоскость «мы», но и в вертикальную плоскость слияния в некое мистическое «мы» с мировой душой. Таким образом, набоковское «я» (и плеяда его романых «двойников») оказалось в полном одиночестве, предельной изоляции, и, удержав в сознании символистскую идею неподлинности «здешнего» мира, условности его декораций, оно — волей-неволей, — не имея доступа в верхние этажи, должно было театрализовать этот мир декораций (в театрализации содержится момент преодоления и освобождения от неподлинного мира), причем «другой» в мире Набокова (кроме исключений, о которых ниже) также оказывается видимостью, призраком, наконец, *вещью* (тем самым подтверждается ортеговская концепция). Подобное абсолютно одинокое «я» становится невольным ницшеанцем, в тени близкой по времени ницшеанской традиции как произвольного ориентира, и тогда вырабатывается особый комплекс морали, в чем-то оппозици-



онный по отношению к предшествующей, христианской этике. Впрочем, это «ницшеанство» в известной степени ограничено не только воспитанием (вспомним комплекс ставрогинской порядочности, хотя сравнение «хромает» из-за отсутствия в набоковском «я» воли к «преступлению»: в романе «Отчаяние» скорее проявлен интерес к игре в «идеальное» преступление), но и здравым смыслом, чувством юмора и самоиронией, которая, правда, у Набокова не всегда обнаруживается, что ослабляет самоанализ и позволяет оставаться в тени иным чертам его «я», которое считает, что знает себя досконально и уж во всяком случае лучше других.

Именно на этом основывается перманентная критика Набоковым фрейдизма, ибо представить себе, чтобы «венская делегация» лучше разбиралась в набоковском «я», чем он сам, невозможно, это выглядит оскорблением, отсюда и раздражительная реакция, выраженная как в предисловиях к романам, так и в самих текстах.

Стало быть, нетрудно предположить, что основным содержанием или, скажу иначе, *онтологией* набоковских романов являются авантюры «я» в призрачном мире декораций и поиски этим «я» такого состояния стабильности, которое дало бы ему возможность достойного продолжения существования.

Экзистенциальная устойчивость авторских намерений ведет к тому, что целый ряд романов писателя группируется в *метароман*, обладающий известной *прафабулой*, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном романе при необходимом разнообразии сюжетных ходов и романских развязок, предполагающих известную инвариантность решений одной и той же фабульной проблемы. Останавливаясь в этой работе прежде всего на пяти довоенных набоковских романах, написанных по-русски, я отчасти упрощаю себе задачу и в то же время конкретизирую ее, ибо позднейшие англоязычные тексты писателя, на мой взгляд, тяготея, в силу экзистенциальной гравитации, к одному и тому же метароману, все-таки позволяют себе, благодаря существованию в ином культурно-языковом контексте, вести себя более вольно и своенравно, хотя в глубине оставаясь верными изначальной матрице.

Метароман Набокова как некое надроманное единство, в качестве своего формального предшественника в русской литературе, имеет, как это ни странно, метароманную

структуру ненавистного Набокову Достоевского, ибо у Достоевского, начиная с «Преступления и наказания» и заканчивая «Братьями Карамазовыми», существует единая романная прафабула, порожденная проблемой соединения «я» с мировым смыслом.

Ключ к пониманию набоковского довоенного метаромана находится в «Других берегах» (русский текст которых датируется 1954 годом), где уже не вымышленный герой, а само автобиографическое «я» проходит через всю его фабулу, демонстрируя тем самым нерасторжимую связь между собой и «я» набоковских повествователей, и сам по себе этот путь как бы кладет предел размножению вымышленных двойников.

Несомненно, что опору авторского «я» на самое себя должно считать вынужденной мерой, обусловленной трезвым осознанием невозможности иного, более фундаментального выбора, жесткой ограниченностью своих метафизических способностей. В этом смысле Набоков предельно честен перед собой и читателем: он не вымышляет той реальности, которой не осязает, но пишет о том, что доступно его «земной природе», хотя такое положение — здесь есть, если хотите, ущербность бескрылости — его отнюдь не удовлетворяет. «Я готов, — говорит автор «Других берегов», — перед своей же земной природой, ходить с грубой надписью под дождем, как обиженный приказчик (сравнение сильное! особенно для Набокова). Сколько раз я чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни! Я готов был стать единоверцем последнего шамана, только бы не отказаться от внутреннего убеждения, что себя я не вижу в вечности лишь из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь. Я забирался мыслью в серую от звезд даль — но ладонь скользила все по той же совершенно непроницаемой глади. Кажется, кроме самоубийства, я перепробовал все выходы (герой «Защиты Лужина» попробует и этот выход. — В. Е.). Я отказывался от своего лица, чтобы проникнуть заурядным привидением в мир, существовавший до меня. Я мирился с унижительным соседством романисток, лепечущих о разных иогах и атлантидах. Я терпел даже отчеты о медиумистических переживаниях каких-то английских

полковников индийской службы, довольно ясно помнящих свои прежние воплощения под ивами Лхассы. В поисках ключей и разгадок я рылся в своих самых ранних снах...» Итак, Набоков готов был согласиться на самые невероятные унижения, дабы преодолеть свой агностицизм, даже на контакт с восточными религиями, что, в сущности, вообще поразительно, если иметь в виду его гипертрофированное личностное сознание.

Из всего этого ничего не вышло. Тогда, «не умея пробыть в свою вечность, я обратился к изучению ее пограничной полосы — моего младенчества».

Младенчество — это предельное приближение к «другой» реальности, сильный выход из системы «земного времени». И младенчество, и раннее детство как пора «чистого» восприятия мира таят в себе «загадочно-болезненное блаженство», которое сохранилось у Набокова как память на всю последующую жизнь, «не изошло за полвека, если и ныне возвращаюсь к этим первичным чувствам<sup>1</sup>. Они принадлежат гармонии моего совершеннейшего, счастливейшего детства — и в силу этой гармонии они с волшебной легкостью, сами по себе, без поэтического участия, откладываются в памяти сразу перебеленными черновиками».

Отметя слово «гармония», редкое в словаре Набокова, войдем в его рай, не в тот оранжерейный (из лукавого памфлета), а в подлинный набоковский рай, который дал ему возможность болезненно ощутить свое позднейшее существование как *изгнание* в гораздо более широком, а главное, более глубоком смысле, чем эмиграция.

Изгнание из рая является, само по себе, мощной психической травмой, *переживание* которой и составляет прафабульную основу русскоязычных романов Набокова.

Изгнание неизбежно и неотвратимо — как «старение» Лолиты, превращающейся из нимфетки в *обычную* красивую женщину, и это «старение» обладает тем же смыслом утраты; изгнание из рая есть человеческая участь, но при этом и знак избранничества, ибо не всякий побывал в том раю. Набоков рассматривает рай — причем речь идет именно о земном рае — как изначальную норму; любое иное состояние как ее нарушение. Вот его представление

---

<sup>1</sup> Об аналогичном значении детства для творчества Толстого и Пруста см. ниже в отдельной главе об этих писателях.

о рае: «Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память и образует такую сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркерово перо в моей руке, и самая рука с гляncем на уже веснушчатой коже, кажутся мне довольно аляповатым обманом. Зеркало насыщено июльским днем. Лиственная тень играет на белой с голубыми мельницами печке. Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Всё так, как должно быть (вот она — норма! — В. Е.), ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» (вот ощущение человека в земном раю; ощущение ошибочное, и осознание этой ошибочности имеет драматический характер).

Воспоминание о рае драматично и сладостно одновременно. Это расколотое надвое чувство, и проза Набокова, с ее особой чувственной фактурой, призвана не только отразить это чувство, но и преодолеть его антиномичность, тем самым превращаясь не просто в воспоминание, но и в обретение рая, доступное в акте творчества. Обретение рая я рассматриваю как глобальную творческую сверхзадачу Набокова, обеспечивающую метароман экзистенциальным и эстетическим значением одновременно.

Набоковский рай трудно назвать языческим, несмотря на его чувственность, по причине того, что в нем есть парафраз христианской божественной иерархии, во всяком случае, ее элементы, связанные с существованием абсолютного авторитета в лице бога-отца или, вернее сказать, отца-бога, который, впрочем, выполняет функции не ветхозаветного карающего божества, но бога-любви, любимого и любящего, идеального существа, воплощающего в себе черты отцовской и сыновней ипостасей, ибо ему надлежит погибнуть насильственной смертью по какому-то неумолимому закону бытия (и его воскрешения будет с безумной надеждой ждать герой романа «Дар», и оно, в конце концов, произойдет в его сновидении).

Духовный контакт отца и сына равноположен душевной связи между сыном и матерью, сущность которой, у Набокова, заключена в любви и извечном женском фатализме («Любить всей душой, а в остальном доверяться судьбе — таково было ее простое правило»). Не это ли «правило» заложено в основе «вечной женственности»? Связь с матерью проходит через годы и перерастает в необходимое

за пределами рая (откуда выгнана и мать; отец никогда в метаромане Набокова не изгоняется из рая, поскольку он его творец) сообщничество.

Память об изначальном, идеальном состоянии мира является основой набоковской этики (память, эта «длинная вечерняя тень истины» — рассказ «Весна в Фиальте», 1938), отнюдь не нормативной, не догматической, укорененной скорее в ощущении, в чувстве, нежели в категорическом императиве. При внутренней ориентации набоковского «я» на воспоминание о земном рае его этика «работает» безукоризненно.

Потеря рая происходит не в одночасье, а в несколько этапов (появление «чужих» людей: воспитателей, гувернеров; казенное воспитание и т. д.), но, вместе с тем, буквально накануне изгнания в рай произойдет поистине «райская» встреча: это первая любовь, окрашенная в мифологически «чистые» тона: «В тот июльский день, когда я наконец увидел ее, стоящей совершенно неподвижно (двигались только зрачки) в изумрудном свете березовой рощи, она как бы зародилась среди пятен этих акварельных деревьев с беззвучной внезапностью и совершенством мифологического воплощения».

Эта любовь, полудетский образ героини которой, подвергнувшись ряду метаморфоз, отзовется в Лолите (верность полудетскости, в конечном счете, будет верностью тому самому раю...), угасает, по вине героя «Других берегов», на пороге его «на редкость бездарной во всех смыслах юности», пронизанной модным цинизмом, заполненной мимолетными увлечениями, и, в результате, горечь изгнания оказывается двойной: «...потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной, пока писание, довольно, впрочем, неудачной книги («Машенька») не утолило томления».

«Машенька» (1926) — это первая романная попытка Набокова вернуть потерянный рай. В предисловии к английскому изданию романа он писал в 1970 году: «Хорошо известная склонность начинающего автора вторгаться в свою частную жизнь, выводя себя или своего представителя в первом романе, объясняется не столько соблазном готовой темы, сколько чувством облегчения, когда, отделившись от самого себя, можешь перейти к более

интересным предметам». Я не очень верю этим словам, ибо, за исключением измены своему метароману, коей явился роман «Король, дама, валет» (второй по счету, написанный в 1928 году), развивающий немецкую тему, Набоков не спешил или, точнее, не смог отделаться от себя. Но меня интересуют сейчас не совпадения в судьбах «представителя» автора и его самого, не совпадения героинь («Его Машенька и моя Тамара — сестры-близнецы; тут те же дедовские парковые аллеи; через обе книги<sup>1</sup> протекает та же Одежда...»).

Меня интересует в «Машеньке» прежде всего завязь будущего метаромана. Именно здесь формируется его фабульная структура, ищущая сюжетного разрешения, и основные силовые линии конфликта метароманного «я» с «призрачным», но очень вязким миром.

Конфликт строится на контрасте «исключительного» и «обыденного», «подлинного» и «неподлинного», так что с самого начала перед Набоковым возникает проблема создания незаурядного героя и доказательства его незаурядности. В «Машеньке» эта проблема не находит исчерпывающего решения; исключительность постулируется, декларируется, но так до конца и не «срастается» с имманентным «я» героя.

В начальных строках романа включается набоковская ономастика: «— Лев Глево... Лев Глебович? Ну и имя у вас, батенька, язык вывихнуть можно...— Можно,— довольно холодно подтвердил Ганин...» — и сюжет романа реализует скрытую угрозу, заключенную в этом ответе. Антагонист продолжает: «Так вот: всякое имя обязывает. Лев и Глеб — сложное, редкое соединение. Оно от вас требует сухости, твердости, оригинальности». В этом словесном вздоре есть потаенный элемент истины.

Набоков пользуется сторонним взглядом на своего героя, чтобы подчеркнуть его «особенность». Содержательнице русского пансиона Ганин, живущий у нее, «казался вовсе не похожим на всех русских молодых людей, перебывавших у нее в пансионе». Но герой сам прекрасно знает о своей исключительности, состоящей прежде всего в том, что он носит в себе воспоминание о подлинном мире. Для него существует изначальный рай, символом которого становятся «дедовские парковые аллеи» (при

<sup>1</sup> Имеются в виду «Другие берега».

этом тема «идеальной» семьи в «Машеньке» опускается, хотя и подразумевается) и первая любовь — Машенька (такая же «мифологичная», как и Тамара; в социальном отношении обе — не ровня герою-принцу-избраннику, который на протяжении метаромана в разных своих ипостасях будет выбирать героиню более низкого социального происхождения, чем он сам).

Узнав о том, что Машенька жива, Ганин буквально просыпается в своей берлинской эмиграции: «Это было не просто воспоминание, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо «интенсивнее» — как пишут в газетах, — чем жизнь его берлинской тени. Это был удивительный роман, развивающийся с подлинной, нежной осторожностью».

В этом романе герой оказывается не на высоте положения, и, утратив рай (совмещение утраты родины и любви), он попадает в атмосферу пошлости (берлинская эмиграция), наиболее ярким воплощением которой становится его антагонист, антигерой Алферов (его двойниками будут населены последующие части метаромана), нынешний муж Машеньки.

Пошлость Алферова «густо» дана автором в первой же главе книги (ее сюжет начинается со сцены в лифте: герой и антигерой застревают между этажами — «тоже, знаете, — символ...», как замечает Алферов). Все пошло в Алферове: слово («бойкий и докучливый голос», говорящий претенциозные банальности. К моменту написания «Машеньки» у Набокова уже готов ненавидимый им образ пошляка, который его преследовал и которого он преследовал всю жизнь. «Пошлость, — писал Набоков в позднейшей статье, посвященной пошлости, — включает в себя не только коллекцию готовых идей, но также и пользование стереотипами, клише, банальностями, выраженными в стертых словах»<sup>1</sup>). Характеристикой пошлости у Набокова являются посредственность и конформизм, но пошляк, добавляет он, известен и другим: он псевдоидеалист, псевдосострадалец, псевдомудрец. Пошляк любит производить на других впечатление и любит, когда на него производят впечатление. Культ простоты и хорошего тона в старой России, считает Набоков, привел к точному определению пошлости. Гоголь, Толстой, Чехов «в поисках простой

<sup>1</sup> Nabokov V. Lectures on Russian literature. New York, 1981, p. 309.

правды с легкостью обнаруживали пошлую сторону вещей, дрянные системы псевдомысли»)<sup>1</sup>, запах («теплый, вялый запах не совсем здорового, пожилого мужчины», — Ганин по контрасту здоров, молод; объединенный культ молодости и *спорта* отличают метароман Набокова от предшествующей, очень «неспортивной» русской литературы); наконец, вид («было что-то лубочное, слащаво-евангельское в его чертах...»).

Важным моментом фабулы нарождающегося метаромана становится любовная связь героя с псевдоизбранницей, малоприятную роль которой в «Машеньке» играет Людмила, наделенная чертами сладострастной хищницы и полностью лишенная женской интуиции (хотя претендующая на обладание ею).

Герой делает решительную попытку обрести потерянный рай: отказывается от псевдоизбранницы и собирается похитить Машеньку у Алферова. При этом для достижения своей цели герой вступает в известное противоречие с нормативной этикой (напаивая Алферова в ночь перед приездом Машеньки и переставляя стрелку будильника с тем, чтобы тот не смог ее встретить, а сам бросаясь на вокзал), и уже здесь, в «Машеньке», возникает далее развивающийся мотив *недуэлеспособности* антагониста, по отношению к которому герой может позволить себе совершить любое действие, не испытывая при этом ни малейшего угрызения совести и не признавая за ним права на удовлетворение оскорбленного чувства. В мире теней совесть героя спит.

В конечном же счете Ганин оказывается «собакой на сене»: он тоже не встретит Машеньку, осознав в последний момент, что прошлое не возратить, что «он до конца исчерпал воспоминанье, до конца насытился им, образ Машеньки остался... в доме теней (пансионе), который сам уже стал воспоминаньем». Переболев прошлым, герой отправляется на другой вокзал, уезжает в будущее. Концовка должна звучать оптимистично, но в этом оптимизме есть известная натужность, и первая попытка обрести потерянный рай в сюжетной развязке свелась к отказу от рая, исчерпанию воспоминания о возлюбленной, «и кроме этого образа, другой Машеньки нет, и быть не может».

<sup>1</sup> Nabokov V. Lectures on Russian literature, p. 313—314.



...Следующий роман в системе метаромана, «Защита Лужина» (1930), опровергает самим своим возникновением наивную ганинскую идею победоносного преодоления прошлого. Здесь фабула метаромана разворачивается в глобальную метафору и приобретает аллегорический вид, осуществляясь в истории жизни шахматного гения.

Если Ганин не похож на других, то Лужин — недостижимый образец непохожести, абсолютизация творческого «я». Вместе с тем расстановка фигур в этом романе во многом повторяет «Машеньку», хотя разыгрываемая партия оказывается полным поражением «я» главного героя.

Героиня, не названная по имени (герой назван в романе по фамилии и обретает имя-отчество лишь в финальных строках романа, после своей физической смерти, — здесь продолжается игра Набокова в имена и их значимое отсутствие), оказывается избранницей героя после того, как раскрывается их заповедное душевное родство, имеющее значение для всего метаромана в целом: «Но до самого пленительного в ней никто еще не мог докопаться: это была таинственная способность души воспринимать в жизни только то, что когда-то привлекало и мучило в детстве, в ту пору, *когда нюх души безошибочен...*» Эта способность сопряжена у героини с женской жалостью, и вот что любопытно: она готова «постоянно ощущать нестерпимую, нежную жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно», однако этим существом окажется не забитый сицилийский крестьянин или английский безработный (пафос социального романа), а несчастное животное: «чувствовать за тысячу верст, как в какой-нибудь Сицилии грубо колотят тонконового осленка с мохнатым брюхом». В этом *весь* Набоков.

Роман начинается на этот раз с момента изгнания героя из детского рая, символом чего становится обращение к нему по фамилии: «Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным». Изгнанием оказывается переезд из усадьбы в город, где ждет Лужина школа, и вот зреет его беспомощный бунт (ибо «невозможно перенести то, что сейчас будет»), состоящий в бегстве со станции в рай детства: «Он дошел, словно гуляя, до конца платформы и вдруг задвигался очень быстро, сбежал по ступеням, — битая тропинка, садик начальника станции, забор, калитка, елки, — дальше овражек и сразу густой лес».

Фамилия — это невыносимая объективизация «я», насилие над личностью, закабаление. Вместо рая детства герою предлагается «нечто, отвратительное своей новизной и неизвестностью, невозможный, неприемлемый мир...».

И словно в отместку за то, что именно отец объявляет Лужину приговор об изгнании из рая («Обошлось. Принял спокойно. Ух... Прямо гора с плеч»), в отместку за непонимание Лужин-старший наделяется ироническими чертами сниженного «полубога»: *знаменитого* (все последующие отцы метаромана также знамениты) детского писателя, автора слащавых книжонок для пай-мальчиков. Снижение образа отца — единственно возможное приближение к образу Отца (создать совершеннейший образ — вот творческая головоломка!); ироническая нота отчуждает автора от автобиографической реальности, властно заявляющей о себе.

Найденный на чердаке и вновь выдворенный из рая, Лужин только тогда находит успокоение, когда погружается в свой, обособленный и неприступный мир шахмат (творческая компенсация потери детского рая). В этом мире он призван сыграть роль чудака и гения (устойчивая ассоциация с поэтическим гением). Шахматы прочитываются как аллегория, и в этом отношении — несмотря на точность и правдоподобие описанных шахматных баталий — в романе ощущается момент подмены, ибо в шахматный мир введена фигура иного творческого калибра, отчего роман приходит в состояние перманентной нестабильности и подвержен «осыпям» смысла, как любое аллегорическое произведение.

Шахматная игра — соревнование двух противников — с неожиданной болезненностью вводит в набоковский мир тему творческой конкуренции, соперничества; герой оказывается в уязвимом положении, его теснят с пьедестала, на котором, по логике вещей, он должен пребывать один. Конкурентом Лужина — дуэлеспособным конкурентом — становится итальянец Турати, «представитель новейшего течения в шахматах»: «Уже однажды Лужин с ним встретился и *проиграл...*» (Курсив мой. — В. Е.) Этот момент подлинного поражения совокупного героя метаромана в наиболее откровенной форме выражен именно здесь, в «Защите Лужина», но самая возможность невыносимого для гордого «я» проигрыша от себе подобного имплицитно присутствует в последующих вариантах метаромана; отра-

ботанный вариант не повторяется, но отзывается в любой точке метаромана, подчеркивая его надроманное единство, отчего каждый следующий герой сохраняет память о проигрыше предшественника. Существует, таким образом, некая подспудная, подсознательная часть метаромана, не объяснимая без его сквозного прочтения.

Возникновение более сильного и одаренного соперника-двойника поражает «я» в самую сердцевину, лишает жизнь героя смысла, нарушает тот порядок вещей, который позволяет герою самоидентифицироваться. Двойник куда опасней антагониста: «...этот проигрыш был ему особенно неприятен потому, что Турати, по темпераменту своему, по манере игры, по склонности к фантастической дислокации, был игрок его родственного склада, но только пошедший дальше. Игра Лужина, в ранней его юности так поражавшая знатоков невиданной дерзостью и пренебрежением основными как будто законами шахмат, казалась теперь чуть-чуть старомодной перед блистательной крайностью Турати». Здесь, словно не удовлетворившись шахматной аллегорией, и так имеющей прозрачный смысл художественной конкуренции, Набоков повторяется, рождая психологически очень значимый плеоназм: «Лужин попал в то положение, в каком бывает художник, который, в начале поприща усвоив новейшее в искусстве и временно поразив оригинальностью приемов, вдруг замечает, как незаметно произошла перемена вокруг него, что другие, неведомо откуда взявшись, оставили его позади в тех приемах, в которых он недавно был первым, и тогда он чувствует себя обкраденным, видит в обогнавших его смельчаках только неблагодарных подражателей и редко понимает, что он сам виноват, застывший в своем искусстве, бывшем новым когда-то, но с тех пор не пошедшем вперед».

Вот что в действительности волнует самого Набокова, причем тридцатилетний автор «Защиты Лужина» оказывается как бы в серединном положении: еще молодой, он скорее мог бы судить о своих учителях как об отставших, но, уже чувствуя себя мастером, он опасается подобной участи и готовится предусмотреть ее, вырабатывая самую идею «защиты Лужина» — победный вариант игры с «представителями новейшего течения». Однако Набоков трезв в отношении возможностей своей «защиты»: Лужин, досконально разработавший систему обороны, не смог при-

менить ее в турнире с Турати, потому что Турати сделал неожиданный ход (в данном случае неважно, был ли его ход «традиционным» или «новаторским»). Иными словами, защита, выработанная Лужиным, «пропала даром»: подлинно новый гений наносит своему учителю удар неожиданного свойства, преисполненный чудовищной неблагодарности.

По сравнению с этим ударом конфликт гения с пошлостью отступает на второй план. Гений заводит Лужина столь далеко, что в состоянии «беспамятства» он видит в пошлости нечто прямо противоположное ей: мир райского детства. В романе пошлость собрана и олицетворена в Ее родителях, которые яростно сопротивляются браку дочери с Лужиным, но тот плохо разбирается в их неприязни, а при посещении «пресловутой квартиры» будущего тестя Лужин попросту обознался: «Больше десяти лет он не был в русском доме, и, попав теперь в дом, где, как на выставке, бойко подавалась цветистая Россия, он ощутил детскую радость, желание захлопать в ладоши, — никогда в жизни ему не было так легко и уютно».

«Обознание» Лужина — сильный набоковский ход, поражающий читателя своей оправданной неожиданностью, после чего, однако, автор делает (если говорить в терминах самого шахматного романа) куда более слабый ход, представляя поведение Лужина в квартире тестя как поведение *стандартного* гения: что-то с увлечением рассказывает о шахматах, углубляясь в подробности, в то время как тесть ничего не смыслит в шахматах (знакомый вариант «несветскости» гения, разработанный многократно, тем же «антагонистом» Набокова Достоевским в «Идиоте», где Мышкин — гений человеколюбия), и в конце концов пытаясь совершенно неприлично уединиться с невестой в ее комнате («— Пойдем к вам в комнату, — хрипло шепнул Лужин невесте, и она прикусила губу и сделала большие глаза...»).

В конце концов Лужин оказывается раздавленным собственной гениальностью: переутомление, нервное истощение, сумасшествие — расплата за жизнь вне всяческих правил. Когда же наступает выздоровление, Лужин вновь оказывается в мире детства: «И вдруг что-то лучисто лопнуло, мрак разорвался и остался только в виде тающей теневой рамы, посреди которой было сияющее голубое окно. В этой голубизне блестела мелкая, желтая листва...»

и т. д. «— По-видимому, я попал домой,— в раздумии проговорил Лужин...»

Таким образом, произошла «рокировка»: гений рокируется с детством, детство — с гением, и если уж продолжать это сравнение, то рокировка произошла и в самом метаромане, по сравнению с его предшественником, символистским романом: король метафизики, рокируясь с ладьей эстетики, уходит в угол, а ладья выходит в центр доски.

Мысль Лужина «возвращалась снова и снова к области его детства (вот тоже не очень удачный оборот, замечу в скобках)... Дошкольное, дошахматное детство, о котором он прежде никогда не думал, отстраняя его с легким содроганием, чтобы не найти в нем дремлющих ужасов, унижительных обид, оказывалось ныне удивительно безопасным местом, где можно было совершать приятные, не лишённые пронзительной прелести экскурсии».

«...Свет детства,— продолжает Набоков,— непосредственно соединялся с нынешним светом, выливался в образ его невесты». Именно в этом месте метаромана возникает мысль о том, что обретение потерянного рая возможно в любви, особенно если возлюбленных соединяет отношение к детству как к поре, «когда нюх души безошибочен». Однако подлинное равноправие существует между влюблёнными только на уровне разговора о садах (воспоминания о садах, виденных в детстве); в иных случаях Она признает его превосходство, добровольно покоряется его гению и преклоняется: «...она чувствовала в нем призрака какой-то просвещённости, недостающей ей самой...» и т. д.

И все-таки нормальная, даже счастливая семейная жизнь оказывается не для «я» героя метаромана (продленность сюжета в семейную жизнь, перспектива семейного благополучия, намеченная в «Защите Лужина» как возможный вариант судьбы, не свойственны метароману в целом). И дело, конечно, не в том, что Она разочаровалась (он преспокойно заснул и прохрапел всю брачную ночь — опять-таки стандартное поведение гения, фатально делающего *не то*, — детскость гения *par excellence*), а в том, что Лужина семейное счастье не удовлетворяло (все-таки замена рая семейным счастьем, в которое перерастает любовь, в набоковском метаромане оказывается недостаточной), а поскольку шахматы были запрещены, судьба сама навязала ему новую «партию», делая все,

чтобы подтолкнуть его взяться за шахматы (эта тема ходов судьбы — одна из любимых набоковских тем («Весна в Фиальте» и многое другое) — в романе не может получиться достаточно достоверной и доказательной по причине жанра, ибо игру судьбы воспринимаешь как игру сюжета, так что Набокову нужно было ждать «Других берегов», чтобы по-настоящему прорваться к любимой теме и удовлетворить свою страсть). И тогда, протестуя против явного издевательства судьбы, Лужин кончает жизнь самоубийством.

В злобных шалостях судьбы обезумевшего Лужина есть некий частный момент, уводящий от основной линии метаромана, однако ясно, что «я» его героя должно быть сильнее своей судьбы, и единственно, чем может Лужин утвердить свое «я» в момент насилия над собой, — это самоубийство.

Путь героя в «Подвиге» (1932) во многом близок пути его двойников, но ослабление момента исключительности неоперившегося «я» значительным образом влияет на человеческую сущность героя. В этом романе мы имеем дело с новой разновидностью метароманного «я», которое во многих отношениях куда привлекательнее своих двойников. Это роман о поисках «я» самого себя, наиболее человеческий роман Набокова.

Герой, вместе со своими двойниками, также ощущает свое избранничество, но здесь оно предоставлено ему прежде всего как части России: «То, что он родом из далекой северной страны, давно приобрело оттенок обольстительной тайны. Вольным заморским гостем он разгуливал по бусурманским базарам, — все было очень занимательно и пестро, но где бы он ни бывал, ничто не могло в нем ослабить удивительное ощущение избранности. Таких слов, таких понятий и образов, какие создала Россия, не было в других странах, — и часто он доходил до косноязычия, до нервного смеха, пытаясь объяснить иноземцу, что такое «оскоми́на» или «пошлость». Ему льстила влюбленность англичан в Чехова, влюбленность немцев в Достоевского».

Здесь, в этом эксплицитно «русофильском» пассаже (уникальном для метаромана скорее только своей эксплицитностью, чем по сути дела), гордость за неповторимую

родину приводит набоковского героя даже к симпатии по отношению к Достоевскому как соплеменнику, и этот момент гордости тем более запоминается, что в русском детстве герой получил безупречное англофильское воспитание, прошел курс учтивости, сдержанности и даже бесчувственности. Софья Дмитриевна, мать Мартына, находила русскую сказку «аляповатой, злой и убогой, русскую песню — бессмысленной, русскую загадку — дурацкой и плохо верила в пушкинскую няню, говоря, что поэт ее сам выдумал вместе с ее побасками, спицами и тоской».

В России европеец, Мартын в Европе оказался совершеннейшим русским, и этот парадокс также характерен для «я» метароманного героя во всех его вариантах, поскольку отражает неизбывный конфликт героя со средой, всегдашнюю его обособленность и отличность.

Англофильское детство стало и в «Подвиге» тем раем, той начальной точкой отсчета, которые определили дальнейший путь героя. Однако в этом романе Набоков предпочел выбрать рай с трещинкой, приведшей к семейной драме. «Отец Мартына врачевал кожные болезни, был знаменит», — сообщает Набоков, при этом, однако, как и в «Защите Лужина», снижая образ отца, изобразив его неустанным бабником, в результате чего случился развод. Напротив, образ матери описан с нежной гордостью: «Это была розовая, веснучатая, моложавая женщина... Еще недавно она сильно и ловко играла в теннис...» — важное для Набокова добавление. Эта веселая, спортивная женщина, столь непохожая на русских страдалиц, которыми богата русская литература, читала сыну английские книги с картинками, и маленького Мартына волновала мысль о сходстве между акварелью на стене и картинкой в книжке (речь шла в книжке о картине, изображающей тропинку в лесу и висящей прямо над кроватью мальчика, который однажды, как был, в ночной рубашке, перебрался с постели в картину, на тропинку, уходящую в глубь леса). Этот образ неосторожной потери «постельного» рая тревожил Мартына и позже, в юности, когда он спрашивал себя, «не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь». Здесь можно сомневаться относительно слова «счастливое», рас-

смаatrивать его как дань известному спортивному оптимизму героя, но любопытно отметить, что уход из рая осуществился не в подлинную жизнь, а в картину (искусственное измерение, имеющее лишь видимость жизни).

Смерть отца во время революции, «которого он любил мало», потрясла и Мартына, и Софью Дмитриевну (род занятий отца — кожные болезни — так и остался лишь наклейкой, ничем не оправданной, наложенной впопыхах, для отчуждения от подлинной реальности). Размышление об этой смерти привело автора к редчайшему в метаромане случаю определения метафизического кредо героя, привитого, что важно, его матерью: «Была некая сила, в которую она крепко верила, столь же похожая на Бога, сколь похожи на никогда не виданного человека его дом, его вещи, его теплица и пасека, далекий голос его, случайно услышанный ночью в поле... Эта сила не вязалась с церковью, никаких грехов не отпускала и не карала, — но просто было иногда стыдно перед деревом, облаком, собакой, стыдно перед воздухом, так же бережливо и свято несущим дурное слово, как и доброе (замечательная особенность: отсутствие человека в этом перечне)... С Мартыном она никогда прямо не говорила о вещах этого порядка, но всегда чувствовала, что все другое, о чем они говорят, создает для Мартына, через ее голос и любовь, такое же ощущение Бога, как то, что живет в ней самой».

Такое кредо, при всей его сдержанности и туманности, остается свидетельством метафизических рефлексий Набокова. В галактике его метаромана подобного рода рефлексии не кочуют из романа в роман, как у Достоевского, но вместе с тем, выраженные в одном месте, сохраняют свое значение для всего метаромана в целом.

Вообще целостность структуры набоковского метаромана — в данном случае я говорю лишь о русской его части — наводит исследователя на мысль о том, что только изучение метаромана как системы позволяет создать адекватное представление о каждом романе в отдельности, и речь идет не о знании каждого романа в школярском смысле, а об изучении особой системы художественной *экономики*, которая распространяется на все творчество писателя (у Набокова это только очевиднее, чем у других).

Во всяком случае, «ощущение Бога», как оно передано в «Подвиге», очень важно для понимания того, как функционирует в метаромане набоковская этика. Связь веры



с любовью к матери, передача веры через материнскую любовь превращает веру в смутное, но устойчивое, через всю жизнь длящееся чувство.

Утрата рая (так сказать, окончательная) в «Подвиге» обозначена двумя вехами: смертью отца и революцией, и вот уже новый мир — в первые же дни отъезда в эмиграцию — открывает широкие объятия для братания с пошлостью.

На палубе грузового парохода, увозящего мать и сына в эмиграцию (двойник реального судна, на котором выехала из России семья Набоковых), Мартын знакомится с Аллой, и в романе, перекликаясь с «Машенькой», начинает звучать тема псевдоизбранницы: «Ей было двадцать пять лет, ее звали Аллой, она писала стихи — три вещи, которые, казалось бы, не могут не сделать женщины пленительной».

Эта женщина, в которую влюбляется Мартын со всем своим юношеским пылом, призывает героя «заглянуть в рай», но сквозь миражи чувственного рая (псевдорая, естественно) проступают черты безвкусицы и дурного тона, роднящие Аллу с ее фантастически пошлым мужем, одним из наиболее могучих апостолов пошлости в набоковском творчестве: «Раздеваясь, Черносвистов вяло почесывался, во все небо зевал... Через некоторое время, уже в темноте, раздавался его голос, всегда одна и та же фраза: «Главное, молодой человек, прошу вас не портить воздух». Бреясь по утрам, он неизменно говорил: «Мазь для лица Прыщемор. В вашем возрасте необходимо...»

Другую — европейскую — разновидность пошлости Мартын обнаружит в новом, швейцарском, муже матери, Генрихе; это станет крайне болезненным для сына жизненным поражением матери (выйти замуж за пошлость!), и ей останется только мечтать о том, что Россия вдруг «страхнет дурной сон, полосатый шлагбаум поднимется, и все вернуться, займут прежние свои места,— и Боже мой, как подросли деревья, как уменьшился дом, какая грусть и счастье, как пахнет земля...».

Подлинная избранница героя — Соня — в этом романе ставит под сомнение значение самого избранника: «У него есть по крайней мере талант,— сказала она,— а ты — ничто, просто путешествующий барчук».

Это ложное, но прекрасно стимулирующее сюжетную интригу заявление. И у того, у кого она находила лите-

ратурный талант, таланта нет (повод для Набокова выставить бездарного коллегу-эмигранта в гротескном виде; повод для Мартынова злорадства), и сам Мартын представляет собой далеко не только барчука. Но последнее следует доказать, и, по-юношески уязвленный, герой стремится выказать свою пока еще не различимую другим исключительность, ошибается, колеблется, сомневается в себе, и этот подкожный страх, что «я» может не состояться, снимает с Мартына глянец самоуверенности, в целом свойственный набоковскому герою метаромана.

Правда, момент тайного торжества над английским приятелем Дарвином, который поначалу куда значительно больше Мартына и которого Мартын в конечном счете перерастает, свидетельствует о том, что дух соперничества и желание быть повсюду первым сохраняется и здесь, указывая на какие-то подспудные «комплексы» честолюбивого героя, однако метароман обогащается в «Подвиге» достоверной и трогательной картиной не всегда ловкого, а подчас комического юношеского самоутверждения, мечтой о подвиге.

Мартын поклялся себе (тема отказа от «мы» — константа метаромана), что «никогда сам не будет состоять ни в одной партии, не будет присутствовать ни на одном заседании, никогда не будет тем персонажем, которому предоставляется слово или который закрывает прения и чувствует при этом все восторги гражданственности».

Вместе с тем этот индивидуалист, так же, кстати, как и Ганин, в глубине души считает себя «спасителем» России. (Крайний индивидуализм набоковского героя роднит его с героем американского романа, вплоть до персонажей массовой литературы, которые — в одиночку, при благосклонном внимании своих нареченных — могут восторжествовать над бесчисленными полчищами врагов. Набоков без особого труда вписывается в американскую индивидуалистическую культуру.) Он принимает решение единолично отправиться в Россию. И вот возникает сладостное юношеское видение: близорукая, но очень любимая избранница осознала, кто талантлив, а кто нет, и зарыдала, «упершись локтями в колени и опустив на ладонь лицо. Потом — разогнулась, громко всхлипнула, словно задохнувшись, переглотнула и вперемежку с рыданиями закричала: «Его убьют, Боже мой, ведь его убьют...» Отец героини недоумевает по поводу поступка Мартына,

но произносит заповедное слово, вынесенное в название книги: «Я никак не могу понять, как молодой человек, довольно далекий от русских вопросов, скорее, знаете, иностранной складки, мог оказаться способен на... подвиг, если хотите». В чем сущность этого подвига — понять, на самом деле, невозможно, но зато можно представить себе, что он будет носить характер восстановления (уместнее сказать: «реставрации») детского рая с одновременным обретением и невесты. Поступок безумный, романтический, возможно, савинковско-террористический, но смысл его заложен не в политической конкретике, а в доказательстве избранничества героя. Как и лужинское самоубийство, подвиг Мартына (в сущности, то же самоубийство) обретает значение вызова собственной судьбе.

В романе «Дар» (1937), пустившись вновь в знакомый и неизменный фабульный путь, Набоков, словно собравшись с духом, окончательно уверовав в свой талант, изобразил уже не редуцированный, как ранее, а полноценный и многогранный образ рая, поселив в него впервые идеального отца вместе с идеальной матерью, создав мир особого «волшебства»: «Как бы то ни было,— звучит голос героя книги Годунова-Чердынцева, — но я убежден ныне, что тогда наша жизнь была действительно проникнута каким-то волшебством, неизвестным в других семьях. От бесед с отцом, от мечтаний в его отсутствие, от соседства тысячи книг, полных рисунков животных, от драгоценных отливов коллекций, от карт, от всей этой геральдики природы и кабалистики латинских имен, жизнь приобретала такую колдовскую легкость, что казалось — вот сейчас тронусь в путь. Оттуда я и теперь занимаю крылья».

На этот раз герой максимально приближен к автору, в творческом смысле фактически идентифицируясь с ним: его стихи суть стихи самого Набокова (правда, в самом жесте передачи стихов герою содержится скрытый элемент отчуждения от своей поэзии), а его памфлет о Чернышевском — продукт также набоковской мысли.

Детский рай описан подробно и обстоятельно, кроме того, волшебство детства становится предметом поэзии героя (в которой, как ни относись — я считаю ее вполне посредственной, — звучит искренняя благодарность России: «Благодарю тебя, Россия...»), а также отражено

в автокомментариях к этим стихам — так что достигается интенсивная плотность воспоминания. Причем само воспоминание о рае (в стихах) воспринимается героем-поэтом как приближение к потерянному раю — творческий процесс осмысляется как эстетическое измерение возвращения, и в этом тоже поэт совпадает с Набоковым, отныне ведающим, что творит.

Образ отца — великого энтомолога, носителя какой-то своей, неведомой окружающим тайны, который «знает кое-что такое, чего не знает никто», — это даже не положительный, как принято говорить, а совершенный образ, предмет благоговения и восхищения. Именно отец преподает сыну урок глобального отказа от «мы», уезжая в далекие экспедиции «в тревожнейшее время, когда крошились границы России», туда, где «запах эпохи почти не чувствовался». Он не умер (как умер «накожный» врач), а легендарно пропал без вести, оставив семье свободу бесконечного ожидания, открыв дверь в надежду и отчаянье одновременно. Так возникает тема «воскрешения» (отца и, вместе с ним, рая), напряженного переживания чуда, которое реализуется, однако, лишь в призрачном измерении сна: «Застонав, всхлипнув, Федор шагнул к нему, и в сборном ощущении шерстяной куртки, больших ладоней, нежных уколов подстриженных усовросло блаженно-счастливое, живое, не перестающее расти, огромное, как рай (отметим это ключевое слово), тепло, в котором его ледяное сердце растаяло и растворилось».

Отметим здесь же и сквозной мотив метаромана: «ледяное сердце», которое славится своей ироничностью, сдержанностью, нелюбовью к сентиментальным всплескам, но которое, однако, мечтает «растаять и раствориться». Вот только климат на дворе неподходящий, и пора таяния наступает только во сне, наяву — никогда.

Эмоциональное состояние, в котором пребывает герой в начале романа, я бы охарактеризовал как панику, охватившую талант в болезненном становлении. Герой с тяжелым отвращением думает о стихах, «по сей день им написанных», и страстно ищет «создания чего-то нового, еще неизвестного, настоящего, полностью отвечающего дару, который он как бремя чувствовал в себе».

Неудивительно, что в таком состоянии герой мечется в поисках той единственной книги, которую он должен сейчас написать, отвергая по ходу дела проекты различных

книг, возникающие в его голове или навязываемые ему различными доброхотами. Таким образом, в романе возникает редкая в литературе тема плюралистического «автоматизма» (книг в книге): рассмотрение вариантов и отказ сразу от многих из них или же критический анализ сделанного; здесь и уже вышедший сборник стихов, и разнообразные комментарии к нему, а также подготовительная работа по созданию книги о молодом самоубийце (с объяснением, почему она не будет написана); несостоявшаяся книга об отце; эмбрион «Лолиты», дар пошлейшего отчима невесты: «Старый пес знакомится со вдовицей, — подбрасывает сюжет этот отчим, — а у нее дочка, совсем еще девочка, — знаете, когда еще ничего не оформилось, а уже ходит так, что с ума сойти»; наконец, реализовавшийся «Чернышевский» («упражнение в стрельбе», по оценке самого Годунова-Чердынцева), пристрастные критические оценки русской литературы XIX века, характеристика поэтического авангарда начала XX века.

Герой разрывается между категоричностью собственных оценок (книги, люди оцениваются беспощадно), самомнением и, одновременно, сомнением в себе. Его самомнение отдает дурным вкусом. Вместо того чтобы тратить время «на скверное преподавание чужих языков», он готов преподавать, по его утверждению, «то таинственнейшее и изысканнейшее, что он, один из десяти тысяч, ста тысяч, может быть даже миллиона людей, мог преподавать: многоплановость мышления...». Однако «он находил забавным себя же опровергать: все это пустяки, тень пустяков, заносчивые мечтания. Я просто бедный молодой россиянин, распродающий излишек барского воспитания, а в свободное время пописывающий стихи, вот и все мое маленькое бессмертие».

Такое расщепление сознания — доселе не столь очевидное — составляет внутреннюю драму той части метаромана, герой которой, при всей своей рефлексии, не может избавиться от целого сонма «комплексов».

Это особенно видно в его сложном отношении к «сопернику», поэту Кончееву. Если Лужину даже не приходится в голову завязать контакт с итальянцем Турати, то Годунов-Чердынцев мечтает о дружбе с поэтом, ищет — вот новость — диалога с «ты». Однако идеальная модель дружбы, как вытекает из романа, может осуществляться только в воображении; в реальной жизни происходит

либо обмен ничего не значащими словами, либо же наблюдается приступ ревнивого чувства: «Глядя на сутулую... фигуру этого неприятно тихого человека... в присутствии которого он, страдая, волнуясь и безнадежно скликая собственные на помощь стихи, чувствовал себя лишь его современником, — глядя на это молодое, рязанское, едва ли не простоватое, даже старомодно-простоватое лицо... Федор Константинович сначала было приуныл...»

Во-первых, «двойник» разрушил привычно аристократический стереотип гения, созданный героем; во-вторых, он вызвал целую бурю сальеризма: от резко критической статьи о стихах Кончеева он получает «острое, почти физическое удовольствие», хотя и осознает, что принимает участие в дурном деле, заключая с критиком «завистливый союз», но все же «ему стало досадно, что о нем так никто не пишет». Он грезит о том, чтобы воображаемый друг-соперник произнес: «Итак, я читал сборник ваших очень замечательных стихов. Собственно, это только модели ваших же будущих романов», — а тот почему-то медлит. Не медлит лишь его будущая возлюбленная, Зина, которая просит, не без робости, у него автограф, и он видит в ее руке свой сборничек стихов, «приятно, — в приливе самовлюбленности отмечает он, — потрепанный, приятно размягченный двухлетним пользованием». Я выписываю эту цитату из «приятно» потрепанного многими читателями своего экземпляра ардисовского «Дара» и думаю о превратностях литературной судьбы, но что-то удерживает меня от умиления.

Наконец герой берется писать книгу о Чернышевском, задаваясь вопросом о том, отчего это в России «все сделалось таким плохоньким, корявым, серым» и не таился ли в традиционном стремлении «к свету» роковой порок. Однако подлинная цель этого эссе — не понять свое «анти-я» («анти» по всем параметрам: происхождение, свойства характера, взгляды на жизнь), а высмеять его и разоблачить как псевдогероя (спаситель России разоблачает губителя России), утверждаясь в качестве истинного героя за счет этого разоблачения.

Вот почему в эссе торжествует глумливый тон, а те действительно любопытные мысли, которые посещали Годунова-Чердынцева во время работы над книгой, не нашли в ней места; например, эта: «А с другой стороны он понемножку начинал понимать, что такие люди, как Чер-

нышевский, при всех их смешных и страшных промахах, были, как ни верти, действительными героями в своей борьбе с государственным порядком вещей, еще более тлетворным и пошлым, чем их литературно-критические домыслы, и что либералы или славянофилы, рисковавшие меньшим, стоили тем самым меньше этих железных забияк».

К концу романа герой одерживает победы на всех фронтах. Соперник Кончеев признает его дар и пишет восторженную рецензию на «Чернышевского»: «Прелесть этого сказочно-остроумного сочинения...» Самолюбие героя удовлетворено, несмотря на «претензии к себе», — это позволительная черта критически мыслящей личности; так и должно быть — он уверен в том, что в следующей книге недостатков «не будет»; избранница стремительно завоевана и подчинена общей идее (любит то, что любит герой, и ненавидит соответственно); отец воскрешен (пусть только во сне, но сам сон приносит катарсис воскрешения); настоящее месиво пошлости (эмигрантская колония, немцы-туземцы<sup>1</sup>), которое удручало героя, преодолено в осмеянии — «счастливейший», в сущности, финал, полное торжество «я» героя, даже возвращение в Россию ему гарантировано: «Мне-то, конечно, легче, чем другому, жить без России, потому что я наверное знаю, что вернусь... буду жить там в своих книгах». Итог: «я здоров, счастлив». Чего же боле?

В «Даре», единственный раз на протяжении всего метаромана, мы встречаемся с удовлетворительным исходом поисков рая, и этот исход несколько раздражает своей концепцией счастья.

В торжествующем герое содержатся все слабости эгоцентрического «я». Оно оказывается самодостаточным и потому не нуждается ни в сострадании, ни в любви читателя. Оно только и занимается, это признает Годунов-Чердынцев, «обходом самого себя».

<sup>1</sup> Гимн торжествующей пошлости, объединенной в бюргерско-туристическом «мы», Набоков создал в «графоманских» куплетах песни из рассказа «Облако, озеро, башня»:

Распростишься с пустой тревогой,  
Палку толстую возьми  
И шагай большой дорогой  
Вместе с добрыми людьми...

и т. д.

Вот ключевой парадокс набоковского метаромана: его герой слабее в своей силе, сильнее в своих слабостях.

Набоковский герой хорош прежде всего в защите, в обороне (применим спортивные термины, столь любезные автору), в мучительный момент выживания, в противоборстве. Тогда в нем проявляется завидный стоицизм, сопротивление всем подлостям тоталитаризма, отказ от любой формы коллаборационизма, независимость духа и суждений, достойная защита своих идеалов, связанных с неразрушаемыми «устоями» детства.

Именно потому русский метароман Набокова читается лучше всего тогда, когда общественная ситуация выглядит безвыходной. Пора же общественного подъема едва ли способствует его актуализации, а у нас, как водится, вышло недоразумение: в застойное время он — столь нужный! — был запрещен; теперь разрешен, но насколько он — я беру здесь только социальный аспект — нужен?

Герой Набокова слаб в момент успеха, когда вместо трагического «я», воспринимающего жизнь как чужбину, учащегося и учащего презрению, «я» стремится к экспансии, бойко и бодро рассуждающее, гедонистическое, загорелое, здоровое и счастливое, наделенное похотью тщеславия (размышления о будущем трепете читателя, узнавшего о трогательной дружбе Кончеева и Годунова-Чердынцева, — тема, достойная Гоголя). Его победа оказывается пирровой. Герой метаромана показал, что его концепция индивидуализма замечательно работает лишь в драматических условиях и не переживает своей победы. Иными словами, обретение рая в метаромане Набокова является лишь иллюзией обретения, на самом деле становясь его окончательной утратой, в то время как в бесплодных поисках потерянного рая страждущая душа обретает достоинство.

В своем положительном творчестве герой Набокова может лишь самовыразиться («я = я»), и тогда становится заметной общая слабость литературы, построенной на принципе самовыражения, без опоры на онтологическую реальность, без опоры на то, что выходит за пределы «земного рая». Это не сильная сторона набоковского метаромана; невольно испытываешь кризис доверия к его герою. Я не разделяю распространенного мнения (оно бытует в устной форме, в основном среди нашей интеллигенции), что «Дар» — лучший довоенный роман писателя.



...В последний раз, в последний путь (каламбур в духе самого Набокова) по канве метароманной фабулы отправляется герой «Приглашения на казнь» (1938).

«Сообразно с законом, Цинциннату Ц. объявили смертный приговор шепотом» — вот знаменитое начало этого романа, герой которого повинен в «гносеологическом» преступлении, в «некоторой своей особости» и желании эту «особость» скрыть: «Чужих лучей не пропуская, а потому, в состоянии покоя, производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов, но стоило на мгновение забыться, не совсем так внимательно следить за собой, за поворотами хитро освещенных плоскостей души, как сразу поднималась тревога».

Здесь мы вновь имеем дело с редуцированной фабулой, причем в «Приглашении на казнь» она редуцирована еще более радикально, чем в «Защите Лужина», и эта редукция ведет не к аллегории, а к притче.

В отличие от всех своих предшественников, Цинциннат Ц. лишен счастливого детства. Он не наследник, а сирота. Но существуют четыре момента, благодаря которым он ощущает свою принадлежность к потерянному раю.

Во-первых, связь с прошлым, в котором не было всеобщей прозрачности. Потерянный рай отнесен в отдаленное прошлое, о котором ностальгически думает Цинциннат (напоминая скорее героя романа Оруэлла «1984», чем всех своих предшественников), рассматривая в камере смертников старинные журналы: «То был далекий мир, где самые простые предметы сверкали молодостью и врожденной наглостью, обусловленной тем преклонением, которым окружался труд, шедший на их выделку...»

Во-вторых, связь с «Там» (аналог «других берегов»), связь с природой, всегдашней союзницей набоковского героя: «Изредка наплыв благоухания говорил о близости Тамариных Садов. Как он знал эти сады!.. Зеленое, муравчатое Там, тамошние холмы, томление прудов, там-там далекого оркестра...»

В-третьих, таинственный отец, «безвестный прохожий», «бродяга», «беглец», который «сжигается живьем», — короче, таинственная личность, о которой мать Цинцинната говорит, опуская лицо: «Он тоже, как вы,

Цинциннат...» — намек на фамильную «непрозрачность».

Но если отец — «беглец», то мать — порождение «нового» времени; сила зла калечит драгоценный образ: «Нет, вы все-таки только пародия,— прошептал Цинциннат», однако в выражении глаз Цецилии Ц. он на мгновение увидел «настоящее, несомненное (в этом мире, где все было под сомнением), словно завернулся краешек этой ужасной жизни, и сверкнула подкладка».

В-четвертых, мир снов: «В снах моих мир облагорожен, одухотворен...»

Тема избранницы исказилась в «Приглашении на казнь» темой предательства, торжествующей в романе. Марфинька как невеста ассоциируется Цинциннатом с «там» Тамариных Садов: «Там, когда Марфинька была невестой и боялась лягушек, майских жуков...»; с ней связаны «упоительные блуждания» по этим садам (сад — аналог рая у Набокова), но затем началась катастрофа: «Между тем Марфинька в первый же год брака стала ему изменять, с кем попало и где попало. Обыкновенно, когда Цинциннат приходил домой, она, с какой-то сытой улыбочкой прижимая к шее пухлый подбородок, как бы журуя себя, глядя исподлобья честными карими глазами, говорила низким голубиным голоском: «А Марфинька нынче опять это делала».

Если Мартыну чувство ревности давало импульс к борьбе с соперником, в которой мужало его «я», то Цинцинната Ц. ревность ведет напрямик в ад: «Вечная пытка: говорить за обедом с тем или другим ее любовником, казаться веселым, щелкать орехи, приговаривать, смертельно бояться нагнуться, чтобы случайно под столом не увидеть нижней части чудовища... — четырехное нечто, свивающееся, бешеное... Я опустился в ад за оброненной салфеткой».

Тем не менее, несмотря на предательства, Цинциннат неистово любит жену, стремится сказать ей «два слова» наедине в камере, пишет письмо, чтобы до нее дошло, что его убьют, и чтобы она испугалась, и она испугалась — оказаться его «соучастницей». Но насколько подлиннее эта бессмысленная любовь любви Годунова-Чердынцева и его всепонимающей «соратницы» Зины, ибо этот разрыв между чувством и смыслом подан в «Приглашении на казнь» как знак неизбежной муки земного существования, как порождение человеческой слабости и беспомощности.

Мир пошлости в этом романе оформился в тоталитарное измерение, приобрел орудия изощренных пыток, репрессивный аппарат. Теперь не герой, задираясь, играет с пошлостью, а пошлость играет с героем как с игрушкой, крутит, вертит им и уничтожает. Роли поменялись. Из победителя пошлости, знатока и разоблачителя противника герой превращается в побежденного, и в таком униженном положении — отодвинутый от рая временем и сиротством — он приглашается к покаянию: «Покайся, Цинциннатик, — предлагает ему остряк-шурин, и то же самое предложит ему и Марфинька. — Ну сделай одолжение. Авось еще простят? А? Подумай, как это неприятно, когда башку рубят. Что тебе стоит? Ну, покайся, — не будь остолопом».

И здесь, вместо словесного мастерства и триумфа Годунова-Чердынцева, вообще впервые и единственный раз в творчестве Набокова, наступает крах стиля: Цинциннат лепечет, оговаривается, путается в словах, мир плывет перед глазами смертника, возникает косноязычие: «У меня лучшая часть слов в бегах, — признается Цинциннат Ц. в своих записях, — и не откликаются на трубу, а другие — калеки».

Вот этот мир слов-калек, который до того использовался Набоковым только для передачи пошлых мыслей пошлых людей, в «Приглашении на казнь» становится единственно возможным средством самовыражения человека, над которым навис топор, и именно здесь, в выборе слов-калек, Набоков сближается в теи чуждыми ему, как правило, направлениями в литературе, которые «взрывают» стиль как негодное средство. Ибо что такое стиль в экзистенциальном измерении? Стиль — это не просто человек, как утверждает формула Бюффона, но человек, нашедший в своем слове общую меру между собой и миром, то есть человек, подчинивший и одомашнивший мир. Но когда нет общей меры, как ее нет в «Записках из подполья» или у обэриутов, то тогда стиль стремится к самоуничтожению, порождая стиль-калеку, обрывочный, рванный суррогат стиля, который отражает не приобретение мира, а потерю его.

Когда нет спасения, нет спасения и в слове. Все опустошено. Спаситель, роющий спасительный туннель, оказывается не кем иным, как препошлейшим м-сье Пьером, который отрубит герою голову. Вместо друга-соперника

Кончеева другом героя в «Приглашении на казнь» прикидывается палач.

«Все сошлось, — констатирует Цинциннат в нетвердых словах, — то есть все обмануло — все это театральное, жалкое, — посулы ветреницы, влажный взгляд матери, стук за стеной, доброхотство соседа, наконец — холмы, подернувшиеся смертельной сыпью... Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик тутошней жизни, — и не в ее тесных пределах надо было искать спасения. Странно, что я искал спасения...»

Герой оказывается в предельном состоянии одиночества: «Нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке». По-прежнему, как и всегда, остается единственная опора на собственное «я»: «Я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!.. и мне довольно этой точки — собственно, больше ничего не надо».

Но, поскольку речь здесь идет о невыносимом страдании, сил на самолюбование больше нет: «Я не облизываюсь над своей личностью, не затеваю со своей душой жаркой возни в темной комнате». «Как мне страшно, — доносится до нас голос героя. — Как мне тошно. Но меня у меня не отнимет никто».

Эта вера в свое «я» оказывается, как это ни поразительно, сильнее и топора. Когда Цинциннату на плахе, при скоплении народа, отрубили голову, он подумал: «Зачем я тут? отчего так лежу?» — и, задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся...

...Зрители были совсем, совсем прозрачны, и уже никуда не годились, и все подавались куда-то, шарахаясь, — только задние нарисованные ряды оставались на месте... Все расплозлось. Все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; и Цинциннат пошел среди пыли и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему».

Этот метафизический финал романа, он же финал всего русского метаромана (его «буквальное» продолжение уже невысказано, и выход Набокова в другой язык был, в известной степени, освобождением от затянувшей

его в свои сети фабулы, от навязчивого сюжета), производит революцию в системе набоковских ценностей явно определившимся стремлением к «мы». У героя «Приглашения на казнь» нет соперника — соперники в экстремальной ситуации тоталитаризма перевелись, — а его интерес к тому, нет ли в тюрьме, кроме него, других заключенных, свидетельствует о возрастающем интересе к *сообщникам*, невозможным в этом мире, но горячо желанным, где-то «там» существующим.

«Вы — не я, вот в чем непоправимое несчастье» — эти слова Цинцинната распространяются на весь метароман, но вместо томления духа и поисков «сладкого» рая в «Приглашении на казнь» проступает подлинное, не обузданное стилем страдание, настоящая боль.

Проследив за метароманом Набокова, можно прийти к весьма парадоксальным выводам. «Я» набоковского метагероя обретает истинную человеческую силу в момент слабости, сомнения в себе, любовной неудачи (Мартын), нервного перенапряжения (Лужин), и — бледнеет, меркнет, дурнеет в момент славы и самоутверждения (Федор Константинович Годунов-Чердынцев — вот это разросшееся «я», чью экспансию удачно и произвольно передает расплывшееся чуть ли не на целую строку претенциозное имя героя).

Что же касается героини, то и здесь, когда она является лишь «лунным» отражением героя, его «женским» всепонимающим двойником, не создается необходимого напряжения, и Марфинька торжествует над Зиной.

В момент успеха «я» метагероя превращается в тождество, и эта самодостаточность вытесняет любое эмоциональное отношение к нему, кроме чувства преклонения (так смотрят на кумиров поклонники). В момент же страдания «я» метагероя становится действительно героическим, питаясь теми соками, которые дало ему его блаженное детство, не разрушаясь, ибо оно не способно к разрушению (лучше топор, чем измена собственному «я», — этическая аксиома метаромана).

«Я» метаромана дробится и множится, это — спутники, вращающиеся вокруг той планеты, которую можно назвать набоковским, авторским «Я» (описание этой планеты содержится в «Других берегах»). Множественность

«я» объясняется тем, что ни одна из его масок не исчерпывает глобального конфликта между «я» и миром. Этот конфликт становится жизненно важным предметом исследования со стороны автора, который видит мир в ипостаси мира-чужбины, иными словами, он рассматривает героя в изгнании, и форма эмиграции оказывается лишь вынужденной метафорой глобального изгнанничества человека, его утраты «земного рая».

Именно потому Набоков возвысился не только в эмигрантской литературе, но возвысился и над эмигрантской литературой, что тема изгнанничества получила в его творчестве универсальный и экзистенциальный характер.

Презрение «я» к тому неподлинному миру, в который это «я» выгнано, по сути дела, редуцировало мир, свело к набору аляповатых бутафорских декораций. Нарастающее из романа в роман ощущение бутафорности мира связывает Набокова с символистским романом (А. Белый, Ф. Сологуб), но Набоков одновременно и разрывает с ним, так как метафизический уровень переосмыслен им в категориях «земного рая», то есть предельной, но здешней реальности.

Призрачность мира, сгущаясь наконец в «Приглашении на казнь», обретает такую тоталитарную реальность, с которой «непрозрачный» герой не может совладать, становясь ее физической жертвой, но сохраняя неделимость своего «я» в организованной набоковской этикой системе сопротивления.

И хотя в противоборстве с тоталитарной реальностью «я» теряет самое дорогое — «дар слова», впадает в косноязычие, — именно здесь, на пределе возможного, возникает новое измерение набоковской прозы, онтологическое прозрение.

Цинциннат Ц. — не творец, в отличие от Годунова-Чердынцева, но безвестный учитель дефективных детей — эта ипостась набоковского героя имеет огромное значение, и не будь «Приглашения на казнь», метароман потерял бы важное измерение в поисках потерянного рая — поиски «мы», в сторону которых устремляется обезглавленный Цинциннат, поиски «существ, подобных ему».

Метароман, таким образом, завершается неожиданным взрывом системы его же ценностей, и этот взрыв разворачивает Набокова в сторону русской литературной традиции.

12/15/70 Reactions

I N<sub>3</sub>X R A A A A A A A A I X  
 N<sub>3</sub>A



DRAM 106

for Sol from Steve  
 date 2/7/71

## «ПОЭТА ДАЛЕКО ЗАВОДИТ РЕЧЬ...»

(Иосиф Бродский:  
свобода и одиночество)

Какой онтологической ценностью обладает художественное слово в современном мире, ставящем индивида перед выбором: «прожить свою собственную, а не навязанную или предписанную извне, даже самым благородным образом выглядящую жизнь» или же «израсходовать этот единственный шанс на повторение чужой внешности, чужого опыта, на тавтологию»?<sup>1</sup>

Слово как сопротивление какой бы то ни было деспотии, как будущее культуры, реализующееся в ее настоящем, как, наконец, предмет веры агностика, озирающегося в опустевшем пантеоне, словно пассажир в опустевшей электричке, — такова «философия слова» у Бродского, боготворящего язык в духе неоклассической поэтической контрреформации, корни которой лежат в поэзии, с одной стороны, Элиота и Паунда, с другой — русских акмеистов: «...порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там, где до него никто не бывал, — и дальше, может быть, чем он сам бы желал»<sup>2</sup>.

«Поэта далеко заводит речь...» — эти слова Цветаевой Бродский воплотил в своем поэтическом опыте, а также в жизни, выбросившей его на далекий берег.

Лауреат Нобелевской премии 1987 года по литературе, поэт русской культуры ныне, по воле судьбы, принадлежит американской цивилизации.

Но дело не ограничивается цивилизацией. В случае с Бродским эмиграция не просто географическое понятие. Поэт пишет на двух языках, отчетливо осознает «дневную» и «ночную» диалектику двуязычия («После того, как я целый день «варюсь» в английском, русский необходим мне для восстановления сил и здоровья», — здесь можно прибавить: как сон), и его стихи, написанные

<sup>1</sup> Из «Нобелевской лекции» И. Бродского.

<sup>2</sup> Там же.



в эмиграции, существуют одновременно в русской и английской словесных «оболочках», на страницах русскоязычных книг и, параллельно, американских поэтических журналов. Смысл этого параллелизма, наверное, не в том, что, будучи наследником двух поэтических традиций, поэт совмещает в себе две поэтические культуры. Его авторские переводы — не механический жест, а момент раскрытия и узнавания англо-американского творческого наследия, так что современная американская словесность видит в Бродском не столько поэта-пришельца, сколько своего продолжателя.

Таким образом, в творчестве поэта сошлись и причудливо переплелись две разнородные культуры, и их «конвергенция», случай в известной мере уникальный, чем-то напоминает творческую судьбу В. Набокова.

В недавней книге эссе «Меньше, чем единица»<sup>1</sup> (удостоена премии как лучшая литературно-критическая книга Америки за 1986 год), написанных по-английски, как считают сами американцы, пластично и безупречно, Бродский приобщает американского читателя к миру русской поэзии. В своих же русских стихах поэт парит над американским ландшафтом:

Северо-западный ветер его поднимает над  
сизой, лиловой, пунцовой, алой  
долиной Коннектикута. Он уже  
не видит лакомый променад  
курицы по двору обветшалой  
фермы, суслика на меже.

На воздушном потоке распластанный, одинокий,  
все, что он видит — гряды покатых  
холмов и серебро реки,  
вьющейся точно живой клинок,  
сталь в зазубринах перекатов,  
схожие с бисером городки

Новой Англии...

Этот полет одинокого сильного ястреба, держащего курс на юг, к Рио-Гранде, на пороге зимы, прослежен, казалось бы, американским глазом, но смущает финальная строка стихотворения: детвора, завидев первый снег, «кричит по-английски: «Зима, зима!» На каком же языке ей

<sup>1</sup> Brodsky Joseph. Less then one. New York, 1986.

кричать в США, как не по-английски? Последняя строка взрывает герметичность американского мира, вселяет подозрение, что здесь не обошлось без мистификаторской мимикрии, разрушенной напоследок намеренно и наверняка.

В декорациях американского неба вдруг возникает черная языковая дыра, не менее страшная, чем осенний крик птицы, чей образ, и без того нагруженный тяжестью разнородного смысла, в виду той дыры приобретает новое, четвертое измерение, куда и устремляется ястреб:

...Все выше. В ионосферу.  
В астрономически объективный ад  
птиц, где отсутствует кислород,  
где вместо проса — крупа далеких  
звезд. Что для двуногих высь,  
то для пернатых наоборот.  
Не мозжечком, но в мешочках легких  
он догадывается: не спастись.

Бывают программные стихи, но не бывает программных криков, так что я удержусь от банальных определений, замечу только, что этот крик эхом отозвался во всех углах сборника стихов Иосифа Бродского «Урания» (1987)<sup>1</sup>.

Как отзывается эхом и слово «одинок». Здесь, я вижу, открывается перспектива дешевого злорадства. Но если это эхо свести к эмигрантскому синдрому, выйдет глупость. Стоит ли говорить о том, что Иосиф Бродский, один из самых молодых нобелевских лауреатов, не нуждается в лицемерном или в нелицемерном сочувствии, его судьба в американском изгнании — в отличие от многих — сложилась на редкость благополучно, и дело даже не в том, что, обласканный вниманием интеллектуальных кругов, он жил безбедно и вольно, читая лекции по литературе в различных американских университетах, а в том, что его творческая судьба не прерывалась, она логическим образом развивалась.

И если развитие вело поэта все дальше к одиночеству, то это было им же самим предсказанное и неизбежное одиночество, причина коего таилась не столько в исходе политической тяжбы с не распознавшим его талант государством (случай в России распространенный, почти

<sup>1</sup> Бродский И. Урания. Энн-Арбор, 1987.

хрестоматийный), сколько в поэтическом кредо Бродского, его экзистенциальной позиции.

Простая, жестокая мысль о том, что свобода художника обретается ценой одиночества, а, если перефразировать Брехта, абсолютная свобода стоит абсолютного одиночества, приходит на ум, когда читаешь стихи из «Урании»:

Вечер. Развалины геометрии.  
Точка, оставшаяся от угла.  
Вообще: чем дальше, тем беспредметнее.  
Так раздеваются догола.

Но останавливаются. И заросли  
скрывают дальнейшее, как печать  
содержанье послания...

Одиночество, в глазах обывателя, вещь не менее стыдная, чем голое тело. Чем дальше, тем прозрачнее становится воздух стихов Бродского, тени удлиняются, оказываясь куда длиннее человеческих фигур, которые к тому же все чаще оборачиваются мраморными изваяниями, не приспособленными для диалога.

Римская империя — тот поэтический мир, который молодой Бродский воскресил живую страстью противоборства поэта и тирана-барана (устойчивая и несколько легкомысленная рифма разных стихов), — на глазах, за ненадобностью, превращается в собственные руины. Ниспровергать некого; дружить, яростно споря, — зачем? Друзья, возлюбленные из стихов перебираются в посвящения. Это плата за ястребиный полет, который — как видно в том же сборнике «Урания» — может принимать и более умиротворенные формы путешествий, когда гулкие шаги туристического «я» раздаются в различных местах Европы, Америки, отдаваясь в читательском сознании. Склонность к длиннотам, порою свойственная Бродскому, толкающая мысль все с большей скоростью вращаться по кругу, приобретает другое значение: мысль круто разворачивается к воспоминанию (причем воспоминание о любви уравнивается любовью к воспоминанию) и сладостно вязнет в нем, в том месиве человеческой жизни, где не было ни свободы, ни одиночества, где было все несовершенно, но зато *было*: длинноты превращаются в признания:

Мне нечего сказать ни греку, ни варягу.  
Зане не знаю я, в какую землю лягу.  
Скрипи, скрипи, перо! переводы бумагу.

В сущности, это не так, это только «часть речи» — уступка отчаянию; ведь именно «так раздеваются догола». Однако, как помним, спохватываются, «останавливаются». Движение начинается в другую сторону. Мы словно оказываемся в некой геометрической фигуре, в поле сильных разнонаправленных эмоций. Отчаяние сменяется любовью, это особый вид любви, дань давней философской традиции, amor fati (любовь к року), стоическая позиция, в последний раз с блеском использованная Львом Шестовым (любимый философ поэта), позиция, совмещающая любовь и отчаяние, на полпути от отчаяния к любви. В сорокалетний свой юбилей, уже в Америке, Бродский писал:

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.  
Только с горем я чувствую солидарность.  
Но пока мне рот не забили глиной,  
из него раздаваться будет лишь благодарность.

Но и это лишь часть предполагаемой фигуры. Поэтический мир Бродского, по сути дела, оказывается квадратом, сторонами коего служат: отчаяние, любовь, здравый смысл и ирония.

Бродский был изначально умным поэтом, то есть поэтом, нашедшим удельный вес времени в поэтическом хозяйстве вечности. Оттого он быстро преодолел «детскую болезнь» определенной части современной ему московско-ленинградской поэзии, так называемое «шестидесятничество», основной пафос которого определялся... Впрочем, Бродский отдал этому пафосу мимолетную дань, хотя бы в ранних, весьма банальных стихах о памятнике:

Поставим памятник  
в конце длинной городской улицы...

У подножья пьедестала — ручаюсь —  
каждое утро будут появляться  
цветы...

И т. д., и т. п. Короче, «поставим памятник лжи». Говоря о подобном умозрении в своей Нобелевской речи, Бродский смиренно признавал, что «недостаток разговоров об очевидном в том, что они развращают сознание своей легкостью, своим легко обретаемым ощущением правоты. В этом их соблазн, сходный по своей природе с соблазном социального реформатора, зло это порождающего».

Подобные стихи о памятнике с легкостью обеспечивали

поэту репутацию смутьяна, и Бродский в конце 50-х годов явно ценил эту репутацию — назвать его политической девственницей было бы несуразно. Но куда сильнее и своевольнее прорывалась в поэзии юного Бродского тема экзистенциального отчаяния, захватывая попутно темы расставаний, разлук и потерь, оформляясь в элегический жанр, смешиваясь с темой абсурдности жизни и смотрящей из всех щелей смерти:

Смерть — это все машины,  
это тюрьма и сад.  
Смерть — это все мужчины,  
галстуки их висят.  
Смерть — это стекла в бане,  
в церкви, в домах — подряд!  
Смерть — это все, что с нами —  
ибо они — не узрят.

Такой бурный «пессимизм» в сочетании с «фрондой» был чреват общественным скандалом, который не преминул разразиться. В 1964 году двадцатичетырехлетнего поэта судили в Ленинграде за тунеядство. Есть замечательный документ эпохи, эпохи борьбы с абстракционизмом и «новой волной» в литературе. Он свидетельствует о той дьяволиаде, которая вторглась в жизнь молодого поэта. Это статья «Окололитературный трутень», подписанная А. Йониным, Я. Лернером и М. Медведевым. Вспомним тот *прекрасный* стиль не столь отдаленной поры, яд поощряемой государством ненависти, отравляющей и жертву, и палачей, и толцу: «Несколько лет назад в окололитературных кругах Ленинграда появился молодой человек, именовавший себя стихотворцем. На нем были вельветовые штаны, в руках — неизменный портфель, набитый бумагами...»

От вельветовых штанов, в представлении авторов статьи, до измены родине оставался только один шаг, и путем привычной подтасовки вырванных из контекста цитат, обвинений в наглости, порнографии, нелегальных встречах с иностранцами, наконец, в желании угнать самолет за границу авторы пытались доказать, что этот шаг уже сделан. Но поскольку политические обвинения оставались голословными, акцент был все-таки сделан на тунеядстве: «Надо перестать нянчиться с окололитературным тунеядцем. Такому, как Бродский, не место в Ленинграде».

Из книги «Меньше, чем единица» можно почерпнуть кое-какие биографические сведения. Вернувшись в Ленинград после войны из эвакуации, Бродский с родителями жил в «полтора комнаты», в типичной ленинградской коммуналке, бывшей квартире (жизнь богата иронией) Мережковского и Гиппиус. Бродский бросил школу, пошел работать, чтобы помочь родителям. Он сменил немало профессий: был и фрезеровщиком на заводе, и смотрителем маяка, и санитаром в морге. «Мне было все интересно, — сказал поэт на суде. — Я менял работу потому, что хотел как можно больше знать о жизни и людях». В эссе «Полторы комнаты» поражает щедрость любви Бродского к своему очень скромному детству, к людям и обстановке, которые его окружали, к семейному укладу. Это — дань памяти умершим родителям... «Но пока мне рот не забили глиной, из него раздаваться будет лишь благодарность». Можно, конечно, сказать — не озлобился. Значит, все в порядке!

Ну, разумеется: гонения на поэта, которого высоко ставила Ахматова, за которого вступилась, переживала, обеспечили ему необычную судьбу, и такая судьба — нелегкая, опасная, но все-таки не слишком страшная (всего полтора года северной ссылки!), мучительная (не печатали, не признавали — зато признала Ахматова) — *нормальная* русская поэтическая судьба, за нее только благодарят.

Суд — каким бы гнусным он ни был<sup>1</sup> — в метафизическом измерении жизни предоставил Бродскому право быть поэтом, ибо поэт, как известно, это взаимосвязь стихов и судьбы, и достойный ответ Бродского на вопрос судьи Савельевой о том, кто зачислил его в ряды поэтов: «Я думаю, что это... от бога», — явился достойным вторжением поэта в свою собственную судьбу.

Роль страдания в поэтической судьбе — запретная тема, поскольку грань между оправданием насилия по отношению к своему слову и пониманием необходимости страдания слишком неопределенна, хотя речь идет о разных измерениях. Во всяком случае, нелепо со сладостным мазохизмом ожидать страдания как оформления поэтической судьбы; страдание не выбирается, а выбирает.

<sup>1</sup> См. записи Ф. Вигдоровой, опубликованные в журнале «Огонек» (1988, № 49).

Выступая с Нобелевской речью, Бродский назвал в качестве своих учителей пятерых поэтов: Осипа Мандельштама, Марину Цветаеву, Роберта Фроста, Анну Ахматову, Уистена Одена: «Эти тени смущают меня постоянно, смущают меня и сегодня. Во всяком случае, они не поощряют меня к красноречию. В лучшие свои минуты я кажусь себе как бы их суммой — но всегда меньшей, чем любая из них в отдельности». Список учителей Бродского можно расширить. В него войдут и русские поэты XVIII века, прежде всего Державин, и Баратынский, чье представление о Музе, обладающей «лица необщим выраженьем», особенно близко Бродскому, и обэриуты, и английские поэты-метафизики XVII века, особенно Джон Донн, и Т. С. Элиот. Англо-американская прививка — новость на русской почве. У англо-американцев, как пишет Бродский в эссе об Одене, он учился «сдержанности» в выражении поэтических чувств, «универсальному значению и тревожной примеси абсурда». Поэтическое мышление, по мнению Бродского, синтетично, требует усвоения разнообразного опыта: «Поэт крадет направо и налево, и при этом не испытывает ни малейшего чувства вины».

Но результат этих «краж» только тогда становится поэтически ценным, когда преобразуется в собственное видение мира. «Служенье Муз прежде всего тем и ужасно, — считает поэт, — что не терпит повторения: ни метафоры, ни сюжета, ни приема... Чем чаще поэт делает этот следующий шаг, тем в более изолированном положении он оказывается. Метод исключения в конечном счете обычно оборачивается против того, кто этим методом злоупотребляет».

Иными словами, злоупотребление методом становится для Бродского единственно возможной формой употребления метода, зло же скапливается не в стихах, а в судьбе, расширяя до безграничности пространство одиночества.

Если поэзия современников и сверстников Бродского, вошедших в литературу в начале 60-х годов, развивалась в двух направлениях: в сторону авангардистской эстетики (или же ее выхолощенного эпигонством подобия) и в сторону архаизации речи (в обоих случаях — бегство от нормативной речи, чаще всего инстинктивного свойства), то Бродский попытался осознанно соединить, казалось бы, несоединимые вещи: он скрестил авангард

(с его новыми ритмами, рифмами, строфикой, неологизмами, варваризмами, вульгаризмами и т. д.) с классицистическим подходом (величественные периоды в духе XVIII века, тяжеловесность, неспешность и формальная безупречность), скрестил мир абсурда, нередко торжествующий в жизни, с миром порядка, возникающим на каких-то не доступных рассудку уровнях. Эти скрещенния позволили поэту преодолеть зависимость от культурной традиции, обрести право беседовать с ней на равных, вырваться из кабалы книжности (книжность — бич «культурных» поэтов, стоящих перед культурой преклонив колени, с умильно-сакральным выражением на лице), сознавая при том, что культура стала частью жизни и, следовательно, требует соответственного отражения (представлять себе, что культура — одно, жизнь — иное и только жизнь заслуживает отражения, — ошибка, как правило, тех *полуобразованных* поэтов, кто культуру воспринимает как нечто внешнее, то есть неорганично). Бродский преодолел книжность, используя прием «одомашнивания» культуры; здесь футуристическая традиция отношения к культуре как к музею использованных приемов сошлась с интимным переживанием культуры (розановское отношение к литературе как к собственным штанам).

Привкус абсурда, усвоенный Бродским у экзистенциальной философии, англо-американских поэтов, а кроме того, обэриутов, содействовал разложению не только «чистого» отчаяния, но и других сторон эмоционального квадрата.

Любовь — мощный двигатель поэзии Бродского, порою кажущийся намеренно форсированным: «Я любил тебя больше, чем ангелов и самого...» — в своем первоначальном виде восходит к уроку Одена:

If equal affection cannot be  
Let the more loving one be me<sup>1</sup>.

Но эта чистота чувства у Бродского — редкость. Обычно любовь, как я уже говорил, переплетается с отчаянием и тревогой (из ранних стихов: «Ни страны, ни погоста // не хочу выбирать.// На Васильевский остров // я приду умирать»), образуя синкретический образ

<sup>1</sup> Если в любви не может быть равенства, // Пусть я останусь тем, кто любит больше.



любви к возлюбленной, родине, несовершенному миру, року и т. д. Или же любовь начинает порою смешиваться — здесь включается абсурд и недостаточность веры в абсолютные ценности — с циническим чувством.

Этот момент объективизируется в эпатаже, «дразнении гусей», свидетельствуя о нравственной дезориентации — примете современного мира. В результате любовная трагедия может обернуться фарсом, изложенным бойким пятистопным ямбом:

Петров женат был на ее сестре,  
но он любил свояченицу; в этом  
сознавшись ей, он позапрошлым летом,  
поехав в отпуск, утонул в Днестре.

(«Чаепитие»)

Фарс разлагает любовь — особенно тогда, когда она слаба, — на составные, чреватые натурализмом, элементы:

Сдав все свои экзамены, она  
к себе в субботу пригласила друга;  
был вечер, и закупорена туго  
была бутылка красного вина.

(«Дебют»)

Однако откровенно «раздевающий» взгляд редко доминирует, находясь в «связанном» виде, обогащаясь, нейтрализуясь или преображаясь благодаря иронии.

Роль иронии в поэзии Бродского непосредственным образом сопряжена со здравым смыслом. Я бы даже мог назвать поэзию Бродского поэзией здравого смысла, так велик в ней момент сдержанности, самоотчуждения, «постороннего» взгляда. Такое определение может показаться вялым и малопоэтичным, во всяком случае не демоничным, что в XX веке звучит чуть ли не оскорблением. Но, вспоминая свою первую встречу с Оденем, Бродский приводит его отзыв о Чехове: «Лучший русский писатель — Чехов. — Почему? — Он — единственный из ваших людей, у кого был здравый смысл».

Слова умирающего Н. Страхова — «Я хотел быть трезвым среди пьяных» — можно применить к поэзии Бродского. Именно трезвость и здравый смысл удержали Бродского от метафизической экзальтации, не допустили

мистического запанибратства. Его стихотворение «Разговор с небожителем», в сущности, оказалось «абортированным» откровением, осталось монологом:

Не стану ждать  
твоих ответов, Ангел, поелику  
столь плохо представляемому лику,  
как твой, под стать,  
должно быть, лишь  
молчанье...

Позиция здравого смысла определяет цикл стихов Бродского на темы Римской империи, созданный прежде всего не для каких-либо аллюзий, но для того, чтобы показать устойчивость и постоянство мира, что близко идеям автора «Улисса». В политическом плане здравый смысл заставляет Бродского занять «постутопическую» позицию, увидеть в катаклизмах века борьбу не добра со злом, а меньшего зла с большим и выразить, в результате, свой скептицизм по отношению к политическим движениям в целом. «Я не верю в политические движения, — утверждал поэт по приезде в США, — я верю в личные движения, в движения души — когда человек смотрит на самого себя и устыжается так, что производит какое-то изменение — внутри себя, не вовне». Бродский сочувственно относится к идее «непротивленчества», делая акцент на внутреннем самосовершенствовании, отчуждаясь, однако, от максимализма толстовства. Впрочем, последовательного аполитизма не получается, и в Нобелевской речи поэт высказался решительно: «...по крайней мере, до тех пор пока государство позволяет себе вмешиваться в дела литературы, литература имеет право вмешиваться в дела государства».

Включенный в поэтику, здравый смысл зачастую переплетается с иронией и самоиронией, позволяющей поэту как снимать эмоциональное напряжение, так и вести диалог с культурой на разных содержательных уровнях, с различными целями. Один из наиболее показательных примеров такого дерзкого иронического диалога можно обнаружить в поэме «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974), особенно в той ее части, где Бродский предлагает свою версию пушкинской темы и где особенно отчетливо видны все стороны его эмоционального квадрата:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,  
что просто боль) сверлит мои мозги.

Все разлетелось к черту на куски.  
 Я застрелиться пробовал, но сложно  
 с оружием. И далее, виски:  
 в который вдарить? Портила не дрожь, но  
 задумчивость. Черт! Все не по-людски!  
 Я вас любил так сильно, безнадежно,  
 как дай вам Бог другими — но не даст!  
 Он, будучи на многое горазд,  
 не сотворит — по Пармениду — дважды  
 сей жар в крови, ширококостный хруст,  
 чтоб пломбы в пасти плавильсь от жажды  
 коснуться — «бюст» зачеркиваю — уст!

Эмоциональный квадрат Бродского был бы достаточно непрочной, «взрывной» фигурой, если бы не существовало веры Бродского в слово.

Именно такая вера может рассматриваться как абсолют в поэтическом сознании Бродского.

В 1965 году он сформулировал свое кредо, остающееся в силе по сей день. В стихотворении «Одной поэтессе» он писал:

Я заражен нормальным классицизмом.  
 А вы, мой друг, заражены сарказмом...

Бродский обнаруживает три вида поэзии:

Один певец prepares рапорт.  
 Другой рождает приглушенный ропот.  
 А третий знает, что он сам лишь рупор.  
 И он срывает все цветы родства.

Если «рапорт» относится к псевдопоэзии и не заслуживает ничего, кроме презрения, то «ропот» — отличительный знак гражданской лирики, вознесенной в России на пьедестал, однако именно третья, медиумная позиция близка Бродскому, который, через отрицание сарказма, объясняет ее экзистенциальную значимость:

И скажет смерть, что не поспеть сарказму  
 за силой жизни. Проницая призму,  
 способен он лишь увеличить плазму.  
 Ему, увь, не озарить ядра.

Отмечу, что в книге «Меньше, чем единица», где по разным эссе рассеяны мысли Бродского о собственной поэтике, дано и другое объяснение «нормальному классицизму»: человек, долго живший в архитектурных ансамблях Ленин-

града, «склонен связывать добродетель с пропорциональностью. Это старая греческая мысль, но, будучи перенесена под северные небеса, она обретает несколько воинствующий характер и заставляет художника, мягко говоря, чрезвычайно заботиться о форме. Такое влияние особенно очевидно в отношении русской, или, по месту рождения, петербургской поэзии. Ибо в течение двух с половиной столетий эта школа, от Ломоносова и Державина до Пушкина и его плеяды (Баратынский, Вяземский, Дельвиг), и далее до акмеистов в этом столетии (Ахматова, Мандельштам) существовала под тем же знаком, под которым и была зачата: под знаком классицизма».

Впрочем, с экзистенциальной точки зрения, вера в слово может быть поставлена под сомнение. Будь Бродский верным учеником Киркегора и Шестова, у него было бы два пути. Либо, в конечном счете, замкнуться в молчании, поскольку отчаяние парализует самую возможность коммуникации, попросту делая ее бессмысленной. Либо совершить «скачок» (если пользоваться терминологией Камю, исследовавшего подобный казус относительно именно Киркегора и Шестова) и в глубине отчаяния найти источник веры.

Бродский решает дилемму как поэт. Молчание, естественно, не соответствует самой природе поэтического таланта. Что касается «скачка», то Бродский сознается в недостаточности своих метафизических возможностей.

Поэтому он придает слову значение абсолюта, мимоходом ссылаясь на первую строку Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово...» — Впрочем, роль ссылки была здесь скорее метафорической. Бродский возвел слово в абсолют, исходя, главным образом, из своих юношеских представлений о культуре (отразившихся в эссе «Меньше, чем единица», где он писал, обобщая опыт своего послевоенного поколения: «Книги... держали нас в своей абсолютной власти. Диккенс был более реален, чем Сталин или Берия... Книги становились первой и единственной реальностью в то время, как самая реальность рассматривалась как бессмыслица или помеха»), затем дополненных опытом поэта: «...слова и то, как они звучат, важнее для поэта, нежели идеи и убеждения. Когда дело идет к стихотворению, в начале по-прежнему стоит слово».

Этот вывод, по дурной традиции, можно было бы отнести к формализму, не имея он противоположного значе-

ния. По логике Бродского, вступая в поэзию по каким угодно соображениям, поэт в результате отдает себя во власть языка, который определяет прошлое, настоящее и будущее культуры, то есть является ее главным хранителем. Язык, выступая как некая совокупность коллективной памяти, диктует поэту его место и его роль в тот самый момент культуры, который совпадает с моментом его жизни. В этом смысле поэт несвободен — это, пожалуй, единственная несвобода, которая не только не вызывает у Бродского бунтарской реакции, но и охотно им принимается, поскольку в конце концов оказывается лишь мнимой несвободой. Дело в том, что, определив инструментальность поэта, язык дает ему силы, каких у него не могло быть, ведет его куда дальше, чем он бы шел сам, по своему произволу, и свобода — здесь парадоксальным образом возникает формула Маркса — превращается именно в осознанную необходимость служения языку. «Сколь бы драматичен ни был непосредственный опыт человека, он всегда перекрывается опытом инструмента, — пишет Бродский в эссе о Марине Цветаевой. — Поэт же есть комбинация инструмента с человеком в одном лице, с постоянным преобладанием первого над вторым. Ощущение этого преобладания ответственно за тембр, осознание его — за судьбу».

Стихи Бродского, в своей совокупности, представляют собой гимн бесконечным возможностям русского языка, все пишется во славу ему:

Слушай, дружина, враги и братие!  
Все, что творил я, творил не ради я  
славы в эпоху кино и радио,  
но ради речи родной, словесности.  
За каковое раденье-жречество  
(сказано ж доктору: сам пусть лечится),  
чаши лишившись в пиру Отечества,  
ныне стою в незнакомой местности.

Именно вера в язык вводит Бродского в классическую эстетику, сохраняет его экзистенциальное право быть поэтом, не чувствующим абсурдности своего положения, подозревать за культурой серьезный и неразгаданный смысл и, что тоже важно, сдерживать капризы своего нравного лирического «я», иначе его — в рамках эмоционального квадрата — швыряет во все стороны: от любовного безумства к ироническому признанию, от утверж-

дения своей гениальности к утверждению собственного ничтожества. Такая «качка» не может не приводить к парадоксам, способным озадачить критику, к которой, как выясняется из сборника эссе, Бродский не питает особой любви, так как она слишком удалена от момента подлинного творчества, чтобы оценивать его адекватно.

Мнения самого Бродского о литературе часто страстны и спорны, но не лишены внутренней логики. Об этом можно судить, в частности, по негативным суждениям о Толстом, которому Бродский — словно по традиции места жительства, по следам Мережковского — предпочитает Достоевского. В XX веке особенно высоко Бродский ставит прозу Платонова, верно отмечая, что он «подчинил себя языку эпохи, увидев в нем такие бездны, заглянув в которые однажды он уже более не мог скользнуть по литературной поверхности, занимаясь хитросплетениями сюжета, типографскими изысками и стилистическими кружевами».

Не следует уменьшать скептицизм изгнанника, но он не распространяется, при всем том, на веру Бродского в русскую культуру. Он отстаивал ее достоинство в полемике с чешским писателем, живущем на Западе, Миланом Кундерой, создателем теории средневропейской культуры, повернутой будто бы спиной к иррациональной, надсадной культуре России (представленной у него прежде всего Достоевским). «Сущность подавляющего числа романов Достоевского, — возражал Бродский, — состоит в борьбе за человеческую душу, ибо писатель предполагал, что человек является существом духовным». Бродскому также принадлежат слова об «огромной культуре» России, сказанные им в 80-е годы в одной из бесед: «Россия — страна с огромными ресурсами, с невероятными человеческими возможностями. И какой бы отток культуры, интеллигенции из нее ни происходил, она рано или поздно из своих недр что-нибудь эдакое выдаст и всех удивит. Это, если угодно, количественный эффект. Это просто огромная страна, огромная культура. А в том, что касается литературы, — один из самых грандиозных языков. И поэтому совершенно неизбежно, что в недрах этого языка будут возникать явления, которые нас будут сводить с ума. Независимо от того, где будет находиться человек, говорящий или пишущий на этом языке».

Единственным долгом поэта перед обществом Бродский

считает долг «писать хорошо». В сущности, даже не только перед обществом, но и перед мировой культурой. Задача поэта — найти свое место в культуре и соответствовать ему.

Но найти свое место в культуре — не значит получить пожизненный мандат. Стихотворение «Осенний крик ястреба» — это мужественная попытка поэта разобраться в своем настоящем положении. Необходимо удержаться на высоте, найти смысл в одиночестве и свободе, превратить их в катализатор поэзии, что безусловно нелегко, ибо это может вести к разрушительному самоповтору. Сложность еще и в том, что — если обыграть слова самого Бродского — сумма двух культур, американской и русской, для языкового состояния поэта может оказаться меньше каждого из слагаемых.

Утрата связи с живым, меняющимся русским языком не может пройти бесследно; это плата за судьбу, которая, через страдания, муки и фанатерии поэта, предоставляет ему право почувствовать в полной мере себя инструментом языка в тот момент, когда язык оказывается не в обычном состоянии данности, а в положении ускользающей ценности, когда осенний крик ястреба приобретает болезненную пронзительность.





## МЯТЕЖНЫЕ СЛОВА

---

---

*Маркиз де Сад, садизм и XX век*

*Проза Сартра*

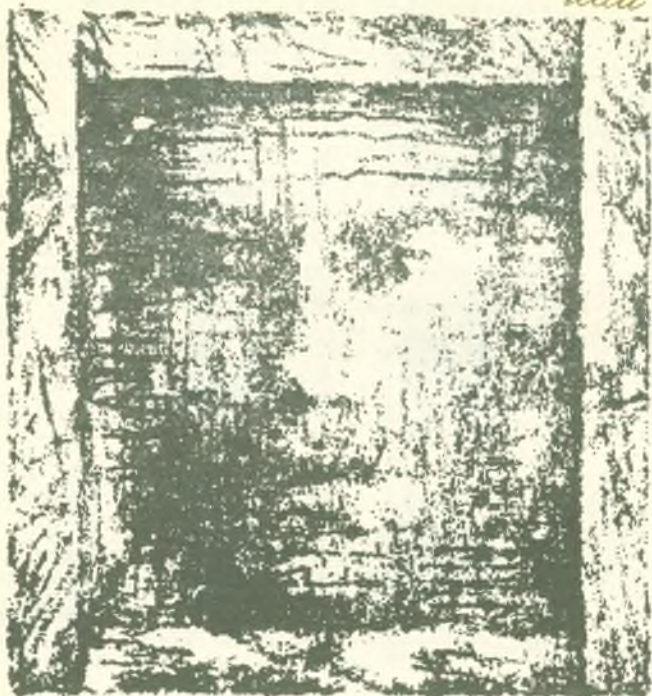
*Мысли о Камю*

*Борис Виан и «мерцающая  
эстетика»*

*Путешествие Селина на край  
ночи*

---

---



W\*<sup>v</sup> aaa

B

C

M

W

33  
F

V sss h\*h\*h



□  
□  
▽  
△

♀  
♂  
☼

♀

♂  
♂  
♂  
1381 1394

Execution  
La Mort en larsquet embrasse  
une jeune femme

## МАРКИЗ ДЕ САД, САДИЗМ И XX ВЕК

### 1. «ДОРОГОЙ ПОКОЙНИК» ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Каждая культура имеет своих «дорогих покойников». Почести, которые им воздаются, существенным образом свидетельствуют о ее характере, родословной и намекают на ее будущность. Среди «дорогих покойников» западной культуры XX века оказался между иными маркиз де Сад.

Современник Великой французской революции, Сад представляет интерес как писатель, философствующие герои которого, являясь откровенными и пронизательными оппонентами гуманистического мировоззрения, опираются на определенные идеи европейского просветительства.

Созданный воображением просветителей гражданин «царства разума» проповедовал философию «естественного права», допуская произвольные интерпретации. Философия просветительства — при всех заслугах, которые она имеет перед человечеством, — страдала, как известно, ограниченностью из-за своего механистического и метафизического характера; она обладала убогой антропологией и весьма примитивными представлениями о человеческой природе.

Конечно, Сад остается детищем своего века, и его философская лексика, отразившая влияние механистического материализма, не может не показаться ныне бедной. Причины склонности индивида к насилию и жестокости нашли у Сада объяснение, не поднимающееся над уровнем философских знаний Просвещения, однако самая логика развития порочных страстей отображена Садам с редкой художественной убедительностью. Сад предвосхитил интерес западной культуры XX века к проблеме сексуальности, показав в своих произведениях значение сексуального инстинкта и зафиксировав различные формы его проявления, тем самым в какой-то степени наметив проблематику Крафта-Эбинга и Фрейда.

Маркиз де Сад не напрашивался в герои. Напротив, в своем завещании он «льстил себя надеждой», антигеро-

стратовой, если можно так выразиться, что память о нем не сохранится в умах людей. Напрасная надежда! Его имя стало нарицательным еще в наполеоновскую эпоху. Характер же его славы оказался таков, что сын маркиза поспешил после смерти отца поскорее сжечь большое количество его неопубликованных рукописей, «противных закону и морали». Однако после целого века анафем и проклятий, обрушившихся на голову маркиза (что, кстати сказать, не помешало таким писателям, как Бодлер, Флобер или Мопассан, высоко оценить литературный талант Сада), начался период «переоценки» (любопытно отметить, что по времени он совпал с периодом всеобщей «переоценки ценностей» и распространением ницшеанских идей в Европе), который открыл в 1908 году Г. Аполлинер, подготовивший книгу избранных отрывков из произведений Сада и предпославший ей предисловие, в котором, в частности, писал о нем следующее: «Кажется, настал час, когда эти мысли, которые созрели в густой атмосфере библиотечной преисподней, и этот человек, который, по всей видимости, ни в грош не ставился в течение всего XIX века, будут доминировать в веке XX»<sup>1</sup>.

Пророчеству Аполлинера суждено было в известной степени сбыться. На прилавках книжных магазинов Парижа произведения Сада, вышедшие в дешевых карманных изданиях, выложены на привилегированных местах. Таким почетом не пользуется, пожалуй, ни один другой писатель XVIII века. Сад — новичок на широком книжном рынке. Первое действительно полное 15-томное собрание сочинений Сада вышло во Франции в середине 60-х годов нашего столетия. Французская цензура решила наконец снять запрет даже с самых «смелых» писаний маркиза, просуществовавший более полутора сот лет.

В целом можно сказать, что к настоящему времени маркиз де Сад на Западе полностью реабилитирован. На материале его творчества защищаются диссертации, пишутся монографии. В 1966 году в Эксе был проведен специальный трехдневный colloquium, посвященный творчеству писателя. Такие знатоки Сада, как М. Эн и Ж. Лели, посвятили жизни и деятельности маркиза долгие годы исследований. Книги Сада, а также работы о нем появились в различных странах мира.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Le marquis de Sade. P., 1968, p. 243.

У нас в стране Сада практически не знают, на его творчество наложен негласный запрет, его имя почти не встречается ни в философских, ни в литературных энциклопедиях; это — табу. Существует лишь легенда о Саде как некоем эталоне насилия, отразившаяся, в частности, у Достоевского в «Бесах», где Ставрогин оценивается, среди прочего, в соответствии с этим эталоном. Давно настало время «заменить» легенду критическим исследованием.

## 2. ОТ ФИЛОСОФИИ НАСЛАЖДЕНИЯ К ФИЛОСОФИИ НАСИЛИЯ

В медицине нередко болезнь называется именем того, кто первым описал ее симптомы. Как обстояло дело с «садизмом»? Был ли маркиз де Сад всего лишь первоописателем этого жуткого феномена? Или — иными словами — был ли сам Сад садистом? На этот парадоксальный вопрос мы получили бы отрицательный ответ, основываясь на свидетельствах самого маркиза. Он решительно отрицал, что наделен преступной страстью к насилию. Однако Сад не делал тайны из того, что ему близка «философия наслаждения».

В письме доверенному лакею из Венсенского тюремного замка Сад писал с самой полной откровенностью о том, что ежели творец природы создал виноградную лозу и половые органы, «то будьте премного уверены в том, что он это сделал для нашего наслаждения»<sup>1</sup>. Сад отстаивает легитимный характер своего активного «гедонизма». «Да, я распутник и признаюсь в этом, — пишет он своей жене; — я постиг все, что можно было постичь в этой области, но я, конечно, не сделал всего того, что постиг, и, конечно, не сделаю никогда. Я распутник, но я не преступник и не убийца...»<sup>2</sup>

Так ли это на самом деле? Биографические данные, которыми располагают исследователи, в достаточной степени свидетельствуют о том, что Донасьен-Альфонс-Франсуа де Сад, родившийся в Париже 2 июня 1740 года в семье полковника легкой кавалерии и дипломата, одно время занимавшего пост французского посланника в Рос-

<sup>1</sup> Marquis de Sade. *Lettres choisies*. P., 1970, p. 58.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 76.

сии, в своей жизни убийства не совершал. Что же касается преступлений, то здесь дело обстоит несколько иначе. Живившись в мае 1763 года на дочери богатого президента Высшего податного суда, Сад уже в октябре попал в тюрьму за буйный дебош. Дебош не был случайностью. Еще в коллеже, а затем при наездах в Париж из армии за маркизом наблюдалась склонность к весьма легкомысленному поведению... По приказу Людовика XV Сад был выпущен на волю через месяц и отправился в Нормандию — продолжать фривольную жизнь. В пасхальное (!) воскресенье 1768 года вспыхнул первый скандал, непосредственно связанный с пороком, который именуется ученым словом *альгалагния*. Маркиз заманил к себе в дом молодую нищенку, некую Розу Келлер, посулив ей место служанки, и выпорол ее плетью, громогласно при этом крича. Розе каким-то образом удалось выпрыгнуть нагишом из окна на улицу и донести на маркиза в полицию. Сад попал за решетку, и лишь после того как он выплатил Розе Келлер весьма значительную сумму, он добился освобождения и отправился в свой родовой замок Ла-Кост на юге страны. В 1772 году при участии своего лакея маркиз устроил новый дебош, на этот раз в Марселе, где были и плети, и содомия, и какие-то сомнительные средства для возбуждения полового чувства, которыми Сад кормил девиц. Одна из них заявила в полиции, что ее собирались отравить и принудить к содомическому акту...

Франция XVIII века славилась фривольностью. Распутство богатых бездельников и бездельниц не знало меры. Еще во времена Регентства сам герцог Филипп Орлеанский подал им «знак», живя в связи с собственной дочерью. Французские законы, однако, отличались чрезвычайной строгостью. Так, любая форма содомии каралась смертной казнью. Марсельский суд постановил отрубить де Саду голову, а затем обезглавленное тело сжечь и пепел развеять по ветру. Сад бежал от приговора в Италию, захватив в путешествие миловидную сестру своей жены, Анну де Лонэ. Решение взять с собой Анну оказалось роковым. С тех пор могущественная президентша де Монтрэй, не простившая зятю того, что он обесчестил ее вторую дочь (да и всю семью вместе с ней), стала его заклятым врагом. Она добилась от короля Сардинии ареста маркиза, но тому удалось улизнуть из тюрьмы с помощью своей супруги, которая, несмотря на все распутство Сада, оста-

валась ему верна (лишь после революции она разошлась с мужем, чтобы закончить жизнь в стенах монастыря). В 1777 году в результате новой серии скандалов дебошир по ходатайству тещи опять оказался в тюрьме. Супруга старалась вызволить грешника, но на этот раз тщетно. Срок заключения установлен не был...

В тюремной башне Венсенского замка, куда был заключен маркиз, он взялся за перо. В 1782 году он создал философский «Диалог между священником и умирающим», свидетельствующий о неверии его автора в бессмертие души и загробную жизнь. Священник, пришедший к умирающему, под воздействием материалистических доводов последнего обращается в «Диалоге» в безбожника.

В 1784 году Сада переводят в Бастилию. Там он пишет «Сто двадцать дней Содома», произведение, по композиции напоминающее «Декамерон» и представляющее собою своеобразный свод шестисот сексуальных извращений. В Бастилии же Сад создает первый вариант романа «Несчастья добродетели» (всего существует три варианта) и роман «Алина и Валькур». Накануне штурма Бастилии в июле 1789 года маркиз подстрекает толпу на взятие тюрьмы, крича через окно, что в Бастилии уничтожают заключенных. Его срочно переводят в другую тюрьму.

2 апреля 1790 года Сад выходит на свободу. Какое-то время он принимает активное участие в революции (занимает пост сначала секретаря, а затем председателя Секции пик в Париже), хотя его взгляды, близкие ко взглядам конституционных роялистов, не отличаются особой революционностью. «Я антиякобинец,— излагает Сад в одном из писем свое политическое кредо,— я их смертельно ненавижу; я обожаю короля, но я питаю отвращение к былым правонарушениям; я люблю бесконечное число параграфов конституции, но иные параграфы меня возмущают; я хочу, чтобы дворянству возвратили его блеск, потому что утрата этого блеска дворянством ничему на пользу не служит; я хочу, чтобы король был вождем нации; я решительно против Национального собрания, но за две палаты, как в Англии...»<sup>1</sup> В 1793 году Сад обвиняется в политическом «модерантизме», арестовывается и только благодаря случайному стечению обстоятельств избегает революционного трибунала. В следующем году, по хода-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Brochier J.-J. Sade. P., 1966, p. 26.

тайству Секции пик, он добивается освобождения. В 1795—1797 годах, пользуясь неразберихой той поры, Сад осуществляет издание своих романов.

В продажу поступают помимо названных «Алины и Валькура» и «Несчастий добродетели» произведения, написанные Садам в 1790-е годы: «Философия в будуаре» и его лучший роман «Преуспевания порока». Однако свободная торговля длилась недолго. В результате известной «нормализации» нравственных принципов при Консульстве «Преуспевания порока» конфискуются полицией в августе 1800 года, а в марте следующего года Сад, как автор безнравственных произведений, попадает в тюрьму, которая вскоре заменяется психиатрической лечебницей в Шарантоне под Парижем, куда Сада доставляют по требованию родственников за «распутное безумство».

Сад продолжает писать и в психиатрической лечебнице. Пишет он теперь в основном пьесы. И не только пишет. Ему удается осуществлять спектакли силами самих больных, и эти представления пользуются большим успехом. На них съезжается «весь Париж».

Несмотря на различные демарши, маркиз де Сад так и не добился освобождения. Он умер в Шарантоне 2 декабря 1814 года. В общей сложности он провел в заключении около тридцати лет, что способствовало обострению его эротических obsessions.

В одном из писем Сад ядовито описывает воображаемый совет своих судей, куда они съезжаются после распутных забав. Маркиза приводит в бешенство лицемерие блюстителей закона. Что позволено одним — запрещено другим. Так зарождается у Сада тема двойственной морали, несущая в себе зародыш ницшеанской темы «сверхчеловека».

«Биографический» садизм маркиза де Сада представляет интерес для литературного критика (не психиатра, занимающегося вопросами сексуальной патологии!) лишь постольку, поскольку он дал первоначальную тематическую направленность и эмоциональную окраску творчеству Сада, но это «отклонение» не определило конечных философских выводов писателя в той же мере, в какой эпилепсия Достоевского не определила своеобразия его мирозерцания, хотя и повлияла на тональность произведений (при этом, разумеется, следует иметь в виду,



что, в отличие от эпилепсии, садизм сам по себе подлежит осуждению).

Итак, как мы помним, сын Сада стыдливо подверг аутодафе рукописи отца. Современная ему критика, видимо, решила продолжить начатое им дело, задавшись целью уничтожить оставшуюся часть произведений маркиза в огне негодующих статей. «Где мы? — гневно вопрошал Жюль Жанен в 1834 году, рассматривая творения Сада. — Здесь только одни окровавленные трупы, дети, вырванные из рук матерей, молодые женщины, которым перерезают горло в заключение оргии, кубки, наполненные кровью и вином, неслыханные пытки, палочные удары, жуткие бичевания. Здесь разводят огонь под котлами, сооружают дыбы, разбивают черепа, сдирают с людей дымящуюся кожу; здесь кричат, сквернословят, богохульствуют, кусаются, вырывают сердце из груди — и это на протяжении двенадцати или пятнадцати томов без перерыва; и это на каждой странице, в каждой строчке, постоянно, — о, какой же неустанный злодей!»<sup>1</sup> Подобные возгласы как раз и привели к канонизации Сада в качестве «неустанного злодея» и способствовали утверждению понятия «садизм», но, кроме того, они засвидетельствовали беспомощность критики XIX века, которой романы Сада представились хаотическим нагромождением преступных кошмаров и «порнографических» сцен. Основной просчет критиков прошлого века заключается в непонимании того, что творчество Сада находится в прямой связи с литературно-философской традицией своего времени и век Просвещения несет за него свою долю ответственности. Сад испытал на себе несомненное влияние интеллектуального антуража эпохи; в его эссе «Мысль о романах» мы находим восторженные отзывы о Вольтере, Руссо, Ричардсоне, Филдинге, аббате Прево, хотя, конечно, никого из них не заподозрить в близости идеям самого Сада. Среди писателей прошлого Сад особенно выделяет Сервантеса с его «бессмертным трудом, известным по всей земле, переведенным на все языки, который должен считаться первым среди всех романов»<sup>2</sup>. Невозможно отрицать генетическую связь Сада с изысканным романом рококо, культивировавшим эроти-

<sup>1</sup> Цит. по: Sade D.-A.-F. de. *Idée sur les romans*. Paris, 1878, p. XVII—XVIII.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. XVII.

ческую тематику и известным откровенными описаниями будуарных сцен; несомненно также влияние на Сада «черного романа», изобилующего жестокостями и неправдоподобными приключениями. В произведениях маркиза читатель без труда обнаружит элементы философского романа в духе литературы XVIII столетия. Есть, очевидно, смысл говорить о создании Садам некоего романа синтетического типа, впитавшего в себя различные тенденции и не сводящегося ни к одной из них.

Современные французские исследователи творчества Сада справедливо делают акцент на присутствии дидактического момента в произведениях писателя. Это дидактизм особого толка, который, словно пародируя просветительское наставничество, основывает школу «либертинажа» на базе философии века<sup>1</sup>. Значимость дидактического момента (заметим, что этот момент дисциплинирует художественное произведение, способствуя упорядочению его внутренней структуры) в «Преуспеваниях порока» позволила М. Бланшо в интересной работе «Разум Сада» считать роман написанным в традиции *Bildungsroman* (романа воспитания)<sup>2</sup>. То же самое можно сказать и о некоторых других книгах маркиза, о чем свидетельствуют сами их названия: «Сто двадцать дней Содома, или Школа распутства», «Философия в будуаре, или Имморальные наставники» с весьма провокационным подзаголовком: «Диалоги, предназначенные для воспитания молодых девиц». Впрочем, те же названия свидетельствуют и об оригинальном характере воспитания. Наставникам угодно обучать своих учеников не адаптации к требованиям общественной среды, а постижению возможностей и пределов «принципа удовольствия». В связи с этим обучение героя-либертина, или *садического героя*, начинается с воспитания чувственности, цель которого состоит в том, чтобы плотские радости приобрели доминирующее положение среди прочих потребностей индивида и стремление к наиболее полному наслаждению определило линию его поведения.

Воспитание чувственности проходит через необходимый акт соращения. Заметим, что он принципиально отличается от акта обольщения, столь часто встречаемого

<sup>1</sup> Fabre J. Sade et le roman noir. — In: Le marquis de Sade, p. 275.

<sup>2</sup> См.: Blanchot M. Lautréamont et Sade. Paris, 1967, p. 69.

в эротической литературе, ибо если объект обольщения, совершенного Дон Жуаном, — потенциальная жертва, то объект соращения — будущий сообщник или сообщница. Уроки чувственности описываются Садам с педантизмом, в малейших «нескромных» деталях.

Описанием пробуждения и разжигания чувственности героини открывается, в частности, уже упоминавшийся нами роман «Преуспевания порока», представляющий собою одну из двух частей произведения о судьбах сестер: порочной Жюльетты, от лица которой ведется повествование в «Преуспеваниях порока», и добродетельной Жюстины, героини «Несчастий добродетели». Пантемонский монастырь, куда помещается родителями юная Жюльетта, оказывается тайной обителью лесбиянства, и настоятельница монастыря, красавица аббатиса, вкупе с легкомысленными послушницами, совращает героиню. При всей, однако, предрасположенности Жюльетты к распутству, она — очутившись в «чертоге» нимфомании и безудержного сладострастия — испытывает некоторую озабоченность, сознавая разрыв, существующий между монастырскими нравами и общепринятыми нравственными нормами поведения. Г-жа Дельбен (так зовут аббатису), не чуждая философским знаниям века — поклонница Гольбаха — и умеющая их использовать в своих интересах, спешит рассеять сомнения Жюльетты. Она отказывает обществу в праве суда над распутством, находя потребность в чувственных наслаждениях естественной. Нравственные требования среды рассматриваются ею как наслоение бессмысленных стеснительных «предрассудков». Открывая своеобразную «охоту» на предрассудки, аббатиса, а вместе с ней и другие садические герои доискиваются до «корня зла» — христианства и, в более общем виде, идеи бога. «Идея подобной химеры (то есть бога. — В. Е.)... — декларирует Дельбен, — это единственная ошибка, которую я не могу простить человеку». Проклятья божеству со стороны садического героя достигают порой такой страстности и силы, что в среде исследователей творчества Сада возник вопрос: не служат ли эти богохульства негативно выраженной потребностью, испытываемой как персонажами Сада, так и им самим, в трансцендентности? Думается, однако, что садический герой абсолютно чужд карамазовским терзаниям. Бог неугоден ему, будучи помехой на пути осуществления им своих капризов, и сади-

ческий герой, последовательный трезвый атеист, «отставляет» бога в сторону, но сам по себе этот жест в атмосфере XVIII века (век Просвещения, несмотря на свое вольнодумство или, точнее, своих вольнодумцев, не был, как известно, веком безбожия) не мог не вызвать в герое эмоционального напряжения; отсюда — «взвинченный» голос садовских персонажей.

Когда христианская мораль лишилась своего обоснования и сделалась «химерической», садический герой доканчивает дело своего раскрепощения, апеллируя, сообразно с принципами эпохи, к природе.

В трактате «Французы, еще одно усилие, если вы желаете стать республиканцами», написанном после революции, Сад готов использовать для своих целей и революционную риторику, хитроумно развивая свой «садический» дидактизм, который подчас выглядит комично: «Теперь, когда мы выкарабкались из тьмы религиозных заблуждений, державших нас в плену, и, уничтожив предрассудки, приблизились к природе, будем же слушать только ее голос, удостоверимся, что главное преступление — это сопротивление желаниям, которые внушает природа, убедившись, что сладострастие — следствие этих желаний, будем не гасить нашу страсть, а регулировать средства ее спокойного удовлетворения. Постараемся навести порядок в этой области, обезопасить гражданина, дабы он мог преспокойно предаваться всем видам любви, ведь нет в человеке страсти, требующей большей свободы, нежели эта. Для этой цели в городах будут воздвигнуты специальные дома, чистые, просторные, уютно меблированные, надежные. Там мужчины и женщины всех возрастов и все иные создания будут предоставлены капризам пришедших наслаждаться развратников, и будет правилом строжайшее повиновение, за ничтожный отказ тотчас последует наказание со стороны обиженного» (перевод И. Карабутенко).

Постепенно становится ясным смысл игры садического героя с природой. Допустим, его не устраивает чрезмерное развитие той функции сексуальной жизни, которая связана с продолжением рода. В таком случае он указывает на то, что природа совершенно не заинтересована в человеческом существовании на Земле и столь же равнодушно отнеслась бы к исчезновению рода человеческого, сколь — к исчезновению каких-нибудь кроликов. Так что

зачем стараться себя продолжать!.. Используя аналогичные методы, садический герой высмеивает традицию сохранения девственности до замужества, узы моногамии, проповедует адюльтер, кровосмесительные связи. Вообще, по его мнению, в человеке не может возникнуть наклонностей, которые бы не были освящены природой, достаточно мудрой и последовательной для того, чтобы не создавать возможности тех «отклонений», которые были бы ей неуютны. Таким образом, природа берет под свое высокое покровительство любые пороки садического героя, поступающего якобы в соответствии с ее волей, но на самом деле ей эту волю задающего — для своего оправдания. Обращение к нравам иных исторических эпох служит еще одним способом оправдания распутства. Садические герои охотно рассказывают и о причудливых «заморских» обычаях. У них припасено множество историй, реальных и вымышленных, цель которых одна: подорвать авторитет европейских моральных традиций.

Ну а когда авторитет будет окончательно подорван и «предрассудки» обратятся в прах, садическому герою останется набраться смелости (для этого Дельбен взывает к гордости своих распутниц, позволяющей им совершать те поступки, на которые не отважатся иные, отягощенные «химерическими» представлениями) и воскликнуть: «Ах, какое зло совершаю я, скажите вы мне, какую наносу обиду, обращаясь к прекрасному созданию при встрече с ним: «Предоставьте мне часть вашего тела, которая может удовлетворить меня на мгновение, и наслаждайтесь, если пожелаете, той частью моего, которая может быть вам приятна?»»

Однако борьба с сексуальной репрессивностью в садическом мире — всего лишь ширма, скрывающая подлинное положение вещей для неподготовленных неофитов. Этой ширме суждено слишком скоро упасть. Не успевает Дельбен произнести свой риторический вопрос, как тут же, не сходя с места, повелевает привести десятилетнюю девочку и начинает действительно совершать зло — вместе с монахинями измываться над нею самым невероятным образом. Когда же присутствующая на оргии Жюльетта замечает, что девочка находится при смерти, аббатиса, объятая преступным экстазом, восклицает: «Ну-ну, это одно притворство! И потом, что для меня значит существ-

вание этой шлюхи? Она здесь только для наших развлечений, и, черт побери, она им послужит!»

Жертва — необходимая фигура в садическом мире. Строго говоря, именно с ее появлением садический мир обретает свою завершенность. И одновременно утрачивает ту атмосферу галантности, которая царит в привычном и милом европейскому сознанию мире Дон Жуана. Мы уже говорили о том, что в последнем также есть свои жертвы. Это жертвы обмана, жертвы игры (пусть «демонической», как на том настаивает Киркегор в своей интерпретации донжуанизма, но все-таки игры); они поверили сладким речам, которые обольстители шептали им в розовые ушки. В садическом мире эротическая символика донжуанизма с его двусмыслием, шаловливостью и куртуазностью уступает место грубому, бесцеремонному насилию. Вместо любовного шепота жертва слышит брутальный возглас: «Задрать юбку!»<sup>1</sup>

С появлением жертвы садический мир начинает жить по новым законам; запретность наслаждения не только делает его особенно привлекательным, но и заставляет садического героя искать безнаказанности. Безнаказанность — существенное условие для садического эксперимента, разворачивающегося в творчестве маркиза.

Сад умел использовать утилитаристские слабости программы просветителей. Бесспорно, Сад был убежден в естественности человеческого стремления к удовольствиям, однако он решительно отбросил ту часть программы просветителей, в которой они стремились сочетать эгоистические интересы индивида с общественными. Вольтер неоднократно формулировал основной принцип «естественной» морали Просвещения, генетически связанный с христианством: «Обращайся с другим так, как ты хотел бы, чтобы обращались с тобой». Сад отверг этот принцип и по своему был логичен. Обращаться с другими гуманно просветители рекомендовали на том основании, что в противном случае человека ждет возмездие. Сад предпочел увести своих героев от возмездия, но обеспечить им свободу насильственного действия. А как же тогда угрызания совес-

---

<sup>1</sup> Утверждая справедливо, что насилие играет в садическом мире доминирующую роль, Р. Барт в своем исследовании его «этиологии» отказывается считать Сада эротическим писателем. См.: «Tel Quel», № 28, 1967, р. 30.

ти? На этот вопрос Сад мог бы ответить словами автора трактата «О человеке»: «Опыт показывает, что всякий поступок, не влекущий для нас наказания по закону и не наказываемый бесчестьем, вообще совершается всегда без угрызений совести». «...Угрызения совести, — утверждает Гельвеций, — начинаются там, где кончается безнаказанность»<sup>1</sup>. Таким образом, в некоторых положениях просветителей оказывалось — разумеется, против воли самих просветителей — нечто созвучное философским построениям Сада, этому воспаленному «аппендиксу» западноевропейского просветительства.

Вернемся, однако, к нашим «дельбенам».

Настоятельница Пантемонского монастыря, оказывается, не способна обеспечить себе безнаказанность в желанной для нее степени. Ее могущество ограничено стенами монастыря, где жертвы, вроде несчастной девочки, случайны. Дельбен — скорее теоретик-наставник, нежели практик садизма, а так как садический мир зиждется на «экспериментальной» основе, то он испытывает потребность в героях иных масштабов, злодеях помогущественнее, покрупнее, обладающих реальной властью. Таким в «Преуспеваниях порока» предстает влиятельный французский министр Сен-Фон, «владеющий в высшей степени искусством обворовывать Францию», по приказу которого двадцать тысяч мужчин и женщин были брошены в казематы, и, по его собственному уверению, «среди них не было ни одного виновного». Сен-Фон, его приятель, также министр, Нуарсей и их аналоги, вроде русского гиганта-антропофага Минского, изобретателя экзекуционного аппарата, отрубавшего головы вмиг шестнадцати жертвам, или четырех главных мужских персонажей «Ста двадцати дней Содома», — хозяева садического мира, основные экспериментаторы в нем.

Положение Жюльетты более двойственно. С одной стороны, выйдя из монастыря, она заручается безнаказанностью благодаря могущественным покровителям. «Я ей обещал полную безнаказанность на всю жизнь, — провозглашает Сен-Фон, — она может делать все, что ни пожелает». Однако, с другой стороны, несмотря на клятвы покровителей, Жюльетта зависит от их каприза, который может

<sup>1</sup> Гельвеций К.-А. О человеке, его умственных способностях и его воспитании. М., Соцэкгиз, 1938, с. 67.

превратить ее в жертву. Благодаря своему двойственному положению в садическом мире Жюльетта, которой приходится постоянно быть начеку, — наиболее живой и динамичный образ «Преуспеваний порока».

В связи с поворотом садического мира к «сверхрепрессивности» иной смысл приобретают старые уроки распутства. Иные выводы следуют из отмены традиционной морали и «идеи бога». Эта отмена приводит садического героя к радикальному разрыву с человеческим родом, заключающемуся в полной ликвидации взаимных обязательств. «Другие» перестают иметь самостоятельное значение; садический герой рассматривает их как возможный инструмент для наслаждения.

Разрыв с человеческим родом влечет за собой последовательное отрицание садическим героем всех норм и ритуалов семейной и общественной жизни, освященных философией рода. Он издевается над беременностью, деторождением, больными, находящимися в беспомощном состоянии, дряхлыми старухами, последней волей умирающего. Он надругается над могилами. Акты сексуального извращения также насыщаются «антиродовым» содержанием; здесь Сад вплотную подходит к неопределенной концепции перверсии как «бунта против подчинения сексуальности порядку размножения и против институций, которые поддерживают этот порядок»<sup>1</sup>. Ни во что не ставит садический герой и родственные чувства. Вместо почитания родителей он совершает по отношению к ним самые бесчеловечные акции. Героиня «Философии в будуаре», пятнадцатилетняя Эжени де Мистиваль, в течение одного дня впитавшая в себя самые ядовитые соки либертинажа под руководством опытных наставников, потешаясь, зверски издевается над своей матерью. Монструозная Жюльетта, наоборот, в порыве необузданного сладострастия сжигает живьем свою дочку в камине. Зловещие апофеозы разрыва с родом!

Обеспечив себе свободу действий по отношению к «другим», садический герой оказался в изоляции. Правда, у него есть наперсники по распутству, но каков характер их отношений? С наперсниками садический герой связан узами круговой поруки (обеспечивающими безнаказан-

<sup>1</sup> Marcuse H. Eros et civilisation (Contribution à Freud). Paris, 1971, p. 56.



ность) и общим желанием получить как можно больший «кусочек» удовольствий, однако эти связи, определившиеся общностью чисто эгоистических устремлений, неполноценны; они покоятся на зыбких основаниях, так как могут быть в любой момент поставлены под сомнение и нарушены при условии их невыгодности.

В такой ситуации прорыв из одиночества, ставшего глобальным, совершается садическим героем в акте насилия, который, заключая в себе существенный момент самоутверждения и строясь на отношении «палач — жертва», как раз и приносит ему наивысшее наслаждение. Язык насилия — единственный язык, на котором способен разговаривать садический герой. По совершении своего преступного акта он замолкает, снова погружаясь в одиночество. Более того: он словно перестает существовать, он в спячке. Акт насилия воскрешает его; он становится для садического героя насущной потребностью, адекватной потребности нормального человека в коммуникации.

Пройдя школу распутства, садический герой отрицает всякую форму морали, которая может стеснить его действия. Но насколько серьезно это отрицание? Разрушив здание христианской этики и ничего взамен не предложив, он должен был бы очутиться по ту сторону добра и зла. Этого не произошло. Дело в том, что христианская система ценностей в принципе устраивает садического героя — как та норма, которую он преступает. Не верящий в дьявола, он выбирает сторону дьявола, сторону абсолютного зла. Старая мораль нужна садическому герою; в духе вольтеровской традиции он даже проповедует ее необходимость. Для кого? Конечно, для жертв; с ними тогда проще управиться. И затем, чем более добродетельны и чисты эти жертвы, чем более ревностно они служат высоким идеалам христианства, тем соблазнительнее идея глумления над ними. Сохранение напряженности для садического героя важнее, нежели философская истина. Отсюда ясна двусмысленность его критики христианской морали.

Не менее двусмысленной предстает в творчестве Сада критика социальной несправедливости в современном ему обществе. Обратимся к роману «Несчастья добродетели». Кроткая, целомудренная Жюстина — само олицетворение «добра». Сад намеренно не допускает у своей героини никаких желаний, кроме одного: в любой ситуации сохра-

нить верность «добру». С такой «заданностью» героиня выходит в мир. И что же? Не успела она как следует оглядеться вокруг, как шишки — одна тяжелее другой — градом посыпались ей на голову. Она пытается защититься: молитвой, смирением, усердием. Тщетно! Никто не жалеет несчастную сироту; напротив, пользуясь ее беззащитностью, каждый встречный считает словно своим долгом оскорбить, обидеть ее побольнее. Жюстина в отчаянии, и только упорство помогает ей не свернуть со стези добродетели, но каждый раз, когда она хочет совершить какой-нибудь добрый поступок или же уклониться от совершения дурного, преступного, ее совершенно фатально ждет наказание. В результате различных, печальных для нее, пертурбаций Жюстина оказывается приговоренной к смертной казни за целый ряд не совершенных ею преступлений. И вот по дороге из Лиона в Париж, куда ее отправили под конвоем для утверждения приговора, на постоялом дворе она случайно встречается с процветающей сестрицей Жюльеттой, которой и рассказывает про все свои напасти. Что ждет ее впереди? «Процесс против несчастной женщины, у которой нет ни кредита, ни протекции, совершенно предрешен во Франции, — читаем мы в книге, — где считается, что бедность совершенно несовместима с добродетелью...» Ах, зачем Жюстина не послушалась мудрой разбойницы Дюбуа, одной из тех немногих, кто отнесся к Жюстине с симпатией! Что говорила разбойница? Перестань упорствовать в своем добронравии, живи, как живут другие. «В полностью развращенном мире я не посоветую тебе ничего другого, кроме порока».

Французская либеральная критика стремится представить создателя «Несчастий добродетели» как противника антагонистического общества и защитника угнетенных. «Ему удалось, — пишет о Саде автор вступления к одному из последних изданий «Несчастий добродетели» Ж.-М. Гулемо, — изобразить в злоключениях Жюстины... нарождающийся мир, в котором эксплуатация человека человеком является законом. Все герои «Несчастий добродетели» — буржуа: судьи, хирурги, торговцы — или люди, которые хотят ими стать»<sup>1</sup>. Анализируя поведение этих «буржуа», которые принесли Жюстине столько бед, тот

<sup>1</sup> Sade D.-A.-F. de. Les infortunes de la vertu. Paris, 1969, p. 30.

же автор делает вывод, имеющий прямую антибуржуазную направленность: «Не может быть честной буржуазия, которая в тот же самый момент не перестала бы быть буржуазией»<sup>1</sup>. Такой вывод, однако, вытекает из чего угодно, только не из произведений Сада. В этом смысле знаменательна концовка «Несчастий добродетели». Жюстина, спасенная Жюльеттой от гибели и живущая в роскоши жюльеттовского замка, погибает от удара молнии в первую же грозу. Видимо, ее добродетель была неужодна не только нарождающейся буржуазии, но и вечным небесам...

Отдавая себе отчет в несовершенстве социальной жизни, Жюльетта делает заключение вовсе не в духе Ж.-М. Гюлемо: «Так как общество состоит из простофиль и мошенников, решительно сделаем ставку на последних: для самолюбия более лестно обманывать, нежели быть обманутым». А смекалистая разбойница Дюбуа, пользуясь существованием общественного неравенства, даже подвела философское обоснование под свой разбой: природа нас всех сделала равными, и если судьбе было угодно нарушить этот закон, то мы оставляем за собой право «исправить эти капризы». Чем? Грабежом... Так что садическому герою наличие социальной несправедливости по душе: оно еще один лишний довод в пользу творения зла. Садический герой — прекрасный конформист. Недаром «Общество друзей преступления», созданное героями «Преуспеваний порока», имеет в одном из параграфов своего устава следующее положение конформистского толка: «Общество уважает правительство, под властью которого оно существует, и если оно себя ставит выше законов, то лишь потому, что из его принципов вытекает положение, в соответствии с которым человек не наделен властью создавать законы, противоречащие законам природы, но бесчинства, творимые его членами, носят внутренний характер и никогда не должны оскорблять ни тех, кем управляют, ни тех, кто управляет».

Садический герой знает, что ничто лучше не обезопасит его, чем порочный авторитарный режим. Ведь понятно, что подобный режим сам способствует возникновению садизма отсутствием гласности. «Мы боги», — говорит Сен-Фон о правящей элите, никому не подсудной. Порою «боги» размножаются в угрожающих количествах; скромные

<sup>1</sup> Sade D.-A.-F. de les infortunes de la vertu. Paris, 1969, p. 31.

коммерсанты, усидчивые студенты теряют головы, получая преступную возможность безнаказанно творить насилие над «другими», которых соответствующая пропаганда выставляет существами «второго сорта»: это наблюдалось в нацистской Германии да и повсюду, где возникают тоталитарные режимы.

Садизм, как известно, существует не только в непосредственной форме сексуального насилия; он может иметь различные превращенные формы, сублимироваться в виде властолюбия, деспотизма; не случайно Сен-Фон прославляет царствие Нерона, насладившегося в жизни самыми изысканными и разнообразными формами порока. Но «сублимированный» садизм тесно связан с непосредственным, в той или иной мере определяясь преступным наслаждением, получаемым от надругательства над человеческой личностью, и характерно, что моральное глумление зачастую тяготеет к первичной форме садизма, получает сексуальную окраску: людей ради *унижения* раздевают, устраивают *унизительные* медицинские осмотры, заставляют фотографироваться в *унизительных* позах. Глумление над человеком порой достигает самых изуверских форм: массовое изнасилование, отрезание груди, повешение за половые органы. История войн дает нам бесчисленное количество примеров подобных злодеяний.

Садический герой напоминает школьную модель какого-нибудь двигателя, с помощью которого мы можем наблюдать за порядком его функционирования, и хотя устройство ее достаточно примитивно, мы тем не менее можем составить себе представление о более сложных моделях, действие которых основано на идентичном принципе. Функцию прозрачной стеклянной стенки школьной модели выполняет откровенность садического героя; реальный исторический садист гораздо коварнее персонажей маркиза де Сада, он существует на обмане, на лицемерии, на подлоге; причем подлог бывает столь искусно замаскирован, что позволяет ему выступать в роли друга человеческого рода, носить мантию просвещенного гуманиста. Происходят также «перерождения», известные по классическому примеру инквизиции. Когда путь к «святой» цели лежит через преступные средства, то инквизитор (образ в данном случае собирательный) вводится в великое искушение: не познает ли он наслаждения в пользовании этими средствами, получая безграничную власть над еретиками и

всеми теми, кого он может представить как таковых, и самоутверждаясь за счет этой власти? Если так случится, то одновременно произойдет своеобразная «рокировка» целей и средств: если ранее средства были нужны для достижения цели, то теперь цель становится нужной для применения средств.

Садический герой не скрывает своей мизантропии. Он честно признается в служении пороку и в своей враждебности по отношению к «добру». Сен-Фон советует тиранам: «Гоните добродетель из ваших империй, ибо ваши народы прозреют, когда она воцарится, и ваши троны, которые держатся лишь на пороке, будут тогда сметены: пробуждение свободного человека станет жестоким для деспотов...» Однако опасность приходит не от добродетели, а с совершенно неожиданной стороны. Садический герой, как мы помним, оправдывает свои преступления ссылкой на волю природы, поэтому, в сущности, он совершает постоянно полузапретные действия: запретные с точки зрения человеческих законов, но разрешенные более высокой инстанцией — природой. Ища средства для упрочения царства зла, Сен-Фон живописует картину Страшного суда, когда этот бог с чертами неумолимого садиста собирает людей и обращается к праведникам с такими словами: «Когда вы увидели, что на земле все порочно и преступно, почему вы упорствовали на стезе добродетели? Постоянные несчастья, которые я обрушивал на мир, разве вас не убедили в том, что я люблю только беспорядок и что меня нужно раздражать, чтобы мне нравиться? Разве я не давал каждый день пример разрушения — почему вы не разрушали? Глупец! Что ты не подражал мне?!» Мысль о таком великом посрамлении праведников приводит Сен-Фона в неопишуемый экстаз, но в конечном итоге посрамленным оказывается сам министр. Дело в том, что при непосредственном, активном вмешательстве бога в дела людей из полуразрешенного действия садический акт становится полностью разрешенным. Более того: ортодоксальным! В присутствии «злого» бога самый сладостный корень распутства — его запретный характер — засыхает и гибнет.

Запретным же действием становится творение добра!

Возможность доброго поступка как действия запретного, караемого богом, не реализована в творчестве Сада, хотя писатель подошел к этой сложной проблеме вплот-

ную, создав Жюстину, неустанно стремящуюся к добру в этом «полностью развратном» мире и убиенную небесами. Однако образ Жюстины невозможно толковать как вызов порочному мирозданию; она создана автором скорее для демонстрации «рахитичности» христианской добродетели. Между тем ежели мир лежит во зле и требует от нас совершения дурных поступков во имя его поддержания, то творение добра назло злу следует рассматривать как еще одну форму человеческого самоутверждения, могущую иметь двоякий характер: альтруистический и эгоистический. В конкретно-исторической ситуации первый тип самоутверждения принимает вид самоотверженного героизма, второй — нарциссического нонконформизма. Первый тип слишком известен благодаря его справедливому прославлению, чтобы на нем здесь останавливаться. Что же касается вышеуказанного нонконформизма, то он нам представляется принципом нетворческим. Нарциссический нонконформист обуюн гордыней и, как правило, самодоволен. Он беспределен в своих требованиях, но в конечном счете он не желает (сам того, может быть, не сознавая) изменения ситуации, при которой царствует «зло»: он занял позу вечного к нему оппозиционера и настолько привык к этой позе, настолько удобно и бесхлопотно ему в этом положении, что к другому положению он попросту не готов и в нем себя не мыслит.

Что же, однако, делает садический герой, обнаружив полную разрешенность порока? Он ищет путей возврата к преступлению. Он отказывается от «злого» бога; более того, он теперь косо смотрит на всепозволяющую природу. Пусть она пассивна, но ведь все равно преступление только полузапрещено, раз она ему покровительствует. Садический герой спешит порвать с нею свой «договор», он ее ненавидит, он мечтает ей напакостить: «Я хотел бы нарушить ее планы, противодействовать ее развитию, остановить движение звезд, разрушить планеты, плывущие в пространстве, уничтожить то, что ей служит, защитить то, что ей вредит, создать то, что ее раздражает, — одним словом, оскорблять ее во всех ее творениях, срывать все ее великие начинания...»<sup>1</sup>; он готов на любую акцию, лишь бы только освободиться от ее патронажа, благодаря которому он посмел «грешить». (При этом садический

<sup>1</sup> Цит. по: Brochier J.-J. Sade, p. 105.

герой не стремится к окончательному разрыву с природой; он вновь прибегает к ее покровительству, когда того требуют дидактические соображения.) Но природа «прилипчива», от нее не отвяжешься, ее не уничтожишь, и, сознавая это, садический герой требует для себя автономии, отказывается признать себя ее подданным. Он выносит природу «за скобки» точно так же, как «некоторые деисты уводили бога во внеземные эмпирии, где он терял всякую власть над человеком и миром»<sup>1</sup>. Только «оттолкнув» от себя природу, садический герой может вздохнуть свободно. В мире, где царствуют одни человеческие законы, он будет совершать полностью запретные действия.

Но даже самое запретное действие, многократно повторенное, приедается, и, для того чтобы поддерживать постоянный накал, постоянное напряжение, садическому герою приходится искать все новые и новые формы преступных наслаждений. Ненасытная жажда новизны в наслаждении превращает садического героя в своего униженного раба. Он ищет «утешение» в некрофилии и других не менее чудовищных экспериментах. Как морфинист, он должен изо дня в день увеличивать дозу наркотического впрыскивания. Кровь жертв льется все более широким потоком. Садический герой охвачен страстью к большим числам. Подайте ему сотни жертв, тысячи любовниц и любовников! Г-жа Сент-Анж из «Философии в будуаре» достигает астрономических результатов: у нее было двенадцать тысяч мужчин!..

Одна за другой, десяток за десятком перед утомленным взглядом садического героя проходят жертвы. Ему нет даже времени их как следует рассмотреть, они для него все на одно лицо, на одно тело — все прекрасны, «как Венеры», и он рассеянно скользит взглядом по их несомненным «прелестям». Садический герой пресыщен. Дни становятся похожи один на другой. Монотонно текут они, и вместе с садическим героем начинает скучать и читатель. Он уже успел оправиться от шока, в котором пребывал, вкусив описание первых зверств... И стало скучно!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Цит. по: Brochier J.-J. Sade, p. 106.

<sup>2</sup> Равнодушие читателя наступает тем скорее, что он не испытывает особенных переживаний по поводу страданий жертв, как правило, едва обозначенных, не индивидуализированных автором (прекрасные, «как

Чтобы выйти из состояния пресыщения, нужно совершить что-то поистине невероятное, и садический герой ищет этой возможности. Иногда помогает случай. Вот Жюльетта со своей подружкой, леди Клервил из «Общества друзей преступления», попадают в беду. Их держат в качестве заложниц противники Сен-Фона. Либертинкам грозит смерть. Чтобы вызволить их из беды, Сен-Фон посылает им на помощь двух расторопных молодых офицеров. Дамы при первом удобном случае отдаются им, а затем, в суматохе возникшей перестрелки, осознав, что они уже спасены и ничто больше им не угрожает, убивают из пистолетов своих освободителей-любовников, испытывая невероятное наслаждение от собственного предательства. Описаниями таких коварств испещрена история Жюльетты. Но скоро наступает тот самый неизбежный момент, когда либертинам надоедает совершать даже самые изощренные преступления, и они преступают последний предел: начинают истреблять друг друга.

При нарастании преступлений в садическом мире у многих либертинов не выдерживают нервы. Они должны отойти в сторону. С ними не церемонятся: их уничтожают. Садический мир не знает компромиссов. Раз встав на путь порока, либертин должен либо пройти его до конца, либо оказаться жертвой «коллег». Здесь торжествуют сильнейшие. К верховной власти приходит самый коварный и самый жестокий злодей — это не случайность, а закономерность в садическом мире, поэтому Сад, вопреки исторической правде, наделяет правителей Европы, которые фигурируют на страницах «Преуспейный порока», чертами самого отчаянного демонизма. Сад не шадит даже папу римского. Он заставляет Пия VI, известного своей кротостью, совершать черные мессы в римском соборе Святого Петра и славословить атеизм и безудержный либертинаж.

Либертин Корделли славится среди «друзей преступления» изощренностью мучений, которые он придумывает

---

Венеры», и только), лишенных внутреннего мира; это куклы, в чьих жилах течет едва ли не клюквенный сок. Собственно, их так же не жалко, как не жалко обозначенных одним мундиром супостатов трех славных мушкетеров Дюма. Отметим при этом, что антипсихологизм Сада способствует необходимой скоротечности авантюрного сюжета, чем достигается высокая динамичность романа.



для своих несчастных жен и детей. Однако в нем, видимо, все-таки теплились «угольки» добродетели, ибо после совершения преступления он отправлялся в часовню замаливать свои грехи. Жюльетта, узнав об этом, не смогла простить ему такой «низости» — она убила его. Впрочем, она сама едва избежала подобной участи, чуть не став жертвой могущественного Сен-Фона, который задумал уморить голодом две трети Франции по своему капризу. Какой порочной ни была Жюльетта, она все же не нашла в себе сил стать соучастницей преступления и была вынуждена спастись бегством из Парижа, боясь гнева министра. Нашлась, однако, и на министра управа. Садический мир не простил ему фантазий о «злом» боге. Сен-Фон стал жертвой своего наперсника по преступлениям, министра Нуарсея.

Итак, как мы видим, последовательные либертины произвели основательную «чистку» садического мира. Остались самые отборные злодеи. Но и на этом дело не кончилось.

Проанализируем «случай» принцессы Олимпии.

Эта итальянская подруга Жюльетты и леди Клервил слыла одним из наиболее активных идеологов либертинажа. Она была убеждена в нерасторжимой связи наслаждения с преступлением. «Если утончать акты сладострастия, — уверяла она подруг, — то непременно придешь к убийству, потому что убийство есть последний предел сладострастия». Бедняжке, однако, суждено было стать жертвой собственных теорий. В горячих головах Жюльетты и Клервил зародился, возбуждая их чувственность, план убийства Олимпии. Пригласив однажды Олимпию на совместную прогулку по окрестностям Неаполя, подруги, поднявшись к вершине Везувия, набросились на принцессу, чуждую всяких подозрений, и связали ее.

«— Шлюха! — сказали мы ей. — Ты нам надоела (подчеркнуто мной. — В. Е.); мы привели тебя сюда лишь затем, чтобы тебя погубить... Мы собираемся сбросить тебя в недра этого вулкана.

— Ах, подружки, что же я такого совершила?

— Ничего. Ты нам надоела, разве этого не достаточно?»

Коварство распутниц не знало предела. После двух часов несусветных глумлений над Олимпией они сбросили ее в кратер Везувия.

Поведав об этом происшествии, Жюльетта затем харак-

теризует свою покойную «подружку» в следующем любопытном «некрологе»: «Олимпия, принцесса де Боргезе, была женщина нежная, обаятельная, увлекающаяся в наслаждениях, либертинка по темпераменту, полная воображения, но так и не углубившая своих принципов; скромная, придерживающаяся предрассудков, способная изменить свои воззрения при первом несчастье, которое с ней произойдет, она, благодаря этой одной слабости, не была достойна двух столь испорченных женщин, как мы».

По сути дела, Жюльетта противоречит себе. Если в «некрологе» приводится «идейная» причина уничтожения Олимпии как слабой и непоследовательной либертинки — причина, которая обычно служила основанием для предыдущих преступлений против «своих», — то у кратера вулкана были произнесены другие слова: «ты нам надоела». «Идейная» подоплека преступления превратилась в выдумку! Убийство наперсников в садическом мире становится беспричинным. Только такие, беспричинные, преступления еще способны воспалять воображение либертинов...

Садический герой справляет свое торжество среди руин, трупов жертв и замученных им «друзей». Слепленный фейерверком своих преступлений, он по-прежнему считает себя хозяином положения. Он не понимает, что только случайность уберегла его от уничтожения, что, может быть, сейчас, в момент наивысшего своего торжества, он получит предательский удар ножом в спину. Он не понимает, что, убив своих детей, он прервал свой род и что неумолимо надвигающаяся старость с ее беспомощностью в любом случае превратит его в жертву молодых прозелитов либертинажа, философии здоровых и сильных, не требующих к себе снисхождения, презирающих «слабинку».

Садический герой, по сути, обречен на поражение. Весь вопрос — в сроках его поражения.

### 3. ОСМЫСЛЕНИЕ САДИЧЕСКОЙ МИСТЕРИИ В XX ВЕКЕ

Критически анализируя творчество Сада, мы, естественно, не можем не заинтересоваться вопросом о том, какое влияние оно оказало на искусство нашего века и каким образом было интерпретировано.

Г. Аполлинер, «открывший» Сада, высказался о нем как о «самом свободном из когда-либо существовавших умов»<sup>1</sup>. Это представление о маркизе было подхвачено сюрреалистами, оно по-разному ими варьировалось, но сущность его не изменялась. Ему отдали дань А. Бретон, воспевавший Сада в стихах («Маркиз де Сад отыгрался») и нашедший у него «волю к моральному и социальному освобождению»<sup>2</sup>, П. Элюар, посвятивший в 20-е годы восторженные статьи «апостолу самой абсолютной свободы»<sup>3</sup>, Р. Деснос, автор «Свободы или любви», славословящий садические извращения, и др. Это было в основном эмоциональное восприятие. В произведениях Сада сюрреалистов увлек вселенский бунт, который они сами мечтали учинить; Сад стал для них символом протеста против ханжеской морали. Коли буржуа эпатируют романы маркиза, коли он считает их одиозными, скандальными, безнравственными — так да здравствует Сад! Маркиз был привлечен на службу «сюрреалистической революции», потому что эротика — это «булыжник» сюрреализма, что с особой убедительностью продемонстрировала международная выставка сюрреализма в Париже в 1959—1960 годах, центральной темой которой стал эротизм и которая в этой связи была воспринята буржуазной публикой как «революционная» провокация<sup>4</sup>.

Сюрреализм не только вознес Сада на «божественную» высоту — творчество автора «Преуспеваний порока» стало одним из источников вдохновения сюрреалистов, чьи эротические наваждения перекликаются с видениями фантастических оргий, запечатленных «ветераном тюрьмы». Особенно тесная связь с Садам возникла у тех адептов сюрреализма, кто зафиксировал в эротическом действии момент высвобождения деструктивных желаний и сил. Нельзя не упомянуть в этой связи имени С. Дали, придающего, по его собственным словам, «в любви особую цену всему тому, что названо извращением и пороком»<sup>5</sup>. Многие из картин этого художника, с характерным для него стремлением — свойственным и Саду — рационали-

<sup>1</sup> Цит. по: Le marquis de Sade, p. 243.

<sup>2</sup> Breton A. Manifestes du surréalisme. Paris, 1971, p. 149.

<sup>3</sup> Цит. по: Le marquis de Sade, p. 246.

<sup>4</sup> См. об этом: Gautier X. Surréalisme et sexualité. Paris, 1974, p. 24.

<sup>5</sup> Цит. по: Passeron R. Histoire de la peinture surréaliste. P., 1963, p. 343.

стически упорядочить не подлежащий упорядочению мир неконтролируемых, иррациональных, подсознательных порывов души, содержат садический элемент (как, например, «Осеннее каннибальство» (1936—1937), «Одна секунда до пробуждения от сна, вызванного полетом осы вокруг граната» (1944), «Юная девственница, содомизирующая себя своим целомудрием» (1954) и др.). Еще в большей степени «садичен» немецкий сюрреалист Г. Бельмер, чрезмерно насытивший свое творчество образами эротического насилия. Его «куклы» (это скульптурные работы, созданные из различных материалов) словно побывали в руках жестоких либертинов: их конечности вывернуты, глаза полны слез и страха. Садические мотивы звучат также в творчестве А. Массона, Ф. Лабисса, М. Рея (создавшего воображаемый портрет Сада на фоне Бастилии), М. Эрнста (в его картине «Дева Мария, наказывающая младенца Иисуса в присутствии трех свидетелей: Андре Бретона, Поля Элюара и автора», на которой изображена мадонна, беспощадно шлепающая Христа по ягодицам), К. Труя, писавшего картины непосредственно по мотивам романов Сада. Отдавший большую дань сюрреализму крупный испанский режиссер Л. Бюнюэль зачастую создает в своих фильмах сцены, навеянные образами садического мира. Садический «привкус» ощущается также в драматургии теоретика «театра жестокости» А. Арто, стремившегося обновить театральные каноны путем введения навязчивых тем кровосмешения, пыток и насилия. И уж если речь зашла о драматургии, то нельзя не упомянуть о творчестве Ж. Жене, достойного продолжателя садических традиций в XX веке, «идейного» гомосексуалиста, испытывающего слабость к «организованному злу», в каких бы brutальных формах оно ни выражалось, воспевающего три основные «добродетели»: преступление, педрастию и предательство («Наверное, именно моральное одиночество предателей — к которому я стремлюсь — заставляет меня восхищаться ими и их любить»<sup>1</sup>, — пишет он в «Дневнике вора»), прославляющего запретное действие во имя его запретности. Ж. Жене пребывает в своеобразном мире нравственных ценностей, где все сознательно вывернуто наизнанку, поставлено с ног на голову вследствие продолжительного припадка глумления не то над

<sup>1</sup> Цит. по: Bonnefoy C. Jean Genet. Paris, 1965, p. 63.

«буржуазным конформизмом», не то над «condition humaine».

«Гуманистический комплекс» первых послевоенных лет заставил по-новому взглянуть на «божественного» маркиза. «Бесспорно, — писал в 1945 году Р. Кено, — что воображаемый мир Сада, желанный его героям (и почему бы — не ему самому?), — это прообраз, в виде галлюцинации, того мира, где правит гестапо с его пытками и лагерями»<sup>1</sup>.

Французские экзистенциалисты «встретили» Сада холодно. «Нужно ли сжечь Сада?» — задалась вопросом Симона де Бовуар; можно было подумать, что для маркиза вновь начался XIX век. В духе сартристского физиологизма Бовуар в своем обширном эссе<sup>2</sup> попыталась (без особого успеха) объяснить своеобразие философской проблематики Сада патологическими свойствами его организма: мнимым гермафродитизмом, породившим якобы ревность Сада к женщинам как к своим соперницам и желание их уничтожить. Камю был еще более категоричен. В своем анализе философии Сада в «Бунтаре» он в достаточной мере голословно идентифицировал идеи Сада с идеями его героев вроде Сен-Фона, низводящих «человека до объекта эксперимента»<sup>3</sup>.

Но чем дальше в прошлое уходила война, тем более явственно возрождалась сюрреалистическая привязанность к Саду. В 1959 году в ознаменование 145-й годовщины со дня смерти маркиза сюрреалисты устроили специальную церемонию, подтвердившую их верность Саду. Возрождалась также и сюрреалистическая трактовка произведений Сада как призыва к «освобождению», однако это происходило на новой, более серьезной основе — в обстоятельных работах Ж. Лели (который, как почти все другие исследователи творчества Сада старшего поколения, в молодости был связан с движением сюрреализма). Ж. Лели убежден в том, что у Сада существовали гуманистические намерения. Он даже готов утверждать, что если бы человечество прислушалось к голосу Сада, ему бы удалось избежать позора существования фашистских ре-

<sup>1</sup> Цит. по: Le marquis de Sade, p. 247.

<sup>2</sup> Beauvoir S. de. Faut-il brûler Sade? — In: Beauvoir S. de. Privilèges. Paris, 1955.

<sup>3</sup> Camus A. L'homme révolté. Paris, 1966, p. 66.

жимов в Европе<sup>1</sup>. Мысль, конечно, наивная, но наивность такого утверждения — еще не аргумент в пользу тех, кто, как Камю, путает Сада с его героями. Р. Барт предложил свою концепцию. По его мнению, обвинение в антигуманизме, выдвинутое против Сада, основывается на недоразумении: к Саду подходят как к реалисту, в то время как он постоянно «приводит нам доказательства своего «ирреализма»<sup>2</sup>, ибо все, что происходит в романах Сада, совершенно невероятно. Р. Барт прав в том отношении, что Сада действительно недопустимо рассматривать в качестве реалистического писателя. Но разве только реалист может быть удостоен адекватной нравственной оценки?

Что же заставило Сада демонстрировать порок во всем его inferнальном великолепии?

На этот вопрос мы, кажется, можем найти ответ у самого писателя. «Я должен, наконец, ответить на упрек, — пишет он в «Мысли о романах», — который мне был сделан, когда появилась «Алина и Валькур». Мое перо, говорят, слишком остро, я наделяю порок слишком отвратительными чертами; хотите знать почему? Я не хочу, чтобы любили порок, и у меня нет, в отличие от Кребийона и Дора<sup>3</sup>, опасного плана заставить женщин восхищаться особами, которые их обманывают, я хочу, напротив, чтобы они их ненавидели; это единственное средство, которое сможет уберечь женщину; и ради этого я сделал тех из моих героев, которые следуют стезею порока, столь ужасающими, что они не внушают ни жалости, ни любви»<sup>4</sup>. Далее Сад пишет: «Я хочу, чтобы его (имеется в виду преступление. — В. Е.) ясно видели, чтобы его боялись, чтобы его ненавидели, и я не знаю другого пути достичь этой цели, как показать его во всей жути, которой оно характеризуется. Несчастье тем, кто его окружает розами»<sup>5</sup>.

Великолепная гуманистическая программа! Сад не мочит роз в сточной канаве<sup>6</sup>, он шлет несчастье на головы

<sup>1</sup> Lely G. Sade. Paris, 1967, p. 176.

<sup>2</sup> «Tel quel», № 28, p. 37.

<sup>3</sup> Кребийон-младший (1707—1777) и Клод-Жозеф Дора (1734—1780) — французские писатели, чьи романы созданы в стиле рококо.

<sup>4</sup> Sade D.-A.-F. de. Idée sur les romans, p. 48.

<sup>5</sup> Ibid., p. 49.

<sup>6</sup> В XIX веке любили рассказывать легенду о том, как, будучи в Шарантоне, Сад будто бы требовал приносить ему прекрасные розы,

тех, кто порок «окружает розами». Так неужели Ж. Лели все-таки прав: Сад — гуманист? Гуманист, как известный персонаж «Волшебной горы», который мечтал о создании энциклопедии порока ради его сокрушения... Но тогда почему же в следующей строке «Мысли о романах» Сад отказывается от авторства «Несчастий добродетели»: «Так пусть мне больше не приписывают романа о Ж...; никогда я не писал подобных вещей, никогда, безусловно, и не буду писать...»<sup>1</sup>? Не потому ли, что если достаточно «невинный» роман «Алина и Валькур» можно защитить, прикрывшись гуманными намерениями, то в истории Жюстины настолько обнажена главная идея, выраженная в самом названии, что роман «спасти» невозможно никак?

Выпад Сада против порока и его носителей можно считать хитроумной *уловкой* на основании того, что в своем творчестве Сад не предложил и даже не попытался предложить никакой серьезной альтернативы пороку. Добродетель? В представлении Сада добродетель была связана с христианской моралью и «богом». Отвернувшись от этих «химер», Сад отвернулся и от нее, достаточно показав ее немощность в истории Жюстины. Он сомневался в самодостаточности добродетели. «Ты хочешь, чтобы вся вселенная была добродетельной, — философствует он в одном письме, — и не чувствуешь, что все бы моментально погибло, если бы на земле существовала одна добродетель»<sup>2</sup>. Размышления Сада невольно вызывают в памяти воспоминание о ночном госте Ивана Карамазова, уверявшего, что без существования зла история бы закончилась... Но если Достоевский не удовлетворился софизмами черта, то Сад, напротив, покорился показавшейся ему очевидной мысли о необходимости присутствия зла в мире<sup>3</sup>. Он оказался заворочен, загипнотизирован ею и не

---

которые он потом «с видом идиотского удовольствия мочил в сточной канаве».

<sup>1</sup> Sade D.-A.-F. de. *Idée sur les romans*, p. 49.

<sup>2</sup> Marquis de Sade. *Lettres choisies*, p. 98.

<sup>3</sup> Чрезвычайно любопытную перекличку с Садом в этой связи мы найдем у К. Леонтьева, который писал: «...поэзия земной жизни и условия загробного спасения — одинаково требуют не *сплошной* какой-то любви, которая и невозможна, и не постоянной злобы, а, говоря объективно, некоего как бы *гармонического*, *ввиду высших целей*, сопряжения *вражды с любовью*. Чтобы самарянину было кого пожалеть и кому перевязать раны, необходимы же были разбойники» (Леонть-

нашел ничего иного, как чистосердечно возвестить о неистребимости и торжестве зла, которому в своем творчестве предоставил такие полномочия, каких оно еще никогда не получало в искусстве.

Итак, Сад ставит грандиозную мистерию о торжестве зла. Ее играют в полутьме, среди декораций, изображающих подвалы заброшенных замков. Сад пристально следит лишь за логикой триумфального развития эгоистической страсти, сметающей все на своем пути. Вот почему Сад ценит и любит порядок даже в самом диком загуле, в самой сумасшедшей оргии.

Его ведущие актеры прилежны; они хорошо знают свои роли, не несут «отсебятины», не увлекаются экспромтом; они во всем следуют установкам своего режиссера-моралиста. Что ж, тем явственнее оказывается его ошибка: самостийное зло, лишенное творческого начала, истощив свои силы, выжатое как лимон, не спросившись ничьего дозволения, кончает самоуничтожением.

Покидая зрительный зал после конца представления, гуманистический оппонент Сада может торжествовать: философия «интегрального эгоизма» с треском провалилась; зло не прошло!

Отпразднуем, однако, это торжество сдержанно.

Оно не должно послужить поводом для того, чтобы творчество Сада стало достоянием «массовой культуры» (в результате вульгарных экранизаций или изданий сокращенных вариантов книг), которая позаботится об изъятии философского содержания из произведений маркиза ради выпячивания «порнографического» элемента и эффектных кровопусканий. Совершенно прав был М. Бланшо, утверждавший в письме к коллоквиуму ученых в Эксе, что нельзя «привыкать к Саду».

Вместе с тем Сад — это этап европейской культуры. Сюрреалисты не зря называли его «освободителем». Культура должна пройти через проблематику Сада, вербализировать эротическую стихию, определить логику сексуальных фантазий. Лишь при условии богатого знания о законах эротики, уничтожения ханжеских табу, свободного владения языком страстей, наконец, такой ментальности, которая позволяет читать Сада не столько как

---

ев К. Собр. соч., т. 8. М., 1912, с. 186). Так неожиданно сходятся крайности.



порнографическое откровение, занятное само по себе, сколько философское кредо наслажденца, можно преодолеть ту болезнь немоты, которая сковывает «смущающуюся» культуру. К сожалению, русская культура не богата развитой эротической речью, ее представления об эротике достаточно скудны, зачастую примитивны, построены на целой системе предрассудков, ее пугают «недозволенные» видения. Можно, конечно, гордиться своей затянувшейся «невинностью», находить в ней особую прелесть, но порой эта «невинность» уж слишком сильно напоминает невежество.

Торжество гуманистического оппонента Сада только тогда не будет опрометчивым, когда он в достаточной мере определит условия, при которых возникает феномен садизма, и углубит свой анализ причин, его порождающих, оставаясь, естественно, нетерпимым к любым формам садизма.



HUGO - Vous...

- Vous avez l'air si sûr, si solide!  
Il n'est pas possible que vous acceptiez  
de mentir aux camarades.



HOEDRER - Pourquoi? Nous sommes



en guerre et ce n'est pas l'habitude  
de mettre 2 soldes de vue par heure  
pour le profit des opérations.



- De notre Parti.

HOEDRER - Mais de quoi parles-tu?



HUGO - Je n'ai jamais menti aux  
camarades. A quel est le but de la lutte  
pour la libération des femmes? Si on  
peut les libérer, pourquoi pas les autres?  
C'est ça?



HOEDRER - Tous les moyens sont bons  
quand ils sont efficaces.

---

---

## ПРОЗА САРТРА

«История жизни человека, какой бы жизнь ни была, есть история неудачи», — писал Жан-Поль Сартр в философском трактате «Бытие и ничто» (1943). Вот хороший пример мысли-бумеранга, которая, описав широкий круг над головами озадаченных читателей, бьет неожиданно в висок своему творцу.

В чем сущность «неудачи» самого Сартра?

По-видимому, следует сразу сказать, что «неудача» Сартра стоит иных удач, что это «провал» с овацией, с бесчисленным количеством вызовов автора на сцену, что «неудача» признанной «звезды» крупномасштабна и значительна в том смысле, что выходит из берегов индивидуального творчества, затопляя довольно обширные пространства умозрительного пейзажа, именуемого современной западной культурой, тем самым в известной степени вызывая ощущение стихийного бедствия.

Имя этому «бедствию» — нигилизм. В области культуры он нашел, в частности, свое выражение в разоблачении гуманистических форм общественного сознания как одной из иллюзий, которая, наряду с религиозной иллюзией, способствует мистификации связей человека с миром.

В холоде бытия, погруженного в абсурд, бунт оказывается единственным спасением, ибо он согревает теплом разрушения: жарко пылают корабли, подожженные Сартром...

Для того чтобы не принять «условий человеческого существования», необходимо предварительно их определить. Сартр превратил роман в испытательный полигон. Герой романа совместил в себе субъекта и объекта эксперимента. Каковы были формы и мера добросовестности этого опыта? Во всяком случае, Сартр стал пленником своего определения «условий человеческого существования». Плен оказался пожизненным.

Для того чтобы без проволочек дать некий общий образ прозы Сартра, представляется уместным вспомнить статью О. Мандельштама «Рождение фабулы», в которой поэт,  
9 В. Ерофеев

в частности, рассуждает о застольном чтении. Мандельштам рассказывает о том, что «некогда монахи в прохладных своих готических кельях вкушали более или менее постную пищу, слушая чтеца под аккомпанемент очень хорошей для своего времени прозы из книги Четырех-Минеи. Читали им вслух не только для поучения, а чтение прилагалось к трапезе, как застольная музыка, и, освежая головы сотрапезников, приправа чтеца поддерживала стройность и порядок за общим столом». А теперь, предлагал поэт, «представьте какое угодно общество, самое просвещенное и современное, что пожелает возобновить обычай застольного чтения и пригласит чтеца, и, желая всем угодить, чтец прихватит «Петербург» Андрея Белого, и вот он приступил, и произошло что-то невообразимое, — у одного кусок стал поперек горла, другой рыбу ест ножом, третий обжегся горчицей...»<sup>1</sup>.

В общем, добавим от себя, остается только руками всплеснуть и воскликнуть: «Ну, Андрей Белый! Испортил трапезу!» — и... улыбнуться, потому что все это не больше чем шутка. Ничего страшного: подумаешь, рыбу ножом едят или горчицей обожглись. Какая в том беда? Ущерб, который нанесла проза Белого, пустяковый. Да у нее и нет средств серьезно навредить. Ведь «что-то невообразимое» произошло только потому, что *формальные* особенности этой прозы способны сбить с толку даже просвещенного читателя и что, как пишет Мандельштам, «ее периоды, рассчитанные на мафусаилов век, не вяжутся ни с какими действиями». Сейчас сотрапезники отсмеются, вспоминая о своем переполохе, восстановят дыхание и вновь — за рыбу. Трапеза продолжается. Но существует, в самом деле, проза, которая может сорвать обед не на шутку. Пусть чтец принесет с собой в общество томик прозы Сартра — его роман «Тошнота» (1938) или сборник рассказов «Стена» (1939) — и начнет читать за столом. Реакция обедающих нам представляется примерно в следующем виде: и рыба им покажется не рыбой, а каким-то мерзким, вонючим, полуразложившимся существом, притаившимся на виду у всех на блюде, и нож — не нож, а какой-то блестящий бессмысленный предмет, который сам собой врзается в мякоть ладони, и вот уже из нее

<sup>1</sup> Мандельштам О. Литературная Москва. Рождение фабулы. — «Россия», 1922, № 3, с. 26.

сочится кровь, и вот уже кому-то делается плохо, кто-то вскрикивает, кого-то выносят, кого-то тошнит, и все вносятся с непонятной, болезненной страстью в «острый запах тошноты» (Сартр), пока кто-то не засмеется диким неуместным смехом и не воскликнет во всеуслышание: «Вот мы здесь собрались, такие как есть, чтобы поглощать пищу и пить для поддержания своего драгоценного существования, а в этом существовании нет никакого, ну, совершенно никакого смысла!» (Сартр). И после этих слов всем станет еще противнее и муторнее, и распад бытия будет развиваться еще более интенсивно...

Приведенная выше цитата взята из романа «Тошнота», этого развернутого философско-художественного манифеста атеистического экзистенциализма. В рамках западной секуляризованной культуры этот манифест имеет до сих пор сакральный характер откровения об «обезбоженном» мире, являясь как бы мистическим опытом постижения законов и тайн «обезбоженной» экзистенции.

Повествование ведется от имени Антуана Рокантена, мирно живущего в приморском городе Бувиле (его прообразом послужил Сартру Гавр, где писатель преподавал философию в лицее в начале тридцатых годов), работающего над книгой, посвященной авантюристу и либертину конца XVIII века маркизу де Рольбону. Роман представляет собой дневник Рокантена, причиной возникновения которого послужила его своеобразная «болезнь». Короче говоря, перед читателем история болезни, заполненная самим больным.

Болезнь подступала к Рокантену исподволь, то накатываясь, то отступая, пока не разыгралась вовсю. Началось с того, что даже нельзя и назвать событием. «В субботу мальчишки делали «блины», и я хотел вместе с ними кинуть камешек в море. Но тут я остановился, уронил камень и пошел вон. У меня, должно быть, был потерянный вид, потому что мальчишки смеялись мне в спину». Рокантен испытал странное чувство страха, «какую-то тошноту в руках».

Что произошло с героем? У него исчезло целостное восприятие мира; предметы утратили свой привычный, «ручной» характер, свою соразмерность с человеческими представлениями о них. «Экзистенция неожиданно раскрылась. Она потеряла безобидный вид абстрактной ка-

тегории, разнообразии предметов, их индивидуальность оказались только видимостью, наружным блеском. Когда блеск исчез, остались чудовищные, дряблые, беспорядочные массы, голые массы, устрашающие своей непристойной наготой». Отдельные предметы, будь то дерево, скамейка или сам Рокантен, не имеют между собой никакой связи, никакой общей меры за исключением того, что все они *излишни*. «И я — вялый, ослабленный, непристойный, обуреваемый мрачными мыслями — я тоже был лишним».

Вывод о том, что он — «лишний», невольно подводит героя к мысли о самоубийстве и оказывается наиболее драматическим моментом его откровения, однако герой неожиданно находит спасительную лазейку, в которую устремляется с проворностью ящерицы: «Я смутно мечтал о своем уничтожении, чтобы ликвидировать по крайней мере одну из излишних экзистенций. Но моя смерть была бы также излишней. Излишним был бы мой труп, излишней — моя кровь на этих камнях, среди этих растений... я был лишним для вечности».

Познание «излишества» своего существования ведет героя не к смерти, а к открытию «фундаментальной абсурдности» бытия, определенной главным образом тем, что «экзистенция не есть необходимость». Тех, кто хоронится от этих истин, полагая, что имеет особые права на существование, Рокантен шельмует словом «мерзавцы». Жизнь «мерзавцев» также бессмысленна, они также «лишни», ибо любое человеческое существование напоминает «неловкие усилия насекомого, опрокинутого на спину».

Любовь — испытанное средство спасения героя от метафизического «невроза». Сартр предложил Рокантену проверить его на себе. У рыцаря «тошноты» некогда была возлюбленная, Анни, с которой он расстался, но к которой сохранил самые нежные чувства. Она живет по другую сторону Ла-Манша. Анни — второстепенная актриса лондонского театра. Когда Рокантен заболел «тошнотой», мысли об Анни стали нередко его посещать. «Я хотел бы, чтобы Анни была здесь», — признается он в дневнике. Встреча в парижском отеле вызвала у героя меланхолическое чувство ностальгии по прежним временам, которое тем больше усиливалось, чем больше он понимал, что прошлое не вернуть. Духовная жизнь, или, вернее,

духовное небытие, Рокантена и Анни имеет много общих черт. Можно было бы даже сказать, что Анни — двойник Рокантена в женском облики, если бы из их разговора не выяснилось, что скорее Рокантен следовал за Анни по пути постижения «истины», нежели наоборот. Анни живет, окруженная умершими страстями. Приехавшему «спасаться» Рокантену, оказывается, нужно «спасать» самому, но — «что я могу ей сказать? Разве я знаю причины, побуждающие жить? В отличие от нее, я не впадаю в отчаяние, потому что я ничего особенного не ждал. Я скорее... удивленно стою перед жизнью, которая дана мне *ни для чего*».

Рокантен возвращается в Бувиль. В этом тягучем портовом городе его охватывает чувство бесконечного одиночества. «Мое прошлое умерло. Г-н Рольбон умер (Рокантен забросил работу над книгой. — В. Е.), Анни возникла только для того, чтобы отобрать у меня всякую надежду. Я один на этой белой улице, которую окружают сады. Одинокий и свободный. Но эта свобода несколько смахивает на смерть».

«Тошнота» породила не только новые отношения Рокантена с деревьями, фонтанами или клочками бумаги на улице. Она поставила его в новые отношения с людьми, выработала новый взгляд на них. Сущность новизны раскрывается в разговоре Рокантена с Самоучкой, который приглашает героя вместе пообедать в ресторане.

Самоучка — знакомый Рокантена по библиотеке — проводит время за чтением книг по гуманитарным наукам. Он похож на склад отброшенных Сартром «иллюзий». Его тезис предельно прост: в жизни есть смысл, потому что «ведь есть люди». Человек для Самоучки — ценность аксиомная, не допускающая сомнений. Ради служения этой ценности Самоучка записался в социалистическую партию, после чего его жизнь стала праздником: он живет для других. Опровержение этого тезиса в романе идет за счет иронического отношения к идеальной модели человека — ценности, которой противопоставляется реальный, «каждодневный человек». Рокантен отвергает гуманистические абстракции, но: «Я не совершу глупости, сказав о себе, что я «антигуманист». Я *не* гуманист, вот и все». В конце концов разговор о гуманизме вызывает у героя настоящий кризис, его трясет: пришла Тошнота.

Вид Рокантена в припадке пугает Самоучку, и не на-

прасно. «Я хорошо понимаю, — пишет Рокантен, — что я мог бы совершить все что угодно. Например, вонзить сырный нож в глаз Самоучки. После этого все эти люди (в ресторане. — В. Е.) будут топтать меня ногами, выбьют зубы ботинками. Но это меня не останавливает: вкус крови во рту вместо вкуса сыра — какая разница. Просто нужно было бы сделать жест, дать рождение еще одному событию: крик, который испустит Самоучка, будет лишним — и кровь, которая польется у него по щеке, и суeta людей — тоже лишними. И так существует достаточное количество вещей». «Излишество» события — вот, оказывается, тот сдерживающий момент, который убергает Рокантена не только от самоубийства, но и от убийства и благодаря которому даже при самом радикальном словесном бунте в мире сохраняется статус-кво. Но нельзя не обратить внимания на то, что этот момент имеет силу для эмоционально нейтрального состояния. Любая сильная эмоция, не проконтролированная холодным рассудком, может спровоцировать расстройство равновесия, и стерильный негуманизм уступит место прямому антигуманистическому действию. Мы убеждаемся в этом на примере Мерсо из «Постороннего» А. Камю. Жара на пляже, более реальная, нежели «головной» приступ «тошноты» у Рокантена в ресторане, приводит Мерсо к убийству араба.

В творчестве самого Сартра переход от негуманизма к сознательной антигуманистической агрессии описан в рассказе «Герострат» (сборник «Стена»). Его герой, Поль Ильбер, жалуется на то, что постоянно в жизни натыкался на двери с надписью: «Если ты не гуманист, входа нет», что он волен любить или не любить омара по-американски, но «если я не люблю людей, я — ничтожество и не могу найти себе место под солнцем». От жалоб он обращается к бунту против засилия гуманизма, пишет ядовитое письмо писателям-гуманистам, мечтает о садических вакханалиях и в конце концов совершает убийство. «Я посмотрю, — говорит герой, выходя на улицу с револьвером в руке (жест «сюрреалистический» по преимуществу. — В. Е.), — можно ли преуспеть в чем-либо *против них* (людей)». Он убивает случайного прохожего на бульваре, но затем, струсив, отдается в руки полиции. Гуманизм восторжествовал: Ильбера для начала крепко избили в участке. По мысли Сартра, абсурдность жизни подрывает корни гуманизма, но толстокожие «мерзавцы», не догадывающиеся



о бренности существования, неискоренимы. Гуманизм будет продолжаться, несмотря на свою «бессмысленность».

С этим, казалось бы, следует «примириться». Только сартровский герой не таков, даже будучи слишком трусливым, ничтожным (Ильбер) или слишком вялым (Рокантен). Если человеку надлежит быть гуманистом, то он предпочитает вовсе утратить человеческое обличье, стать, ну, например, крабом. «Они думали, — рассуждает Рокантен о клиентах ресторана, — что я — как они, что я человек, а я их обманул. Внезапно я потерял обличье человека, и они увидели краба, который пятился задом из слишком человеческого зала».

Сравнением с крабом Сартр продемонстрировал всю пропасть, которая существует между его героем и людьми. Если же мы присмотримся повнимательнее, то обнаружим, что на наших глазах горизонтальная пропасть превратится в вертикальный разрыв с различными аксиологическими значениями «верхней» и «нижней» позиции. В роканте-новской крабообразности есть своя затаенная спесь.

Наблюдая как-то под вечер с вершины холма за людьми, идущими по улицам Бувия, любящими свой «прекрасный буржуазный город», Рокантен ощущает, что принадлежит к «другой породе», и ему даже противно подумать о том, что снова, спустившись, он увидит их толстые, самоуверенные лица. Бувильцы свято верят в незыблемость законов бытия, воспринимая мир как данность, не терпящую никаких трансформаций. Эта уверенность в мире порождает социальную и бытовую устойчивость: «Они составляют законы, пишут популистские романы, женятся, совершают высшую глупость, производя детей». Но Рокантен знает: нынешняя форма существования природы лишь случайная привычка, которая может измениться, как мода на шляпы с лентами. Мир нестабилен, он обладает лишь видимостью стабильности, и Рокантен не без удовольствия рисует картину измены мира своим привычкам. Измена будет жестокой и неожиданной. Мать с ужасом увидит, как сквозь щеки ее ребенка прорастают новые глаза; у скромного обывателя язык превратится в живую сороконожку, шевелящую лапками, или иное: однажды поутру он проснется и обнаружит себя не в теплой уютной кровати, а на голубоватой почве чудовищного леса с фаллообразными деревьями, устремленными в небеса, и т. д.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Форма этих метаморфоз почти целиком заимствуется Сартром из

В результате различных мутаций люди будут выбиты из привычных гнезд и, обезумевшие, станут кончать с собой целыми сотнями. Рокантен же хохоча будет кричать им в лицо: «Где же ваша наука? Где же ваш гуманизм? Где ваше достоинство мыслящего тростника?» Пока же ему остается лишь недоумевать по поводу того, что никто не замечает очевидных «истин». У него даже зарождается сомнение: «Нет ли где-нибудь другой Кассандры на вершине холма, смотрящей вниз на город, поглощенный недрами природы?» Герой признается в собственном бессилии что-либо изменить, предотвратить, спасти. К тому же непонятно, зачем пробуждать людей, выводить их столь радикальными средствами из летаргического сна, если им будет нечего друг другу поведать, если их немедленно парализует чувство одиночества. Цели рокантеновского бунта сугубо негативны. «Впрочем, какая мне разница? — спрашивает себя герой, рассуждая о том, есть ли рядом другая Кассандра. — Что бы я мог ей сказать?» И верно: что мог сказать Рокантен своей печальной Анни?

При всем том положение героя на холме, над бессмысленно суесящимися жителями Бувиля, весьма символично и отвечает представлениям Рокантена о его положении в мире. Сначала Рокантен отвернулся от человекобожеских идей как никуда не годной иллюзии. Теперь же холодное отчаяние, добытое в результате очищения от всех иллюзий, дарит ему чувство превосходства над не посвященными в орден «тошноты». Чувство превосходства — да ведь это целый капитал! Во всяком случае, оно настолько весомо, что Рокантен уже может жить на проценты с него. Рокантен верит, что «тошнота» является безошибочным критерием для проверки любого движения души. Эта вера

---

отягощенного сексуальными символами реквизита сюрреализма, однако в подобные метаморфозы ранний экзистенциализм вкладывает особый смысл, который мы тщетно будем искать у сюрреализма с его методом автоматической скорописи. Впрочем, нельзя отрицать общности в желании самой метаморфозы, в неудовлетворенности привычной, буржуазной «видимостью» мира, что дает возможность, характеризую отношения сюрреализма с экзистенциализмом, говорить с целым рядом оговорок об известной преемственности. Эта преемственность нашла определенное отражение в творчестве писателей и критиков, которые от сюрреализма перешли к экзистенциалистской форме мышления, хотя в экзистенциализме их можно скорее назвать вольными стрелками, нежели ортодоксальными идеологами. Имею в виду, в частности, Ж. Батая и М. Бланшо.

превращает его в догматика отчаяния, и, как всякий иной, догматизм «тошноты» лишает его свободы. Вот почему любое не зависимое от «тошноты» проявление чувства воспринимается им как неподлинное, лживое, и он поспешно устремляется на его разоблачение. Он не может не спешить: из рыцаря он превращается в жандарма «тошноты».

Условности любви — ложь. Но сам любовный акт имеет полное право на существование, ибо это потребность физиологическая, не обусловленная никакой «культурной» иллюзией и ритуалом. К физиологии создатель Рокантена относится с глубоким уважением. Разве не достаточное тому свидетельство мы видим в том, что физиологический позыв — тошнота — удостаивается у Сартра высокой метафизической награды, отображая сущность реакции человеческого духа на пребывание в мире?

Преданность Рокантена «тошноте» к концу книги читатель воспринимает как субстанциальную черту героя: герой дает на это все основания. Решившись в конечном счете перебраться в Париж из невыносимого Бувиля, Рокантен в последний раз заходит в кафе и там чувствует окончательное примирение с «тошнотой», «скромной, как заря». До окончания книги — пять страниц, и читатель пребывает в полной уверенности, что ничто не способно изменить мировоззренческую позицию героя. И вдруг — полная неожиданность. Происходит грандиозный *coup de théâtre*, который является словно из авантюрного романа. Нет, дверь кафе не отворилась, Анни не вошла и не бросилась Рокантену в объятия. Собственно, того, что произошло, не заметил никто, кроме самого Рокантена. Внешне все осталось на своем месте, фаллообразные деревья не проросли сквозь пол. Но Рокантен втихомолку совершил предательство: он изменил «тошноте».

Измена произошла вроде бы по ничтожному поводу. Ее вызвала любимая Рокантенем мелодия американской джазовой песенки, которую Мадлен завела на граммофоне в честь отъезжающего клиента. Вслушиваясь в хорошо знакомую мелодию, Рокантен вдруг обнаруживает, что мелодия *не существует*, ее нельзя «схватить», разбив пластинку; она вне вещей, вне невероятной толщи экзистенции, в ней нет ничего лишнего, это все остальное — лишнее по отношению к ней. Она не существует — она *есть*. И благодаря ее непредметному бытию спасены двое:

американский еврей из Бруклина, ее сочинивший, и негритянская певица, ее исполняющая. Благодаря созданию песенки «они очистились от греха существования». Рокантена охватывает радость. «Значит, можно оправдать свое существование? Совсем немножко? Я чувствую себя ужасно оробевшим. Не то что у меня много надежды. Но я похож на совершенно замерзшего человека, совершившего путешествие по снежной пустыне, который неожиданно вошел в теплую комнату».

Но каким образом намерен Рокантен «оправдать свое существование»? Среди путей к «оправданию» идея написать роман представляется ему наиболее соблазнительной и реальной. Написать роман, который был бы «прекрасный и крепкий, как сталь», и который «заставлял бы людей стыдиться своего существования». Рокантен мечтает о том, что у него появятся читатели, которые скажут о романе: «Его написал Антуан Рокантен, рыжий тип, который шатается по кафе», — и они будут думать о моей жизни, как я думаю о жизни негритянки: как о чем-то драгоценном и наполовину легендарном».

При этом героя вполне закономерно волнует вопрос о собственной одаренности: «Если бы я был только уверен, что у меня есть талант...» Ну, а если талант отсутствует? По Рокантену, спастись может только создатель произведений искусства, потребителю в спасении отказано. Рокантен иронизирует над теми, кто ищет утешения в искусстве, «как моя тетушка Бижуа: «Прелюдии Шопена мне были таким подспорьем, когда умер твой бедный дядюшка».

Несколько утрируя, можно сказать, что для того чтобы Рокантен смог оправдать свое существование, ему необходимо было стать Сартром. Случилось обратное: в своей наиболее «человеческой», автобиографической книге «Слова» (1964) Сартр признал себя Рокантенем и раскрыл уловку их «общего» сознания, нашедшего смысл не по отношению к истине, а по отношению к ее отсутствию: «В тридцать лет я с успехом проделал лихой фокус: описал в «Тошноте» — и, поверьте мне, совершенно искренне — горечь бесцельного, неоправданного существования себе подобных, как будто я сам тут ни при чем. Конечно, я был Рокантенем, без всякого снисхождения я показывал через него ткань моей жизни, но в то же время я был «я», избранник, летописец ада... Подделка до мозга

костей, плод мистификации, я радостно писал о том, сколь тягостен человеческий удел. Догматик, я сомневался во всем, только не в том, что сомнение — знак моего избранничества; я восстанавливал одной рукой то, что разрушал другой, считал колебания залогом своей устойчивости»<sup>1</sup>.

Сартровское признание свидетельствует о том, что Рокантен явно поторопился объявлять о возможности «спасения»: история его «воскресения», описанная на последних страницах романа, в самом деле явилась историей неудачи. Рокантен не спасся — он спасовал перед собственным честолюбием, о существовании которого мы стали подозревать, когда он поднялся на вершину холма: уже тогда «тошнота» являла собой знак избранничества. Но высоты холма ему не хватило. Он захотел встать *над* «тошнотой», и в этом порыве выразился «скачок» (вон из абсурда), но не в сторону религиозного сознания (такой «скачок», с точки зрения атеистического экзистенциализма, совершен Киркегором, Шестовым, Ясперсом), а в сторону некоего эстетического варианта ницшеанской концепции «сверхчеловека».

## 2

«Тошнота» есть болезнь сознания, форма его реакции... на что именно?

В романе последовательно проводится тезис об объективной причине «тошноты». Сознание Рокантена является рецептором «священной» болезни, а не ее возбудителем. Рокантен *удивляется* своим первым приступам «тошноты», теряется в догадках относительно их причин, и его растерянность призвана играть роль алиби для сознания, которое снимает с себя всякую ответственность за случившееся.

Сознание Рокантена невинно: более того, невинность составляет доминанту его сознания, тем самым предрасполагая сознание к принятию истины, скрытой от других — «мерзавцев», по определению Сартра, — чье сознание виновно в порочной связи с мирской суетой, с «буржуазными» волнениями о сытости, благополучии и размножении. Но откуда взялось невинное сознание? Кто такой Рокантен?

<sup>1</sup> Сартр Жан-Поль. Слова. М., «Прогресс», 1966, с. 171—172.

Самый краткий ответ: Рокантен — рантье. Социальная принадлежность героя далеко не случайна, ибо она в наибольшей степени позволяет ему уклониться от всякой социальной принадлежности. Сартр лишил Рокантена тех социальных и бытовых покровов, которые бы сковывали его движения (тем самым *отвлекая* его на преодоление сопротивления), или, точнее, эти покровы сшиты из самых прозрачных тканей и лежат на нем свободно. О намерениях Сартра свидетельствует эпиграф к роману, выбранный из пьесы Селина «Церковь»: «Это молодой человек без коллективной значимости, это просто *индивид* (курсив мой. — В. Е.)». «У меня нет неприятностей, — рассказывает о себе Рокантен, — будучи рантье, я не страдаю от безденежья, у меня нет начальства, жен, детей; я существую, вот и все».

Рокантен — рантье, но далеко не всякий философствующий рантье — Рокантен. Рокантен уникален среди рантье по своему ощущению экзистенции, опыт же его, по мысли Сартра, всеобъемлющий, универсальный.

Думается, Рокантена позволительно рассматривать двояко: как реальный, жизнеспособный персонаж минус «*x*» человеческих качеств и как персонифицированную философскую схему плюс «*y*» человеческого правдоподобия. Сартр *сужает* Рокантена, словно руководствуясь пожеланием Дмитрия Карамазова: широк человек, я бы сузил, — освобождает его (минус «*x*») не только от социальной и бытовой «шелухи», но также и от других, более глубинных «наслоений». Рокантен обладает нулевой степенью жизнелюбия и эмоциональности. *Вялость* Рокантена, которому свойственны замедленные, меланхолические движения и жесты (первоначально роман назывался «Меланхолия»), является не просто «случайной» особенностью его темперамента. Это своего рода закономерность, обусловленная принципами сартровской поэтики, требующей «вынесения за скобки» «лишних» движений ума и сердца персонажа. В подобном «вынесении за скобки» нетрудно обнаружить методологию феноменологической редукции Гуссерля, направленную на выявление специфического предмета анализа. Но каков специфический предмет анализа у Сартра?

Во всяком случае, едва ли *уже* человек.

Рокантен заболевает «тошнотой» с той же легкостью, с какой простужается младенец, полежавший на сквозня-

ке. «Тошнота» — вторая натура; Рокантен сживается с ней, как кафкианский герой — с абсурдной ситуацией, в которой он просыпается в одно прекрасное утро. Впрочем, Кафка достиг большего эффекта в изображении человеческого удела, не превращая своего героя в медиума, а просто-напросто направляя его на поиски примирения с миром, которое оказывается невозможным по причине отсутствия общей меры между героем и миром. Кафка создает причудливую атмосферу печального провала метафизического конформизма. В отличие от него, Сартр не включает примиренческие интенции в сферу своего анализа. Сартровский герой освобожден от оппортунизма. Он идеальный, образцовый служитель «тошноты», хотя одновременно он и скромный житель Бувиля, который, в противоположность, скажем, деревне из романа «Замок», куда прибывает землемер К., реален не менее флюберовского Руана.

Помещая героя в реальную среду, отличную от условной среды как кафкианского романа, так и традиционного «философского романа» вольтеровского типа, а также наделяя его всей полнотой самосознания (что также не свойственно герою «философского романа»), Сартр ввел в заблуждение не одного своего исследователя, если не сказать, что он ввел в заблуждение и самого себя.

Дневниковая форма произведения указывает на то, что автору не оставалось ничего или почти ничего добавить от себя к свидетельствам героя. Но при этом мы никогда не найдем и намека на сознательно созданные автором противоречия дневника (честолюбие, прорастающее через «тошноту», как бамбук сквозь асфальт, так и осталось в «подсознании» романа), которые могли бы взорвать его изнутри. Любой жест Рокантена соотнесен с «тошнотой» — такова норма. В результате мир оказывается в тисках экзистенциалистского догматизма.

Вышесказанное не исключает значимости романа «Тошнота». Обладая известным шоковым действием, роман предлагает читателю критически отнестись к тем школьным урокам аксиологии, которые он, возможно, затвердил чисто механически. Во всяком случае, некоторые из «ценностей», которые были повешены Сартром на бедного Самоучку, как на вешалку, — действительно ветошь. Мы имеем в виду прежде всего отвлеченный гуманизм Самоучки, нимало не пригодный в противоречивой дейст-

вительности нашего века. Правда, казня Самоучку за его гуманистический «идеализм», Сартр не без озорства «приписал» своему герою в конце книги порочную любовь к мальчикам, из-за чего в библиотеке Бувиля вышел шумный скандал. Понятно желание писателя эффектно противопоставить слишком абстрактному человеколюбию слишком конкретную любовь педераста, но желание это в «Тошноте» осуществлено с грубой прямолинейностью.

Как бы затаив обиду на своего создателя за «приписанный» ему порок, Самоучка впоследствии «отыгрался», и его реванш любопытен.

Любовь Самоучки к людям пробудилась в немецком плену, куда он попал в конце 1917 года. «Мсье,— сказал Самоучка Рокантену во время памятного обеда в ресторане,— я не верю в бога; его существование опровергнуто Наукой. Но в концентрационном лагере я научился верить в людей». Когда шел дождь, пленников запирали в большом сарае, и они стояли там, тесно прижавшись друг к другу. «В один из первых дней, когда нас заперли в сарае, давка была такая, что я подумал: задохнусь, но внезапно могучая радость поднялась во мне и я почти что потерял сознание от чувства братской любви к этим людям, которых мне хотелось расцеловать...» Ироническая улыбка Сартра, скрытая в этих словах, перерастает в откровенную издевку: «Этот сарай приобрел в моих глазах священный характер. Иногда мне удавалось обмануть бдительность наших стражников, и я проскальзывал туда один, и там, в полутьме, вспоминая о радостях, которые здесь познал, я впадал в своего рода экстаз. Шли часы, но я терял представление о времени. *Мне случалось рыдать*» (курсив мой.— В. Е.).

Сартр на себе испытал жизнь военнопленного. Через двадцать три года после Самоучки он сам оказался в немецком лагере. Там он написал и поставил свою первую (не дошедшую до широкой аудитории) пьесу с тайным призывом к сопротивлению. Думается, Сартр-лагерник воспринял бы собственное смешение гуманизма со стадным чувством как святотатство.

Сартр, конечно, никогда *не* был Рокантенем. Он нашел «тошноту» (в процессе философской рефлексии) в то время как Рокантена нашла «тошнота» (найденная Сартром). Различие принципиально. Рокантен открывал абсурдный мир, но предварительно требовалось доказать



абсурдность мира. В прозе Сартра эту миссию выполняет герой рассказа «Стена».

Говоря об этом рассказе, необходимо опять-таки указать на феноменологическую «чистоту» эксперимента, который в нем производится. Все постороннее эксперименту отсечено. Герой лишен социальной обусловленности: как и Рокантен, он «просто индивид». Правда, этот индивид является анархистом и оказывает содействие республиканцам (действие происходит в период гражданской войны в Испании), однако участие героя в войне — лишь форма актуализации «пограничной ситуации». Повествование ведется от первого лица, от имени Пабло Иббидеты, которого франкисты приговаривают к смертной казни за отказ сообщить, где скрывается местный республиканский вожак, Рамон Грис. На рассвете герой будет расстрелян, а пока, на ночь, его запирают в камере с двумя другими смертниками: ирландцем Томом и молоденьким парнем Хуаном. Описанию последней ночи смертников и посвящен рассказ. Следует добавить, что в камеру смертников также помещен бельгийский врач (с охраной), которому предоставлена возможность наблюдать за поведением осужденных. Позиция этого постороннего наблюдателя, щупающего пульс Хуану и со строго научным интересом вглядывающегося в серые лица смертников, не вызывает, естественно, симпатии. Но, если вдуматься, от нее едва ли существенно отличается позиция самого автора, такого же постороннего. Бельгийца, любезно угощающего узников дорогими сигаретами, интересуют реакции тела, Сартра — реакции духа, раскрываемые через Ich-Erzählung рассказа. Впрочем, реакции духа тесно связаны с физиологией: осужденные ощущают стремительное приближение смертного часа прежде всего физиологически.

Только тогда, когда герой на собственной шкуре ощутил следы завтрашней смерти, Сартр считает возможным обратиться к миру духовных ценностей человека и посмотреть, как он изменился. А он изменился радикальным образом или, скорее, распался.

Том живо представляет себе картину своей казни, он видит свой труп, но он не может вообразить себе мир, продолжающий существовать без него, для других. По его мнению, человек не подготовлен к такой мысли. Пабло про себя соглашается с ним, для него также «смерть есть нечто *неестественное*» (курсив мой. — В. Е.). Однако

непосредственно вслед за этим мысль Пабло совершает неожиданный и весьма ответственный поворот, и мы узнаем, что с тех пор как Пабло собрался умереть, «ничто больше» не кажется ему «естественным»: «ни эта куча угольной пыли, ни лавка, ни противная рожа Педро (охранника)». Предметы изменили свою фактуру, утратили плотность, стали «жиже»; они пропитались смертью, и вместе с ними преобразился облик всей прошедшей жизни героя. Перед лицом смерти она утратила свою привлекательность, смысл, ценность. Жизнь как бы сравнялась со смертью по своей «неестественности» («неестественность» здесь синоним «нелепости»), и на глазах читателей произошла стремительная метаморфоза: от неприятия смерти герой пришел к неприятию жизни.

«Я вспомнил об одной ночи, которую провел на скамейке в Гренаде: я не ел в течение трех дней, я был взбешен, я не хотел подышать. Это заставило меня сейчас улыбнуться. С какой жадностью я бегал за счастьем, за женщинами, за свободой. Зачем? Я хотел освободить Испанию... примкнул к анархистскому движению, выступал на собраниях: я принимал все всерьез, как будто я был бессмертен.

В этот момент у меня было впечатление, что передо мною предстала вся моя жизнь, и я подумал: «Это была проклятая ложь».

Пабло погружается в одиночество, испытывая полное равнодушие к жизни. «Я был в таком состоянии, что, если бы сейчас пришли и сказали, что мне даруют жизнь и я могу преспокойно отправляться к себе домой, это ничуть не тронуло бы меня: несколько часов или несколько лет ожидания — какая разница, когда человек утратил иллюзию того, что он вечен». Это рассуждение — главное в рассказе. Человек живет в скорлупе иллюзий, но достаточно только ее разбить, прибегнув к рычагу «пограничной ситуации», как он познаёт тотальную абсурдность своего конечного существования и вся его якобы осмысленная жизнь обернется «проклятой ложью».

Так происходит девальвация жизни, а ценою этой девальвации снимается вековечный жизненный трагизм. Соответственно страх смерти сводится к сугубо физиологическому страху перед болью и агонией, а сама жизнь раскрывается как абсурдный *фарс*. Играть в ней серьезную роль значит, по сути дела, противоречить жанру

и тем самым выставляя себя в комическом свете. Как видим, Сартр находит возможность развязать целый узел «проклятых вопросов», жертвуя для этого всего-навсего жизнью.

И потому неудивительно, что на рассвете Пабло волнует только одно: умереть «достойно». Хуан в предсмертной тоске плачет навзрыд. «Он не думал о смерти», — отмечает про себя Пабло, то есть мальчик еще полон «иллюзий». «На одну-единственную секунду» Пабло сам делает маленькую уступку жизни — ему также захотелось заплакать и пожалеть себя. Но в то же самое мгновение он чувствует, что смерть сделала его «бесчеловечным», он не сможет отныне жалеть ни себя, ни других.

Между тем Пабло не спешит расстреливать. Если Хуана и Тома утром отвели к стене, то его — на новый допрос. Офицер предлагает ему выдать Грису в обмен на спасение. Пабло думает. Но не над предложением: «Естественно, я знал, где Грис: он скрывался у своих двоюродных братьев в сорока километрах от города. Я знал также, что я не выдам его убежища, разве если только они станут меня пытаться (но они, кажется, об этом не помышляли)». Пабло занимает вопрос о том, *почему* он не выдает Грису.

Чем объяснить упрямство (упорство) героя? На первый взгляд, оно обладает некоторым этическим значением, являясь причиной отказа от предательства, и потому его можно представить как невольную дань прежнему, «иллюзорному» сознанию, как инерцию порядочности. Основа для порядочности отсутствует, но порядочность продолжает существовать как бы на пустом месте, противореча логике абсурдной мысли и одновременно ставя под сомнение истинность этой логики. Здесь можно было вспомнить о совести и неисповедимости путей ее выражения, однако подобного рода интерпретация упрямства не согласуется с законами сартровской поэтики, требующей верности персонажа философскому тезису, во имя которого он создан.

Упрямство героя вполне логически вытекает из верности тезису. Быть упрямым означает быть *последовательным*. Герой отказал жизни в какой-либо ценности, она больше ничего для него не стоит, его желание жить умерло чуть раньше зари. Но если он предаст Грису, то тем самым покажет, что дорожит жизнью (ему «придется» к ней вернуться), и будет вынужден признать, что жизнь стоит

по крайней мере предательства, а следовательно, его размышления в камере смертников — не более чем самообман.

Таким образом, отказавшись от предательства, герой не только сохранил верность тезису, но своим решением даже как бы упрочил его. Затем, в ясном соответствии с требованиями абсурда, герой позволил себе пошутить над франкистами, которые, с его точки зрения, чересчур серьезно относились к своим обязанностям палачей и потому выглядели смешно: он разыграл мнимое предательство, указав франкистам заведомо неверное место пребывания Гриса — пусть немного посуетятся! И опять-таки шутка пошла на пользу тезису. Оказалось, что Грис, поссорившись с двоюродными братьями, в самом деле скрывается на кладбище, куда Пабло направил франкистов. Грис погиб в перестрелке. Узнав об этом, Пабло опустил наземь и засмеялся так, что слезы брызнули у него из глаз. Этим полоумным смехом и заканчивается рассказ, утверждая торжество «случайности» в мире.

Пабло интересен для Сартра не как самостоятельная личность, обладающая собственным, «частным» взглядом на мир (такой личности просто не существует в рассказе), а как некая обобщенная модель смертника с предельно сокращенной индивидуальностью. И совершенно очевидно, что автор согласует не тезис с моделью, а модель с тезисом. Подлинной «героиней» рассказа выступает сама «пограничная ситуация»; все остальное, в том числе характер и состояние персонажей, вторично по отношению к ней. Но достоверна ли «героиня»?

Чисто механически отождествив ценность жизни с ее метафизическим смыслом, Сартр в рассказе совершил «подмену»: кабинетные рассуждения потенциального смертника Сартра переданы реальному смертнику Пабло.

Сартр-художник настороженно, недоверчиво относится к жизни, словно опасаясь, что она, как смазливая потаскушка, соблазнит его своими запретными прелестями. Стремясь отгородиться от ее чар, Сартр направляет свои усилия на то, чтобы поймать жизнь «с поличным» (какой-нибудь отталкивающий, отвратительный момент), а затем с нескрываемым торжеством призывает читателя в свидетели ее непотребства.

Непотребство жизни становится доминирующей темой цикла сартровских рассказов конца 30-х годов, объеди-

ненных в сборник под общим названием «Стена». В первом рассказе, в «Стене», определена первопричина непотребства: герои последующих рассказов безо всякой веры в успех пытаются сопротивляться этому непотребству, они ненавидят «нормальную» жизнь. Но бунт не облагораживает героев. В конечном счете он скорее множит непотребство, нежели разоблачает его. Все тонет в сочной мерзости, включая любовь. В рассказе «Интимность» Люлю убегает от своего нудного мужа-импотента к энергичному любовнику Пьеру, который обещает увезти ее в вечнозеленую Ниццу в спальном вагоне первого класса. Однако вместо Ниццы Люлю попадает в скверную гостиницу и с содроганием вспоминает о любовной ночи с Пьером, который гордится своей техникой интимного дела.

Героиня рассказа «Спальня» Ева живет со своим сумасшедшим мужем и, несмотря на настояния родителей, не желает расстаться с ним. Напротив, она всеми силами хочет войти в его мир «летающих статуй», мир притягательного хаоса и абсурда. Сумасшествие мужа дало Еве возможность ускользнуть из мира родителей с их «рахат-лукумным» счастьем и мелкими хлопотами; сумасшествие мужа бросило на жизнь Евы луч какого-то неожиданного света и преобразило ее взгляд на «нормальную» жизнь: «Улица Бак была почти пустынной. Какая-то старая дама пересекла мостовую мелкими шажками; три девушки прошли, смеясь. Затем прошли мужчины, сильные и мрачные мужчины, которые несли портфели и разговаривали между собой. «Нормальные люди», — подумала Ева и поразились той силе ненависти, которую она обнаружила в себе. Красивая дородная женщина тяжело бежала впереди элегантного господина. Он обхватил ее руками и поцеловал в губы. Ева засмеялась грубым смехом и задернула занавеску».

Мир Сартра организован таким образом, что он органически не терпит «добра». Бескорыстное чувство разоблачается как иллюзия, недопустимая для «пограничной ситуации» героя, или как инерция непросветленного сознания. Если «добро» упорствует, то оно непременно имеет черный «задник». Герой Сартра живет в окружении людей с малоприятными физиономиями, телами, мыслями и душами. Это существа завистливые, лицемерные, трусливые, невежественные, жестокие, циничные, похотливые, самовлюбленные, вульгарные. Сам герой, как правило, проти-

востоит им — в основе этого заложены либо «отвращение» (Ева), либо «упрямство» (Пабло), либо «скука» (Люлю), — однако по закону мимикрии он усваивает черты своего окружения, тем более что его собственные нравственные устои подточены абсурдом.

Особенно непривлекательны (за редким исключением) женские образы Сартра. Возможно, они не лучше мужских, но так как в соответствии с европейской культурной традицией образ женщины, прекрасной дамы, Мадонны, возносился на пьедестал, то его разоблачение особенно бьет в глаза. Сартр срывает с женщины романтические одеяния и топчет их с наслаждением, которое скрыто за маской невозмутимости. Это наслаждение имеет определенный садический элемент. Было бы весьма наивно считать Сартра-художника женоненавистником; напротив, он питает к женщине слабость, однако она выражается перверсивным способом — в поругании. Целомудренность женщины Сартр *подменяет* бесстыжей похотливостью, ее благоухание — несносным запахом («Он боялся дышать их запахом, — пишет Сартр об одном из своих героев, — как бы женщина ни мылась, она все равно пахнет»), ее кокетливость — отталкивающей жеманностью. С особой радикальностью Сартр разоблачает деторождение и материнство. Вместо вековечного образа Женщины с ребенком Сартр создает образ маленького негодника, который наблюдает через замочную скважину за своей грузной матерью, восседающей верхом на биде (повесть «Детство хозяина»). Борьба с «иллюзиями» жизни и их отражениями в культуре ведется Сартром и на уровне языка. Лозунг Рокантена «остерегаться литературы» стал эстетическим кредо романа «Тошнота» и сборника рассказов. Этот лозунг призывает к борьбе с эвфемизмами, поэтическими метафорами, вообще со стилем как самостоятельной ценностью. Сартр «обнажает» язык, снимает с него все наносные слои и покровы и все равно не удовлетворяется его наготой. Сартр принципиально называет все своими именами<sup>1</sup>. Текст составлен из лаконичных, четких, холод-

<sup>1</sup> В книге «Что такое литература?» (1948) Сартр писал: «Функция писателя состоит в том, чтобы все называть своими именами. Если слова больны, то именно нам (то есть писателям. — В. Е.) нужно их лечить. Вместо этого многие живут за счет болезни... Нет ничего более злосчастного, чем та литературная практика, которая, по-моему, именуется поэтической прозой и которая пользуется словами для создания

но-беспристрастных фраз, отшлифованных и ровных, как морская галька, вызвавшая «тошноту» Рокантена. Сартр сторонится пространных введений, описаний пейзажей, интерьеров, внешнего облика героев. Он переходит сразу «к делу», ставит персонажей под ослепительно, беспощадно яркий свет, не замечая, что такое искусственное освещение часто не помогает выявить человеческий лик, а напротив, искажает его игрою контрастных светотеней. Сартр как бы ведет повествование под уздцы и приводит его в заранее выбранный пункт назначения.

В нашумевшей в свое время полемической статье «Г-н Франсуа Мориак и его свобода» (1939) Сартр утверждал, что романист не должен быть «богом» своих героев, то есть обладать вездесущностью, которая позволяла бы ему беспрепятственно менять точку наблюдения. Романист, по мнению Сартра, правомочен обладать функциями либо свидетеля своих героев, либо их сообщника, но совмещая эти функции, он «убивает сознание героев». Критикуя эстетическую позицию художника — «привилегированного наблюдателя» и полагая, что теория относительности является законом не только для физического, но и для художественного мира, Сартр связывает жизнеспособность персонажа с его свободой. «Вы хотите, чтобы ваши персонажи жили? Так сделайте их свободными. Важно не определять и, тем более, не объяснять (в романе даже самый лучший психологический анализ пахнет смертью!), а всего лишь показывать непредвиденные страсти и действия».

Удовлетворяет ли проза самого Сартра его эстетическому кредо? Сартр в самом деле не совмещает функций свидетеля и сообщника, не привносит в повествование собственных комментариев, призванных прояснить самосознание героя. Вместе с тем его герой не свободен. Конечно, свобода любого героя художественного произведения в известной степени иллюзорна, однако в рамках общей художественной иллюзии возможен разговор об иллюзии подлинной и мнимой свободы.

Сартровский герой лишен возможности выбора, ибо его поведение обуславливается не противоречивостью натуры, а цельностью тезиса. Пабло вобрал в себя тезис

---

гармонических туманностей, перекликающихся между собой и наполненных смутным смыслом в противоречие ясному значению».

о нелепости мира. Следовательно, он должен разочароваться в любимой женщине. Это предвиденное разочарование. Непредвиденной была бы дальнейшая любовь к Конче. Но такая непредвиденность — табу в художественном мире Сартра. Она была бы равносильна бунту творчества против творца. Творец же предусмотрительно гарантировал себе неприкосновенность. Как бы Сартр того ни скрывал, он также «бог» своих героев. Причем «бог» закона («абсурдного»), а не благодати. Такому «богу» нет нужды убивать сознание героев, ибо их сознание он смоделировал необходимым для себя образом. Свобода абортирована им в зародыше.

## 3

И все-таки Сартр-художник, каким бы аскетом он ни был, в каком бы очевидном подчинении ни находился он у своего философского «двойника» и наставника, случалось, не проявлял должной последовательности; случалось, исподтишка грешил. И в сборнике «Стена» сохранились следы его прегрешений, его еретического взгляда в сторону, увлечения жизнью, его кощунственного забвения абсурдности бытия (пусть читатель сам расставит необходимые кавычки). На наш взгляд, наиболее отчетливо проступают такие следы в повести «Детство хозяина», завершающей сборник. Возможно, намерения автора были вполне благонадежны: он хотел показать процесс формирования «мерзавца» (в сартровском значении слова). Однако, осуществляя свое намерение, Сартр соблазнился социальным анализом, причем анализом пристрастным, не лишенным ядовитой иронии. У Сартра-философа нет прав на такой анализ. Это контрабанда.

Сартр повествует об отпрыске богатого рода провинциальных фабрикантов, Люсьене Флерье. Живописуется обстановка в семье, где каждый хорошо усвоил роль, которую призван сыграть в этом мире. Маленький Люсьен с любопытством и недоумением следит за «играми» взрослых: «Было увлекательно, потому что все играли. Папа и мама играли в папу и маму; мама играла в мучения по поводу того, что ее золотце так мало кушает, папа играл в чтение газеты, время от времени вода пальцем перед лицом Люсьена, приговаривая: шурум-бурум! И Люсьен тоже играл, только не знал, во что».



Проведя детство в призрачной обстановке, он подозревает в лицее о том, что «существование — иллюзия», и смутно мечтает о самоуничтожении с дидактической целью. Впрочем, увлечения молодости постепенно отвлекают Люсьена от самоубийства... Он очаровывается сюрреализмом и даже пишет туманные стихи, что дает Сартру возможность поиронизировать над сюрреалистической модой и поэтической техникой «автоматического» письма. С еще большей иронией относится Сартр к увлечению своего героя фрейдизмом. «Я желал свою мать до пятнадцати лет», — с гордостью исповедуется Люсьену его юный приятель-фрейдист. Люсьен сначала шокирован, но довольно быстро он сам обращается в новую веру и целыми днями размышляет о своих «комплексах» и о том «мрачном, жестоком и яростном мире, который бурлит под испарениями сознания». В скором времени у Люсьена, обосновавшегося в Париже, появляется настоящий наставник, сюрреалист высокого полета, который определяет душевное состояние Люсьена одним словом: «Смятение» (с большой буквы) и подолгу смотрит на него горячим и нежным менторским взором. В конечном счете, как и следовало ожидать, Люсьен оказывается жертвой этого «шикарного» педераста... Однако не среди наркоманов, любителей оргий, богемы или гомосексуалистов находит Люсьен свое жизненное призвание. По логике вещей его не могло в конце концов не снести «вправо», и, попав в боевую компанию молодых фашиствующих националистов, которые берутся за воспитание этого «оторвавшегося от корней» (по Барресу) юноши, Люсьен обнаруживает смысл молодости в силе. Еще вчера он чувствовал себя «толстым, раздутым насекомым», а ныне он «чистый и четкий: как хронометр». Командовать другими — его право, «завещанное от бога». Существование не кажется более ему иллюзорным. «Я существую, — подумал он, — потому что я имею право на существование». Этот новоиспеченный «мерзавец» мечтает вернуться к себе в провинцию, жениться на непорочном создании с васильковыми глазами, иметь много-много детей и руководить фабрикой.

В «Детстве хозяина» социальная позиция Сартра не «сбивается» мыслями ни о тотальной абсурдности мира, ни о никчемности сопротивления «мерзавцам». В повести предложен конкретный анализ фашистского мировоззрения.

Цельность Рокантена не мешала (если точнее: помогала) его создателю быть раздвоенным. Особенно двойственным стало его положение с начала второй мировой войны. Сартр настолько начал «двоиться» в этическом плане, что один его образ не соприкасался с другим. «Практической» моралью Сартра была мораль убежденного антифашиста, негодующего по поводу даже тени коллаборационизма. Но его «теоретическая» мораль не только не поддерживала «практическую», но подрывала ее, рисуя человека как «бесполезную страсть».

После войны, осмысляя опыт Сопротивления и ища эстетические эквиваленты политической активности, Сартр создал в своей книге «Что такое литература?» довольно схематическую концепцию «ангажированной» литературы, концепцию, которая основывалась скорее на обобщении эмоций, нежели на прочном философском фундаменте. О том, что фундамента не было и не было радикального пересмотра существенных положений довоенной экзистенциальной мысли Сартра, свидетельствует, в частности, конец книги, в котором писатель со свойственной ему прямоотой признается в том, что его пространное размышление о судьбах литературы «не так уж важно: мир может прекрасно обойтись без литературы. Но еще лучше он может обойтись без человека».

Абсурд не исчез — он превратился в «скрытый» абсурд в том смысле, в котором существовал «скрытый» бог для деистов XVII—XVIII веков. «Еретизм» Сартра (отвлечение от абсурда) стал шире, но не стал глубже. Задумав написать произведение о пути аполитичного буржуазного интеллигента в Сопротивление (своего рода «Хождение по мукам»), Сартр в конечном счете написал трилогию о пути к «умопомрачительной свободе» абсурда.

Французская критика почти единодушно считает трилогию «Дороги свободы» (публиковавшуюся в 1945—1949 годах) творческой неудачей писателя. (Сартр бросил работу над четвертым томом книги и больше художественной прозой — исключение: «Слова» — не занимался.) Книга в самом деле эклектична, чрезмерно растянута, переполнена «необязательными» второстепенными и третьестепенными персонажами (это особенно касается второй и третьей части).

В «Зрелом возрасте» (первая часть трилогии) жизненные любимые героя с нулевой степени (наблюдаемой в довоен-

ной прозе) перемещается в сторону положительного значения, которое, хотя оно и не обладает большой количественной характеристикой, можно считать «уступкой» жизни. Матье Деларю дает свое согласие на жизнь, ставя единственным серьезным условием сохранение «ясности ума». Сартр отказывается от экспериментального вакуума и «загрязняет» роман социально-бытовыми характеристиками.

Однако сохранение «ясности ума» приобретает у Матье форму наваждения, и его любовница Марсель точно характеризует положение: «Ты так боишься остаться в дураках, что отказался бы скорее от самого прекрасного в мире приключения, нежели бы рискнул себя обмануть».

Сартровская неприязнь к жизни нашла свое отражение в сюжете книги, разворачивающемся вокруг центральной темы: Матье ищет денег на аборт для своей любовницы. Нежелательная для Матье беременность Марсель невольно из «несчастливого случая» получает в романе символический смысл подавления и ликвидации жизни. Показательно также, что слово «ненависть» одно из самых распространенных в «Зрелом возрасте». Оно появляется чуть ли не на каждой странице; на некоторых — по нескольку раз. Ненависть связывает героев Сартра гораздо крепче других чувств; она вспыхивает мгновенно, возникая зачастую из совершенно противоположных эмоций, а иногда и сопутствуя им. Трудно найти такого персонажа в романе, который в какой-либо момент не ненавидел бы Матье, не бросал бы на него «ненавистных взглядов». Но Матье не остается «в дураках» и возвращает ненависть тем же персонажам, которые к тому же и между собой часто связаны этим чувством.

Матье с некоторой завистью смотрит на Брюне, коммуниста, который пришел в партию из кругов буржуазной интеллигенции. Матье считает, что Брюне «повезло». Брюне удалось вобрать в себя жизнь «толпы», зажить с ней одной жизнью и, пожертвовав своей постылой свободой, обрести свободу вдвойне, очутясь в согласии с самим собою и миром. Более того, каждый жест Брюне наполнен содержанием, и все, до чего он дотрагивается, становится «настоящим». Такая материализация фантомов поражает Матье и вырывает признание, что Брюне, в отличие от него самого, имеет вид «человека». Но когда Брюне предлагает ему вступить в партию, Матье отказывается. Он

считает, что компартия отстаивает благородные принципы. Он не знает только, что такое «благородство».

Потенциальный носитель «тотальной свободы», Матье тем не менее «нелегально» связан с культурой. Он прилежный посетитель выставок, театров, концертных залов, куда ходит «как на мессу». Матье даже не замечает, что постепенно он превращается в довольно посредственного «потребителя» искусства. Неожиданный разговор с его новой любовницей Ивиш, произошедший после посещения выставки Гогена, открыл для Матье его потаенную «недобросовестность». Матье высказал предположение, что он, возможно, тоже уедет когда-нибудь на Таити. «Это бы меня удивило», — бросает Ивиш. В отличие от Гогена, Матье — человек не «потерянный», не шальной, а, напротив, слишком «методичный». «С Гогеном жизнь, должно быть, была невозможна... С вами себя чувствуешь в безопасности, никогда не нужно бояться непредвиденного» — эти слова Ивиш застают врасплох теоретического «бунтаря». Радикальная попытка снять это обидное для «ясного ума» противоречие предпринимается Матье в конце трилогии, когда возникает возможность непосредственного действия, однако результат оказывается по меньшей мере двусмысленным.

Кучке солдат, среди которых находится Матье (роман «Смерть в душе»), сообщают о том, что заключено перемирие, а это означает, что Франция войну проиграла и теперь подвергнется оккупации. Солдаты неожиданно быстро и легко смиряются с роковым известием, но Матье решает примкнуть к группе стрелков, которые прикрывают отступление французских войск.

Убийство немца утвердило *реальность* Матье. Он сделал нечто осязаемое. «В течение многих лет он тщетно стремился действовать. У него крали его действия одно за другим. Но из этого выстрела у него совершенно ничего не украли. Он нажал на курок, и единственный раз что-то произошло. «Что-то окончательное», — подумал он и рассмеялся... Он смотрел на своего убитого с удовлетворением. *Его* убитый, *его* дело, след *его* пребывания на земле. К нему пришло желание убить и других; это было увлекательно и просто; он хотел погрузить Германию в траур».

Но разве *только* в Германии дело? Прежние чувства Матье, потянувшие его на колокольню (откуда велась оборона), какими бы смутными и неясными они ни были,

давали основание предположить, что в них есть нечто от оскорбленного достоинства французского патриота; убийство немца рассеяло эти чувства, как дым; на смену им пришла жажда тотального разрушения, которая выплеснулась против врагов Франции, но которая с тем же успехом могла выплеснуться на кого угодно. Здесь заговорило «подполье», причем торжествующим голосом. В последнем потоке сознания Матье мы ощущаем упоение разрушением, переходящее в своеобразную вакханалию бунта, когда герой освобождается от всех законов, которые стесняли, сковывали, затрудняли его движения, несмотря на всю «ясность» его ума: «Законы летели в воздух, возлюби своего ближнего, как самого себя... не убий...» Матье постигает, что «Свобода — это Террор», и становится «свободным, как воздух». Немцы превращаются в мишени и теряют самостоятельное значение; они символы: «это был огромный реванш». Матье расстреливал свои сомнения, колебания, промахи: «Выстрел в Лолу, которую я не посмел обокрасть, выстрел в Марсель, которую должен был бросить, выстрел в Одетту, с которой не захотел переспать. Этот — по книгам, которые я не осмелился написать, а этот — по путешествиям, в которых себе отказал, а вот этот — по всем типам разом, которых я хотел ненавидеть, а стремился понять...» Расстреляв свои сомнения, Матье принимается за глобальное уничтожение: «Он стрелял в человека, в Добродетель, в Мир... он стрелял в красивого офицера, во всю Красоту Земли, в улицу, цветы, сады, во все, что когда-то любил. Красота сделала непристойный прыжок, а Матье стрелял дальше. Он стрелял: он был чист, он был всемогущ, он был свободен».

Матье расстрелял всю свою *человечность*; в нем ничего больше человеческого не осталось. Сквозь облик рефлектирующего интеллигента на пороге смерти проступило геростратово обличье, исконное, неискоренимое, торжествующее. Оно властно заявило о себе как о единственно достоверной черте человека, с которой он сходит в могилу. Альтруистические чувства, стремления, желания преобладают в человеке и даже порою делают его беззащитным перед их выражением, но они находятся, как явствует из финала трилогии, где-то на срединном уровне; на более глубоких, подпольных уровнях власть принадлежит индивидуалистическим стремлениям, а еще ниже — геростратову комплексу. Таков, собственно, вывод из одис-

сеи Матье. В этом выводе нет ничего особенно отрадного для гуманизма; гуманизм не изгоняется, он имеет свое место под солнцем, но весьма скромное: личностное начало, как правило, осуществляет постоянный контроль над действиями человека и в каждый, даже самый бескорыстный альтруистический порыв добавляет щепотку едкой соли индивидуализма, достаточную для того, чтобы этот порыв замутнить и сделать двусмысленным.

Значит, если личность попадает в «пограничную ситуацию», то, пусть приведенная в нее гуманными соображениями, она отбрасывает их немедленно и брезгливо и получает «умопомрачительную свободу».

Так качается маятник состояний стратовского героя: от «тошноты» (как реакции на состояние мира) — до «умопомрачительной свободы» («если бога нет — все позволено»<sup>1</sup>) и от «умопомрачительной свободы» — к «тошноте» (как реакции героя на свой собственный бессмысленный бунт в бессмысленном мире), и так далее, до бесконечности, до дурноты, до... тошноты.

---

Сказать, что Сартр был противоречивой фигурой, что, несмотря на свои заблуждения, он действительно крупный писатель, — это, право же, общее место. Кого ни возьми, у нас все крупные западные писатели XX века — противоречивые фигуры. Нашими литературоведческими стараниями мы, можно сказать, создали международный клуб противоречивых писателей, своего рода элитарное заведение, куда случайных посетителей не пускают. В подробностях разработав методологию обнаружения противоречий (мы прибегаем к ней не без лукавства — противоречивый — значит отнюдь не пропащий), в течение долгих лет борясь за издание того или иного «противоречивого» автора (смешно сказать, рассказ «Стена» был впервые опубликован у нас по-русски через *пятьдесят лет* после его создания!), мы редко занимались анализом действительных противоречий целостной системы: индивид — гражданин — художник.

---

<sup>1</sup> «Достоевский написал когда-то: «Если бога нет — все позволено», и это является для экзистенциализма отправной точкой» (Sartre J.-P. L'Existentialisme est un humanisme. P., 1970, p. 36).

---

Как бы то ни было, если подчиниться знакомой методологии, Сартр может занять одно из председательских мест в вышеназванном клубе: он был чемпионом всевозможных противоречий: философских, эстетических, политических — каких угодно. Он создал теорию «ангажированной литературы», призванной быть социально активной, и одновременно утверждал, что человек — «беспольная страсть». Буржуа по происхождению, он люто ненавидел буржуазию, выставлял ее сословием «мерзавцев». В последние годы жизни Сартр был яростным «гошистом», распространял на улицах «подрывные» издания, но до конца дней остался «мандарином» французской словесности, увенчанным Нобелевской премией, от которой, как от кошмара, в ужасе отказался. Мечта стать проклятым писателем не осуществилась. Де Голль мудро заметил: «Вольтера не арестовывают». Сартр явно недооценил проклятый им класс.

*Kaliayer*



*Dora*



*Kaliayer la regard.*



---

---

## МЫСЛИ О КАМЮ

Альбер Камю — одна из ключевых фигур литературной жизни во Франции послевоенного времени, властитель дум целого поколения, прозаик, эссеист, драматург, журналист, участник подпольного Сопротивления, лауреат Нобелевской премии по литературе (он получил премию в сорок четыре года, в 1957 году) — на своем трагическом примере доказал то, что он неустанно подчеркивал, — роль случайности и абсурда в человеческой жизни: Камю стал жертвой несчастного случая, 4 января 1960 года погиб в автомобильной катастрофе.

Певец абсурда по необходимости, по невозможности найти иную связь между миром и человеком, Камю не был неподвижным, незабываемым изваянием. Его философско-эстетическое развитие, мировоззренческая траектория, отчасти напоминающая траекторию богоборческих героев Достоевского, отличаются тем, что Камю умел признавать и анализировать свои ошибки. Но сперва он не мог их не совершать.

Камю как писателя, мечущегося между «историей» и «вечностью», сформировали четыре источника: происхождение, средиземноморское «почвенничество», болезнь и книжная культура.

С «историей» Камю крепко связан своим происхождением. «Я обучился свободе не по Марксу, — писал впоследствии Камю. — Меня научила ей нищета». Отец будущего писателя погиб в самом начале первой мировой войны, когда сыну исполнился год. Мать Камю, неграмотная испанка, пережившая своего знаменитого сына, занималась работать уборщицей. Они жили в бедном предместье Алжира, среди ремесленников и рабочих разных национальностей.

Взгляды Камю на социальное зло с юности сближали его с левыми силами. После прихода Гитлера к власти Камю участвует в антифашистском движении, основанном А. Барбюсом и Р. Ролланом. В конце 1934 года он вступает в коммунистическую партию и фактически остается в ней до 1937 года (тогда вследствие конфликта между коммунистами и алжирскими националистами Камю вышел из партии), ведет пропаганду в мусульманских кругах, воз-

главляет просветительскую работу Алжирского дома культуры, разделяет энтузиазм сторонников Народного фронта и в качестве журналиста антиконформистской алжирской газеты поистине одержим идеалом социальной справедливости.

Наряду с этим нищета, которая окружала Камю в молодые годы, никогда не была для него несчастьем. Она словно уравновешивалась сказочным богатством алжирской природы, ее морем и солнцем. «Я находился где-то на полпути между нищетой и солнцем, — писал Камю. — Нищета помешала мне уверовать, будто все благополучно в истории и под солнцем; солнце научило меня, что история — это не все. Изменить жизнь — да, но только не мир, который я боготворил».

Средиземноморский дух — этот дух, связанный с языческой античностью, дух гармонии, меры и красоты — витает над молодым Камю. Он с радостью обнаруживает его как в книгах «Яства земные» А. Жида и «Средиземноморское вдохновение» своего философского наставника Ж. Гренье, так и в рассуждениях своих друзей по Алжиру, молодых прозаиков и поэтов, объединившихся в литературный кружок. В этом кружке при активном участии Камю создается журнал «Берега» с утопической программой воскрешения средиземноморского человека, «язычника», «варвара», который бы отвергал «мертвую цивилизацию» промозглой Европы, с проповедью целительности непосредственно-чувственного восприятия мира. Журнал закрылся на третьем номере, но постулат «средиземноморской меры» как надысторической ценности сохраняется у Камю до конца его дней. Со средиземноморским мифом вплотную связано представление Камю о счастье, что отразилось как в сборнике эссе «Брачный пир» (1939), так и в первом (не изданном при жизни автора) романе «Счастливая смерть». «Свежий ветерок, синее небо. Я самозабвенно люблю эту жизнь и хочу безудержно говорить о ней: она внушает мне гордость за мою судьбу — судьбу человека, — писал Камю в очерке «Бракосочетание в Типаса». — Однако мне не раз говорили: тут нечем гордиться. Нет, есть чем: этим солнцем, этим морем, моим сердцем, прыгающим от молодости, моим солоноватым телом и необъятным простором, где в желтых и синих тонах пейзажа сочетаются нежность и величие».

Средиземноморское лицо жизни имеет, однако, траги-

ческую изнанку. Жизнь молодого Камю подвергается постоянной угрозе: с 1930 года он болен туберкулезом. Болезнь становится фактором, в значительной мере формирующим экзистенциальное мироощущение Камю, одним из доказательств неизбежной трагедии человеческого удела.

Камю много размышляет о смерти, в дневнике признается в том, что боится ее, ищет возможности к ней подготовиться. Камю не верит в бессмертие души. Вместо этого он хочет доказать, что тот, кто был счастлив в жизни, способен к «счастливой смерти». Эта «счастливая смерть» превращается у него в наваждение.

Четвертый, и очень важный, момент, определивший жизненную и творческую судьбу Камю, относится к сфере духовной культуры. Камю был страстным, запойным читателем.

С точки зрения экзистенциальной проблематики он находился под сильным впечатлением от Плотина и Августина (философии которых он посвятил свою дипломную работу), Киркегора и Ницше, Хайдеггера и Шестова. Камю штудировал Достоевского, раздумывает над «Исповедью» Толстого. С особым вниманием читает своих современников и соотечественников: Мальро, Монтерлана, Сент-Экзюпери, Сартра.

В 1938 году Камю еще до встречи и дружбы с Сартром определил разницу между собой и автором «Тошноты». Рецензируя роман Сартра в алжирской печати, Камю писал: «И герой г-на Сартра, возможно, не выразил смысла своей тоски, поскольку он настаивает на том, что его отталкивает в человеке, вместо того чтобы основывать причины отчаяния на некоторых особенностях его величия».

Молва объединила Сартра с Камю в тандем единомышленников-экзистенциалистов, назвала неразлучными друзьями, что-то наподобие Герцена и Огарева. Трудно, однако, найти более противоположные натуры. Красивый, обаятельный Камю, в чьих жилах играет испанская кровь, а на губах почти всегда улыбка, спортсмен, футболист (до своей болезни), любимец слабого пола, — и сумрачный, рожденный в буржуазной семье «квазимодо» Сартр, которого невозможно представить себе бьющим по футбольному мячу, кабинетный мыслитель немецкого склада и такой же кабинетный бунтарь, вечно сосущий трубку. Зато Сартр, безусловно, куда глубже как философ, куда изощреннее и одареннее, чем мыслитель Камю, который фундамен-

тальные познания замещает порой живостью природы и чувства. «Мы с Сартром всегда удивлялись, что наши имена объединяют, — писал Камю в 1945 году. — Мы даже думали однажды напечатать маленькое объявление, где нижеподписавшиеся утверждали бы, что не имеют ничего общего между собой и отказываются платить долги, которые каждый из нас наделал самостоятельно. Ибо в конце концов это насмешка. Мы с Сартром напечатали все свои книги без исключения до того, как познакомились. Когда же мы познакомились, то лишь констатировали наши различия. Сартр — экзистенциалист, а единственная философская книга, которую я напечатал, «Миф о Сизифе», была направлена против так называемых экзистенциалистских философов».

Тут возникает известная терминологическая путаница. Камю отвергает ярлык «экзистенциалиста», пущенный в ход околофилософской журналистикой в 1945 году и подхваченный Сартром. Но это не значит, что Камю далек от экзистенциальной проблематики. Просто в рамках экзистенциализма он решает ее по-своему.

Экзистенциализм Камю основан на *отчаянии*, которое вызвано не мыслью о мерзости жизни и человека (как у Сартра), а мыслью о величии личности, неспособной найти связь с равнодушным (но прекрасным!) миром.

Молодому Камю принадлежит спорный тезис: «Хочешь быть философом — пиши роман». Он хотел, как и Сартр, превратить художественное творчество в полигон для философских экспериментов. В их основе первоначально лежит понятие абсурда.

«Абсурд, рассматриваемый до сих пор как вывод, взят в этом эссе в качестве отправной точки», — пишет он в предисловии к «Мифу о Сизифе» (1941), который отличается прежде всего своим «абсурдным» максимализмом.

Абсурд возникает из противоречия между «серьезным», целенаправленным характером человеческой активности и ощущением нулевого значения ее конечного результата (смерть индивида; более того, весьма вероятное уничтожение всего человечества). Такое противоречие при трезвом рассмотрении кажется издевательством над человеком, и в качестве ответной реакции приходит мысль о самоубийстве. Вот почему Камю начинает эссе словами: «Есть только одна действительно серьезная философская проблема: самоубийство».

Встает законный вопрос: как совместить активную позицию Камю — сторонника социальной справедливости с позицией Камю — идеолога абсурдизма? В том-то все и дело, что они несовместимы, и именно это мучило Камю, раздирало его на части. Социальная несправедливость с точки зрения абсурдизма оказывалась несущественной проблемой, но столь же несущественной проблемой оказывался, в свою очередь, абсурд с точки зрения вопиющей нищеты, голода и социального унижения.

Это положение уже отмечалось русскими экзистенциалистами (скорее их можно назвать предтечами экзистенциализма) начала века. В частности, Шестов (см. выше) в период революционных событий 1905 года находил возможность существования двух типов мышления: «дневного» (то есть социального) и «ночного» (то есть индивидуального). Противоречие между «дневным» и «ночным» типами мышления в рамках экзистенциальной школы неразрешимо.

Тем не менее Камю-абсурдиста беспокоит мысль о том, что традиционные моральные ценности оказываются под ударом. Их отмена, по Камю, неминуема, однако это констатируется отнюдь не с радостью, а с горьким чувством. Абсурд «не рекомендует преступления, что было бы наивно, но он обнаруживает бесполезность угрызания совести. Кроме того, если все пути безразличны, то путь долга столь же законен, сколь и любой другой. Можно быть добродетельным по капризу».

Страх перед опасностью безответственного, безнравственного поведения, или, иначе сказать, имморализма, который испытывает Камю, сам по себе можно считать брешью в его доктрине абсурдной философии, ибо он трансцендентен абсурду. В авторе «Мифа о Сизифе» уже живет будущий моралист, но пока что он стыдливый и потаенный.

Если «Миф о Сизифе», писавшийся параллельно с романом «Посторонний», помогает разобраться в зашифрованной философской подоплеке романа, то «Счастливая смерть» дает возможность разобраться в генезисе «Постороннего».

Роман «Счастливая смерть», основной просчет которого заключается в недоказуемости положения, вынесенного в название, писался на протяжении 1936—1938 годов, был завершен, но никогда не публиковался при жизни автора.

Камю знал, что он не печатал. В процессе работы над «Счастливой смертью», буквально в чреве этого произведения, возник, а затем стал бурно развиваться подстрекательский авторской фантазией замысел другого романа, который в конечном счете отодвинул «Счастливую смерть» на задний план.

Знаменательно изменение фамилии героя от «Счастливой смерти» к «Постороннему». В первом романе герой носит фамилию Мерсо (Mersault), то есть в ее основании плещется море (mer), в «Постороннем» фамилия Meursault обещает смерть, она смертоносна (meurs — «умри»).

Мерсо-«старший» имеет свои навязчивые идеи, вроде «счастливой смерти», но Мерсо-«младший» сам по себе становится идефикс и принимает форму мифа.

В своем разборе «Постороннего» («Объяснение «Постороннего», 1943) Сартр останавливается на форме повествования, которую, по его словам, Камю заимствовал у современного американского романа и, в частности, у Хемингуэя. Сартр стремится найти связь между философией и стилем «Постороннего»: «Присутствие смерти в конце нашего пути рассеяло наше будущее, наша жизнь не имеет «завтрашнего дня», она — череда настоящих моментов». Этому представлению о жизни соответствует фраза Камю, которая выражает собой лишь настоящее, она отделена от следующей фразы «небытием». «Между каждой фразой, — пишет Сартр, — мир уничтожается и возрождается: слово, как только оно возникает, является творчеством из ничего; фраза «Постороннего» — это остров. И мы прыгаем от фразы к фразе, от небытия к небытию».

Анализ Сартра продолжил впоследствии известный французский литературовед Ролан Барт в работе «Нулевая степень письма», назвав автора «Постороннего» «родоначальником письма, которое порождает идеальное отсутствие стиля»: «Если письмо Флобера содержит Закон, а письмо Малларме постулирует молчание, если письмо других писателей, Пруста, Селина, Кено, Превера, каждое по-своему основывается на существовании социальной природы, если все эти стили предполагают непрозрачность формы... нейтральное письмо действительно вновь обнаруживает первое условие классического искусства: инструментальность».

«Если письмо в самом деле нейтрально, если язык, вместо того чтобы быть громоздким и необузданным

действием, достигает состояния чистого уравнения... тогда Литература побеждена, человеческая проблематика обнаружена и бесцветно раскрыта, писатель безвозвратно становится честным человеком».

Однако это идеальное, по Р. Барту, состояние оказывается лишь призрачным: «К сожалению, нельзя доверять чистому письму; автоматические действия возникают на том самом месте, где находилась первоначально свобода, сеть жестких форм все больше и больше сжимает первоначальную свежесть речи...» Писатель становится эпигоном своего первоначального творчества, «общество превращает его письмо в манеру, а его самого в пленника своих собственных формальных мифов».

В отношении «Постороннего» этот анализ столь же справедлив, сколь и жесток. В романе происходит не только рождение, но почти одновременно и вырождение «нейтрального письма».

В этом произведении существует сокровенное противоречие между избранной формой повествования и характером повествователя. Повествование от первого лица заставляет героя занять активную позицию в оценке происходящих событий хотя бы при отборе и подаче фактов. Камю же, по его собственным словам, стремился создать персонаж, лишь отвечающий на вопросы, то есть только тогда занимающий активную позицию и делающий выбор, когда к этому его подтолкнут внешние, чуждые ему силы. В результате такое противоречие, незаметно проникая в жизненно важные центры произведения, способствует параличу доверия к герою, вынуждая в его поступках видеть не способ непосредственного самовыражения, а позу (это и есть, по сути дела, превращение письма в манеру). Мерсо лишь делает вид, будто бесстрастно описывает события, связанные со смертью матери (см. начало романа: «Сегодня умерла мама. А может быть, вчера — не знаю»), — на самом деле у него есть тайная страсть: ударить как можно сильнее по нравственному чувству читателя, шокировать его и тем самым добиться необходимого эффекта: убедить всех в своей посторонности. Это желание и таит в себе подвох. Сомнение вызывает главным образом не самое существование «постороннего», но его настойчивые напоминания о своей «посторонности». Актерство Мерсо, в последних строках романа созывающего зрителей на представление собственной казни, дает герою возможность

ускользнуть от однозначной оценки и оставляет читателя в недоумении: не роман, а головоломка.

По жанру роман Камю можно отнести к роману воспитания с той лишь существенной разницей, что он исследует пути не адаптации героя к общественной среде, а их разрыва и дезинтеграции. В плане «антивоспитания» «Посторонний» похож на романы маркиза де Сада, но если последними движет всеразрушительная страсть, то в романе Камю на первое место выставлен абсурд.

Мерсо возникает как самораскрытие духа абсурда, и ценности любой неабсурдной культуры ему чужды. Перед читателем миф о новом Адаме, освобожденном от условностей, рефлексий, интеллектуальных забот, но зато полном безграничного доверия к своим желаниям и чувствам.

Мерсо сбросил с себя одежды культуры — даже не сбросил, а просто автор создал его нагим. Читатель вправе ожидать конфликта Мерсо с теми, кто еще ходит в душных и бесполезных одеждах. Конфликт и составил содержание книги. Мерсо задремал над гробом матери. Он убил араба как назойливую муху. Для «культурных» людей этого предостаточно. Они судят его и приговаривают к смертной казни.

Сознавал ли Мерсо свою наготу? В предисловии к американскому изданию романа, написанном в пятидесятые годы, Камю утверждал, что «герой книги приговорен к смерти, потому что он не играет в игру». «Он отказывается лгать. Лгать — это не просто говорить то, чего нет на самом деле. Это также, и главным образом, — говорить больше, чем есть на самом деле, а в том, что касается человеческого сердца, говорить больше, чем чувствовать... Вопреки видимости, Мерсо не хочется упрощать жизнь. Он говорит то, что есть, он отказывается скрывать свои чувства, и вот уже общество чувствует себя под угрозой». Камю заключает: «Ненамного ошибутся те, кто прочтет в «Постороннем» историю человека, который безо всякой героической позы соглашается умереть во имя истины».

Камю превращает Мерсо в процессе его конфронтации с обществом не только в идеолога абсурда, но и в мученика. Адам становится Христом («единственным Христом, которого мы заслуживаем» — по словам самого Камю), судьи — фарисеями.

Мерсо, за которым скрыт автор с готовыми идеями



«абсурдной» философии, навязывает читателю свой выбор: либо фарисеи, либо он со своей бесчувственной правдой. Но выбор надуман, как и сам герой. Один из французских критиков писал: «Если Мерсо — это человек, то человеческая жизнь невозможна». Загадка Мерсо, привлекающая к себе не одно поколение читателей и критиков (роман побил все тиражные рекорды карманных изданий во Франции и особенно привлекает молодежь, которая находит в нем смелый вызов надоевшей и формализованной общественной системе воспитания, — в этом плане у романа еще большое будущее), должно быть, в том и заключается, что он не человек, а некая философская эманация, «абсурдизм» с человеческим лицом и телом.

Неизбежный трагизм существования еще не означает торжества философии абсурда. Напротив, как доказал сам Камю на примере своей жизни, ее невозможно не предать, особенно в исторической «пограничной ситуации». Опыт второй мировой войны открыл Камю мир, находящийся по ту сторону «абсурда», мир, в который он отказывался верить, считая его лживым призраком. Теперь в его существовании он убедился воочию. Стремление разобраться в опыте войны впервые видно в публицистических статьях, объединенных под названием «Письма к немецкому другу» (вымышленный друг выведен философом отчаяния, не верящим в гуманистические ценности, — тем самым он уязвим для нацистской идеологии), написанных в 1943—1944 годах, ярком литературном документе периода Сопrotивления. В «Письмах» Камю наметил альтернативу философии и практики «отчаяния». Главный акцент сделан на связи человека с жизнью. В результате земля вбирает в себя традиционные функции небес, и справедливость обретает смысл как чувство верности земле. Все это пока что довольно шатко, но гуманистическая тенденция обозначилась определенно.

Ростки нового мировоззрения, выраженного в «Письмах», укрепились и утвердились в романе «Чума» (1947), который принес Камю международную известность.

«Чума» — одно из наиболее светлых произведений западной словесности послевоенного периода, в ней есть черты «оптимистической трагедии». Это утверждение не парадокс, несмотря на его парадоксальную видимость, которая возникает благодаря тому, что содержание романа-хроники составляет скрупулезное описание эпидемии

чудовищной болезни, разорившей город Оран в 194... году и унесшей тысячи жизней его обитателей, что само по себе представляет удручающую картину. Парадокса нет, потому что через все страдания и ужасы эпидемии автор хроники донес до читателя благую весть, и она торжествует над трагедией, прокладывая путь вере в духовные силы человека современной цивилизации, который под воздействием философии скептицизма готов был уже окончательно разувериться в себе. Обаяние надежды, теплым светом которой пронизана «Чума», состоит главным образом в том, что эта надежда была рождена не в экстатическом приливе риторического вдохновения, не в пароксизме страха перед грядущими судьбами человечества (в результате чего надежда бы стала защитной реакцией, волевым актом «скачка», который столь решительно отверг автор «Мифа о Сизифе»), но выпелась как бы сама по себе из реального опыта трагической обыденности оккупации. Естественность светлого начала, придавшая книге правдивую оптимистическую настроенность, которой алкал послевоенный читатель, напоминающий в этом смысле сартровского Рокантена (из романа «Тошнота»), уставшего в конечном счете от «тошноты», несомненно способствовала огромному успеху романа.

Камю показал в романе, что на свете существуют вещи и положения, вызывающие в душе человека могучий стихийный протест, который, впрочем, был бы мало любопытен, если бы сводился лишь к охране индивидуальных прав и интересов, но который тем и поразителен, что возникает также из отказа быть равнодушным очевидцем чужого несчастья. Идея человеческой солидарности стара как мир, но важно то, в каком культурно-историческом контексте она была высказана. В мире традиционной доабсурдной культуры эта идея могла бы определиться «инерцией» человеческих взаимоотношений, но, проросшая сквозь каменистую почву «абсурда», желавшего быть последним пунктом той наклонной плоскости, по которой сползала европейская секуляризованная мысль, она выглядела как преодоление философии абсурда.

Это преодоление и явилось благой вестью, ибо как ни золотил Камю участь Сизифа, сущность его положения не менялась. Камю в «Мифе о Сизифе» провозгласил Сизифа счастливым. Но стал ли Сизиф от этого счастливей? Абсурд держал своего певца в плену «логичности». Те-

перь же, когда энергия спонтанного бунта против «возмутительной судьбы» оказалась настолько значительной, что смогла воодушевить субъекта европейской культуры, прослывшего индивидуалистом и имморалистом, на поступки, слова для выражения которых адепты философии абсурда готовы были уже помещать в словарях с пометой «уст.»: «героизм», «самоотверженность», наконец, «святость», — «абсурдная» логика теряла свои права на монополию, превращаясь лишь в одну из возможных игр отвлеченного ума. С огромным энтузиазмом, еще более подчеркнутым формальной беспристрастностью хроники (ее «анонимный» повествователь в конце концов оказывается одним из главных персонажей, доктором Рье), Камю возвестил в «Чуме» о том, что для людей существуют сверхиндивидуальные ценности уже в силу того, что они люди. Нельзя не признать, что «великим открытием «Чумы», — как писал ведущий французский исследователь творчества Камю Р. Кийо, — является открытие существования человеческой природы».

С чувством радостного недоумения герои «Чумы» познают законы человеческой сущности. В этом отношении особенно любопытен парижский журналист Рамбер, застрявший случайно в зачумленном Оране и пытающийся всеми правдами и неправдами вырваться из города, для того чтобы воссоединиться с любимой женщиной. Но изо дня в день соприкасаясь с участниками борьбы против эпидемии, этот «посторонний» начинает ощущать, что какая-то неведомая сила втягивает его в общее дело, и вот он уже в санитарных дружинах, рискуя жизнью, помогает врачам. На этом «колдовство» не кончается. Когда Рамберу наконец предоставляется возможность бежать из города, он не пользуется ею и остается в Оране, обнаруживая, что он «тоже здешний» и что «эта история касается равно нас всех». А единственный до тех пор смысл жизни отступает на второй план, потому что «стыдно быть счастливым в одиночку».

Узнав о решении Рамбера, доктор Рье вопрошает недоуменно: «Разве есть на свете хоть что-нибудь, ради чего можно отказаться от того, кого любишь? Однако я тоже отказался, сам не знаю почему». В более обстоятельной беседе Рье пытается тщательнее разобраться в занятой им позиции. На вопрос: «Почему вы так самоотверженно делаете свое дело, раз не верите в бога?» — Рье дает раз-

вернутый ответ, хотя и начинающийся сакраментальным «я не знаю»: он признается, что его многому научило человеческое горе. Другой герой романа, Тарру, рассказывает Рье историю своей жизни, из которой становится ясно, что этот сын богатого прокурора решил «во всех случаях становиться на сторону жертв, чтобы как-нибудь ограничить размах бедствия». Единственная конкретная проблема, которую знает Тарру, состоит в том, «возможно ли стать святым без бога».

Но как бы ни близка казалась разгадка мотивов совместного действия, полного знания не ожидается, и лейтмотив «я не знаю» проходит через роман. Тарру соглашается, что в конечном счете его позиция есть «упрямая слепота». Показательны слова Рье: «Нельзя одновременно лечить и знать. Поэтому будем стараться излечивать как можно скорее. Это самое неотложное».

Позднее, в эссе «Бунтарь» (1951), Камю скажет от своего имени: «Главное заключается пока что не в том, чтобы проникнуть в сущность вещей, а в том, чтобы в мире, какой он есть, знать, как себя вести». Таким образом, метафизическая проблематика со временем уступает в творчестве Камю место этической. Неотложность «лечения» оставляет на заднем плане вопросы экзистенциального порядка. Кроме того, Камю не случайно противопоставляет в «Чуме» своим рефлексирующим героям чудака Грана с его «естественным» героизмом, проявившимся в борьбе с эпидемией, за который автор, быть может, намеренно награждает его, заболевшего чумой, спасением от смерти, и этот милый графоман, никак не способный справиться с первой фразой задуманного романа об амазонке, скачущей по цветущим аллеям Булонского леса, становится вестником того, что чума «выдохлась» и избавление близко.

Несмотря на прославление «центростремительных» сил, живущих в человеческой личности, автор «Чумы» не сделался, однако, жертвой опьянения тем наивным и вздорным восторгом, когда все рисуется в розовом свете. В своей хронике, созданной под влиянием Дефо и «Моби Дика» Мелвилла, Камю сохранил достаточно трезвости для того, чтобы показать, что эпидемия не для всех стала школой, где воспитывается чувство солидарности. Для многих оранцев она оказалась лишь поводом взять от жизни как можно больше: они устроили «пир во время чумы». «Если

эпидемия пойдет вширь, — писал автор хроники, анализируя жизнь в зачумленном городе, — то рамки морали, пожалуй, еще больше раздвинутся. И тогда мы увидим миланские сатурналии у разверстых могил».

Отмеченная жажда сатурналий опрокидывает надежды как чрезмерных гуманистов, верящих в «добрую» однозначность человеческой природы, так и церковников, ожидающих массового прихода паствы к богу.

Камю не желает быть верховным судьей: он признает права людей, тянущихся к «радостям жизни», однако читатель ощущает, что не они соль земли. Исключение составляет лишь резко отрицательное отношение повествователя к городской администрации, трусливой и бездарной, в которой явно воплотились черты вишистских властей. В остальных случаях Камю стремится к компромиссам, стараясь разобраться в чуждой ему логике поведения. Это наблюдается, в частности, в развитии самой острой дискуссии книги, которая происходит между ученым иезуитом Панлю и доктором Рье.

Первоначально Панлю предстает перед читателем в довольно отталкивающем виде проповедника, который чуть ли не ликует по поводу эпидемии, в облике которой он усматривает божью кару за грехи оранцев. Панлю хочет использовать страх своих прихожан для укрепления их ослабевшей и тусклой веры. Резкость интонаций первой проповеди Панлю, доходящей в некоторых своих положениях до гротеска, выявляет неприязненное отношение к ней со стороны автора, что можно рассматривать как негативную реакцию Камю на политическую ориентацию французской католической церкви времен оккупации. Однако проповедь Панлю, какой бы гротескной она ни была, не перерастает у Камю в косвенный приговор христианству. Анализируя проповедь, доктор определяет ее скорее как плод абстрактного, кабинетного мышления: «Панлю — кабинетный ученый. Он видел недостаточно смертей и потому вещает от имени истины». Но «христиане лучше, чем кажется на первый взгляд», — утверждает Рье, поскольку, по его мнению, «любой сельский попик, который отпускает грехи своим прихожанам и слышит последний вздох умирающего, думает так же, как я. Он прежде всего попытается помочь беде, а уже потом будет доказывать ее благодетельные свойства».

Ход трагических событий «очеловечил» Панлю. Вместе

с Тарру он участвовал в деятельности санитарных дружин, вместе с Рье страдал над кроватью умирающего в мучительной агонии мальчика. После этой трагедии в душе Панлю что-то «надломилось».

Судя по первоначальному варианту романа, Камю приводил Панлю, заболевшего чумой, к религиозной катастрофе. После смерти «его лицо выражало... нечто противоположное безмятежности». В окончательном варианте Камю сохраняет Панлю веру, и священник умер, держа распятие в руках, однако автор не допустил надежды на трансцендентное бытие: смерть принесла с собой лишь нейтральную «пустоту»: «Взгляд его ничего не выражал».

Рассуждая о санитарных бригадах, доктор стремится представить их как нормальное, а не исключительное явление, ибо он не разделяет мнения тех, кто полагает, будто добрые поступки встречаются реже злобы и равнодушия. «Зло, существующее в мире,— полагает доктор Рье,— почти всегда результат невежества, и любая добрая воля может принести столько же ущерба, что и злая, если только эта добрая воля недостаточно просвещена. Люди — они скорее хорошие, чем плохие, и, в сущности, не в этом дело. Но они в той или иной степени пребывают в неведении, и это-то зовется добродетелью или пороком, причем самым страшным пороком является неведение, считающее, что ему все ведомо, и разрешающее себе посему убивать».

В этом рассуждении, идущем в русле сократовской традиции, есть, несомненно, недооценка злой воли, сознательно попирающей добро. Недооценивая злую волю, Рье разворачивает оптимистическую перспективу борьбы со злом (естественно, в тех пределах, в каких «порядок вещей,— по словам самого Рье,— определяется смертью»), и это отразилось на характере повествования в хронике.

Однако конец романа прочитывается как призыв к бдительности, особенно необходимой перед лицом человеческого бессилия навсегда искоренить зло. Рье вслушивается в радостные крики толпы, освобожденной от чумы, и размышляет о том, что «любая радость находится под угрозой», ибо «микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что она может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья... и что, возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города».

Проблематика чумы нашла также свое отражение в драматургии Камю, в пьесе «Осадное положение» (1948).

Он создал ее в духе средневековых «моралите», аллегорических спектаклей, сюжет которых зрители знают наперед. Это наиболее карнавализованное сочинение Камю, в котором большая роль отведена хору, комментирующему события. В центре пьесы символическая фигура Чумы, воплощенная в образе дородного человека, носящего военную форму. Его секретарем, с блокнотом в руке, служит сама Смерть. Основной конфликт разворачивается между Чумой, стремящейся навести в городе «новый порядок», и молодым человеком по имени Диего, пылко влюбленным в дочь судьи.

Автор «Осадного положения» более скептичен, чем автор «Чумы», и здесь, вероятно, сыграл роль тот факт, что в послевоенное время Камю, который девизом редактируемой им парижской газеты «Комба» взял слова: «От Сопротивления к Революции», с каждым годом все больше разубеждался в возможности провозглашенного им пути, все больше сомневался в целесообразности революции, все с большим скептицизмом смотрел на послевоенное развитие страны. Надежды 1944—1945 годов на возможности коренных общественных перемен во Франции при соблюдении демократических свобод в 1948 году выглядели уже иллюзией. Камю все больше обращался к вопросам нравственного совершенствования личности, индивидуальной морали, которую его недоброжелатели, намекая на санитарные дружины «Чумы», ядовито называли «моралью Красного Креста».

Пьеса «Осадное положение», поставленная на сцене, потерпела фиаско. Причин этому несколько. Драматургия Камю с самого начала была основана на эстетических принципах, которые послевоенному читателю (зрителю) казались анахронизмом. Как бы Камю ни спорил с теми, кто видел в его пьесах программные, тезисные сочинения, природа его пьес не менялась: они служили иллюстрацией к той или иной системе взглядов. По словам самого автора, его первые пьесы «Калигула» (1938) и «Недоразумение» (1943) необходимы прежде всего для того, чтобы с помощью театральной техники «уточнить» мысль «Постороннего» и «Мифа о Сизифе». Герои пьес Камю, как правило, подчинены философскому тезису.

В «Калигуле» речь идет о логике абсурда. Протестуя против того, что люди смертны и несчастны, нежный и чувствительный Калигула переходит от абсурда к нигилизму, царство которого становится царством жестокости и издевательства над человеком. Но разрушение в конечном счете ведет к саморазрушению. Калигула признается в совершенной ошибке: «Я выбрал не тот путь, он ни к чему меня не привел. Моя свобода — это не та свобода».

Такая «самокритика» императора выглядит почти что пародией.

Во многом более интересна пьеса «Праведники», написанная через год после «Осадного положения». В ней Камю ставил моральную проблему допустимости индивидуального терроризма и разрешал ее на основе своеобразного равенства: за жизнь жертвы покушения террорист обязан отдать свою жизнь, иначе это будет убийство. Разрешение вопроса, впрочем, довольно сомнительное, о чем с достаточной основательностью можно судить сейчас, когда мир захлестнула волна терроризма.

Место действия пьесы — Россия 1905 года, и действующие лица — русские эсеры-террористы, замышляющие покушение на жизнь великого князя Сергея, дяди Николая II.

Герой пьесы, «щепетильный убийца» Иван Каляев, поэт по натуре, противопоставлен автором не только российскому деспотизму, но и тем из его товарищей по партии, которые равнодушно смотрят на то, что в карете вместе с великим князем едут дети, — это для них не препятствие бросить бомбу.

Французская критика выделяет в «Праведниках» сцену любовного объяснения между Каляевым и Дорой (в третьем акте) как одну из наиболее сильных любовных сцен во всем творчестве Камю, не изобилующем сценами подобного рода. В этой сцене Дора, товарищ Каляева по партии, признается ему, что любит его «больше, чем справедливость и Организацию», и как подлинная искусительница требует от Каляева такого же признания. Разрываясь, как герой классической драмы, в традиции которой он и создан, между долгом и чувством, Каляев на минуту допускает слабость, однако немедленно вспоминает о том, что, как говорит сама Дора, «мы не от мира сего, мы — праведники».



Все это звучит достаточно выпренно и отвлеченно, имеет мало отношения к политическим и психологическим реалиям России начала века. Драматически сильной тем не менее получилась сцена встречи в Бутырской тюрьме Каляева с женой только что убитого им великого князя. Каляев умоляет великодушную посетительницу не просить для него помилования: «Позвольте мне умереть, или я вас смертельно возненавижу». Убив человека, Каляев не видит для себя возможности жить и готов безбоязненно принять смерть.

Говоря о драматургии Камю, невозможно не упомянуть его инсценировку «Бесов» Достоевского, завершённую в 1959 году. Это дань уважения памяти Достоевского как разоблачителя нигилизма. «Для меня, — говорил Камю в 1957 году, — Достоевский прежде всего значим тем, что еще задолго до Ницше он сумел распознать современный нигилизм, определить его сущность, предсказать его чудовищные последствия и постарался наметить пути спасения».

В своей инсценировке Камю стремился как можно более точно донести до зрителя смысл романа Достоевского, однако он создал излишне длинную, перегруженную героями и событиями пьесу.

Камю вел с Достоевским непрерывающийся «диалог» всю жизнь. «Я познакомился с его творчеством, — писал он в 1955 году, — в двадцать лет, и то потрясение, которое я испытал при этом, продолжается до сих пор, вот уже новые двадцать лет». Камю утверждал, что «без Достоевского французская литература XX века не была бы такой, какой она является в действительности». Без Достоевского и Камю не был бы Камю. Но это не означает «сыновнего» пиетета перед Достоевским. Если чтение Достоевского повлияло на характер философии Камю, то и философия Камю предопределила его прочтение Достоевского.

В тридцатые годы, вынашивая философию абсурда, Камю видел Достоевского под знаком «абсурдизма». Впоследствии в результате эволюции во взглядах Камю знак был изменен: Достоевский олицетворил собой «противление современному нигилизму».

Если обратиться к главе «Кириллов» из «Мифа о Сизифе», то трудно представить себе более последовательно, чем автор эссе, сторонника этого чуть ли не самого непоследовательного из героев Достоевского. Прежде всего

Камю привлекает смелость метафизического «преступления» инженера из «Бесов» и то оружие, с помощью которого Кириллов осуществляет его, — своеволие. Камю волнуют последствия «преступления»: «Для Кириллова, как и для Ницше, — пишет он, — убить бога значит самому стать богом». Словно опасаясь, что читатель примет Кириллова за сумасшедшего, страдающего манией величия, Камю замечает: «От сверхчеловека у него лишь логика и навязчивая идея, все остальное — от человека». Он не сумасшедший, настаивает Камю, иначе сумасшедшим нужно признать самого Достоевского. Камю присваивает Кириллову титул «абсурдного героя» — высшая награда в устах теоретика «абсурда». Но Камю ни на минуту не забывает о том, что в отличие от ортодоксального «абсурдиста» Кириллов кончает с собой. Правда, Камю готов найти этому оправдание. «Зачем нужно убивать себя, — спрашивает писатель, — уходить из этого мира после того, как достигнута свобода?» — и, отвечая на свой вопрос, он с энтузиазмом развивает идею Кириллова: люди еще не понимают, что бог свергнут, что они цари. Их нужно направить, повести за собой. «Кириллов, следовательно, должен убить себя из-за любви к человечеству. Он должен показать своим братьям тернистый, но царственный путь, на который он вступит первым. Это педагогическое самоубийство».

Апология «педагогического самоубийства» и его последствий для человечества составляет центр рассуждений Камю о Достоевском.

Достоевский предвидел религию сверхчеловека и ее последствия; еще Раскольников открыл их в вещем бреде, лежа на койке каторжной больницы. В «Бесах» Достоевский не только оспаривал идею «человекобожества», но и сознательно компрометировал ее путем компрометации ее носителя. Идеи Кириллова коверкает его косноязычие. Мысли его сбивчивы, противоречивы (тяжелы роды идеи сверхчеловека, впоследствии развитой Ницше!). Даже лицо у Кириллова (знак авторского отношения) — с «грязноватым» оттенком. Но Достоевский «загрязнил» и саму идею Кириллова — его связью с организацией Петра Верховенского. Достоевский нашел уязвимое место в философии своего героя, его ахиллесову пяту: отсутствие устойчивых нравственных критериев, замененных на «все хорошо».

Кириллов подготавливает самоубийство, вот его цель:

«Я убиваю себя, — провозглашает инженер, — чтобы показать непокорность и новую страшную свободу свою», — и в то же время он соглашается подписать свое предсмертное письмо, в котором нет даже намек на содержание его любимой идеи. Самоубийство объяснено самым банальным образом, целиком режиссируется Верховенским: «Убиваю же сам себя сегодня из револьвера не потому, что раскаиваюсь (в якобы совершенном им убийстве Шатова. — В. Е.) и вас боюсь, а потому что имел за границей намерение прекратить свою жизнь». Выведя дрожащей рукой под диктовку Верховенского это заявление, Кириллов воскликнул: «Только?» И действительно, разве таким должно быть предсмертное письмо создателя негативной метафизики? Но мало того! Кириллов еще рвется подписать свое письмо как можно более по-дурацки, да в довершение ко всему хочет рожу пририсовать с высунутым языком... Выстрел Кириллова не мог разбудить людей, о чем сокрушается Камю, он мог их разве что озадачить.

Под пером автора «Мифа о Сизифе» философия Кириллова обрела завершенность, которой ей не хватало в романе, но которую она была вправе иметь. Славословя Кириллова, Камю, сам того не подозревая, оттенил негативное отношение Достоевского к Кириллову.

По мнению Камю, самоубийство Кириллова символически освободило Ставрогина и Ивана Карамазова. Они стали «царями» (нет нужды говорить о том, что на самом деле Ставрогин «освободил» Кириллова, а не наоборот). «Ставрогин, — пишет Камю, — ведет «ироническую» жизнь, всем достаточно известно какую. Он стремится окружить себя ненавистью. И, однако, ключ к разгадке этого героя содержится в его прощальном письме: «Я не мог ничего ненавидеть». Он царь безразличия. Иван — такой же царь, ибо он не хочет отказать разуму в его королевской власти. Тем, кто вместе с братом доказывает своей жизнью необходимость смирения для возможности веры, он мог бы ответить, что такое условие унижительно. Его девиз — «все позволено» с нюансом необходимой грусти. Разумеется, как и знаменитейший из богоубийц, Ницше, он кончает сумасшествием. Но это риск, на который стоит идти, и перед лицом трагических финалов движение абсурдного разума имеет право спросить: «Ну, и что это доказывает?»

Впоследствии Камю сам ответит на свой дерзкий вопрос. В «Мифе о Сизифе» он пока что полностью принимает все выводы философии идеализированного им Кирилова: «Все хорошо, все позволено и ничего не ненавистно — вот абсурдные суждения». Камю стремится представить Ставрогина и Ивана как героев торжествующих, победителей. Он совершенно игнорирует то отчаянное положение, те катастрофы, в которые они в конце концов попадают, руководствуясь своими «девизами». Словно вовсе не замечая терзаний богоборческих героев Достоевского, рефлексии и сомнений, Камю поднимает их на пьедестал славы.

При всем том Камю понимает, что сам Достоевский не идет путем абсурда. И хотя, по его мнению, автор «Бесов» еще близок абсурдной философии, однако «в конечном счете он выбирает позицию, противостоящую позиции героев», ибо он совершил «скачок» из царства человеческого своеволия в царство божественного откровения: бог «восстал» из хаоса «слепых надежд» и отчаяния. В то же время «скачок» Достоевского представляется Камю самообманом. «Трудно поверить, — утверждает он, — в то, что одного романа (то есть «Братьев Карамазовых». — В. Е.) было достаточно для того, чтобы сомнения всей жизни превратились в радостную уверенность». Но здесь Камю не совсем компетентен.

Камю пришел в литературу с сознанием того, что жизнь бессмысленна, а небо пусто, и это в известной мере парализовало его гуманистические устремления, хотя и не в такой степени, как Сартра с его изначальным отрицанием гуманизма, ибо Камю доверчиво относился к жизни. Что же касается молодого Достоевского, то его спонтанный гуманизм, вызванный самой непосредственной болью при виде униженных и оскорбленных, оказался настолько плодотворным как творческий принцип, что вплоть до шестидесятых годов казался ему самодостаточным. Когда же после каторги Достоевский связал гуманизм с «высшим смыслом», то сделал он это ради разумного обоснования гуманизма (подробнее см. в главе о Достоевском). Именно этого гуманистического пафоса Достоевского не заметил Камю. Не заметил он и уязвимости своей философии абсурда, с ее странной рекомендацией быть добродетельным «по капризу». Потребовался катаклизм мировой войны, чтобы Камю определил, что «абсурд оставляет нас

в тупике», и чтобы для него «единственно серьезной проблемой» стала проблема осуждения убийства.

В пятидесятые годы Камю становятся близки подлинные заботы Достоевского. Стремясь нащупать корни нигилизма, он в «Отказе от избавления» — главе новой книги эссе «Бунтарь» — анализирует «метафизический бунт» Ивана Карамазова. Камю внимательно прослеживает логику развития идей Ивана от его протеста против страдания невинных детей до философского оправдания преступления. Философ, восклицавший в «Мифе о Сизифе»: «Ну, и что это доказывает?» — теперь пишет: «Тот, кто не понимал, как можно любить своего ближнего, не понимает также, как можно его убить. Иван зажат в угол между добродетелью, лишённой оправдания, и преступлением, которое невозможно принять: он разрывается от жалости и невозможности любить, он лишен спасительного цинизма, и противоречие умерщвляет этот верховный разум».

В «Бунтаре» Иван — уже не рыцарь «абсурдных истин», столь милых сердцу молодого Камю, но весьма грозная фигура, стоящая в преддверии современного нигилизма. И хотя выводы из его метафизического бунта, подрывающие основу традиционной морали, не затрагивают непосредственно область политики, хотя он чужд шигалевщине и лишен цинизма, Камю испытывает к Ивану мало симпатии. Не сокрушается он более и по поводу того, что выстрел Кириллова не пробудил людей, полагая теперь, что путь к человекобожеству проложен через страдания. Впрочем, опыт истории убеждает Камю одновременно и в том, что судьбы людей находятся не в руках странноватых Кирилловых, мечтающих осчастливить аморфную массу успешным разрешением проклятых вопросов, до которых массе нет дела, а в руках Великих инквизиторов, которые, изучив нехитрые запросы своей паствы, как пишет Камю, «сажают Христа в тюрьму и говорят ему, что его метод несовершенен, что всеобщего счастья не достичь предоставлением немедленной свободы выбора между добром и злом, а достигается оно властью и объединением мира».

Великий инквизитор хочет добиться от Христа покаяния, признания собственных ошибок, но тот молчит. Впрочем, по мнению Камю, это молчание не удручает Великого инквизитора, который знает, что законность его действий будет доказана, когда царство людей утвердится. Для быв-

шего богоубийцы Камю Христос становится символом совести. «Я восхищаюсь тем, как он жил и умер», — заявил Камю в 1956 году. Однако сам тон этого заявления, подходящий скорее для оценки революционно-политической деятельности Че Гевары, нежели Христа, требовал добавления атеиста: «Отсутствие воображения запрещает мне следовать за ним дальше».

Пятидесятые годы стали для Камю серьезным испытанием, несмотря на то что в середине десятилетия он был удостоен Нобелевской премии. Причины испытания заключались в том неминуемом разрыве, который назрел между Камю и известной частью левой интеллигенции, охваченной идеей социальных перемен. Камю не то чтобы отказался от этой идеи, но с годами он становился все более осторожным и осмотрительным. Радикалы упрекают Камю в прекраснодушии, называют его — подчеркивая тем самым утопический характер его гуманизма — Сент-Экзюпери «без самолета». В результате название его эссе — «Бунтарь» — приобретает почти что ироническое значение.

В этой книге, представляющей собой смесь философских рассуждений с критическим анализом творчества целого ряда писателей и общественных деятелей (помимо Достоевского речь идет о Ницше, Бакуinine, Лотреамоне, Бодлере, Прусте — этот неполный список говорит о разнообразии интересов автора), Камю противопоставил понятия «бунта» и «революции». Для него бунт является метафизической доминантой человека, который протестует против всякого рода угнетения во имя лучшей судьбы, идеал которой Камю вновь, как и в молодости, находит в «средиземноморской мысли». В революции, напротив, он видит опасную утопию, мираж абсолютного знания, который может привести лишь к новым формам угнетения.

Книга вызвала полемику в прессе и, что особенно огорчило Камю, малую заинтересованность читателей. Наиболее решительной критике подверг Камю Сартр в журнале «Тан модерн». Он назвал Камю «буржуа» и заявил, что автор «Бунтаря» «совершил свой Термидор». Как правая, так и левая пресса почти единодушно высмеивала прекраснодушие и утопизм автора «Бунтаря». Камю очутился в одиночестве. Оно еще более углубилось во время алжирской войны, когда он занял промежуточную пози-

цию, стремясь найти третий путь, который бы мог привести к перемирию, но который на самом деле вызвал лишь всеобщее раздражение.

Нет потому ничего удивительного, что последняя большая повесть Камю «Падение», написанная им в 1956 году, по своему настроению почти противоположна идеям людской солидарности, выраженным в «Чуме». Та же атмосфера царит и в последней книге рассказов «Изгнание и царство» (1957), где Камю, отказываясь от глобальных философских обобщений, рисует тонкие психологические портреты персонажей.

Поразительную эволюцию претерпевает ко времени «Падения» стиль Камю. Он отказывается от «нейтрального письма» и в «Бунтаре» (в той части, где он излагает свои эстетические взгляды) нападает на американский роман (Хемингуэй, Стейнбек, даже Фолкнер) за то, что тот «стремится найти свое единство, редуцируя человека...». Описывая лишь внешнюю оболочку жизни людей, американские писатели создают мир, где «все персонажи кажутся взаимозаменяемыми». Камю отказывает американскому роману в реализме: «Его техника зовется реалистической только по недоразумению».

«Этот роман,— продолжает Камю,— очищенный от внутренней жизни, где люди рассматриваются как будто через стекло (следует сказать, что в сартровском анализе «Постороннего» образ стекла присутствовал в положительном значении как источник не только необходимого отстранения, но и юмористичности, свойственной «постороннему» взгляду.— В. Е.), в конце концов по логике вещей... приводит к изображению патологии. Таким образом объясняется значительное количество «невинных», использованных в этом мире. Невинный — идеальный сюжет такого предприятия, поскольку он определяется в целом лишь своим поведением».

Здесь содержится скрытая полемика с самим собой как автором «Постороннего». Камю пятидесятых годов больше не верит в «невинных», на которых смотрят через стекло. Он хочет убрать, разбить этот барьер, чтобы проникнуть во внутреннюю жизнь.

Камю противопоставляет американскому роману творчество Пруста: «Если мир американского романа — это мир беспамятных людей, то мир Пруста — это самая память». Углубляясь во внутренний мир человека, Пруст не

забывает о внешней реальности: «Он не совершает ошибки, симметричной ошибке американского романа, не уничтожает машинального жеста. Напротив, он объединяет в высшем единстве утраченное воспоминание и сегодняшнее чувство». «Подлинное величие» Пруста, по мнению Камю, состоит в том, что он создал «Обретенное время», которое воссоединило разорванный мир и придало ему смысл.

В «Падении» Камю стремился осмыслить свою полемику с Сартром, но удержался от того, чтобы создать карикатурный образ своего бывшего друга. В главном герое повести, кающемся левом парижском адвокате, Камю создал обобщенный образ стиля жизни и мысли целого круга людей, в котором есть место и Сартру, и самому Камю.

Автор повести показал двойное дно альтруизма. В нем больше нет веры ни в торжество абсурда («Посторонний»), ни в торжество солидарности («Чума»): в нем живет главным образом смятение, и это предопределило драматизм произведения.

Каким смыслом обладает покаяние Кламанса, главного героя «Падения»? Оно результат раскрытия внутреннего самообмана, результат прозрения. Кламанс искренне верил в свою гуманность. Он с истинным жаром защищал в суде сирот и вдов, любил переводить через улицу слепых и подписывать декларации протестов. Если бы не слишком большая слабость к женщинам, он мог бы даже порассуждать о собственной «святости», ибо в нем было нечто от Тарру. Но с течением времени Кламанс обнаружил, что гуманность прежде всего идет на ублажение его прихотей.

Он был поражен открытием. Его реакция поначалу была беспорядочной. Он принялся стращать атеистов богом, а среди либералов восхвалял полицию. «Я хотел разломать красивый манекен, — объясняет Кламанс, — каким я повсюду выступал, и показать всем, чем набито его нутро». Обнаружив «двуликость человеческой природы», Кламанс обнаруживает лживость окружающих. словно заимствуя категорию «серьезности» из словаря «Бытие и ничто» Сартра, он утверждает: «Я никогда не верил, что дела, заполняющие человеческую жизнь, — это нечто серьезное. В чем состоит действительно «серьезное», я не знал, но то, что я видел вокруг, казалось мне просто игрой — то забавной, то надоедливой и скучной».



Не желая более лгать и другим, Кламанс оставляет адвокатскую деятельность и отправляется в Амстердам, где, уйдя в «подполье» кабаков (он своеобразный «человек из подполья»), становится ловцом человеческих душ. Он кается в прошлых прегрешениях, но в покаянии слышатся все сильнее посторонние нотки, как в музыкальной пьеске Лямшина (из «Бесов»), где «Марсельеза» постепенно превращается в пошленький вальсок.

«Я продолжаю любить самого себя, — признается Кламанс, — и пользоваться другими». В этом положении он «обрел счастье». Правда, в глубине души он иногда сознает, что это не счастье, а скорее его суррогат, и «порой, но очень редко» он слышит «отдаленный смех», и его охватывает вновь сомнение. Но он знает, как поступить в таком случае. Нужно обрушить «на все живое и на весь мир» бремя собственного уродства, и все немедленно встанет на свое место. И хотя много лет по ночам в ушах Кламанса звучит его призыв к девушке-утопленнице кинуться еще раз в воду (он был однажды пассивным свидетелем самоубийства), чтобы у него возникла упущенная возможность спасти обоих, ее и себя, — однако он опасается, что будет пойман на слове и придется в самом деле прыгать, а «вода такая холодная!».

Путь подвига, который в «Чуме» кажется естественным, в «Падении» становится недостижимым. Кламансу удалось вырваться только из первого круга, круга лицемерия, но прорвать следующие круги, очерченные философией индивидуализма, он оказался не в состоянии.

Оглядываясь на творчество Камю, довольно адекватно отразившего характер духовных исканий и разочарований определенной части современной ему западной интеллигенции, можно увидеть, что мысль Камю описала причудливую параболу. Начав с радикальной апологии абсурда, отвлеченная сущность которого стала ясна ему лишь с годами, Камю затем восславил «центростремительные» силы человека, оказавшись не только свидетелем их роста в сознании современников, но и испытав их на собственном опыте. Однако в дальнейшем его открытия не способствовали оптимистическому видению мира: он скептически отнесся к бескорыстности альтруистических устремлений человека и был вынужден если не отступить назад

---

к абсурду, то по крайней мере отступить от тех радужных надежд, которые он возлагал на человека в «Чуме». Это не означает, что Камю в конечном счете разочаровался в духовных силах человека и «Падение» явилось окончательным приговором. Камю дорожил понятием человеческого достоинства и инстинктивно оберегал его как в самый «абсурдный» свой период, так и в годы, предшествующие смерти. Но если Камю знал, что противопоставить силам нигилизма, посягающим на человеческое достоинство, то он не мог найти противоядия, как сказал Толстой, «сумасшествию эгоизма». Обнажив разрушительные тенденции индивидуализма, ведущие человека к «падению», Камю не смог или не успел (в архиве Камю остались черновики его незавершенного романа «Первый человек», повествующего о жизни первых французских колонистов в Алжире) предложить альтернативы.



125  
a → 08

Ch 4 10 08  
possibly



B



MB

ED

hard

→ C



378  
192  
251

CALIFORNIA

157

99

#2

33

△

△

△

△

△

△

△

△

△

△

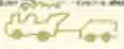
△



775

4  
5

555



6 SSSW



152

555

102

157

157

157

157

157

157

157

157

157

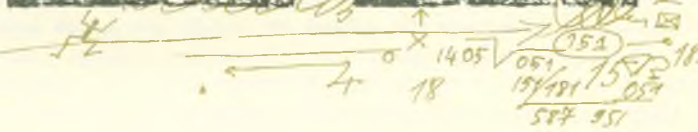
157

187

157

157

157



---

---

## БОРИС ВИАН И «МЕРЦАЮЩАЯ ЭСТЕТИКА»

В «Словаре современной литературы», выпущенном парижским университетским издательством в 1962 году, издании солидном и ответственном, о Борисе Виане нет ни слова. Его имя отсутствует даже в общем списке второстепенных и третьестепенных авторов — такого писателя не существует. С этим можно было бы согласиться лишь в одном смысле: в 1962 году писателя уже не существовало физически, он закончил свою короткую жизнь в тридцатидевятилетнем возрасте, в 1959 году, однако посмертное забвение оказалось столь же глухим, сколь и непродолжительным. Уже на следующий год после выхода названного «Словаря» имя Бориса Виана, благодаря публикации в карманной серии его романа «Пена дней», гремело по всей Франции.

С Борисом Вианом, таким образом, связана странная для французского писателя середины XX века история: критика «просмотрела» Виана, будто его и вовсе не было, спохватилась лишь тогда, когда его не стало. Слепота критики тем более поразительна, что, в отличие, скажем, от Кафки, тоже умершего в безвестности, Виан опубликовал при жизни все свои произведения, которые впоследствии принесли их создателю запоздалый бурный успех. Как объяснить этот казус?

Может быть, дело в личных качествах писателя? Может быть, он жил скромно и незаметно, бесплотной тенью промелькнул через жизнь? Но Виан меньше всего похож на отшельника. Больше того, этого безвестного писателя хоронил в июне 1959 года «весь Париж»; у его могилы собрались популярные актеры, певцы, музыканты, культурная элита французской столицы. На лицах парижских знаменитостей, как свидетельствуют фотографии, отражалось искреннее огорчение, однако не будет преувеличением сказать, что большинство людей не знали, кого они хоронят. Газеты, известившие своих читателей о смерти Виана, даже не упомянули о нем как об авторе романов и новелл. В 1959 году хоронили «принца» богемного квартала Сен-Жермен-де-Пре, знаменитого джазового трубача послевоенных лет, любимца полуночников и не менее знаменито-

го литературного мистификатора, если не сказать скандалиста.

Виан был настоящий «человек-оркестр». Он обладал литературным и музыкальным дарованием, писал стихи, прозу, пьесы, сценарии, статьи, сочинял музыку, пел песни собственного сочинения, играл в кино. Виан находился в центре французской культурной жизни, был достаточно честолюбив и энергичен, чтобы «пробивать» свои произведения в издательствах; сделал все возможное, чтобы прославиться, но прославился отнюдь не на главном направлении своего таланта, потому что время его еще не настало.

Для того чтобы разобраться, почему оно не настало при жизни Виана, нужно сначала обратиться ко «времени», когда он жил и творил.

Борис Виан родился в 1920 году в состоятельной буржуазной семье в парижском пригороде. Доходы отца от фабрики бронзовых художественных изделий были настолько велики, что он мог позволить себе и вовсе не заниматься делами фабрики. Мать будущего писателя играла на фортепьяно и пела, но на сцене не выступала, в ее кругу это не было принято. Семья, постепенно увеличиваясь (у Бориса было два брата и сестра), счастливо прожила до 1929 года, когда надвигающийся экономический кризис в момент обесценил бронзовые безделушки. Отец Виана пошел работать, большой дом стали сдавать, но настоящей нужды семья никогда не знала. Борис прекрасно и легко учился, и все у него было бы хорошо, если бы в 1932 году после инфекционного заболевания он не стал страдать сердечной болезнью, которая в конце концов и свела его в могилу, но которой он всю жизнь не желал поддаваться. Болезнь безусловно способствовала тому, что в мировоззрении Виана, отразившемся затем в его творчестве, возникла устойчивая тема фатализма, тем самым предопределив серьезный разрыв с умонастроением ведущих идеологов его времени, и в частности Сартра, утверждающего, что человек «берет ответственность» за свою судьбу.

В 1939 году Виан поступает в высшую техническую школу и через три года оканчивает ее, но по своей инженерной профессии работает считанные месяцы, всегда — и это тоже тема его жизни и творчества — тяготясь подневольным трудом. Студенчество Виана совпадает со временем военной катастрофы и немецкой оккупации Франции, однако семья Вианов была настолько аполитична

и равнодушна к общественным и национальным проблемам, что отозвалась на события, замкнувшись в своем маленьком мирке. Юный Виан, по позднему признанию самого писателя, испытывал «самое полное безразличие к тяжелым насущным проблемам дня».

В военные годы Виан знакомится с Жаком Лустало, который сильно повлиял на формирование его характера. Выведенный в ряде новелл Виана под кличкой «Майор», Лустало любил превращать жизнь, невзирая на неблагоприятные обстоятельства, в непрерывный спектакль, увлекался и увлекал Виана всевозможными мистификациями. В эти же годы Виан начинает писать. Сначала это стихи (существует рукописный экземпляр его «Ста сонетов»), затем — проза. Первоначально Виан тесно связывает сочинительство с домашним бытом и кругом близких ему людей, с юмором и легкой иронией описывает подробности их существования. Одновременно он увлекается джазом, принимает участие в любительских джаз-оркестрах. Его выступления носят полупрофессиональный характер, поскольку оккупанты, во-первых, косо смотрели на увеселительные собрания и вечеринки, а во-вторых, считали негритянский американский джаз идеологически «враждебной» музыкой.

Освобождение Франции способствует выходу как литературного, так и музыкального творчества Виана за рамки домашнего, любительского искусства. Правда, «домашние» основы литературного сочинительства Виана чувствуются не только в первом законченном его романе «Попрыгунчик и планктон» (1943), рассчитанном на людей, посвященных в мир семейных реалий, но и в дальнейшем, хотя и не так откровенно. Виан любил выводить в своих произведениях как друзей, так и недругов, описывать «домашние» места (в частности, виллу Вианов в Нормандии). Даже в последнем по времени произведении Виана, пьесе «Строители империи», характер одного из главных действующих лиц напоминает, по мнению исследователей, характер отца Виана. «Домашние» корни литературного творчества Виана отразились в некоторых особенностях его эстетики, и прежде всего в юморе, ибо узнаваемость прототипов у него рассчитана на юмористическое восприятие.

Популярность американской культуры в освобожденной Франции отразилась не только в увлечении публики джазом, но и в интересе к труднодоступной во время

оккупации американской литературе. Вчерашние культурные «табу» были особенно привлекательны. Интерес к американской литературе касался как мастеров прозы (Фолкнер, Хемингуэй), так и массовой беллетристики, которая увлекала французского читателя хорошо закрученным, острым сюжетом, суперменами и достаточно откровенными описаниями сексуальных и жестоких сцен. В марте — мае 1946 года Виан стремительно написал роман «Пена дней» и отнес в издательство «Галлимар». Пока решалась судьба романа, Виан на спор с одним издателем написал чисто «американский» роман, скрывшись за именем вымышленного американского автора. Это был не просто забавный розыгрыш с целью заработать деньги, но и сложная стилистическая задача. Виан с блеском решил ее, не подозревая, однако, о том, что с литературой так не шутят и она мстит подобным «шутникам».

Виан сочинил так называемый «черный роман» под названием «Я приду плюнуть на ваши могилы». В основе романа история жестокой мести «белого негра» (то есть метиса с ярко выраженными чертами белого человека), Ли Андерсона, за линчевание и убийство его младшего брата с темной кожей, который посмел ухаживать за белой женщиной. В отместку Андерсон соблазняет двух юных дочерей богатого плантатора и затем, поведав им историю брата, умерщвляет сестренку. Герой уходит живым от преследования полиции. Вот такой роман под именем Вернона Салливена появляется на прилавках парижских книжных магазинов в ноябре 1946 года, и, наверное, этот роман спокойно бы канул в Лету, разделив судьбу американских «оригиналов», если бы в феврале следующего года бдительный председатель французского общества «Морального и общественного действия» не подал на автора (точнее сказать, на переводчика, коим значился Борис Виан) в суд за оскорбление общественной нравственности. Судебный процесс, который затронул болезненную не только для Америки, но и Франции тему расизма, вызвал большой интерес общественности и, не нанеся Виану морального вреда, принес ему косвенно большую материальную выгоду: роман «Я приду плюнуть на ваши могилы» был распродан в количестве 120 000 экземпляров и дал возможность своему автору безбедно прожить несколько лет. На этом тема Вернона Салливена не закрывается. Вдохновленный скандальным успехом, Виан пишет один

за другим три романа под именем Салливена, но достичь первоначального успеха Виану не удастся, хотя роман «У всех мертвецов кожа одинакова» разошелся в количестве 40 000 экземпляров. Далее тема Салливена исчезает на несколько лет, чтобы возникнуть в финале с неожиданным трагизмом. В 1959 году независимо от Виана была сделана французская экранизация романа «Я приду плюнуть на ваши могилы». Виан не одобрял экранизации, считал ее дешевым коммерческим трюком, но все-таки пошел на просмотр фильма. Во время просмотра Виан умер.

Так Салливиен сначала обогатил Виана, а затем принял участие в заговоре против его жизни. Роковое имя оказалось в конечном счете ширмой, которая закрыла Виана от читательской публики, но было бы слишком наивно только этой причиной объяснять прижизненный писательский неуспех самого Виана.

Продемонстрировав незаурядные качества стилизатора и затем отбросив маску Салливена, Виан, казалось бы, должен был привлечь к себе внимание издателей и читателей. В какой-то момент так и представлялось. В 1947 году «Галлимар» издал «Пену дней», и роман оказался в числе двух книг, отобранных жюри новосозданной литературной премии Пляды для окончательного выбора. Роман Виана всемерно поддерживал Р. Кено, который был, пожалуй, единственным крупным французским автором, с самого начала разобравшимся в таланте молодого писателя. Однако большинство членов жюри отклонило кандидатуру Виана. Этот провал, который писатель болезненно переживал, тем более что премии была удостоена явно второстепенная книга, стал поворотным пунктом в литературной карьере Виана. Начиная с этого момента издательский интерес к его собственному творчеству неизменно падает, и дело доходит до того, что крупные издательства вообще отказываются от публикации его произведений. Изданные в незначительных издательствах, произведения Виана годами пылятся на задних полках книжных магазинов.

1946 год был чрезвычайно плодотворным для молодого писателя. Помимо «Пены дней» и американской мистификации Виан написал второй свой роман — «Осень в Пекине». Несмотря на литературные неудачи, Виан не собирает-ся и далее складывать оружие. В 1948 году он напишет роман «Красная трава», а в 1951 году — последний роман «Сердцедёр». Хотя романы пишутся на небольшом времен-



ном «пяточке» (1946—1951), они разнятся по своему мироотражению.

Р. Кено назвал «Пену дней» «самым проникновенным из современных романов о любви». По поводу этого романа сам Виан говорил в год смерти: «Я хотел написать роман, сюжет которого заключается в одной фразе: мужчина любит женщину, она заболевает и умирает». В сюжете «Пены дней», в самом деле, нет ничего необычного (можно даже сказать, он банален), необычно другое: взаимоотношения романа со временем, когда он был написан, и сама форма художественного воплощения бесхитростного сюжета.

Было явно не время писать о проникновенной любви двух очаровательных молодых существ, Колена и Хлои, которые, кажется, вообще лишены способности «наблюдать» время. Европа лежала в развалинах. Послепобедная эйфория быстро сменялась тревогой и горечью. Отношения между недавними союзниками неуклонно ухудшались. Мир приближался к «холодной войне». Европейская интеллигенция стремилась осмыслить причины происшедшей катастрофы и не допустить новой. Показательны послевоенные творческие планы А. Камю. После освобождения Франции он мечтал написать «веселый роман», но вскоре склоняется к мысли о том, чтобы создать хронику-притчу эпидемии чумы и предупредить читателя о возможности рецидивов смертельной болезни.

Виан в «Пене дней» совершенно очевидно пошел против течения. Он как бы подхватил замысел Камю написать «веселый роман», бросив откровенный и непосредственный вызов времени и реальности. Вопрос обращения с действительностью решается очень просто. Когда во время свадебного путешествия в большом белом лимузине Колену и Хлое стало «как-то не по себе от проносащегося мимо пейзажа» и Хлоя сказала: «Ненавижу этот тусклый свет, эту мглу», — то Колен «нажал на зеленые, синие, желтые и красные кнопки, и разноцветные фильтры заменили автомобильные стекла. Теперь Колен и Хлоя оказались словно внутри радуги, и цветные тени плясали по белому меху сиденья...».

Подобный эскапизм отражает философию романа, который со всеми своими шуточками-прибаутками, самозабвенными словесными играми, каламбурами, неологизмами и наплевательским отношением к злобе дня содержал в

себе вызов общему направлению европейских, и в частности французской, литератур. Критика не заметила этого вызова, не обратила на него внимания, по всей видимости потому, что отнесла роман априори к жанру «несерьезной» литературы, отнеслась к нему как к игрушке и шалости создателя романа «Я приду плюнуть на ваши могилы», очередной забаве мистификатора (напомним, что «Пена дней» была опубликована позднее «американского» романа, хотя написана раньше него). На самом деле «Пена дней» была не менее скандальна, чем мистификация, только скандал носил более тонкий, мировоззренческий характер и не вспыхнул потому, что критика до него не докопалась. В основе романа лежит утверждение главного героя: «...в жизни меня интересует не счастье всех людей, а счастье каждого в отдельности», — что перекликается со словами самого Виана из предисловия к книге: «И в самом деле, кажется, будто массы ошибаются, а индивиды всегда правы». Эти высказывания можно интерпретировать по-разному, но нельзя не заметить их индивидуалистической направленности. Мысль о счастье каждого человека в отдельности напоминает идею моралистов об индивидуальном самоусовершенствовании, с той, однако, существенной разницей, что вместо совершенствования здесь выдвинута идея удовольствия.

В полуголодной Европе 1946 года Виан повествует об изысканных яствах, которые готовит Колену его повар и наперсник по развлечениям, о немислимых напитках, которые приготовляет сложный музыкально-питейный аппарат «пианоктейль», сам по себе представляющий чудо в стране, где продажа спиртного была строго ограничена. Это роман-мечта о счастливой жизни, молочных реках с кисельными берегами, мир-сказка, готовый осуществить любые сокровенные желания героя (он только подумал о любви, как тут же появилась Хлоя), мир-дитя, категорически не желающий взрослеть и заниматься взрослыми проблемами.

Само представление о счастье связано в романе не только с любовью, которая рисуется веселым и легким чувством, но также с праздностью, гурманством, путешествиями, комфортом и прочими удовольствиями. Это представление о счастье не требует от человека ничего, кроме богатства и молодости. Колен и представляет собой богатого молодого человека, то есть это идеальный герой.

Остальные пять героев имеют лишь один пропуск в страну идиллии — молодость, и потому в той или иной степени они ущербны: им приходится соприкасаться с реальностью, однако психологическое измерение не имеет большого значения, отчего герои романа, в сущности, взаимозаменяемы.

Счастью в романе мешают две основные вещи: человеческая природа и человеческое общество. Человеческая природа фатально несовершенна. С этой стороны приходится ожидать самых жестоких ударов. Именно в силу фатализма «веселый роман» на глазах превращается в трагедию. В самый разгар свадебного путешествия Хлоя заболевает смертельной болезнью: у нее в легком вырастает злокачественный цветок (метафора рака или туберкулеза).

Тема неизбежности человеческой трагедии сближает роман с модным в ту пору экзистенциализмом, и не случайно именно в журнале Сартра «Тан модерн» впервые печатались главы из «Пены дней», романа, который Сартр приветствовал. Виан также участвовал в критическом отделе «Тан модерн», но расходился с Сартром по целому ряду вопросов. Сартр разоблачал в жизни счастье как коварную иллюзию, мешающую рассмотреть подлинный трагизм жизни, в то время как Виан скорее был склонен допустить, что основной жизненный трагизм связан именно с мимолетностью и утратой счастья. Виан вывел в романе Сартра под именем модного философа Жан-Соля Партра, от лекций которого молодежь приходит в восторг, но в романе высмеян скорее не сам экзистенциализм, а мода на него, причем шутка вовсе не зла. Впоследствии Виан перестает сотрудничать в «Тан модерн» и в романе «Сердцедеёр» выразит свое отрицательное отношение к позиции экзистенциалистских радикалов из этого журнала.

Помимо человеческой природы счастью мешает мир взрослых, эквивалент фальшивой, неподлинной социальной реальности. Мир взрослых, который показан в романе остраненно, с позиции молодых, которые всегда правы, обладает системой ложных ценностей. Это «чужой» мир, по отношению к которому все возможно, ибо нет связи между ним и «своим», молодежным миром. Иначе говоря, возникает чисто мифологическое противопоставление, абсолютный антагонизм, порождающий предельное напряжение. К ложным ценностям «чужого» мира относятся прежде всего труд, порядок и религия.

Позиция Виана в отношении труда безусловно отличается от сложившихся взглядов на труд писателей-прогрессистов. Для Виана всякий нетворческий труд отвратителен. Он хочет не освободить труд, а освободиться от труда. Показательна мимолетная встреча Колена и Хлоя с рабочими медных рудников. В приводимой цитате обратим, помимо всего прочего, внимание на то, как Виан стилизует в духе социального романа «портрет рабочих». В этом портрете нет непосредственной иронии, но, включенный в контекст «лоскутного» романа, состоящего из стилизации различных эстетических систем, портрет утрачивает серьезность, становится в значительной степени лишь упражнением в стиле:

«Несколько рабочих остановились, чтобы поглядеть на проезжающую машину. Их взгляды не выражали ничего, кроме презрения и, пожалуй, насмешки. Это были широкоплечие, сильные люди, и вид у них был невозмутимый.

— Они нас ненавидят, — сказала Хлоя. — Поедем скорее».

Хлоя, видимо, недалеко от истины. Размышляя позже об этой встрече, Колен упрекает рабочих в том, что они живут и поступают неправильно: «...они работают, чтобы жить, вместо того чтобы работать над созданием машин, которые дали бы им возможность жить, не работая». Колен убежден, что рабочие — «глупые», ведь они согласны с теми, кто утверждает, что «труд священен, работать хорошо — это благородно, труд превыше всего и только трудящиеся имеют право на все».

Эту позицию поддерживают и другие молодые персонажи, в частности, друг Колена, американизированный подросток Шик (в английской транскрипции — Чик), коллекционер рукописей и первоизданий Партра, который прямо заявляет: «Я... не люблю работать».

Тема труда связана у Виана с темой социального порядка. Слово «порядок» в послевоенной Европе имело совершенно определенные ассоциации и не могло не звучать пейоративно. Однако Виан отвергает вообще всякий порядок, причем речь скорее идет не о продуманном анархизме, а о божественной установке, достаточно безответственной и элитарной, которую можно сформулировать так: «неважно, что будет, если все последуют моему примеру, потому что все и так не последуют (они глупы), важно, что я выражаю свою точку зрения». Если принять такую точку

зрения, то особенно ненавистными институтами становятся армия и полиция. Именно на них нападает Виан и в «Пене дней», и в ряде других произведений. Когда Хлоя заболела, то Колен был вынужден пойти работать, чтобы платить за ее лечение. Из объявления Колен узнал, что требуются мужчины от двадцати до тридцати лет для работы на оборону. Эта работа в буквальном смысле высасывает из человека жизненные соки, к тридцати годам он становится развалиной, поскольку «для укрепления обороны страны требуются материалы наивысшего качества. Чтобы стволы винтовок росли правильно, без искривлений, им необходимо тепло человеческого тела...» Знакомясь с этим фантастическим производством, Колен замечает, что оно не только вредно, но и бессмысленно с военной точки зрения: к винтовкам не производятся патроны соответствующего калибра и т. д. Колен тем не менее поступает на работу, но оказывается в профессиональном отношении негодным: он «выращивает» винтовочные стволы, из которых — в нарушение всяких стандартов — расцветают белые розы. Пацифизм Колена заключен, таким образом, в самой его натуре.

Этот пацифизм сродни пацифизму самого Виана, направлен по всем без исключения азимутам и не различает противников, что через год после окончания войны с нацизмом выглядело как проявление крайнего индивидуализма. Такой «абсолютный» пацифизм нашел свое выражение в песнях Виана (в частности, в песне «Дезертир», которая была запрещена для исполнения на радио в течение всей алжирской войны), а также в драматургии, пьесах «Всеобщая живодерня» (1947) и «Полдник генералов» (1951). В первой пьесе действие разворачивается в Нормандии в день высадки союзников, однако, как пишет сам Виан в предисловии к пьесе, «это событие имеет второстепенное значение для героя пьесы, отца: его проблема состоит в том, чтобы решить, выдавать ли дочь замуж за немца, с которым она спит уже четыре года». В том же предисловии Виан со всей определенностью утверждает свою пацифистскую позицию. «Я сожалею, — пишет Виан, — что принадлежу к тем, кого война не вдохновляет ни на патристические размышления, ни на воинственные движения подбородком, ни на смертоносный энтузиазм, ни на горестное и смущенное добродушие, ни на неожиданную жалость — она не вызывает во мне ничего, кроме отчаян-

ной, всеобъемлющей злости, направленной против нелепости сражений, которые, будучи порожденными словесными баталиями, убивают, однако, живых людей».

Неудивительно, что представление «Всеобщей живодерни» в 1950 году вызвало критические отзывы со стороны левой интеллигенции, поскольку, как заметила Э. Триоле, для Виана, не желающего делать различия между идеями, за которые воюют армии разных стран, «все — чепуха».

Наиболее ярким пацифистским произведением Виана следует назвать рассказ «Мурашки», давший название всему сборнику рассказов, вышедшему в 1949 году и в то время совершенно не замеченному критикой. В рассказе, написанном от имени американского солдата, высадившегося в Нормандии, противник вовсе не обозначен, цель войны не определена, но зато подчеркнута ее чудовищность и нелепость для «живых людей». Рассказ заканчивается тем, что солдат наступает на мину и оказывается в безвыходном положении (мина взрывается, если убрать ногу). Пацифизм Виана отчуждал писателя от обоих политических лагерей, как левого, так и правого, превращал его в одинокую фигуру. Критика, которая после войны была особенно политизирована и главное свое внимание сосредоточивала на содержании, проходила мимо этой фигуры.

Ответственными за «всеобщую живодерню» Виан представляет генералов (пьеса «Полдник генералов»), по своему усмотрению, но всегда с удивительной тупостью, решающих судьбы своей страны (эта пьеса носила некий пророческий характер: чтобы исправить пошатнувшееся экономическое положение, ее герои принимают решение объявить войну Алжиру). Не менее одиозны фигуры полицейских в творчестве Виана. Это они убили в «Пене дней» Шика, который не мог расплатиться с кредиторами; они же бесчинствуют на страницах рассказа «Прилежные ученики», посвященного ядовитому описанию того, как «прилежно» полицейские изучают садизм.

Существует, однако, не только социальный, но и метафизический порядок, против которого также выступает Борис Виан. В отношении к религии Виан, очевидно, сближается с атеизмом Сартра и других французских экзистенциалистов. Его протест в первую очередь обращен против церкви и ее служителей, которые выведены в «Пене дней» как гнуснейшие шарлатаны и вымогатели. Когда Хлоя умерла, Колен, уже к тому времени окончательно разорившийся, приходит в церковь просить священника ус-

троить для Хлои приличные похороны в долг, что дает священнику повод вдоволь поиздеваться над несчастным вдовцом. Но дело не только в моральных качествах священнослужителей; виноваты не только они, но и сам предмет культа. Богоборчество Колена, возмущившегося несправедливостью смерти Хлои, отразилось в сцене его беседы с Христом.

«Колен стоял перед алтарем... Перед ним на стене висел крест с распятым Иисусом. Вид у Иисуса был скучающий, тогда Колен спросил его:

— Почему Хлоя умерла?

— Мы к этому не имеем никакого отношения, — ответил Иисус. — Не поговорить ли нам о чем-нибудь другом?..

...Колен снова посмотрел вверх. Грудь Иисуса мерно и неторопливо вздымалась, лицо дышало покоем, глаза были закрыты. Колен услышал, как из его ноздрей вырывается довольное посапывание, словно мурлыканье сытого кота».

Отвергая ценности «взрослого» мира, Виан вместе с тем не предлагает его изменить, а предлагает вообще от него отвернуться, то есть выбирает эскапизм: «...я хотел бы затеряться, как иголка в стоге сена, — мечтает один из героев романа, близкий по духу самому автору, — и пахнет хорошо, и никто меня там не достанет...»

Все три решительных «нет», сказанные автором «Пены дней» труду, порядку и религии, удивительным образом совпали с умонастроением французской молодежи шестидесятых годов, которая открыла в Виане (особенно авторе «Пены дней») своего предвестника и пророка. Элитарный негативизм Виана, его разделение общества на «своих» и «чужих» пришлось по душе не желающим взрослеть подросткам, «реалистам, требующим невозможного». И Виан, и его последователи были безнадежными утопистами, которые, впрочем, догадывались о своем утопизме и потому компенсировали свою социальную несостоятельность изрядной долей иронии. Студенческий бунт шестидесятых годов способствовал невероятной популярности Виана: газеты и журналы печатали о нем статьи, в университетах по его творчеству защищались диссертации, были изданы неоконченные произведения Виана (в частности, ранний роман «Волнения в Анденах»). Такая популярность продолжается и в первой половине 70-х годов. Тираж «Пены дней» достигает миллиона экземпляров. В трудах по исто-

рии новейшей литературы во Франции Виан занимает место современного «классика». Однако уже в конце 70-х годов популярность Виана, безусловно в связи с изменением общественного климата в стране, падает. Любопытно отметить, что в исследовании начала 80-х годов «Литература во Франции после 1968 года», где внимательным образом прослеживаются идейно-эстетические направления новейшей литературы и анализируется, какие писатели и почему популярны в читательской среде, имя Бориса Виана упоминается лишь однажды<sup>1</sup>. Причем показательно, в каком контексте он назван. Речь идет не о мировоззренческом влиянии Виана на современную литературу, а о его интересе к пародии, который находит отклик в творчестве писателей конца 70-х — 80-х годов.

Роль пародии в творчестве Виана и особенно в «Пене дней» действительно весьма значительна и разнообразна. В этом смысле Виан принадлежит к семье великих пародистов от Рабле до Джойса, причем роль национальной традиции, которая включает в XX веке А. Жарри и Р. Кено, особенно чувствуется в его творчестве. В «Пене дней» Виан, словно бабочка, порхает от одного стиля к другому, не задерживаясь ни на одном, и создает таким образом особую атмосферу разностилья. Советский исследователь справедливо отмечает, что «пародийная игра Виана имеет не случайный или эпизодический, а тотальный и целенаправленный характер... Борис Виан пародирует все, что превратилось или только может превратиться в клише, — канонические формы ренессансной лирики и кодифицированную стилевую манеру классицистов, подчеркнутую исповедальность поэтов-романтиков и нарочитую приземленность писателей-натуралистов, «классическую ясность» парнасцев и суггестию символистов, но с особой охотой, естественно, — современную ему литературу... он пародирует, наконец, целые жанры»<sup>2</sup>, от романов «розовой серии» и трогательного «рождественского рассказа» до детектива, комикса и мультфильма.

Вряд ли, однако, как думает тот же исследователь, смысл пародии Виана связан с желанием обозначить зазор,

<sup>1</sup> Vergier B., Lecarme J. La littérature en France depuis 1968. Paris, 1982, p. 184.

<sup>2</sup> Косиков Г. О прозе Бориса Виана. — В кн.: Виан Борис. Пена дней. М., «Художественная литература», 1983, с. 8–9.



существующий между «реальностью» и «литературой». Игра со стилями ведет к созданию определенного метастиля не для того, чтобы разоблачить условность того или иного жанра (которая, в сущности, ясна), а для того, чтобы прорваться к изображению реальности в ситуации откровенного признания условности любых литературных приемов. Так, трагедия в романе возникает не непосредственно, а через игру в трагедию, через серьезность несерьезного (значение пародии) и несерьезность серьезного (похороны Хлои неотличимы от «черной» игры в похороны — и, в сущности, уже нет разницы, игра это или нет, поскольку игра принимает суггестивный характер и захватывает читателя). Игра в трагедию, которая выглядит то игрой (и потому окончательно не разрушает «веселую» основу романа), то, напротив, трагедией, вызывающей читательское чувство сопереживания, — вот основа художественной новизны «Пены дней», в которой использован принцип мерцающей эстетики, получивший развитие в последующей литературе постмодернизма.

Мерцающая эстетика — конструктивный принцип преодоления распространенного в XX веке представления о литературе как системе формальных приемов (в результате чего суггестивная литература разоблачается как сокрытие ее глобальной условности). С другой стороны, она отрицает претензии традиционной эстетики XIX века на жизнеподобное отражение реального мира. Эти претензии тем более иллюзорны, что представления о реальности часто сводятся к самым поверхностным, зачастую социально окрашенным, понятиям о ней (не допускающим ни метафизического уровня тайны, ни демонического уровня хаоса).

Художник конца XX века ищет продолжения литературного творчества в сочетании ясного знания его игровой природы и его эмоционального воздействия на читателя. В этом смысле «игра в трагедию» и «трагедия игры» у Бориса Виана имеют актуальное значение.

Игровой момент в «Пене дней» обусловлен не только стилистическими, но и словесными играми. Обилие каламбуров, неологизмов, буквальное толкование идиоматических выражений придают роману «несерьезный» характер. То же самое можно сказать об игровом, фантастическом вещном мире «Пены дней», который теснее связан с человеческими эмоциями, нежели в традиционной прозе. Когда Хлоя заболевает, квартира, в которой живут моло-

дожены, начинает уменьшаться, скукоживаться. Говорящая мышка — элемент поэтики мультфильма, — не выдержав страданий Колена, кончает самоубийством.

Такой «нежности» мира противостоит жестокость человеческого поведения, причем жестоки бывают не только полицейские, но и сами герои. Правда, здесь как раз лучше всего видно расщепление «игры в трагедию» на игру и трагедию.

Узнав об обмороке Хлои, Колен убивает ленивого служителя катка, который не торопится открыть ему кабинку: «Тогда он, озверев, с размаху нанес ему удар коньком в подбородок, и голова служителя, оторвавшись, угодила прямо в воздухозаборное отверстие вентиляционной системы, обслуживающей холодильную установку». Эти подробности относительно места, куда залетела оторванная голова, смешат французского читателя, но оставляют в недоумении русского, которому видится не забавный баскетбол, а кровь и ужас насилия. Здесь обнаруживается разница, кстати сказать, совершенно не исследованная в литературоведении, между пределом юмористического в русской и французской литературной традиции. Русская традиция абсолютно не выносит унижения, а тем более уничтожения человеческого тела и личности. Превращение человеческого лица в предмет насмешки считается нарушением гуманистического кодекса и морально осуждается. Только в четко маркированном сатирическом направлении допускается «редукция» человека с назидательной целью, его превращение в «мертвую душу», по отношению к которой все позволено. Человек в русской традиции не должен быть объектом, в этом моральный пафос всей литературы о «маленьком человеке». Во французской литературе человек гораздо легче уподобляется манекену. Его можно шутя убить, как три мушкетера шутя расправляются со своими противниками. В русской традиции убийство никогда не принимает шуточного характера. Оторванная голова конферансье в «Мастере и Маргарите» скорее отрезвляет развеселившегося читателя, чем поощряет его смех.

В мире, поделенном на «своих» и «чужих», убийство «чужих» — игра и шутка, их не жалко. «Жан-Соль Партр был мертв, и чай его остывал» — так повествуется о насильственной смерти философа, в то время как смерть «своего» Шика описана трагически: «Кровь булькала у него в гортани, голова склонялась все ниже и ниже. Он уже не

стискивал живот, а беспцельно взмахнул окровавленными руками, словно пытаясь опереться о воздух, и ничком упал на пол».

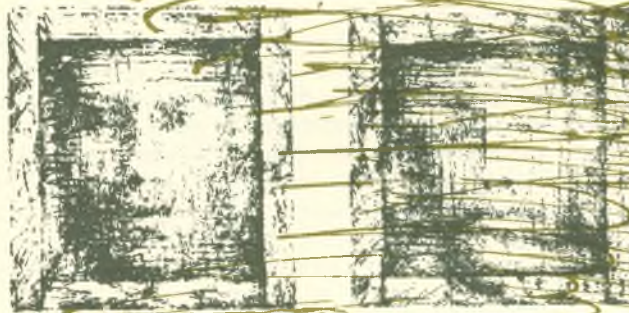
Мир «Пены дней» в творчестве Виана оказался уникальным. Поэтика ювенильного романа в последующих произведениях постепенно распадается, героини взрослеют и обременяются заботами, которые в «Пене дней» казались «чужими». На смену виановским играм идет стилистически куда более традиционный роман, оставляющий большое место размышлениям и самоанализу героев. Правда, фантастический элемент полностью не исчезает, но трансформируется, приобретая солидный притчевый характер...

Мне дорог Виан — стилист и стилизатор, создавший в «Пене дней» на основе монтажа различных стилей свой собственный метастиль, отразивший пестроту, разнообразие и в то же время фундаментальную условность всевозможных художественных решений.

Le carlier Destouches



← Klaskonyard



Danmark

---

---

## ПУТЕШЕСТВИЕ СЕЛИНА НА КРАЙ НОЧИ

Что такое Селин, как не последний по времени крупнейший, всамделишный, не буря в стакане дистиллированной воды, скандал во французской литературе?

В западной словесности настала унылая пора «репрессивной (по терминологии гошистов) толерантности». Когда все позволено, о скандале можно только грезить. Селин — недостижимый идеал литературного тщеславия. Фигура почти что мифическая.

«Кто не восхищается Селином? — пишет историк новейшей французской литературы Жак Бреннер. — Ни у кого из французских писателей в настоящее время нет более прочной литературной репутации, чем у него».

С мнением Ж. Бреннера, считающего, что только Марсель Пруст способен оспаривать у Селина «первое место» среди французских писателей XX века, соглашаются многие серьезные французские исследователи литературы. Однако они явно не способны прийти к единому или по крайней мере схожему выводу, *почему* Селин занял такое особое положение.

«С тех пор как критики вновь принялись читать его добрый десяток лет тому назад, — писала в 1984 году исследовательница творчества Селина Мари-Кристин Беллоста, — многие видят в нем самого значительного писателя, изобразившего болезни нашей современной цивилизации. Остается задаться вопросом, что же хорошего мы видим в нем, раз «компрометируем себя» (как говорил Жан-Луи Бори)<sup>1</sup> обращением к нему. Порожден ли наш интерес — на основании формулы: литература прежде всего! — поразительным соответствием его языка содержанию его книг, его скрипучему смеху? Или же этот интерес вызван тем, что он был очарован злом, которое необходимо понять, чтобы уберечься от него? Или же дело в том, что индивидуальность его голоса мстит нам за рассудочность нас опекающей цивилизации? Или его религиозное и садо-мазохистское мировоззрение, когда историческое становление видится как неизлечимая болезнь, создает почву для некоей системы

---

<sup>1</sup> Недавно умерший известный французский критик. — В. Е.

безответственности, дающей нам премилое оправдание лени мысли? Или же, наконец, все дело в том, что, описав историю как механизм, которым мы не способны управлять, он предоставил литературное алиби тем, кто стыдливо отказывается от осознанно критического взгляда на общество?»

В чем же все-таки загадка Селина? Он несомненно показатель критической ситуации, когда слава повенчана с бесчестьем, и определенная часть французских читателей испытывает, как пишут авторы исследования «Литература во Франции после 1968 года», «тревожащее пристрастие скорее к предателям, чем к героям»<sup>1</sup>.

Литературный путь Луи-Фердинанда Селина (1894—1961) стал яркой парадигмой опасного пути индивидуалистического сознания в XX веке, аполитического, глухого ко всему, что лежит вне сферы его субъективных интересов, желаний и удовольствий. Селин с удивительной ясностью — сам едва ли подозревая о том, что делает, высветлив социальное зло изнутри, — показал чудовищную метаморфозу такого сознания в решающий момент исторического выбора, когда мечущееся, анархистствующее «я» в страхе перед уничтожением бросается в сторону расовой ненависти, мизантропии, фашистского тоталитаризма. Своей жизнью и своей прозой Селин посягнул на союз морали и эстетики, на принцип, выразившийся в пушкинской оппозиции гения и злодейства.

Вместе с тем Селин совершил стилистическую революцию, которая оказала и продолжает оказывать огромное влияние на французскую литературу. Он писал так, что слова, словно спирт, проникали немедленно в кровь читателя, горячили, разрывали внутренности. Без Селина современная французская литература была бы иной.

Через четверть века после смерти Селина во Франции происходит посмертная реабилитация писателя, переходящая в мифологизацию. Такой феномен нетрудно психологически объяснить, но гораздо сложнее его оправдать, представить этого талантливое писателя в хорошем свете, переистолковывая его высказывания. Это отнюдь не обеляет писателя, а скорее затемняет его образ, архетипический в плане постижения природы зла, которое, как пишет

---

<sup>1</sup> Vercier B., Lecarme J. La littérature en France depuis 1968, p. 15.

М.-К. Беллоста, «является единственным сюжетом его книг».

Чтобы разобраться в явлении, которое представляет собой Селин, и в причинах его нынешнего «воскрешения», обратимся сначала ко времени, когда Луи Детуш, «доктор для бедных», врачующий в пригороде Парижа, превратился в литературную знаменитость, автора сенсационного романа «Путешествие на край ночи».

У доктора Детуша была образцовая биография. Он — герой и инвалид первой мировой войны. В декабрьском номере «Иллюстре насьональ» за 1914 год на первой странице скачет на коне с саблей наголо молодой гусар Детуш. Он мог бы стать украшением любого общества ветеранов. Он получил военную медаль и всю жизнь страдал от ранения в руку.

Демобилизовавшись по инвалидности, Детуш много путешествовал по свету, меняя профессии, пока в 1920 году не посвятил себя медицине. В 1924 году он выпустил свою первую книгу, основанную на диссертации и озаглавленную «Жизнь и творчество Филиппа-Игнация Цеммельвайса (1818—1865)», венгерского гинеколога. Книга получила одобрительные отзывы в медицинских и даже литературных кругах. Ее приветствовал Ромен Роллан.

С 1928 года, работая преимущественно по ночам, Детуш пишет роман. «Мне бы лучше было стать психиатром!.. Но я знал Эжена Даби... Он только что добился огромного успеха своим романом «Гостиница «Север»... Я подумал: «Я написал бы не хуже. С помощью романа я бы смог заплатить за квартиру». И вот я засел за него, ища язык, стиль, чтобы он был непосредственный, насыщенный чувством...» — так на закате дней, не без старческого кокетства, писатель вспоминал о работе над романом «Путешествие на край ночи», который — под псевдонимом Селин — он публикует в октябре 1932 года.

Роман становится сенсацией всего десятилетия. В 1934 году он переводится на русский язык Эльзой Триоле, но по ее сокращенному переводу приходится порою лишь догадываться о литературных достоинствах книги. Между тем они действительно поразительны как в плане содержания, так и формы.

Хотя Селин написал немало произведений, «Путешествие на край ночи» по-прежнему остается его главной книгой. В ней дано апокалиптическое видение современного

ему мира, абсурдного, циничного, похотливого, чреватого уничтожением и смертью. Жизнь — «дорога гниения», долгая агония; смерть — единственная правда и реальность среди фантомов.

С чего началось «путешествие» главного героя книги Бардамю, от имени которого ведется повествование, что побудило его вывернуть мир наизнанку и заставить показать гнилое нутро? Мировая война 14-го года — первый этап «путешествия», определивший философию героя. Все врут: на фронте, в тылу, в речах и разговорах, ничто не может оправдать бессмысленную бойню, горы разлагающихся трупов. «Почему стреляют немцы? Сколько я ни старался вспомнить, я ничего худого этим немцам не сделал». Но простодушие героя, заключенное в этих словах, быстро улечучивается. Селин показал судьбу простодушия в XX веке: оно перерождается в цинизм. Чтобы подчеркнуть, что эволюция Бардамю не исключение, а общее правило, Селин вводит в повествование «двойника» Бардамю — Робинзона, которого в конечном счете начинают посещать раскольниковские (правда, в окарикатуренном виде) мысли об убийстве старухи ради наживы. Как отнесся к этому проекту сам Бардамю? «Все стало еще немного грустней, и только. Все, что можно сказать в таких случаях, чтобы разбудить людей, ничего не стоит. Разве жизнь с ними ласкова? Почему и кого же они станут жалеть? Зачем? Жалеть других? Видано ли это, что кто-нибудь спускался в ад, чтобы заменить собой другого?» Больше того: «Стремление убивать, которое внезапно появилось в Робинзоне, показалось мне даже в некотором роде шагом вперед по сравнению с тем, что представляли собой другие люди, всегда наполовину злобные, наполовину доброжелательные, всегда скучные вследствие неопределенности своих стремлений. Несомненно, что, углубляясь в ночь вслед за Робинзоном, я все-таки кой-чему научился».

Углубление в ночь совершается в книге в четыре этапа. Опыт войны сделал Бардамю убежденным трусом. На трусости зиждется его антимилитаризм, не лишенный, впрочем, патетики и причудливо переплетающийся с неверием в будущее: «Можете ли вы, например, Лола, вспомнить хоть одно имя солдата, убитого во время Столетней войны?.. Для вас это безмянные, ненужные люди, они вам более чужды, чем последний атом этого пресс-папье перед вами, чем то, что вы оставляете по утрам в уборной. Вот



видите, Лола, значит, они умирали зря! Абсолютно зря, кретины этикие!.. Хотите пари, что через десять тысяч лет эта война, которая сейчас нам кажется замечательной, будет совершенно забыта?.. Я не верю в будущее, Лола».

Второй этап путешествия — колониальная «французская» Африка, откуда Бардамю вновь вынес ощущение «ада», в котором он уравнил в своей ненависти и одуревших от жары, хинина, наживы, распрей колонизаторов, и покорных нищих туземцев.

Далее — Америка, мечта разбогатеть и новый каскад неудач, изнурительная работа на заводе Форда и знаменательное предупреждение заводского врача: «Нам не нужны на заводе люди с воображением. Нам нужны шимпанзе. Еще один совет. Никогда не говорите здесь о своих способностях. Думать на заводе будут за вас другие, мой друг! Советую вам это запомнить».

Наконец, Бардамю словно выбросило на берег в парижском пригороде, где так же, как и сам автор, он лечит бедняков — существ подозрительных, мелочных, жестоких, неблагодарных. Зачем соседи повествователя сладострастно мучают свою десятилетнюю дочь? Зачем профессор Паралин подглядывает из окна кафе за школьницами, «наизусть» выучив их ноги? Показав извращенные страсти, Селин не щадит никого, кроме детей. Единственная надежда — это малыш Бебер, к которому привязывается Бардамю: «Уж если обязательно надо любить кого-нибудь, лучше любить детей: с ними меньше риска, чем со взрослыми, по крайней мере находишь извинение в надежде, что они будут не такие хамы, как мы». Но у Бебера не будет будущего — он умрет от тифа; погибнет от пули ревнивой любовницы и несостоявшийся убийца Робинзон, и, равнодушно держа умирающего друга за руку, Бардамю будет рассуждать о себе, «которому недоставало того, что делает человека больше его собственной жизни: любви к чужой жизни. Этого во мне не было, вернее было так мало, что не стоило и показывать... Не было во мне человечности». Это уже похоже на приговор.

Поскольку речь шла о западном мире, апокалипсическое видение Селина можно толковать в социальном духе, как это делали у нас в тридцатые годы, видя в Селине критика капитализма, милитаризма, колониализма. В предисловии к русскому переводу книги И. Анисимов объявил, что «эта книга, возвращенная капитализмом, идущим к гибе-

ли, пропитанная запахом тления, вместе с тем заключает в себе огромную разрушительную силу».

Трудно однозначно ответить на вопрос: против чего восстает Селин — против природы человека или против общественных обстоятельств, коверкающих эту природу? То, что Селин — разоблачитель, ясно. Не ясно только, разоблачитель чего. Ответ остается двойственным, вводит в заблуждение, допускает различные толкования. Возможно, в этом отчасти и состояла интригующая загадочность книги.

Разорванной картине мира, подошедшего «к самому краю», соответствует язык Селина.

Это был преобразованный в художественную прозу разговорный язык улицы, полный арготизмов, непечатных, но напечатанных Селином ругательств, неологизмов, выражающий непосредственное волнение и страсть повествователя. Этот язык разрывал с традицией «прекрасного» французского языка, хотя сам Селин впоследствии был недоволен глубиной разрыва, находя, что в романе все еще достаточно «медленно разматывающихся фраз» в духе Анатоля Франса и Поля Бурже. Мнения о книге разделились. Она вызвала восторг в левых кругах как образец социальной критики. Напротив, в благонамеренных кругах французской интеллигенции роман был воспринят как плевок, пощечина, оскорбление и порнография.

Однако главное влияние роман Селина оказывает ponad социальным уровнем, воздействуя на формирование экзистенциалистского типа романа и прежде всего экзистенциалистского героя, который оказывается «молодым человеком без коллективной значимости... просто индивидом». Эти слова Селина из пьесы «Церковь» (которую можно рассматривать как некий набросок к «Путешествию на край ночи») молодой Сартр берет в качестве эпиграфа к своему роману «Тошнота». Герой этого романа, Рокантен, а равно и Мерсо из «Постороннего» Камю являются младшими братьями Бардаму.

Окрыленный успехом «Путешествия на край ночи», Селин садится за новый роман, который в 1936 году выходит в свет под названием «Смерть в кредит». Восторгов критики на этот раз несколько меньше. В самой же книге пронизательные читатели, и в частности Сартр, вдруг обнаруживают «презрение к маленькому человеку», которое в предыдущем романе как бы заслонено презрением и ненавистью

к миру, терзающему маленького человека. Иными словами, здесь меньше вольнолюбивого анархизма, чем ядовитых пассажей относительно духовной тщеты человека.

Важным формальным новшеством, по сравнению с «Путешествием», становится отказ автора от вымышленного повествователя. Возникает лицо, максимально приближенное к самому автору, заимствующее его второе имя, Фердинанд. Стиль произведения еще больше приближается к спонтанной разговорной интонации. Становится характерным большое количество многоточий. Между фразами возникают пропуски, лакуны, создающие впечатление, с одной стороны, недоговоренности, отрывочности, дискретности, с другой — «воздушности» стиля, который сам Селин называл «дырявым, кружевным». Свои многоточия автор сравнивал с пуантилизмом постимпрессиониста Сера.

В том же 1936 году Селин отправляется в Советский Союз. Поводом служит его желание получить деньги за русский перевод «Путешествия». Селин пробыл в СССР два месяца и возвратился, по свидетельству друзей, довольный тем, как его принимали. Однако в результате этого путешествия им был написан памфлет «*Mea culpa*»<sup>1</sup> (1937), в котором, почти не затрагивая советских реалий, Селин оспаривал возможность социального усовершенствования по причине, которая кроется в самом человеке. Селин называет его «подлинным незнакомцем всех возможных и невозможных обществ», исходя из убеждения, что «человек настолько же человечен, насколько курица умеет летать»: «В каком бы положении он ни был, стоял ли на ногах, или на четвереньках, или еще как-нибудь, у Человека, как в воздухе, так и на земле, всего-навсего один тиран: он сам! И других никогда не будет...» Поэтому же Селин отрицает и классовый антагонизм: «Две такие различные расы! Хозяева? Рабочие? Это стопроцентная выдумка. Это вопрос везения и наследства. Отмените их! Вы увидите, что они были одинаковые...» Он называет «огромной ложью» стремление к счастью, поскольку в существовании нет счастья, а есть большие или меньшие несчастья. «Об этих вещах никогда не говорят, — заключает Селин свой памфлет. — Однако настоящая революция была бы революцией Признаний, великим очищением».

<sup>1</sup> Моя вина (лат.).

Отцы церкви, по мнению автора, были искуснее социалистов: они считали человека «мусором» и ничего не обещали ему, кроме загробного спасения. Селин согласен насчет «мусора», но не верит и в потустороннее спасение.

Последующие памфлеты отдаляют Селина не только от прогрессивных, но и от просто порядочных людей. Они настолько одиозны, что у некоторых читателей возникает подозрение: уж не дурачит ли нас Селин и не представляют ли памфлеты собою пародию, неуместную грубую шутку. Такого мнения придерживался А. Жид, который писал: «Ну, а если это не шутка, тогда Селин полный псих».

Однако Селин и не думал шутить.

Путь духовно близкого Селину героя в крайне правый лагерь, смыкающийся с фашизмом, предсказал Горький в речи на Первом съезде советских писателей: «Литератор современного Запада... потерял свою тень, эмигрируя из действительности в нигилизм отчаяния, как это явствует из книги Луи Селина «Путешествие на край ночи»; Бардаму, герой этой книги, потерял родину, презирает людей... равнодушен ко всем преступлениям и, не имея никаких данных «примкнуть» к революционному пролетариату, вполне созрел для принятия фашизма».

Селин не был единственным французским писателем, ушедшим от анархизма в сторону фашизма. Подобную эволюцию проделал и Дрие ла Рошель, ставший в годы оккупации активным коллаборационистом.

В какой-то момент эти писатели заколебались перед выбором, куда пойти: налево или направо? Сама необходимость выбора была продиктована скорее не сиюминутными политическими соображениями, а душевным состоянием. Нельзя вечно пребывать «на краю ночи», жить, как говорил Достоевский, бунтом. Требовалась какая-то прочная опора вместо отчаяния. Писатели истосковались по вере. Показательно в этом плане свидетельство Дрие ла Рошеля. «В чем твоя вера, какова твоя концепция мира? — вопрошает он в те годы своего аргентинского корреспондента. — Тебе будет, наверно, затруднительно это выразить. А мне? Единственно, кто прав, — это великие страшные скептики, такие, как Джойс, Валери, Жид. Если я не стану социалистом, коммунистом, я подохну... Единственные, кто говорит четко, — это коммунисты, прочие вязнут в идеализме... Но я слишком поздно прихожу к социализму, как Жид. Беда, черт возьми, в том, что для того, чтобы

стать коммунистом, нужно быть материалистом, а к этому нет возможности прийти. Утверждать материю — значит в какой-то степени утверждать бытие. А как раз в этом и состоит моя болезнь, что я не могу утверждать ни бытия, ни своей личности. И вот почему мои романы так плохи, когда они не негативны. Единственно хорошие вещи сегодня негативны (включая Лоуренса)... Прочти «Путешествие на край ночи» Селина. Мы больны, как больны наши предметы, сделанные на конвейере... А тогда, когда мы искренни, мы кричим: — Дерьмо!»

Селин тоже не смог стать социалистом, потому что был не в состоянии «поверить» в материю и человека. Он считал, что «социализм — это вопрос качества души. Социалистом приходят в мир, им не становятся». Но Селин, как и все европейцы тридцатых годов, безусловно чувствовал приближение новой войны. Селин не мог стать социалистом, но он был убежденным пацифистом, испытывавшим на своей шкуре прелести войны. В конечном счете пацифизм и становится единственной его опорой. Нужно всеми силами предотвратить войну, и Селин принял участие в борьбе за мир совершенно с неожиданной стороны. В основу своего пацифизма он положил расовую теорию.

В «Путешествии на край ночи» Селин отозвался о расе и о французах весьма категорично: «То, что ты называешь расой, — это просто большая куча изъеденных молью, гнойноглазых, вшивых субъектов вроде меня. Вот что такое Франция и французы!» Но в конце тридцатых годов Селин берет на себя «защиту» арийской расы, этой, по его словам, уязвимой «грунтовки», на которую насильственно хотят наложить другие цвета. Селин возлагает ответственность за поджигание новой войны на евреев. Из гонимого буржуазной публикой анархиста Селин сам превращается в гонителя. В послевоенном интервью он признавался, что был антисемитом «в той степени, в которой считал, что семиты подталкивают нас к войне».

Селин излагает свою позицию в памфлете «Резня из-за пустяков» (1937): «Я не желаю воевать за Гитлера, это я вам говорю, но я не желаю воевать и против него, за евреев... Это евреи, и только они, толкают нас к пулеметам... Гитлер, он не любит евреев, я тоже их не люблю... И нечего волноваться из-за ерунды... Это не преступление, если они вас отталкивают... Я их сам отталкиваю!.. Евреи в Иерусалиме, немножко пониже, на Нигере, мне не меша-

ют! они совершенно мне там не мешают!.. Я бы им отдал все Конго! всю бы Африку отдал им!.. Либерия, я знаю, это их негритянская республика, она ужасно похожа на Москву. До такой степени, что вы не поверите...»

Все это похоже на параноический бред, который до сих пор скрывают от читателей наследники Селина, запрещая переиздание памфлетов. Но «полный псих» продолжал упорствовать. Он уповаet на силу. Он рассматривает нацистский вермахт (вплоть до начала войны) в качестве гаранта европейской безопасности.

Вслед за «Резней из-за пустяков» (в самом названии уже содержится выпад против врагов нацизма) он выпускает «Школу трупов» (1938). Памфлет подвергается преследованию за клевету; на его тираж налагается запрет. Однако в новых условиях, при немецкой оккупации, Селин переиздает его и тогда же пишет памфлет «Переполюх» (1941).

Поведение Селина при оккупации многократно анализировалось не только французской критикой, но и французским правосудием с целью определения степени вовлеченности его в коллаборационизм.

В момент объявления войны Селин хотел вступить добровольцем во французскую армию в качестве врача, но был признан негодным для службы по состоянию здоровья. При наступлении вермахта на Париж Селин, вместе с диспансером, где работал, эвакуировался в Ла-Рошель, но затем, после подписания перемирия, возвратился.

Есть две крайние точки в оценке поведения Селина во время войны. В первые послевоенные годы он подвергался уничтожающей критике. Сартр в «Портрете антисемита» (1945) прямо писал, что Селин «был куплен» нацистами. Столь же резко высказывался Р. Вайян в статье «Мы не пощадили бы больше Селина» (1950), обвиняя его в дружеской близости к идеологам коллаборационизма.

Защитники Селина (публика смешанная: среди них были как бывшие коллаборационисты, так и «левые» поклонники таланта Селина) в этой связи ссылались на слова Талейрана: «Все, что преувеличено, становится незначительным». Даже некоторые деятели Сопротивления утверждали, что «Селин нас не предал», и вступали в полемику с линией Сартра — Вайяна. Они старались найти благородные черты в поведении Селина в эти годы. Так, в хронике его жизни, опубликованной в 1962 году в первом томе его

собрания сочинений, можно прочесть, что в 1943 году квартира, находящаяся этажом ниже квартиры Селина, была «местом собраний деятелей Сопротивления, а главное, в ней скрывались подпольщики. Для доктора Детуша это не было тайной, и однажды он даже лечил человека, которого пытал гестапо».

Однако доктор, великодушно не выдавший подпольщиков, известен и менее благовидными поступками. В 1942 году он дает согласие на посещение Берлина в составе делегации французских врачей, и там, по некоторым свидетельствам, выступает перед депортированными французскими рабочими в защиту немецко-французского сотрудничества. Отношение Селина к коллаборационизму явствует из его заявления, опубликованного в пронемецкой газете «Эмансипасьон насьональ» (21.11.1941): «Чтобы стать коллаборационистом, я не ждал, пока Комендатура вывесит свой флаг в Крийоне».

В 1950 году в газете «Комба» было опубликовано в качестве документа письмо Селина от 21.10.1941 года секретарю Института еврейских исследований и проблем по поводу проведенной Институтом антиеврейской выставки в Париже. В этом письме Селин жалуется на то, что его памфлеты не фигурируют среди экспонатов: «Но при посещении вашей выставки я был поражен и немного раздосадован тем, что на стендах нет ни «Резни из-за пустяков», ни «Школы трупов»...» Известен также его призыв к объединению различных антиеврейских группировок: «Антиеврей первого призыва, я замечаю порой, что меня не то чтобы обходят некоторые новые люди, но у них есть концепции, совершенно отличающиеся от моих, по еврейской проблеме. Вот почему необходимо, чтобы мы встретились».

Таким образом, если подытожить позицию Селина во время войны, даже если учесть, что время от времени он позволял себе антинемецкие, «пораженческие» высказывания (в узком кругу), редко публиковался в коллаборационистских изданиях и не ходил в германское посольство, тем не менее он находился в стане коллаборационистов и не имел никакого основания писать, что во время оккупации был «единственным, пожалуй, писателем с именем, который остался строго, ревностно, непримиримо именно писателем и не кем иным, как писателем». Еще более одиозно звучат его слова: «Евреи должны бы поста-

вить мне памятник за то зло, которого я им не причинил, но которое мог бы причинить».

Сущность позиции Селина, пожалуй, точнее всего выразил французский писатель Р. Нимье, который сказал, что «нельзя утверждать, будто Селин ответствен за лагерь. Он выразил, однако, страсти, которые вели к лагерям». Именно поэтому руководство французского Сопротивления памятник Селину ставить не собиралось. Напротив, по лондонскому радио было неоднократно передано, что Селин приговорен к смертной казни.

С Селином даже стало опасно гулять или сидеть в кафе: каждую минуту он мог оказаться объектом «террористического акта». И конечно, когда союзники высадились на берегах Нормандии, Селин имел все основания для беспокойства. В послевоенном интервью он жаловался, что, останься он в освобожденном (слова «освобожденный», «освобождение» Селин до конца своих дней брал в кавычки) Париже, его бы убили без суда и следствия. В июне 1944 года Селин вместе с женой решают ехать в Данию через Германию, в которой уже началась агония поражения.

Так открывается немецкая одиссея Селина, продолжавшаяся вплоть до марта 1945 года. В Германии Селин был встречен довольно недружелюбно (было не до него) и, несмотря на множество демаршей, никак не мог получить «аусвайс» для поездки в Данию. В ноябре 1944 года, исколесив пол-Германии, он отправился в Баварию, в местечко Зигмаринген, где пребывает вишистское «правительство в изгнании». Вместе с «правительством» в Зигмарингене живет около двух тысяч коллаборационистов, скрывающихся от народной мести. В этой компании морально разложившихся людей, в обстановке трагикомического фарса (над замком Зигмаринген развевается французский флаг, так как замок объявлен французской территорией; при замке имеется два «посольства»: немецкое и японское) Селин живет несколько месяцев и работает врачом. В конечном счете влиятельные друзья выхлопотали ему разрешение на выезд в Копенгаген, и в марте 1945 года Селин на последнем поезде, под сильной бомбежкой союзников, но все же благополучно добирается до «земли обетованной».

Почему Дания? Это был чисто финансовый вопрос. В Данию, по предположению Селина, были отосланы деньги за его опубликованные до войны книги. Однако «земля



обетованная» скоро разочаровала Селина. Никаких денег не оказалось. Далее, несмотря на то что после разгрома нацистов Селин жил в Копенгагене под вымышленной фамилией, от правосудия ему скрыться не удалось. В декабре 1945 года его арестовывает датская полиция и отправляет в тюрьму. Это одобрительно встречается левой французской печатью. Однако датчане отказываются выдать Селина французским властям и, в сущности, обходятся с ним довольно снисходительно. Четырнадцать месяцев он отсидел в сносных условиях (впоследствии он преувеличивал срок и жаловался на условия) и был выпущен на свободу под честное слово не покидать пределы Дании.

Датские годы жизни прошли для Селина в обстановке крайней бедности. Он уезжает из Копенгагена в рыбацкий поселок Керсо на Балтийском море. Тем временем в Париже идет судебное разбирательство его дела. Издательства отказываются печатать его произведения, печать именует его «мелким коллаборационистским дерьмом». В 1950 году Судебная палата Парижа заочно приговаривает Селина к одному году тюрьмы и штрафу в сумме пятидесяти тысяч франков. Однако в следующем году, не без влияния кружка активизировавшихся друзей Селина, военный трибунал Парижа пересматривает приговор и амнистирует писателя. Селин получает возможность вернуться в страну.

Какую позицию занимал Селин в последние годы жизни, поселившись в пригороде Парижа, Медоне, и вновь занявшись врачебной практикой? Испытывал ли он чувство раскаяния?

Нет. Скорее он считал себя несправедливо обиженным, более жертвой, чем человеком, совершившим злонамеренные поступки. Самое большее, на что он оказался способен, это признать, как было сделано в интервью журналу «Экспресс» в 1957 году, что он «был идиотом». В другом интервью Селин говорит, что слишком много на себя взял, призывая выдворить евреев из Франции: «Я принял себя за Людовика XV или за Людовика XIV, это, очевидно, глубокая ошибка. Между тем мне нужно было оставаться таким, каким я был, и просто-напросто молчать. Тогда я грешил из-за гордыни, из-за тщеславия, из-за глупости. Мне нужно было бы помолчать... Это проблемы, которые были мне сильно не по плечу».

Относительно германской армии Селин говорил, что «если бы немцы не развязали войну и сохранили свою

армию и если бы Германия была такой, какой она была (то есть, выходит дело, нацистской. — В. Е.), то они (имеются в виду французы. — В. Е.) без труда сохранили бы Алжир, не потеряли бы ни Суэцкого канала, ни Индокитай». В последние годы место евреев в мыслях Селина стала занимать желтая раса. Вплоть до последнего дня жизни Селин настойчиво предвещал китайскую оккупацию Франции. Он хотел, чтобы Франция сохранила свои колонии; он остался колониалистом и расистом.

Селин навсегда остался и мизантропом. Американский исследователь творчества Селина Мильтон Хиндус, навестивший писателя в его датской деревне, был поражен как человеческими качествами Селина («Селин — это гадюка»; «единственная вещь, которая действительно интересует его, — это деньги»), так и его идеями, согласно которым «Гитлер был агентом британской разведки». В одном из интервью Селин говорил: «Люди — они тяжелые, они ужасно тяжелые. Тяжелые и тупые. Больше, чем злые и глупые, в целом они главным образом тяжелые и тупые».

В атмосфере послевоенной Франции, когда Соппротивление еще не стало историей, никакие литературные достоинства книг Селина не могли заставить забыть его политические грехи. Однако время мало-помалу работало на Селина. Уже в начале пятидесятых годов издательство «Галлимар» начинает с ним переговоры по поводу издания его произведений.

Писатель ищет тему, чтобы вернуть себе читателя. Он обращается к проблематике своего бегства в Германию. «Я являюсь объектом своего рода запрета в течение уже некоторого ряда лет, — говорил Селин в 1957 году, объясняя причины написания романа «Из замка в замок», — и, выпуская книгу... я говорю о Петене, о Лавале, я говорю о Зигмарингене, это момент истории Франции, хочешь не хочешь; может быть, печальный, о нем можно сожалеть, но это момент истории Франции, он существовал, и когда-нибудь о нем будут говорить в школе...»

Среди произведений о второй мировой войне трилогия Селина, включающая в себя романы «Из замка в замок» (1957), «Север» (1960) и «Ригодон» (издан посмертно в 1969 году), занимает особое место.

Главное, что отличает трилогию, это «точка зрения» ее повествователя. Его позиция далека как от позиции победителя, освободителя Европы, сражавшегося за правое де-

ло, так и от позиции побежденного, рассматривающего военную катастрофу с «немецкой» точки зрения. Автор оказался вне обоих станов. Однако он не стал и нейтральным созерцателем событий, выразителем отвлеченной модели нейтрализма. Он написал трилогию об агонии нацистской Германии конца 1944 года — первых месяцев 1945 года с позиции предателя, которым Селин в сущности и являлся. Именно этот момент определил основную тональность книги: отчаяние и исторический пессимизм.

В отличие от побежденного, предатель не рассчитывает ни на какое снисхождение, по всем человеческим меркам он достоин не только наказания, но и презрения. В знаменательном диалоге, занимающем одно из центральных мест первого романа трилогии и происшедшем между бывшим послом нацистской Германии в Париже, Отто Абецем, и повествователем, последний, превосходно ориентируясь в своем положении, настаивает на «маленькой разнице» между ними: «Однако ж, однако ж, господин Абец!.. есть маленькая разница!.. вы как будто ее не замечаете!.. Ведь вы, Абец, даже архипобежденный, подчиненный, захваченный со всех сторон всевозможными победителями, вы все ж таки останетесь, черт вас побери, сознательным, преданным немцем, гордостью родины! совершенно законно завоеванным! в то время как я, бесноватый, я навсегда пребуду проклятым мерзким еретиком, по которому плачет веревка!.. позор для братьев и сыновей!.. на первом же суку повесить его!.. вы признаете разницу, господин Абец?»

Итак, повествование в трилогии ведется от лица предателя, который носит фамилию автора, предельно приближен к нему по всем обстоятельствам жизни и образу мыслей, и вместе с тем это полноценный *персонаж*, который в трилогии создается и развивается соответственно имманентным законам художественного текста. Этот персонаж понимает, что он обречен, что единственным выходом для предателя, единственной его надеждой остается бегство. И он бежит. Вот почему все повествование разворачивается вокруг темы бегства, которая, в свою очередь, порождает тему «сакральной» границы. Преодоление границы равносильно преобразению: предатель, уходящий в нейтральную страну от возмездия, превращается в несчастного беженца-оборванца и счастливо теряется в чужой толпе.

Германия в трилогии (здесь это основная метафорическая функция страны) — огромная западня. С каждой

минутой неумолимо сжимается круг обороны, союзники наступают с востока и запада, бомбят с воздуха. В этих апокалипсических условиях повествователь кружит по стране в поисках легального или же нелегального выезда из нее. Север выносится в заглавие второго романа как символ надежды, география пытается пережить историю.

Но тщетно. С самого начала трилогии читатель знает, что ждет Селина в Дании: четырнадцатимесячное заключение в Копенгагене за сотрудничество с немцами. С заранее объявленным концом, живописующим крушение надежд, повествование замыкается в рамках отчаяния.

Трилогия открывается долгим прологом, посвященным событиям жизни Селина и его окружения в 1957 году, его политическим комментариям; затем намеренно нестройное повествование резко направляется к финальной точке одиссеи Селина, в Копенгаген, к его аресту: «Все это не страшно! скажите мне... миллионы погибших были не более виновны, чем вы!... конечно!.. поверьте, я думал об этом во время прогулок по городу... прогулок с «сильным сопровождением»... не однажды! двадцать! тридцать раз! через весь Копенгаген с востока на запад... в автобусе с частыми решетками, набитом полицейскими с автоматами... отнюдь не любителями побеседовать... «уголовные» и «политические» туристы ведут себя благоразумно, они в наручниках... от тюрьмы до прокуратуры... и обратно...».

В этом образчике повествования, как в капле воды, проступают стилистические приметы трилогии. Во-первых, позиция повествователя, субъективно осознанная им как «невинная». Во-вторых, юмор, не покидающий повествователя даже при описании самых мрачных событий. Этот юмор, превращающий заключенных в туристов и т. п., имеет все черты «черного юмора». В-третьих, «непоследовательность»: начал с вопроса о мере наказания (не страшная, с точки зрения читателя, мера), а кончил рассказом о «прогулке» в автобусе и уже больше к теме невинности-невинности не обратился в течение многих страниц.

Особо следует отметить созданный Селином образ повествователя. «Добрый доктор», спасающий в одном из эпизодов шведских детей, возникает в первом же романе «Из замка в замок». Попав в исключительно «ненормальные» обстоятельства (непонятно, однако, каким образом и почему), доктор всегда стремится помочь: беременным

женщинам, раненым солдатам, министрам в изгнании и т. д., всех их рассматривая как «больных» (здесь важна скрытая антиномия: здоровый доктор — большое окружение), всем поддакивая («ну конечно же! ну конечно!» — постоянный селиновский ответ, выражающий, в сущности, крайнюю степень цинизма и отчуждения: «делайте все, что хотите, только отстаньте от меня!»), но в то же время холодным взглядом смотря на мир.

Отчаяние Селина нередко в трилогии оборачивается смехом; это горький смех человека, увидевшего нищету нацистской пропаганды, демагогической идеи «новой Европы». В Зигмарингене он вплотную сталкивается с создателями мифа о «новой Европе». Среди них — Отто Абец, проводник утопической идеи тысячелетнего немецко-французского союза, и Пьер Лаваль, такой же «утопист», который накануне немецкого разгрома готов по-царски одарить Селина за его врачебные услуги. Селин ни много ни мало желает стать губернатором островов Сен-Пьер и Микелон в Атлантическом океане (однажды он их посетил до войны). Лавалья отнюдь не смущает подобная «дикая» просьба. «Обещано!.. согласовано! договорено!» — восклицает Лаваль, приказывая секретарю записать свое решение. «Главное, я был назначен губернатором... — иронически завершает Селин свой рассказ о визите к Лавалю, — я до сих пор им являюсь!..» Но, отсмеявшись, Селин стремится представить этого идеолога коллаборационизма, расстрелянного по суду в 1945 году, «миротворцем»: «Лаваль был примиренец... Миротворец!.. и патриот! и пацифист!.. вокруг меня я повсюду вижу палачей... он не из их числа! он — нет! нет!.. я ходил к нему домой, на его этаж в замке, в течение месяцев... Лаваль, знаете чего он хотел, он вовсе не любил Гитлера, он хотел столетнего мира...» И в качестве примера «миротворства» Лавалья Селин рассказывает о том, как Лаваль будто бы предотвратил на вокзале в Зигмарингене кровопролитие.

Но, защищая Лавалья, не самого ли себя защищает Селин? Что противопоставляет он безумному миру? Помимо образа «добротного доктора» образы своих спутников. Во-первых, своего любимого кота Бебера, путешествующего в лукошке. Селин вообще любил животных. Он посвятил *животным* свой роман «Ригодон». В трилогии Бебер противопоставляется людскому сумасшествию. Чуть сам не ставший жертвой нацистских законов, предписываю-

щих уничтожить «породистых» и «непродуктивных» животных и свидетельствовавших о бесновании нацистов накануне катастрофы, Бебер — явно положительный герой трилогии, олицетворяющий здравый смысл, терпеливость и снисходительность. Вторая положительная героиня — это Лили, жена Селина, танцовщица, которая, несмотря на весь апокалипсис, всюду ищет возможность не забывать свою профессию, танцует и дает уроки танцев. По контрасту с войной у нее вызывающе миролюбивая профессия.

Автобиографический роман создает трудноразрешимую проблему соотношения героя и прототипа, повествователя и автора. Даже самая «правдивая» автобиография включает в себя частицу вымысла. Селин в своей трилогии стремился решить эту проблему путем форсирования, гиперболизации вымысла. Он не желает быть рабом памяти и фактов, тем более что все равно подобный раб не может оставаться до конца верным. Он стремится завязать с памятью обратные отношения: чтобы память стала «слушанкой» стиля.

Для Селина сам процесс творчества оказывается самодостаточным, он — писатель *par excellence*. Он хочет не только или даже не столько произнести защитительную речь, сколько найти *музыку* повествования, которая все вбирает в себя: и слезы, и смех; она преобразует эмоции в чистый текст. Этот «чистый текст», с точки зрения этики, не так уж и чист, поскольку отражает моральный индифферентизм своего создателя, очевидное нежелание отличать добро от зла. Вот почему интерес современного поколения французских писателей к Селину зачастую отражает эстетизм новейших литературных поисков.

Одержимость Селина стилем видна, вместе с тем, в огромной работе, которую он ведет над рукописью. Разговорный, «легкий» стиль повествования может породить ошибочное представление о том, будто Селин пишет легко и даже несколько небрежно, будто поток его слов вырывается импульсивно, под нажимом каких-то страстей и эмоций, и в таком неотрефлексированном, «непричесанном» виде попадает на бумагу. Это представление разрушается при анализе педантичной работы Селина над текстом, вызванной его стремлением закрепить на бумаге разговорный язык. Стил Селина являет собой нечто совершенно противоположное автоматическому письму сюрреалистов. Селин писал, как правило, медленно, пере-

писывал текст по четыре раза и более. Если в его тексте можно обнаружить «беспорядок», то это намеренный, что называется «ученый», беспорядок.

Ярко выраженному повествователю должен соответствовать активно его воспринимающий читатель, прежде всего современник, лучше всего соотечественник. Эта потребность в «актуальном» читателе с течением времени из сильной стороны превращается в слабую сторону Селина. От читателя требуется хорошо ориентироваться в современной политике и жаргоне (он должен быть читателем газет и еженедельников, их содержание обсуждается в момент создания романа, роман чрезвычайно актуализируется, время его написания можно определить до месяца). Однако эта политическая актуальность быстро выветривается. Распадается и эфемерный «сегодняшний» жаргон. Текст начинает обрастать комментариями, призванными объяснить тот или иной пассаж. В этом отношении романы Селина скорее похожи на частную переписку двух современников, которые отлично понимают друг друга, но которые и не подозревают, что их письма когда-то получат общественное значение. Что же касается арго, то пример Селина как раз указывает на предел использования такого рода ненормативного языка. Арго стареет куда быстрее нормативного языка, и опять-таки комментаторам пришлось поместить в конце трилогии целый словарь арго 40—50-х годов, без которого читатель может неверно понять текст.

Кто же автор трилогии на самом деле? Предтеча неоавангардизма? Предатель? Хроникер? Жертва? Пацифист? «Добрый доктор»? Лицемер? Друг животных? Приспособленец? А может быть, все это вместе: разорванная фигура, трагическая и жалкая одновременно.

Горький смех Селина в трилогии вызвал недоумение и неудовольствие в крайне правом лагере французских журналистов, в котором отрицательно высказывались об издевательствах Селина над «честными французскими патриотами». Напротив, либеральная печать, сторонники Сопротивления отметили художественные достоинства романов, хотя неодинаково оценили каждый в отдельности (наиболее скептически высказавшись о последнем как о «перепеве» двух первых).

Интересная оценка содержится в словах Р. Нимье о «Севере» (их можно отнести ко всей трилогии): «Север»

дает скорее урок стиля, чем урок морали. В самом деле, автор не дает советов. Вместо того чтобы нападать на Армию, Религию, Семью... он постоянно говорит об очень серьезных вещах: смерти человека, его страхе, его трусости».

Эти слова характеризуют не столько даже позднего Селина, сколько его последователей из послевоенного поколения писателей, к которым принадлежит сам Р. Нимье. В пятидесятых годах наступает новая волна влияния Селина на современную французскую литературу.

На этот раз от него ждут не урока экзистенциалистского отчаянья, а «урока стиля», противопоставляя с позиций «чистого искусства» его творчество «ангажированной» литературе.

К концу шестидесятых годов поднимается еще одна волна увлечения Селином. Селин парадоксальным образом становится близок тому поколению молодежи, которое подняло бунт в мае 1968 года против общественных институтов. Молодым писателям Селин интересен своим неприятием нормативного «буржуазного» языка и нигилизмом «Путешествия на край ночи», который они произвольно трактуют как антибуржуазный. Этот образ Селина, выхваченный из исторического контекста, образ безбожника и богохульника (который начинает роман «Ригодон» с того, что опровергает мнение, будто убеждения приведут его к богу: «Клянусь, что нет!.. Боженька — вымысел попов!» — и могилу которого отказывается освятить приходский священник во время похорон), становится все более каноническим.

Селин становится мэтром в области стиля для широкого круга деятелей не только литературы, но и паралитературы. Его идеи относительно преобразования устной речи в прозу привлекают, с одной стороны, авторов детективных романов (особенно популярного во Франции Сан-Антонио), с другой, они влияют на экспериментальные произведения авангардистов. Но подражание Селину зачастую обречено на неудачу, поскольку столь яркий индивидуальный стиль способна воспроизвести лишь личность, которой он присущ органически.

Образ Селина приобретает форму литературного мифа о вечном бунтаре-одиночке, идущем наперекор всем, непонятому, затравленному, оплеванному пророке, последнем «проклятом» писателе, бывшем заключенном, ссыльным,



экстравагантной личности, эстетике, стилисте, тонком любителе женской красоты (особенно танцовщиц) и животных — собак и кошек. С этим мифом все сложнее бывает справиться французскому литературоведению; к тому же оно само порою способствует его распространению.

Говоря о мифотворчестве, нужно отметить, что оно связано исключительно с литературным талантом, а не с политическими aberrациями Селина. Современное поколение французских писателей, видимо, мало волнует вопрос об оправдании Селина, хотя некоторые не прочь посмотреть «новыми глазами» на Сопротивление. Куда больше они заворожены его «гением».

Можно ли, однако, сказать, что злодейство в какой-то мере предопределило характер творчества и создало феномен Селина?

Есть критики, готовые утверждать, что Селин намеренно отстаивал непопулярные, вызывающие праведное негодование взгляды, с тем чтобы попасть в униженные и оскорбленные и таким образом состояться как писатель. Сам писатель не отрицает такой мазохистской интерпретации: «И если признаться во всем, то, коли от меня отвернулись люди, коли возникла враждебность всего мира, я не убежден, что произошло это не добровольно. Именно чтобы не стать популярным... Я не хочу сказать, что я только этого и добивался, но добился. Если бы я хотел этого избежать, было бы очень легко это сделать, достаточно было молчать... Я мандарин, если хотите, бесчестия...»

В этом заявлении есть, конечно, задним числом переосмысленное и ложно представленное прошлое. Но факт тот, что Селин действительно оказался «мандарином бесчестия».

Что это дало ему как писателю?

«Я одинок. Я в одиночестве, чтобы стать ближе к вещи, — утверждает Селин. — Я очень люблю объект. Сейчас больше занимаются личностью, чем вещью. Я тружусь над вещью в себе».

Селин не любил говорить о своих предшественниках. Но одно имя он называл постоянно. Это Рабле. По мнению Селина, в шестнадцатом веке произошла языковая драма. Разговорный язык Рабле отступил перед академическим стилем Амио, «языком перевода» с ученой латыни. С тех пор нормой языка стал высокопарный, выхолощенный, «прекрасный» слог.

Особенно вопиющ разрыв между нормативным и разговорным языком в XX веке. Воздавая дань уважения таланту Золя, Селин в одном из своих немногочисленных критических выступлений говорит, что «сегодня натурализм Золя при тех средствах, которыми мы располагаем для познания мира, становится почти невозможным... Вопрос уже не ставится о том, чтобы ему подражать или следовать за ним».

Большое воздействие на литературу оказывают технические новшества века, особенно кино. «Нужно заметить... — пишет Селин, — что тщеславные писатели, заграничные и французские, продолжают заниматься подробностями, описывать, болтать совершенно так же, как если бы еще не существовало кино! Которое описывает, болтает, показывает в тысячу раз лучше них, идиотов!»

Селин считает, что область, принадлежавшая роману, существенно ограничивается в XX веке. Соответственно меняется его функция: «...роман больше не имеет той миссии, которую имел раньше; он не является теперь органом информации. Во времена Бальзака по нему изучали жизнь деревенского лекаря; во времена Флобера в «Бовари» находили жизнь в адюльтере и т. д. и т. п. Теперь мы осведомлены обо всех этих делах, чрезвычайно хорошо осведомлены и через прессу, и через суды, и через телевидение, и через медико-социологические анкеты... Больше нет нужды во всем этом. Я думаю, что документальная и даже психологическая роль романа закончена, таково мое впечатление».

Что же остается роману?

«Ему остается стиль и затем обстоятельства, в которых находится человек».

В качестве примера Селин ссылается на Пруста, который принадлежал к высшему обществу и потому описывал это общество, все то, что он видел, включая мелкие драмы педерастии. По мнению Селина, «нужно поместиться на той линии, на которую вас ставит жизнь, и затем не сходить с нее, с тем чтобы собрать все, что есть, и преобразить в стиль».

Слово «преображение» получает в этой связи ключевое значение. Преображение требует больших усилий, огромной работы. Стиль не имеет много общего с красноречием, с бурным потоком разговорной речи. Нужно, чтобы «красноречие держалось на бумаге». Ради 400 страниц печат-

ного текста исписывается 80 000 страниц. Однако читатель не должен этого замечать. Он словно путешественник на корабле. То, что творится в трюмах, его не интересует. Он наслаждается морем, коктейлем, вальсом и свежим ветром.

Каждая эпоха имеет свой стиль или, вернее, несколько своих стилей. Они дряхлеют со временем, новое поколение писателей приходит со своими стилями, высмеивая стилистические гримасы стариков.

Но что именно понимает Селин под словом «стиль»?

«Стиль образуется тогда, когда фразы легонько выйдут из их обычного значения, сходят, так сказать, с петель, передвигаются и заставляют читателя передвигать их смысл. Но очень легко! О, очень легко! Потому что если вы сделаете это с нажимом, выйдет ошибка, это будет ошибка».

Перемещение смысла требует от писателя большой осторожности и чувствительности. Необходимо, чтобы фраза вращалась вокруг оси.

Имя этой оси — эмоция.

Это центральное понятие селиновской поэтики. В его основе лежит спор Селина с начальными строками Евангелия от Иоанна. В начале, по утверждению Селина, было не Слово, а эмоция. Слово пришло потом, чтобы заменить собой (или выразить) эмоцию, как галоп заменяется рысью.

Но эмоции в литературе (их нет, утверждает писатель, у холодного монстра кинематографа) не означают, что писатель призван описывать «великие чувства». Сентиментальность исключается: «будучи писателем, следует иметь стыд». Самодостаточная любовная интрига изгоняется.

Эмоция толкает писателя к самовыражению. Здесь лучшей формой повествования становится повествование от первого лица, причем повествователь зачастую превращается в такую навязчивую фигуру, что ему приходится извиняться за свое «ячество».

Выбор сюжета связан с силой эмоции. Пока эмоции горячи, живы в памяти, их следует фиксировать. В отличие от классической традиции, писатель вовсе не должен быть холоден как лед в процессе письма. Когда эмоции Селина носят слишком частный характер, касаются каких-то слишком мелких переживаний, воспоминаний, интерес читателей к тексту значительно ослабевает.

Эмоция преобразует действительность, окрашивает ее в субъективные тона. «Колорист определенных фактов», Селин отказывается от объективного взгляда в пользу индивидуального зрения. В этом отказе содержится отход от классического реализма XIX века.

Оригинальность писателя, по Селину, состоит в том, чтобы найти «собственный эмоциональный ритм», создать свою «музычку».

Помимо музыкальной метафоры Селин прибегает к другому сравнению. Он несколько раз обращается к образу стиля как метро. Есть два способа пересечь Париж, рассуждал Селин, обдумывая роман «Путешествие на край ночи». Один — наземный, в автомобиле, на велосипеде, пешком. Тогда постоянно сталкиваешься со всякого рода препятствиями, непрерывно останавливаешься. А есть другой способ путешествия: сесть в метро и ехать прямо к цели через самую интимность вещей. Но это может произойти только тогда, когда писатель не сходит с рельсов, а уверенность писателю в том, что он не сойдет с рельсов, дает ритм.

Что касается содержания, то Селин нередко сводил его к стилю, ссылаясь в основном на опыт художников-постимпрессионистов. Яблоко Сезанна, зеркало Ренуара, женщина Пикассо или хижина Вламинка — они являются стилем, который художник им придает.

«Мои книги, — считает Селин, — похожи больше на средневековый эпос. Они — песня, а вовсе не проза... Они находятся в предельном музыкально преобразованном напряжении от первого до последнего слова, ни одного напрасного слога... Я пребываю постоянно в танце. Я не хожу пешком».

Есть у Селина и некоторые мысли относительно «преображения» содержания: чтобы рассказать о себе, «необходимо очернять и очерняться». Откуда такое стремление к очернительству? Вероятно, это связано с идеей проникновения в самую интимность вещей, с метафизическим планом бытия. Лишенный опор абсолютных духовных ценностей, Селин не мог не рассматривать жизнь как сплошную агонию.

С тем же метафизическим планом связан источник юмористического у Селина: «Каждый человек, который говорит со мной, в моих глазах мертвец; мертвец в отсрочке, если хотите, живущий случайно и один миг. Во

мне самом живет смерть. И она меня смешит! Вот что не нужно забывать: мой танец смерти меня забавляет как огромный фарс... Поверьте мне: мир забавен, смерть забавна; вот почему мои книги забавны и в глубине души я весел».

Селин никогда не приводил в порядок своих мыслей о поэтике, предпочитал выражаться метафорически, не боялся внутренних противоречий. Он не любил философствующих и морализирующих писателей, нападал на них с бранью, считал мораль прерогативой церкви, прерогативой писателя считал стиль.

Селин — злой гений, который создал своеобразный стиль и освободил язык от риторики и жеманной велеречивости. Селин — разорванная фигура, стало быть, уродливая. Нет надобности принижать его литературный талант ссылками на одиозные памфлеты. Одна сторона не должна заслонять собою другую. Нет надобности примирять противоречия Селина. Для историков литературы Селин как раз интересен своей гремучей смесью гения и злодейства. Для наших современников идейный аспект путешествия Селина на край ночи — это, может быть, самый поучительный пример того, *чего не делать*.

De fait l'amour de Swann en  
 était arrivé à ce degré où le  
 médecin et dans certains

12

affection de ce genre se demandant si précède son malade  
 de son vice ou de son malade



avec son malade et  
 craint de le voir mourir

Moruo refractum



Il me semblait que mes pieds se...

Il me semblait que mes pieds se...

Il me semblait que mes pieds se...

N'en parlez plus! - mais le fait que me  
 pousse à le haïr - hors de moi - précisément

165

7

1

1

1

---

---

## ВСТРЕЧИ ДВУХ КУЛЬТУР

---

---

*«До последнего предела чрез-  
мерности»*

*(Пошлость и смерть в изобра-  
жении Гоголя и Флобера)*

*«Французский элемент» в твор-  
честве Гоголя*

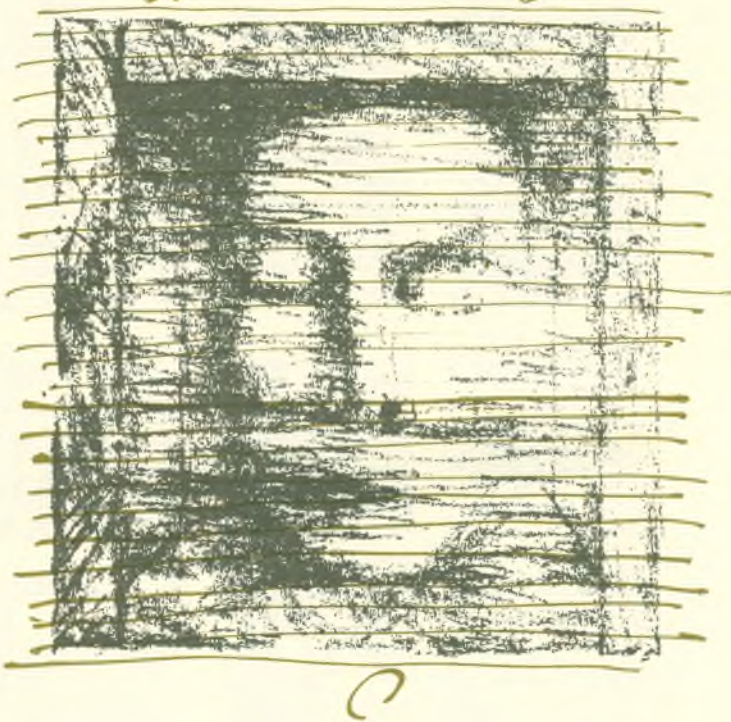
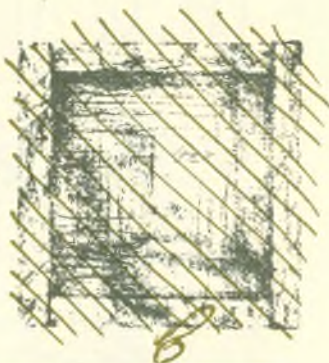
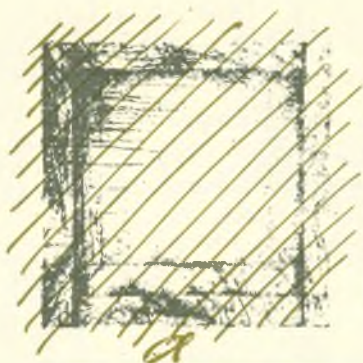
*Поэтика и этика рассказа*

*(Стили Чехова и Мопассана)*

*Пруст и Толстой*

---

---





---

---

## «ДО ПОСЛЕДНЕГО ПРЕДЕЛА ЧРЕЗМЕРНОСТИ»

(Пошлость и смерть  
в изображении Гоголя  
и Флобера)

Во французской литературе XIX века есть свой роман о «мертвых душах», который по художественной силе, масштабности и своеобразному юмору едва ли уступает русскому оригиналу. Его название — «Госпожа Бовари».

Конечно, все великие книги похожи, как бы они друг от друга ни отличались. Каждая из них — художественное открытие. Вот почему любую можно сравнить с любой. Во многих случаях это будет весьма небесполезно, возникнет определенное «магнитное поле», порожденное силой притягивания и отталкивания, совершится некий компаративистский акт, эффект которого может способствовать лучшему осознанию каждого из сравниваемых открытий. Но вместе с тем существует дурная бесконечность сопоставлений, связанная с их очевидной необязательностью. Речь прежде всего идет о произведениях, написанных совершенно независимо друг от друга. Там, где нет возможности зафиксировать факты влияния, открывается простор для исследовательской фантазии.

Если это так, то сопоставление Флобера с Гоголем относится к области литературоведческой фантастики. Флобер как писатель развивался абсолютно независимо от Гоголя, что для французской литературы было скорее не исключением, а общим правилом. Многие французские писатели высоко отзывались о Гоголе, начиная с Проспера Мериме. «Наш Мериме сравнивал Гоголя с английскими юмористами», — говорил известный исследователь русской литературы Мельхиор де Вогюэ, который, в свою очередь, полагал, что «его следует ставить выше, недалеко от бессмертного Сервантеса». Вместе с тем, в отличие от Достоевского, Толстого или Чехова, Гоголь практически не оказал сколько-нибудь заметного влияния на французскую литературу (хотя многократно во Франции переиздавался).

Различие эстетики Флобера и Гоголя в силу своей очевидности никогда не требовало доказательств. Очевидность, впрочем, в данном случае нуждается в некоторых уточнениях. На мой взгляд, есть достаточные основания для сопоставления Флобера с Гоголем. Я имею в виду их место в национальной литературе, а еще более конкретно — общность предмета их изображения. Этот предмет не мог не стать общим на определенном этапе развития как русской, так и французской литератур, связанном с переходом от романтической эстетики к реалистической. Таким образом, в подобном сопоставлении Флобер и Гоголь представляют не только самих себя, но и традицию соответствующей литературы.

Под общим предметом изображения я подразумеваю обыденную жизнь или, может быть, лучше сказать, обыденность жизни. Эта обыденность особенно сгущена на периферии. Весьма автономное, замкнутое пространство маленького города и его окрестностей как раз и составляет место действия и «Мертвых душ», и «Госпожи Бовари». Место конкретно и одновременно символично. Как губернский город Гоголя, так и флоберовский Ионвиль символизируют смысл (бессмыслицу) обыденной жизни.

Обыденность особенно подчеркивается характерной для обоих произведений *внутренней полемичностью* по отношению к романтическому мирозерцанию. Основной пафос этой полемики — развенчание романтического героя и выбор на его место героя с псевдоромантической мечтой, сильной, но отнюдь не возвышенной страстью. Флобер ставил своей задачей «передать пошлость точно и в то же время просто»<sup>1</sup>. Гоголю, со своей стороны, «хотелось попробовать, что скажет вообще русский человек, если его потчешь его же собственной пошлостью».

Оба говорят о «пошлости», но уже на уровне замысла их позиции не идентичны. Гоголь ждет реакции («что скажет?»); Флобер больше внимания уделяет самой «задаче». Тем не менее организация материала в произведениях получает похожий вид.

Прежде всего два главных героя обоих произведений весьма отчетливо противостоят всем основным персонажам. Отмечу их наиболее общую черту: одиночество. Ни у Чичикова, ни у Эммы нет ни любящих родителей, ни

<sup>1</sup> Флобер Г. Избр. соч. М., 1947, с. 582.

верных друзей, ни преданных слуг — никого, с кем они могли бы быть до конца откровенны, на кого могли рассчитывать в момент опасности. Одиночество связано с их непохожестью на других; они не такие, как все, но они это не афишируют, они носят свои тайны в самих себе.

Что же отличает их от окружающих? Они не удовлетворены жизнью, тогда как остальные — удовлетворены. Это, пожалуй, главное. Они стремятся к изменению своего положения, хотят радикально изменить свою жизнь. Вот почему они нестабильны и непоседливы. Их доминирующее внутреннее состояние, имеющее и чисто внешнее выражение, — движение. Сколько верст исколесил Чичиков в «Мертвых душах»? Но разве меньшие расстояния преодолевает Эмма: пешком, в дилижансе, в седле? При чем они инициаторы этого бесконечного движения; раз двинувшись в путь, они никогда не остановятся сами — и в этом смысле скорее воля автора, чем воля героев, обрывает в какой-то момент их движение.

Этим героям противостоят либо совершенно инертные, неподвижные персонажи (взять, например, Коробочку), либо суесящиеся исключительно по своей склонности к суете (Ноздрев, Оме). Важна скорее не их физическая, а умственная неподвижность. Здесь дело во многом объясняется их самодовольством. Флобер постоянно подчеркивает самовлюбленность, «несокрушимую самоуверенность» аптекаря, которая, кстати сказать, «пленяла сельчан». Полон самодовольством и податный инспектор Бине, и местный нотариус Гильомен, и Родольф, и в известной мере сам Шарль Бовари. Никто не желает никаких изменений. Есть постоянный и смутный страх, что все может измениться к худшему: страх чиновников перед новой властью, страх Оме перед законом, — а если же рассуждают о нововведениях, то это не больше, чем пустое сотрясение воздуха (Манилов, Оме).

Устанавливается, следовательно, мертвая зыбь. Ничто не шелохнется в душе этих персонажей. Приглядываясь к ним, мы проникаемся мыслью, что это поистине «мертвые души». Омертвление души мы по-разному наблюдаем на примере Плюшкина и, с другой стороны, Леона. Молодость в обоих случаях как бы подразумевает какую-нибудь жизнь; затем происходит угасание, неумолимая энтропия. Другие персонажи не претерпевают даже подобного процесса. Они мертвы с самого начала.

Чем отличаются эти «живые трупы»? Важным моментом в их действиях является повторяемость, механистичность — залог комизма. Они превращаются в автоматы. Символичен Бине со своим токарным станком, на котором он вытачивает целыми днями совершенно бесполезные изделия. Кроме того, их действия предсказуемы: Собакевич непременно должен отдалить кому-то ногу; Ноздрев напнется, подерется, кого-то предаст, в конце концов этот «исторический человек» будет с позором выведен; Плюшкин вечно будет подозревать слуг в воровстве и т. д. Примерно то же самое можно сказать о персонажах Флобера. Родольф будет как заведенный соблазнять женщин сладкими речами; Оме — нести «прогрессивный» вздор; Шарль — дремать за ужином и ласкать жену в положенные часы.

Иными словами, персонажи обоих произведений похожи на шкафы с настежь распахнутыми дверцами; в них не сохранилось никакой тайны. Кроме того, у них нет ни малейшей свободы действий. Когда мы сталкиваемся с Собакевичем в городе — он такой же, как в деревне. Он бесконечно репродуцируется, точно так же, как репродуцируются Ноздрев, Коробочка, Манилов, чиновники. Дальнейшее действие не сулит никакой новизны, кроме новизны обстоятельств. Эти механические куклы одновременно интригуют и ужасают читателя своим человекоподобием, с одной стороны, своей мертвенностью — с другой.

Но как ни противостоит «мертвому царству» активный главный герой, он не оказывается в нем «лучом света». В обоих произведениях происходит одно и то же: объективно неприятный (ая) главный (ая) герой (иня) вызывает субъективную читательскую симпатию. Этот парадокс не ограничивается, разумеется, лишь героями двух этих книг (достаточно назвать Ставрогина из «Бесов» — случай еще более запутанный), и объяснить его непросто. Относительно Чичикова Ю. Манн высказал предположение, что «дань симпатии, которую невольно платишь Чичикову, приоткрывает в нем связь с древней традицией пикаро». Эта дань симпатии «коренится в его (то есть — пикаро) неодолимой жизненной силе, хитроумии, постоянной готовности начать все с начала, умении приноровиться к любым обстоятельствам», однако Ю. Манн добавляет, что «психологическая реакция, пробуждаемая гоголевским персонажем, не сводится к простому сочувствию или не-

сочувствию и предполагает более сложный комплекс чувств»<sup>1</sup>.

Есть некоторые признаки, позволяющие сделать вывод, что сам Гоголь более строго относится к своему герою, чем читатель. Рассуждая о том, какую реакцию вызовет его персонаж («Вы посмеетесь даже от души над Чичиковым...»), Гоголь непосредственно обращается к читателям: «А кто из вас, полный христианского смиренья... углубит во внутрь собственной души сей тяжелый запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?» Гоголь считает это, отмечу, *тяжелым запросом*.

Флобер, напротив, мог утверждать, что «госпожа Бовари — это я». Однако анализ человеческих свойств Эммы меньше всего способствует ее поэтизации. Эгоизм — общая характеристика для обоих наших героев. Подчеркнуто эгоистический характер носит их стремление к счастью. Ради успеха Чичиков готов преступить закон, хотя, как на это не раз указывалось в критике, он нарушает закон в области вопиющего государственного беззакония: узаконенного рабства. Эмма нарушает гораздо более «священные» законы. Она не только неверная жена, но и дурная мать. Больше того, она лжива, похотлива, не слишком умна, и тем не менее она притягивает к себе читателя, который в конечном счете переживает ее смерть как трагедию. Сочувствовать же обманутому Шарлю столь же, кажется, невозможно, сколь невозможно не сочувствовать Дымову в чеховской «Попрыгунье».

Важно отметить момент возможности того счастья, о котором мечтают оба героя. Больше того, в какой-то момент они оба почти что у цели. Если бы не была случайно разоблачена чичиковская афера с брабантскими кружевами, ему бы не нужно было разъезжать по России в погоне за мертвыми душами. Если бы Эмма смогла уехать с Родольфом в Италию, она бы, возможно, нашла свое скромное счастье. Но героям фатальным образом не везет, и не везет не потому, что они хуже других, а потому, что они как бы сделаны из другого теста. В известной степени они игроки, их жизнь — авантюра, азартная игра, и они расплачиваются за эту игру по-крупному: жизнью или потерей свободы. Может быть, именно поэтому читатель принимает

<sup>1</sup> Славянские литературы. VII Международный съезд славистов: доклады советской делегации. М., 1978, с. 242.

их сторону, начинает видеть события с их точки зрения; человеческое несовершенство такого героя отступает на задний план: читатель уважает его за степень, за масштабность риска, и в этом смысле герой не только выше своего окружения, но и выше самого столь отчаянно не рискующего читателя.

Мы говорим о близости этих двух героев, но достаточно представить их вместе, рядом, чтобы понять, что они разномерны, что их существование протекает в различных плоскостях художественного бытия. Если искать формулу их различия, то она такова: гоголевские герои «Мертвых душ», включая Чичикова, представляют собою человекообразных монстров, похожих на людей, но людьми окончательно не становящихся. Сам Гоголь называл их «чудовищами» и утверждал, что «все это карикатура и моя собственная выдумка». Его «изумило», что Пушкин при слушании поэмы этого «не заметил», отнес «чудовищ» на счет самой России: «Боже, как грустна наша Россия!» Из этого восклицания Гоголь сделал вывод, что необходимо «смягчить» тягостное впечатление, и как будто решил разбавить излишне концентрированный раствор чудовищности. Но восклицание Пушкина сохранило свой смысл. Гоголевские герои явили собой квинтэссенцию пороков тогдашней русской жизни — общественных, национальных, человеческих, — которые приняли антропоморфный вид. Их чудовищность была пропорциональна скорее имперской чудовищности, нежели собственно человеческой. Вот почему возглас Пушкина относится к России, а не к человеку, не к его природе, и чудовищность эта была отнюдь не злодейского, романтического плана: это были не злодеи, а ничтожества. Так была реалистически изображена чудовищность ничтожества, пошлости.

Со своей стороны, Флобер в «Госпоже Бовари» также изобразил всю чудовищность ничтожества, дотоле не изображенную во французской литературе. Но он подошел к этой теме иначе, и здесь он гораздо ближе к Толстому и Чехову, нежели к Гоголю.

Если у Гоголя монстры похожи на людей, то у Флобера люди похожи на монстров.

В гоголевской поэме нет места для трагедии. Смерть приобретает комический оттенок. Это видно на примере «бедного прокурора». Слухи о Чичикове «подействовали на него до такой степени, что он, пришедши домой, стал

думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого умер. Параличом ли его или чем другим прихватило, только он как сидел, так и хлопнулся со стула навзничь. Вскрикнули, как водится, всплеснув руками: «Ах, боже мой!» — послали за доктором, чтобы пустить кровь, но увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело. Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была точно душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал».

Далее Гоголь отмечает, что «появление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно в великом человеке», но это утверждение словно намеренно противоречит вышесказанному, поскольку о смерти сообщено легкомысленно-ироническим тоном: «хлопнулся со стула навзничь» — это будто о кукле или насекомом; «как водится, всплеснув руками» — то есть произошло нечто обыденное; «прихватило», «одно бездушное тело» — выражения также иронические. Ничего страшного нет в этом покойнике, который «теперь лежал на столе, левый глаз уже не мигал вовсе, но бровь одна все еще была приподнята с каким-то вопросительным выражением. О чем покойник спрашивал, зачем он умер и зачем жил, об этом один бог ведает».

И дальше, когда Чичиков встречается погребальную процессию, он рассуждает о том, что «если разобрать хорошенько дело, так на поверку у тебя (прокурора. — В. Е.) всего только и было, что густые брови», и даже радуется встрече с процессией, потому что, «говорят, значит счастье, если встретишь покойника».

У Флобера смерть Эммы описана в совершенно иной тональности. Это — трагедия, которой сопутствует подробно описанная агония, с судорогами, болями, рвотой и т. д., затем вопли Шарля. Далее дано жуткое описание мертвой Эммы: «Голова Эммы склонилась к правому плечу. В нижней части лица черной дырой зиял приоткрытый уголок рта. Большие пальцы были пригнуты к ладоням, ресницы точно посыпаны белой пылью, а глаза подернула мутная пленка, похожая на тонкую паутину. Между грудью и коленями одеяло повисло, а от колен поднималось к ступням. И показалось Шарлю, что Эмму давит какая-то страшная тяжесть, какой-то непомерный груз».

Если сравнить это описание с «густыми бровями» прокурора, то станет более очевидна человеческая значи-

мость флюберовской героини, подчеркнутая автором столь же решительно, сколь решительно подчеркивается Гоголем человеческая незначительность прокурора. Разумеется, после подобного описания Эммы разговор Оме с аббатом, происходящий в комнате покойницы и переходящий в бурный псевдофилософский спор, кажется верхом человеческой бестактности, бесчувственности, душевной тупости.

И тем не менее трудно сказать, что оставляет более гнетущее в конце концов впечатление — физиологически достоверное описание трупа или сведение человека к одним только «густым бровям». Ведь отсутствие, невозможность трагедии — это в какой-то степени еще большая трагедия, чем самая трагедия...

Любовь не более знакома гоголевским героям, чем сочувствие, соболезнование. Супружеские отношения между Маниловыми, которые «весьма часто, сидя на диване, вдруг, совершенно неизвестно из каких причин, один, оставивши свою трубку, а другая работу... напечатлевали друг другу такой томный и длинный поцелуй, что в продолжение его можно бы легко выкурить маленькую соломенную сигарку», или между Собакевичем и его художавой женой, которая, «выслушав в постели сообщение мужа о его знакомстве с Чичиковым, отвечала «Гм!» и толкнула его ногою», носят, разумеется, карикатурный характер. Влюбленный в губернаторскую дочку Чичиков представляет собой нелепое зрелище, предмет насмешек повествователя. Несовместимость любви с «личностью» гоголевского персонажа очевидна. Этого, разумеется, не скажешь относительно флюберовского романа. Эмме знакомы глубокие чувства, они обуревают ее, причиняют страдания. Вспомним муки, которые испытывает Эмма после того, как ее бросает Родольф. Дело едва не кончилось самоубийством. Эмме потребовалось много недель, чтобы прийти в себя. Ни Чичикову, ставшему на несколько минут поэтом на балу, когда он увидел институтку, ни другим персонажам «Мертвых душ» подобные переживания не грозят. И опять-таки (как и в отношении смерти) неспособность испытывать переживания страшнее, быть может, чем сами болезненные переживания. Правда, следует добавить, что и в «Госпоже Бовари» встречаются персонажи, которые неспособны на чувства. Таков объект пылкой любви Эммы — Родольф, освоивший механизм



соблазнения; таковы многие соседи Эммы, которые стали свидетелями ее катастрофы, но ничего не сделали, чтобы ей помочь; таков, наконец, торговец Лере.

Казалось бы, процесс человеческой деградации у Гоголя, изображающего чудовищность пошлости и ничтожества, зашел гораздо дальше и привел к более радикальным выводам, чем у Флобера. У него люди уже перестали быть людьми, стали куклами, но персонажи Гоголя никогда и не задумывались как живые люди. Нужно постоянно держать в уме слово «кариатура».

Вспомним слова Пушкина о гоголевском даре, которые приводит сам Гоголь: «Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем».

Примерно то же самое можно сказать и о даре автора «Госпожи Бовари». Весь вопрос в том, как используется этот дар. Здесь две национальные традиции изображения пошлости, истоки которых как раз и находятся в творчестве Гоголя и Флобера, в значительной мере расходятся. Французская традиция выбирает, как правило, путь объективной констатации, беспристрастности, которой, можно сказать, сопутствует жест разведения рук, что выражает и горечь, и беспомощность.

Русская традиция, начиная с Гоголя, верила в возможность исправления мира, и потому учительствовала, проповедовала, боролась.

Гоголь создал в «Мертвых душах» атмосферу сверхпошлости, архиничтожества. Он гиперболизировал пороки с той же силой, с какой в романтическом «Тарасе Бульбе» героизировал подвиги своих соплеменников. В каком-то смысле персонажи «Мертвых душ» не менее «героические», нежели персонажи «Тараса Бульбы», изменен только знак, и вместо исторического полотна дана обыденная действительность. В этой гиперболизации пошлости есть некоторый переосмысленный элемент романтической поэтики. Но Гоголь не удовлетворяется показом пошлости. Он смешит, предупреждая. Роль повествователя становится чрезвычайно активной. Знаменитые «лирические отступления» приобретают значение вдохновенного призыва и проповеди.

Приведу, пожалуй, наиболее хрестоматийное отступле-

ние, которое, может быть, потому и стало хрестоматийным (подхваченным, распропагандированным и замученным российским «литературным» проповедничеством), что в нем звучит прямой призыв к читателям (в нем же — зародыш грядущего кризиса гоголевской поэтики, раздавленной в «Выбранных местах из переписки с друзьями» поучительством). Еще не закончив описания встречи Чичикова с Плюшкиным, Гоголь восклицает: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может статься с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!»

Гоголь стремится найти объяснение каждому изображенному пороку: там неправильное воспитание, там извращенное представление о жизненных ценностях, склонность к приобретательству и т. д. Гоголь намечает перспективу искоренения зла; Флобер такой перспективы не видит. Для Гоголя его герои и их поведение несут отпечаток *патологии*; для Флобера — ничтожество, пошлость оказываются *нормой*. Функции повествователя в «Госпоже Бовари» гораздо более ограничены, нежели в «Мертвых душах», однако повествователь время от времени находит для себя возможность достаточно незаметно высказать собственные суждения.

Так, комментируя переезд супругов Бовари в Ионвиль, Флобер пишет, что «Эмма не допускала мысли, что и в новой обстановке все останется как было...». Эмма не допускала, но сам повествователь не только допускает, но и знает, что смена обстановки не приносит существенной перемены. В другом месте, описывая ссоры Эммы с Леоном, Флобер пишет, что, «несколько успокоившись, она поняла, что была к нему несправедлива. Но, — продолжает Флобер, — когда мы черним любимого человека, то это до известной степени отдаляет нас от него. До идолов дотрагиваться нельзя — позолота пристаёт к пальцам». Или размышление о «человеческой речи»: «...никто... до сих пор не сумел найти точные слова для выражения своих чаяний, замыслов, горестей, ибо человеческая речь подобна тресну-

тому котлу, и когда нам хочется растрогать своей музыкой звезды, у нас получается собачий вальс» (трещина в «котле» — это, по сути дела, трещина между «обозначаемым» и «обозначающим», предвосхищающая модернистскую эстетику XX века).

Флоберовские рассуждения скорее расхолаживают читателя, нежели ободряют, зовут на борьбу с пошлостью жизни. В них важной особенностью является момент обобщения, которое достигается автором благодаря использованию местоимения «мы». Флобер неустанно напоминает, что разница между «нами» и Эммой не существенна, это разница положений, но не удела.

Флобер высмеивает человеческую ничтожность не с тем, чтобы ее изжить, а для того, чтобы показать ее значение в человеческой жизни, ее роль, которая всячески умалялась предшествующей литературой.

Пошлость принимает различные формы. Это прекрасно видно по портретам гоголевских помещиков, городских чиновников, дам. Но у Гоголя в «Мертвых душах» пошлость почти не маскируется под какие-то высокие идеи. Она не прячется, а напротив, выпирает, лезет в глаза. Маскируется разве что Чичиков, да и то не для того, чтобы скрыть свои цели, а скорее — нелегальные средства.

У Флобера, напротив, мы встречаемся с различными видами маскировки пошлости. Комизм Флобера в связи с этим имеет функцию распознавания и разоблачительства.

Разоблачающий смех Флобера прежде всего нацелен на «прогрессивного» аптекаря Оме. Вся линия Оме в романе пронизана сатирой. Передовая философская и гражданская позиция аптекаря, основанная на «бессмертных принципах восемьдесят девятого года», постоянно приходит в вопиющее противоречие с жизненной философией персонажа, основанной на самых низменных принципах накопительства. Но если Оме компрометирует «бессмертные принципы» своей привязанностью к ним, то Флобер отнюдь не против подобной компрометации. Дело не только в том, что эти принципы выродились в «готовые идеи», то есть пропитались пошлостью, но и в том, что они с самого начала, возможно, в своем первоначальном виде заключали весьма иллюзорную, во всяком случае для автора, идею улучшения человеческой природы. Сама приверженность Оме прогрессивным принципам как бы косвенно свидетельствует о том, что сами по себе эти принципы ничего

изменить не в состоянии. В Оме есть своеобразная «маниловщина». Даже в именах детей есть сходство. Все помнят удивительные имена сыновей Манилова: Фемистоклюс и Алкид. Оме также «предпочитал имена, напоминавшие о каком-нибудь великом человеке, славном подвиге или же благородной идее. Так, Наполеон представлял в его семействе славу, Франклин — свободу; Ирма знаменовала, должно быть, уступку романтизму, Аталия же являла собою дань непревзойденному шедевру французской сцены».

Наряду с Оме развенчивается Родольф, на словах романтический любовник, шепчущий на ухо Эмме зажигательные слова, но рассуждающий о ней с позиций самого откровенного цинизма. Юмористична сцена сельскохозяйственной выставки, где автор сталкивает посредством новаторского монтажа слова официозной речи и пылкие признания Родольфа, обращенные к Эмме; много юмористических деталей в портретах Леона и Шарля Бовари, особенно забавны реплики Шарля при слушании оперы; нередко подтрунивает автор и над самой Эммой, над ее литературными вкусами: «Я ненавижу пошлых героев и сдержанность в проявлении чувств — этого и в жизни довольно». Можно подумать, что Эмма высказывает свое мнение по отношению к роману «Госпожа Бовари». Замечательна по своему юмору сцена в соборе, когда Эмма с Леоном спасаются бегством от привратника, который пытается за небольшую мзду рассказать им историю собора.

Наиболее «гоголевский» юмор встречается в «Госпоже Бовари» в том месте, где речь идет о сбежавшей от Эммы собаке. Эмму утешают со всех сторон, рассказывая «ей всякие истории про собак, которые пропадали, но много лет спустя все-таки отыскивали хозяев». Лере, который впоследствии погубил Эмму, «утверждал, что чья-то собака вернулась в Париж из Константинополя. Другая пробежала по прямой линии пятьдесят миль и переплыла четыре реки. У отца г-на Лере был пудель, который пропал двенадцать лет и вдруг как-то вечером, когда отец шел в город поужинать, прыгнул ему на спину».

В этих небылицах Лере, отчасти напоминающих ноздревские рассказы, речь идет о «странном» (характерном особенно для творчества раннего Гоголя) поведении животных, рождающем фантастический, мифопоэтический

образ. Для эстетики Флобера в целом это не свойственно. Его смех не носит примиряющего характера, это смех разоблачителя иллюзий, призывающего трезво взглянуть на жизнь. Такой смех стынет на губах, его отнюдь не назовешь веселым.

«О достоинстве книги можно судить по силе тумака, который от нее получаешь,— писал Флобер в одном из своих писем,— и по количеству времени, какое нужно, чтобы прийти в себя. Поэтому великие мастера доводят идею до последнего предела чрезмерности»<sup>1</sup>.

Такая своеобразная «шоковая эстетика» характерна и для Гоголя. И в случае с «Мертвыми душами», и в случае с «Госпожой Бовари» «сила тумака» была колоссальна. Роман Флобера, как известно, подвергался судебным преследованиям «за безнравственность». «Мертвые души», по свидетельству самого Гоголя, «испугали Россию и произвели... шум внутри ее».

Но Гоголь был убежден в том, что этот испуг пойдет на пользу России. «...Пошлость всего вместе испугала читателя,— пишет Гоголь в «Выбранных местах». — Испугало их то, что один за другим следуют у меня герои один пошлее другого, что нет ни одного утешительного явления, что негде даже приотдохнуть или дух перевести бедному читателю... Русского читателя испугала его ничтожность более, нежели все его пороки и недостатки. Явление замечательное! Испуг прекрасный!»

Гоголь считает, что «в ком такое сильное отвращение от ничтожного, в том, верно, заключено все то, что противоположно ничтожному».

Моральная проповедь стала одной из наиболее характерных черт русской литературы. Французский реализм предпочел идти иным путем. Он разоблачал иллюзии и высмеивал человеческую ничтожность, пошлость и глупость, но он оставался почти всегда верным убеждению, что ничтожность, пошлость и глупость являются не патологией, а печальной нормой человеческой жизни. Русский классический реализм никогда не мог примириться с этой мыслью.

<sup>1</sup> Флобер Г. Избр. соч., с. 588.

Voyage u # 751



4 → 大

59 88 99

W V

A



de lune  
de bois

de lune  
de bois

+ } de lune

---

---

## «ФРАНЦУЗСКИЙ ЭЛЕМЕНТ» В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ

...Но не сошлась италиянская природа  
с французским элементом.

«Рим»

Присутствие французов в «Мертвых душах» на первый взгляд почти незримо, неуловимо, малозаметно и уж во всяком случае периферийно, однако, в сущности, это не так. Независимо от того, что в поэме нет мало-мальски значительных образов французов, что они ютятся «на задворках» поэмы, затерянные в могучем потоке гоголевского словоизвержения, и всплывают лишь от случая к случаю, где-нибудь в подчиненном предложении, в служебной роли материала для развернутого сравнения, дополнительного мазка, оттеняющего портреты центральных персонажей, юмористической подробности, мелкой песчинки в мире гоголевского смеха, — независимо от этого функция «французского элемента» оказывается достаточно значимой для того, чтобы стать предметом анализа.

Французы в творчестве Гоголя возникли не на пустом месте. Место же это, скажем прямо, с самого начала было «заколдованным». Там водилась нечистая сила. Французы представляют собой *третье* поколение той силы, которой они обязаны своим рождением в системе мифопоэтической символики.

Вкратце рассмотрим их генеалогию.

*Первое* поколение, с которым мы встречаемся преимущественно в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», имеет ярко выраженный фантастический характер, крепко связано с традициями народной культуры и демонично по своему определению: это — черти, ведьмы и прочая фольклорная «нечисть».

В автономном, самодостаточном и полноценном мало-росском мире первых гоголевских произведений, где, в сущности, все «свое» и конфликты носят внутренний, «домашний» характер, нечисть — это то «чужое», странное, непостижимое и роковое, что привносит в «домашний» конфликт элемент подлинной драмы. Черти — это острая приправа, без которой «Вечера» показались бы пресными.

Однако в гуще этого мира глухо, а затем более явственно начинает звучать тема, которая ведет к возникновению *второго* поколения нечистой силы. Эта тема развивается по мере того, как ослабляется герметичность «домашнего мира», зарождается желание рассказчика сравнить, сопоставить его с иным, внешним миром. Именно в сравнениях в первой части «Вечеров» возникает образ «польского шляхтича». В повести «Вечер накануне Ивана Купала» степень иронического отчуждения еще слаба и неопределенна: «Вот уже в ясный морозный день красногрудый снегирь, словно щеголеватый польский шляхтич...» (1, 48)<sup>1</sup>, однако в «Прошавшей грамоте» отчуждение явно нарастает: «На другом берегу горит огонь и, кажется, вот-вот готовится погаснуть, и снова отсвечивается в речке, вздрагивавшей, как польский шляхтич в козачьих лапах» (1, 85).

Повесть, открывшая вторую часть «Вечеров», — «Ночь перед рождеством» — «домашний мир» разорвала: кузнец Вакула летит на черте «на край света» (6, 107), в Петербург. При этом сам образ черта переживает известную трансформацию — он начинает совмещаться с образом чужеземца, «немца»: «Вдруг с другой стороны показалось другое пятнышко... Спереди совершенно немец: узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все, что ни попадалось, мордочка оканчивалась, как и у наших свиней, кругленьким пяточком...» Здесь впервые возникает ряд: черт — немец — свинья, — но ряд еще непрочный, он держится на намеренно «шутовском» отказе рассказчика от полной мотивации: черт похож на «немца» своей вертлявостью (этот мотив «вертлявости» немца затем разовьется) и «узенькой» (без характерных широких скул) мордочкой, но главное все же в том, что у него «кругленький пяточок». Какой же это «немец»? Для сравнения достаточно вспомнить булгаковского Воланда, который на Патриарших прудах действительно, с точки зрения Берлиоза и Бездомного, выглядит совершеннейшим немцем. Булгаковское сравнение исчерпывающе мотивируется одеждой, манерами, акцентом Воланда. В контексте романа смысл мотивированного сравнения в том, что нельзя сказать наверняка, что опаснее для Берлиоза и Бездомного: встреча с

<sup>1</sup> Здесь и далее произведения Гоголя цитируются по изданию: Гоголь Н. В. Собр. соч. в шести томах. М., ГИХЛ, 1950. — Курсив в цитатах мой.



чертом или иностранцем. У Гоголя, разумеется, сравнение с «немцем» скорее развенчивает, снижает образ черта; черт низводится до немца и еще дальше — до свиньи. Чем менее мотивированно, тем более уничижающе. Для всех членов ряда, впрочем, кроме свиньи. (Ср. близкий случай в «Пропавшей грамоте»: «На деда, несмотря на весь страх, смех напал, когда увидел, как черти с собачьими мордами, на *немецких ножках*, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек...» (1, 86).

Здесь «немец» — пока еще не дифференцированное понятие; он весьма абстрактен; это любой чужеземец. Сноска в «Ночи перед рождеством» объясняет, что именно имел в виду повествователь, сравнивая черта с немцем: «Немцем называют у нас всякого, кто только на чужой земле, хоть будь он француз, или цесареvec, или швед — все немец» (1, 97).

Дифференциация начинается тогда, когда в творчестве Гоголя раздалась граница: «...вдруг стало видно далеко во все концы света» (1, 72). Это не просто чудо, случившееся в «Страшной мести», но выход Гоголя за пределы «домашнего мира» Малороссии.

Ему сопутствует новый этап сближения черта с иноземцем — *сговор*. Нечистая сила и иноземцы объединяются против Украины. Колдун, отец Катерины, закован в железные цепи. Но «не за колдовство и не за богопротивные дела сидит в глубоком подвале колдун. Им судия бог. Сидит он за тайное предательство, за *сговоры* с врагами православной русской земли, продать католикам украинский народ и выжечь христианские церкви» (1, 157).

Заметим, что «православная русская земля» и «украинский народ» представляют собой нерасторжимое понятие. Это больше, чем союзники; это братья по вере («москаль» в ироническом значении встречается только в самых ранних вещах Гоголя; затем исчезает и само слово, и ирония по отношению к русским). Им противостоят реальные исторические противники Украины — турки, крымцы, ляхи. Метафизический враг человечества (колдун) вступает в союз именно с ними. Иностранцы делятся на врагов, с которыми можно разговаривать лишь языком оружия, и тех, кто не представляет непосредственной угрозы. Последние, по контрасту с врагами, описаны «дружески». Таков взгляд повествователя «Страшной мести» на «венгерский народ», который «ездит на конях, рубится и пьет не хуже козака; а

за конную сбрую и дорогие кафтаны не скупится вынимать из кармана червонцы» (1, 168). Добрым словом помянут в повести «славный народ шведский» (1, 158). Короче, «козак чует, где друг, где недруг» (1, 163).

Основным недругом в «Страшной мести» выступают поляки. Союз с нечистой силой не проходит для них даром. Они сами приобретают демонические очертания. Если первоначально черт — «немец», то теперь уже «немец», то есть в данном случае поляк, становится чертом. В восьмой главе, где описывается гульба ляхов на пограничной дороге, их кутеж напоминает бесовские игрища из «Пропавшей грамоты»; те и другие беснуются, режутся в карты, танцуют немислимые танцы:

«Пропавшая грамота»

«И все, сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали како-го-то чертовского тропака» (1, 86).

«Страшная месь»

«Паны беснуются и отпускают шутки: хватают за бороду жида, малюют ему на нечестивом лбу крест; стреляют в баб холостыми зарядами и танцуют краковяк с нечестивым попом своим» (1, 161).

Роль поляков и чертей схожа — сбить с толку, обмануть, завоевать, закабалить православный народ. И те и другие выступают как носители злой воли, абсолютного зла. Роль же евреев у раннего Гоголя, как, к примеру, в приведенном отрывке из «Страшной мести», последовательно амбивалентна. Они вечные жертвы (хватают за бороду именно «жида») и вместе с тем вечные нечестивцы («нечестивый лоб»), которые могут помочь герою (за деньги), а могут — и продать.

Перенесение демонических черт на врага превращает врага в «нелюдя», не допускает по отношению к нему ни жалости, ни снисхождения; с подобным врагом не может быть примирения без компромиссов с собственной душой, борьба с ним приобретает священный характер. Так возникает синкретический, не разложимый на элементы, недоступный трезвому, объективному анализу образ врага, по своей природе мифопоэтический, близкий архаическому сознанию.

Разумеется, Гоголь *стилизует* подобный образ исходя из задач своей поэтики, и благодаря этой стилизации образ получает «мерцающий» характер, ускользает от однознач-

ного определения, делается невероятным; в нем есть нечто подобное гиперболическому утверждению о том, что «редкая птица долетит до середины Днепра». С точки зрения здравого смысла утверждение абсурдно, но с точки зрения поэтики этого утверждения не менее абсурдным выглядит и сам здравый смысл. В отличие от «редкой птицы», романтический образ нечестивого ляха в исторической ситуации 30-х годов, когда создавались гоголевские «Вечера», после трагических польских событий мог приобрести гораздо более однозначный, политически «благонадежный» (ср. с пушкинским печально верноподданническим противопоставлением «кичливого ляха» и «верного россса» в стихотворении «Клеветникам России») и, по сути дела, великодержавный характер, утратить свое романтическое «мерцание». Это нужно иметь в виду, когда разговор пойдет о французах.

Прослеживая эволюцию гоголевской фантастики, Ю. Манн справедливо отмечает, что, когда в произведениях Гоголя действительность освободилась от носителя фантастики, фантастика тем не менее сохранилась: она «ушла в быт, в вещи, в поведение людей и в их способ мыслить и говорить». Фантастика «ушла в стиль»<sup>1</sup>. Нечисть исчезла с поверхности, но вместе с тем она нашла себе пристанище в характерах нечестивых персонажей, вошла в их кровь и плоть. В свое время Д. С. Мережковский верно почувствовал, что в «Мертвых душах» скрывается черт, но он ошибся, обнаружив его в Чичикове, придав его сделкам мистический смысл, которого в них не было. Какой же Чичиков черт? Он всего лишь крупный, хотя далеко не всегда ловкий мошенник. Черт по своей натуре — соблазнитель, искуситель, губитель человеческих душ. Чичиков же представляет собой скорее лицо соблазненное. Но не будем забегать вперед.

Итак, в «Страшной мести» в результате сговора метафизической и исторической нечисти возникает второе поколение демонической силы, олицетворением которой становятся ляхи. В «Тарасе Бульбе», где действительность освобождена от носителя фантастического элемента, это второе поколение действует уже совершенно самостоятельно, сохраняя в себе генетические черты первого. Это не

<sup>1</sup> Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., «Художественная литература», 1978, с. 131.

значит, что они на одно лицо, но их роль в произведении имеет большое сходство. К примеру, прекрасная полячка, очаровавшая Андрия, по своей функции *губительницы* героя близка панночке-ведьме из «Вия».

В «Тарасе Бульбе» отчетливо проведена национальная оппозиция по признаку «свой» — «чужой». Гоголь зорко подмечал национальные особенности разных народов, но при этом его «компаративистский» взгляд никогда не был беспристрастным. Он целиком, безраздельно принимал сторону «своих». У «своих» он, естественно, видит недостатки; его запорожцы далеко не идеальны, но он поэтизирует их слабости (грубость, пристрастие к вину и т. д.) таким образом, что слабости не заслоняют, а скорее даже подчеркивают чистую, добрую их натуру. Напротив, у «чужих», у ляхов, пороки являются эманацией их душевной скверны; их души неизлечимо больны; они обречены. Вот почему у них не может быть положительных качеств; их достоинства — лишь видимость; они кичатся качествами, которыми не обладают, это только внешняя форма. Но стоит изменить знак, превратить «чужих» в «наших», как это делает Андрий, влекомый любовью к полячке, — и возникает совсем иная картина, которую искусно создает Гоголь, живописуя путь Андрия в осажденном городе. Тогда раскрывается вся глубина человеческих страданий «чужих», но перемена знака равносильна предательству, наказуемому смертью.

Несмотря на то что ляхи в «Тарасе Бульбе» представляют собой активное начало зла, они вместе с тем являются примером совращенной нации. Иными словами, они являются не породителями абсолютного зла, а лишь его «добросовестными» отражениями, и хотя на первый взгляд эта разница незаметна, однако она реальна. Из-за этого в позиции второго поколения демонической силы есть некоторая изначальная ущербность.

Отметим, что поляки в отношении Малороссии применяют не только силу. Они обольщают также своими нравами: «Тогда влияние Польши начинало уже сказываться на русском дворянстве. Многие перенимали уже польские обычаи, заводили роскошь... Тарасу было это не по сердцу. Он любил простую жизнь козаков и перессорился с теми из своих товарищей, которые были склонны к варшавской стороне, называя их холопьями польских панов» (2, 36). Однако не сама Польша заводила эти

обычай; она лишь переняла их из Западной Европы. Она, подражательница, не может не быть ущербна в своем подражательстве.

Описывая неудачную попытку Тараса, переодетого «иностранным графом, приехавшим из немецкой земли», проникнуть в варшавскую тюрьму, где томился Остап перед казнью, Гоголь отмечает: «Появление иностранных графов и баронов было в Польше довольно обыкновенно: они часто были завлекаемы единственно любопытством посмотреть *этот почти полуазиатский угол Европы*: Московию и Украину они почитали уже находящимися в Азии» (2, 135). Таким образом, если из России Польша виделась вполне европейской державой, то из Европы она казалась «почти полуазиатским углом».

Поляки по отношению к Европе чувствовали себя не совсем полноценными. Во всяком случае, попытка хитрого Янкеля провести Тараса в тюрьму в графской одежде построена именно на «низкопоклонстве» поляков перед «настоящей» Европой; не будь Тарас столь непосредственным в своих эмоциях, стражник распахнул бы перед ним двери тюрьмы.

«Соблазненная» Европой Польша в свой черед соблазняет Малороссию, и если Польша превращается в пример того, что может представлять собою соблазненная и погубленная, утратившая свое достоинство страна, то для Малороссии и России этот пример должен стать предостережением, ибо у них есть еще надежда сохранить свою самобытность, противостоять чужеземному влиянию. Этот вывод у Гоголя имел не только исторический, но и актуальный смысл.

В «Тарасе Бульбе» не получила развития тема истинного законодателя европейского уклада жизни, однако намек на эту тему существует. В защите осажденного козаками города деятельное участие принимает *французский инженер*. Он исполняет роль, как бы сейчас сказали, военного советника. Наблюдая с городской башни за успешными действиями козаков, француз считает себя вправе беспристрастно и даже с известным восхищением оценивать их боевую тактику и «при всех» заявляет: «Вот brave молодые-запорожцы! Вот как нужно биться и в других землях». На какой-то момент француз превращен повествователем в арбитра ратного спора между поляками и запорожцами, и его свидетельство тем более

ценно для повествователя, что, во-первых, это свидетельство мастера своего дела и что, во-вторых, сам он находится в лагере, враждебном запорожцам<sup>1</sup>. Однако незамедлительно после похвал француз «дал совет» повернуть польские пушки на козацкий табор. Выстрелы, произведенные поляками, были настолько неточны, что «при виде такого неискусства» французский инженер «ухватил себя за волосы» и «сам принялся наводить пушки» (2, 114). «...Иноземный капитан (он же — «французский инженер». — В. Е.) сам взял в руку фитиль, чтобы выпалить из величайшей пушки, которой никто из козаков не видывал дотоле».

Здесь звучит мотив превосходства иноземной техники, мотив драматический, поскольку превосходство это имеет роковые для запорожцев последствия (ср. с юмористической формой этого мотива, звучавшего в «Майской ночи»: «Слышал ли ты, что повыдумывали проклятые немцы? Скоро, говорят, будут курить не дровами, как все честные христиане, а каким-то *чертовским* паром». — 1, 64).

«Французский» выстрел явился поворотным пунктом в битве: «И как грянула она (пушка. — В. Е.), а за ней следом три другие, четырехкратно потрясши глухо-ответную землю, — много нанесли они горя! Не по одному козаку взрывает старая мать, ударяя себя костистыми руками в дряблые перси» (2, 114). Этот выстрел предопределил разгром запорожцев, а вместе с этим и последующее сюжетное развитие повести, связанное с ранением Тараса и пленением Остапа. Далее «французские инженеры» способствуют закреплению военной победы. Янкель рассказывает Тарасу о том, что поляки «теперь стоят возле крепости и замка; из неметчины приехали французские инженеры». Таким образом, без военной помощи со стороны французов едва ли возможной была бы победа поляков. Фигура «французского инженера» в этой связи приобретает символический характер.

Иными словами, уже в такой «малоросской» по своей сущности повести, как «Тарас Бульба», заводится *третье*

---

<sup>1</sup> Сходным приемом пользуется Гоголь в статье о «существо русской поэзии»: маркиз де Кюстин, «издавший свои записки с тем именно, чтобы показать Европе с дурной стороны Россию, не мог скрыть изумления своего при виде простых обитателей деревенских изб наших. Как пораженный останавливался он перед нашими... старцами... которые казались ему величавыми патриархами древних библейских времен» (6, 178—179).

поколение демонической силы, имеющее самодостаточную, независимую от внешних влияний природу первого (метафизического) поколения и захватническую функцию второго (исторического) поколения. В таком виде выступают у Гоголя французы.

Переход от Польши к Франции, от второго поколения к третьему, совершается параллельно переходу Гоголя от украинской тематики к русской. То, что Польша представляла для Украины, теперь для России представляет Франция. Значение, казалось бы, одно, лишь увеличен масштаб. Однако значение тоже незаметно меняется. Ляхи были историческими врагами; французы же — угроза актуальная. Поэтому следует предположить, что эмоции по отношению к этой угрозе могут быть у повествователя гораздо более непосредственными, нежели к врагам давно минувших дней, более достоверными, менее стилизованными. С обращением Гоголя к российской действительности поляки почти что полностью исчезают со страниц его произведений. Как известно, Белинский писал, что в «Мертвых душах» Гоголь «совершенно отрешился от малороссийского элемента и стал русским национальным поэтом во всем пространстве этого слова»<sup>1</sup>. Соответственно этому роль демонической силы в «Мертвых душах» переложена на французов, на ее третье и, так сказать, современное Гоголю поколение.

В поэме Гоголь показывает два диаметрально противоположных отношения русских к французам, и сложность в том, что эти отношения скорее не сталкиваются, не враждуют, а уживаются вместе, сосуществуют параллельно.

С одной стороны, очевидная нелюбовь к Франции как следствие нашествия французов на Россию и сопутствующее нелюбви тревожное чувство по поводу гипотетического повторения этого нашествия. Эта тревога выражена уже в «Старосветских помещиках» — повести, весьма удаленной от политической злобы дня. Повествуя о гостях, посещавших Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну, Гоголь пишет, что «гость, тоже весьма редко выезжавший из своей деревни, часто с значительным видом и таинственным выражением лица выводил свои догадки и рассказывал, что француз тайно согласился с англичанином выпустить опять на Россию Бонапарта...» (2, 18). Так же и в

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1955, с. 218—219.

болезненном сознании Поприщина Франция постоянно рисуется как «самая неблагополучная держава» (3, 182). В «Мертвых душах» автор уточняет, что вся история с Чичиковым происходила «вскоре после достославного изгнания французов»: «В это время все наши помещики, чиновники, купцы, сидельцы и всякий грамотный и даже неграмотный народ сделались, по крайней мере, на целые восемь лет заклетыми политиками» и в основном разговоры велись о том, «не выпустили ли опять Наполеона из острова» (5, 206—207).

В «Мертвых душах» эта угроза, в чересчур «рысистом» воображении чиновников города Н., реализовалась. На Россию вновь двинулся Наполеон. Им оказался Чичиков. Догадки гостя старосветских помещиков стали пророческими: англичане выпустили Наполеона «с острова Елены, и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков, а на самом деле вовсе не Чичиков» (5, 206). Почему Чичиков зачислен в Наполеоны? Потому что Наполеон — это сущий Антихрист, то есть апофеоз страха, предел, до которого может дойти воображение насмерть перепуганного человека. Наполеон — метафора и эталон зла.

В момент паники чиновники прибегают к образам кампании 12-го года. Сам Чичиков при этом разлетается в клочья, разрывается, растаскивается в противоположные стороны: из однорукого, одноглазого капитана Кошейкина, героя, ставшего разбойником, он оборачивается Наполеоном, разбойником, ставшим прославленным героем.

Наполеон — это образ Франции как военного супостата России. Но победоносная кампания оказалась бессильной искоренить иное отношение к Франции — преклонение перед ней.

Если «достославное изгнание французов», осуществленное военной силой, оказалось успешным, то это не значит, что враг отказался от своих захватнических планов. Французский бес применил гораздо более изысканную тактику проникновения, просачивания в русскую жизнь. Он задумал поработить Россию не путем непосредственной интервенции, а путем мирного соблазнения, добровольного подчинения России французским вкусам, модам, обычаям.

Такая тактика принесла французам известные победы. И фактически именно этой новой, мирной «кампанией» Гоголь объявляет войну. Он поднимает тревогу по поводу



того, что против тайной французской экспансии просвещенное русское общество оказалось бессильно и чуть ли не с восторгом готово сдаться на милость победителя.

Гоголь находится с французами в состоянии войны (это касается не только «Мертвых душ», но, пожалуй, и всех прочих произведений, написанных на материале российской действительности). Правда, французская экспансия представляет собой лишь часть европейской, однако по значимости влияния на Россию Франция безусловно опережала другие европейские страны и потому, в глазах писателя, была особенно опасна. В борьбе с европейскими влияниями Гоголь поступает как опытный военный стратег. Он стремится разобщить противников, играя на их национальных особенностях. Прежде всего он проводит свою собственную демаркацию Европы, очерчивая круг неприятелей. Из Европы, по прихоти Гоголя, выводится, например, Италия. Этот вывод осуществлен благодаря особому пристрастию к ней («Нет лучше участи как умереть в Риме», — писал Гоголь Плетневу). Так же, пожалуй, за рамками Европы оказываются Греция и Испания. Скандинавия в расчет не берется. В результате Европа сосредотачивается в основном в границах Франции, Англии и Германии, но и эти страны оцениваются неравнозначно. Если в двух последних Гоголь изредка готов отмечать нечто положительное и в его произведениях мы найдем добродушные, доброжелательные отзывы об успехах английской техники («в Англии очень усовершенствована механика» — 5, 205) или о немецкой аккуратности, то о Франции — либо ничего, либо ничего хорошего<sup>1</sup>. Достаточ-

<sup>1</sup> Сравни с позицией А. С. Хомякова. Развивая свою мысль о «внутренней раздвоенности всей организации на Западе», которая «бесспорно мешала развитию истинно народных художеств», Хомяков так разделял страны Запада: «Явления художества народного возможны отчасти в Англии, где существовала народная саксонская стихия, подавленная, но не уничтоженная норманским наплывом; еще более возможны в низменной Шотландии, где этот наплыв был почти уничтожен; до некоторой степени возможны в Италии и Гишпании, где от древности до нашего времени внутренний разрыв состава народного был не так силен, как в Средней Европе; в полноте своей невозможны нигде и совершенно невозможны во Франции, где никогда не было ни языка, ни народа, ни истинной жизни... Франция по необходимости всегда была в высшей степени страной антихудожественной, то есть не только неспособной производить, но неспособной понимать прекрасное в какой бы то ни было области искусства» (Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., «Искусство», 1982, с. 145).

но в этой связи вспомнить знаменитое отступление в поэме о связи языка с характером народа. Сравниваются четыре языка: английский, немецкий, французский и русский. Мнение Гоголя об английском языке весьма лестно: «...сердцеведением и мудрым познанием жизни отзовется слово британца». О немецком языке сказано куда более двусмысленно, хотя и не без некоторого уважения: «...затейливо придумает свое, не всякому доступное умно-художественное слово немец». Зато французской речи отпущен заведомо сомнительный комплимент: «...легким щеголем блеснет и разлетится недолговечное слово француза». Какой контраст с русским словом, которое вырывается «из-под самого сердца!» (5, 109).

Предельное отчуждение «французского слова» от русского составляет часть общей стратегии. Борьба с собирательным образом французов, воплотивших в себе основные европейские «пороки», ведется в мифопоэтическом ключе, посредством выделения заимствованных в народной культуре различий между «своим» и «чужим», причем сфера «своего» определяется не только территорией и верой, но и такими основополагающими для мифопоэтического образа категориями, как пища, одежда, язык.

Это, разумеется, не значит, что всю ответственность за то, что дурно в России, Гоголь перекладывает на французов, объясняет их тлетворным влиянием. Парадокс «Мертвых душ» в том, что свои — нехороши и чужие — тоже нехороши, но не так же, однако, как свои, а иначе, на каком-то более фундаментальном уровне онтологии.

Большинство персонажей «Мертвых душ» не являются жертвами непосредственного французского влияния и, за исключением одного Кошкарева из второго тома, не представляют собой носителей, активных проповедников европейских идей и понятий. Более того, эти персонажи заключают в себе если не типично национальные пороки, как Обломов, то во всяком случае такие пороки, которые при всем их общечеловеческом, универсальном характере приняли весьма отчетливые национальные очертания.

Вместе с тем почти каждый портрет знаменитой галереи помещиков не обошелся без испытания «французским элементом». Если главной характеристикой героя всякий раз оказывается его отношение к чичиковскому предложению продать мертвые души, то параллельно этому, на более отдаленном плане, рассматривается его от-

ношение к «французскому элементу», что становится дополнительным штрихом к его общей характеристике.

В главе о Манилове Гоголь в ироническом смысле рассуждает о «хорошем воспитании», которое получают в женских пансионах. В них учат, что три главных предмета составляют основу человеческих добродетелей. Среди них — французский язык, «необходимый для счастья семейственной жизни». В «Женитьбе» вопрос о знании французского языка также играет весьма существенную роль. Гоголь подытожил свои размышления о плодах европейского воспитания для русских в горьких словах господина А. из «Театрального разъезда»: «...как гордыми сделало нас европейское наше воспитание, как *скрыло нас от самих себя*, как свысока и с каким презрением глядим мы на тех, которые не получили подобной нам наружной полировки...» (4, 235).

В дальнейшем в поэме Гоголь трижды обращается к тому, какую роль играет французский язык в русском обществе.

Говоря о дамах города Н., которые «отличались, подобно многим петербургским, необыкновенной осторожностью и приличием в словах и выражениях», Гоголь замечает: «Чтоб еще более облагородить русский язык, половина почти слов была выброшена вовсе из разговора, и потому весьма часто было нужно прибегать к французскому языку, зато уж там, по-французски, другое дело, там позволялись такие слова, которые были гораздо жестче упомянутых» (5, 158).

Гоголь затрагивает достаточно общую лингвистическую проблему — барьер непристойности на чужом языке преодолевается гораздо проще, чем на своем собственном, — но дело, очевидно, не в этом: французский язык выставляется здесь в качестве языка-совратителя, заманивающего дам в грех, является как бы средством, инструментом греха, то есть выполняет бесовскую функцию.

Далее, передавая внутренний монолог Чичикова о женщинах, Гоголь называет их «галантерной половиной человеческого рода», и просит у читателя прощение за «словцо, подмеченное на улице» (5, 164). Это уродливое «словцо» французского происхождения, подмеченное на русской улице, позволяет автору высказать весьма ответственную мысль о *лингвистическом* положении писателя на Руси: «Впрочем, если слово из улицы попало в книгу,

не писатель виноват, виноваты читатели, и прежде всего читатели высшего общества: от них первых не услышать ни одного порядочного русского слова, а французскими, немецкими и английскими они, пожалуй, наделят в таком количестве, что и не захочешь... а вот только русским ничем не наделят, разве из патриотизма выстроят для себя на даче избу в русском вкусе» (5, 164). Однако эти самые читатели требуют от писателя, «чтобы все было написано языком самым строгим, очищенным и благородным, словом, хотят, чтобы русский язык сам собою опустился вдруг с облаков, обработанный как следует, и сел бы им прямо на язык...» (там же).

Раздражение Гоголя против засилия французского языка в еще большей степени проявляется в его комментарии к беседе двух городских дам — Софьи Ивановны и Анны Григорьевны. Употребив в передаче прямой речи исковерканный французский оборот, который в поэме транскрибируется кириллицей для демонстрации неверной орфоэпии — «сконапель истоар» (то есть: *ce qu'on appelle histoire*; причем следовало бы произносить не «истоар», а «*истуар*»), Гоголь решительно отказывается продолжать по-французски: «Не мешает заметить, — пишет он, — что в разговор обеих дам вмешивалось очень много иностранных слов и целиком длинные французские фразы». Звучит откровенный сарказм: «Но как ни исполнен автор благоговения к тем *спасительным пользам, которые приносит французский язык России*, как ни исполнен благоговения к похвальному обычаю нашего высшего общества, изъясняющегося на нем во все часы дня, конечно, из глубокого чувства любви к отчизне, но при всем том никак не решается внести фразу какого бы то ни было чуждого языка в сию русскую свою поэму. Итак, станем продолжать по-русски» (5, 182).

В этой фразе с перевернутым смыслом «пользы» прочитываются как «вред», а «спасительные» как «губительные». Иными словами, французский язык опять-таки выступает в демонической функции языка-губителя, языка, наносящего вред России. Отказ Гоголя продолжать по-французски являет собой авторский *бунт* против чуждого, *враждебного* языка, выражаться на котором — значит потворствовать врагу, признавать свою зависимость от него, сдавать свои позиции. Интересно отметить, что в «Тарасе Бульбе» также отсутствуют элементы «вражеской» речи:

нет ни полонизмов, ни стилизации польской речи, характерной при описании некоторыми другими русскими писателями польской среды.

Но вернемся к главе о Манилове.

Для демонстрации способностей своего старшего сына Фемистоклюса, которого отец загодя прочит в посланники, Манилов первым делом задает ему вопрос: «Фемистоклюс, скажи мне, какой лучший город во Франции?» Фемистоклюс успешно отвечает — Париж. Второй вопрос касается лучшего «нашего» города, и в самой последовательности вопросов и ответов выстраивается определенная иерархия ценностей: сначала Париж, потом Петербург, далее Москва. Эта иерархия вновь подчеркивается на балу у губернатора, где дамы были одеты таким образом, что «как будто на всем было написано: нет, это не губерния, это столица, это сам Париж!» (5, 163).

Во втором томе портной, шьющий Чичикову фрак, «был из Петербурга и на вывеске выставил: иностранец из Лондона и Парижа». Своей вывеской, пишет Гоголь, он «хотел заткнуть глотку всем другим портным» (5, 349). Так эта иерархия ценностей прослеживается на протяжении всей поэмы. И не только в ней. Хлестаков хвастал тем, что суп ему доставляется не откуда-то, а напрямик из Парижа.

Париж — центр мира, *эталон всего*. На Париж ориентируются, за ним поспешают, поспешают и все-таки фатальным образом от него отстают. На том же балу у губернатора, несмотря на весь блеск, «местами вдруг высовывался какой-нибудь невиданный землею чепец или даже какое-то чуть не павлинье перо в противность всем модам по собственному вкусу. Но уж без этого нельзя, таково свойство губернского города: где-нибудь уж он непременно оборвется» (5, 163). Гоголь с улыбкой отмечает отставание, конфузы подражания, поскольку для него, должно быть, беда не в том, что подражают плохо; хуже было бы, если б подражали лучше. Тогда бы призрак «офранцузивания» приобрел реальные очертания.

Но хотя подражание порою из рук вон плохо (что многократно подчеркивалось в русской литературе не только Гоголем, но и Пушкиным, Грибоедовым, Достоевским и другими), однако сам факт подражания налицо; существует устремление к чужому идеалу, существует убеждение в том, что центр находится не в своем отечестве, а

вынесен за его пределы, и, стало быть, все свое, исконное, воспринимается скорее как помеха на пути достижения чужеземного образца.

Неудивительно поэтому, что Гоголь, по словам Белинского, бросал «косые взгляды на Париж». Есть нечто знаменательное в том, что часть поэмы написана им именно в Париже, в самом логове врага. В «Мертвых душах» прямых выпадов против Парижа как центра враждебной цивилизации нет. Зато они в избытке встречаются в отрывке «Рим», который писался параллельно «Мертвым душам» и в каком-то смысле позволяет прояснить отношение автора поэмы к «французскому элементу».

Образ Парижа в отрывке выстроен по контрасту не только с вечным Римом, но и с первым, поверхностным впечатлением о Париже. Первое же впечатление в основном соответствует тому перманентному взгляду на Париж, который бросало русское просвещенное общество. Это Париж, очаровывающий путешественника. Однако, даже описывая первое сильное впечатление молодого итальянского князя, въезжающего в Париж, Гоголь использует приемы «отчуждения», строя свое описание таким образом, что восторженные чувства князя не прорываются к читателю непосредственным образом, а встречают преграды из иронии и критического отношения повествователя. Гоголь был безусловно прав, когда утверждал, что в «Риме» он не может быть «одного мнения» со своим героем. С самого начала повествователь не лучше, а гораздо *хуже* героя относится к Парижу, ревниво встречает самые невинные его восторги. Достаточно взять фразу: «И вот он в Париже, бессвязно объятый его чудовищной наружностью, пораженный движением, блеском улиц, беспорядком крыш, гущиной труб, безархитектурными сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразием нагих неприслоненных боковых стен...»

Чего здесь больше? Восторгов итальянца или противоположающего им отчужденного взгляда повествователя? Кто видит чудовищную наружность, безархитектурные сплоченные массы домов, безобразие нагих неприслоненных боковых стен? По сути дела, только блеск улиц является похвалой Парижу, которая тонет в его «чудовищной» наружности. Так подан Париж при въезде князя. Но Гоголь все равно спешит покончить даже с этими сомнительными комплиментами Парижу как «размену и ярмарке

Европы». Ему не терпится перейти к осуждению, перескочить через четыре года жизни князя в Париже, добраться до момента его разочарования. Это разочарование описано подробно, обстоятельно, с большой силой гоголевского сочувствия взглядам князя, симпатией к его новому направлению. Париж предстал «страшным царством слов вместо дел» (3, 195). «В движении торговли, ума, везде, во всем видел он только напряженное усилие и стремление к новости. Один силился пред другим во что бы то ни стало взять верх, хотя бы на одну минуту... Странностью неслыханных страстей, уродливостью исключений из человеческой природы силились повести и романы овладеть читателем. Все, казалось, нагло навязывалось и напрашивалось само без зазыва, как непотребная женщина, ловящая человека ночью на улице...» (3, 195—196).

Заметим попутно, что речь идет о французской литературе после революции 1830 года (поскольку в тексте есть упоминание об этих событиях), стало быть, о периоде, когда выходили в свет такие книги, как «Собор Парижской богородицы» (1831) Виктора Гюго, «Хроника времен Карла IX» (1829) Проспера Мериме, «Красное и черное» (1830) Стендаля, когда публиковались первые романы «Человеческой комедии» Бальзака. Все это прошло мимо князя, несмотря на четырехлетнее пребывание, точно так же как проглядел он и французский театр, увидев в нем лишь «живой, ветреный, как сам француз», водевиль, но не заметив, скажем, громовых баталий между романтиками и традиционалистами вокруг постановки пьесы Гюго «Эрнани» (1830).

Но не споры вокруг «Эрнани» нужны были Гоголю в «Риме». Он стремился к приговору, словно зная, что и без него найдутся те, кто с восторгом опишет новинки парижской сцены, с придыханием расскажет о прочих успехах Парижа. И вот приговор: «И увидел он наконец, что, при всех своих блестящих чертах, при благородных порывах, при рыцарских вспышках, вся нация была что-то бледное, несовершенное, легкий водевиль, ею же порожденный. Не почил на ней величественно-степенная идея. Везде намеки на мысли, и нет самых мыслей; везде полустрасти, и нет страстей, все не окончено, все намечено, наброшено с быстрой руки; вся нация — блестящая виньетка, а не картина великого мастера» (3, 197).

Приговор резкий, пристрастный, тенденциозный. Го-

голь намеренно полемичен. Он создал отталкивающий образ Франции не потому, что Франция такова, а скорее потому, что его отталкивала ее роль в отношении стран, желающих следовать за ней по пятам. Это функциональный образ Франции, не Франция-для-себя, которая, в сущности, Гоголя не интересует, а Франция-для-России, которая в отрывке соответствует Франции-для-Италии, шире: Франции-для-не-Европы. Это Франция, развернутая в сторону России с тем, чтобы стать ей предупреждением, это мощный удар по Франции-эталону, дискредитация противника.

И столь же характерно, при состоянии войны, обращение Гоголя к великим предкам Франции для демонстрации того, какая пропасть выросла между прошлым величием и настоящей нищетой. «О, Мольер, великий Мольер! Ты, который так обширно и в такой полноте развил свои характеры...» — восклицает Гоголь в «Петербургских записках 1836 года». Раньше — Мольер, а теперь «Дюма, Дюканж и другие стали всемирными законодателями!..» (6, 112). Чтобы успешно воевать, нужно, как известно, показать нравственное вырождение противника.

Рассмотрим следующие за Маниловым персонажи поэмы.

Коробочка, которая далека от всякой иностранщины, ни словом не обмолвилась о французах в своем разговоре с Чичиковым, и единственно, что можно воспринять как некое отношение Коробочки к французам, — это то, что на картинах, висящих у нее в доме, «не всё были птицы: между ними висел портрет Кутузова...».

В известном смысле портрет Кутузова в доме богобоязненной Коробочки, которая испугалась необыкновенно, когда Чичиков «посулил ей черта», можно рассматривать как *икону*, выставленную против чужеземной нечистой силы, во славу национальному герою-избавителю, своего рода Георгию Победоносцу.

Между тем в главе о Коробочке Гоголь дважды заводит речь о французах. Рассуждая о том, велика ли пропасть, отделяющая Коробочку от «сестры ее, недосыгаемо огражденной стенами аристократического дома», Гоголь упоминает среди тем «остроумно-светского визита, где ей (сестре Коробочки. — В. Е.) предстанет поле блеснуть умом... мысли не о том, что делается в ее доме и в ее поместьях, запутанных и расстроенных, благодаря незнанию



хозяйственного дела, а о том, какой политический переворот готовится во Франции, какое направление принял модный католицизм» (5, 58). Здесь опять-таки отмечена губительная роль Франции, которая отвлекает людей от насущных дел, порождает фантастические интересы.

В той же главе, несколько ранее, сообщая, что Чичиков говорил с Коробочкой с большей свободой, нежели с Маниловым, Гоголь высказывает свою знаменитую мысль о том, что «у нас на Руси, если не угнались еще кой в чем другом за иностранцами, то далеко перегнали их в умении обращаться. Перечислить нельзя всех оттенков и тонкостей нашего обращения. Француз или немец век не смекнет и не поймет всех его особенностей и различий; он почти тем же голосом и тем же языком станет говорить и с миллионщиком, и с мелким табачным торгашом, хотя...» — и тут Гоголь спохватывается, как бы француз (вместе с немцем) не вышел у него в идеализированном виде, и добавляет: «хотя, конечно, в душе поподличает в меру перед первым».

Французская тема вновь звучит в эпизоде с Ноздревым. Здесь на первый план выходит бессознательно выработанное у Ноздрева представление о французском эталоне. Французское — самое лучшее, и прежде всего вино, но особый шик, которым обладает штабс-ротмистр Поцелуев и который приводит Ноздрева в восторг, состоит в том, чтобы уметь «одомашнивать» иностранные понятия, быть с ними, так сказать, на фамильярной ноге. Поцелуев «бордо называет просто бурдашкой». Сам же Ноздрев воздвигает некий немислимый эталон эталона, его высшую, головокружительную степень и при этом запросто ей соответствует: «Шампанское у нас было такое, — что пред ним губернаторское? просто квас. Вообрази, не клико, а какое-то клико-матрадура, это значит, двойное клико. И еще достал одну бутылочку французского под названием: бонбон. — Запах? розетка и все, что хочешь». Ноздрев также с восторгом повествует о «волоките Кувшинникове», который подсаживается к красотке и «на французском языке подпускает ей такие комплименты...».

Следующий в черед помещиков, Собакевич, дает Ноздреву как бы заочный отпор. Собакевич решительным образом не одобряет французскую гастрономию.

Пищевой код играет существенную роль в структуре мифопоэтического образа. В «Страшной мести» колдун от-

казывается есть «христианскую» пищу и вместо водки тянет из фляжки «какую-то черную воду» (кофе, по остроумной догадке Андрея Белого). У Гоголя постфантастического периода мифопоэтический образ намеренно идеологизируется, приобретает черты ксенофобии. Франция становится диктатором гастрономических вкусов, завоевывает Россию через желудок. Французский ресторан как предмет мечты фигурирует в «Портрете». Став обладателем золотых червонцев, Чартков посещает французский ресторан, «о котором доселе слышал такие же неясные слухи, как о китайском государстве» (3, 85). В истории капитана Копейкина, рассказанной почтмейстером, дан «романтический» образ петербургского французского ресторана, мимо которого проходит голодный инвалид. Всем этим возвышенным представлениям противостоит резко сниженное — Собакевича. Критикуя стол у губернатора, он утверждает: «Ведь я знаю, что они на рынке покупают. Купит вон тот каналья повар, что выучился у француза, кот, обдерет его да и подаст на стол вместо зайца» (5, 98). Здесь важен момент подлога: вместо зайца подается кот. Внешность пищи так же обманчива, как и самая сущность француза. «...Я гадостей не стану есть, — продолжает Собакевич. — Мне лягушку хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот, и устрицы тоже не возьму: я знаю, на что устрица похожа». Тут же достается и иностранным докторам: «Это все выдумали доктора немцы да французы, я бы их перевешал за это! Выдумали диету, лечить голодом! Что у них немецкая жидкокожистая натура, так они воображают, что и с русским желудком сладят!»

Собакевич утрирует, доводит до абсурда мысли, которые, возможно, не столь чужды самому автору. Если Ноздрев возводит французский эталон, так сказать, в квадрат, то Собакевич, напротив, сокрушает его всею своею мощью.

С пищевым кодом связан и единственный более-менее развернутый образ француза, который возникает в поэме. Речь идет о шестой главе, посвященной Плюшкину. В истории «плюшкинского упадка» французы сыграли известную роль.

Описывая жизнь «прежнего» Плюшкина, Гоголь отмечает: «В доме были открыты все окна, антресоли были заняты квартирою учителя француза, который славно брился и был большой стрелок; приносил всегда к обеду

тетерок или уток, а иногда и одни воробьиные яйца, из которых заказывал себе яичницу, потому что больше в целом доме никто ее не ел» (5, 117).

Образ учителя-француза играет в поэме роль, в какой-то степени аналогичную роли поручика из Рязани, который был «большой, по-видимому, охотник до сапогов», или молодого человека, обернувшегося на экипаж Чичикова, когда тот въезжал в город. Здесь так же, как в указанных случаях, достаточно подробное описание француза никак не обусловлено сюжетной ролью, ему отведенной, ролью, близкой к нулю.

Это специфическая черта гоголевской поэтики, которую выделял В. Набоков, находя, что она нужна для вождения читателя за нос<sup>1</sup>. Характеристика учителя-француза является собою пример алогизма: «славно брился и был большой стрелок» — сочетание разноплановых вещей, которые, кажется, умышленно никак не представляют француза как учителя: видать, он лучше брился, чем учил. Кроме того, эта характеристика в своей части «был большой стрелок» отчасти юмористически оспаривается, поскольку француз «приносил к обеду тетерок или уток, а иногда и одни воробьиные яйца» — еще один пример алогизма. Вместе с тем дана значимая деталь: француз сам ест яичницу из воробьиных яиц, «потому что больше в целом доме никто ее не ел». Не ели, очевидно, из брезгливости. Но почему француз был охоч до такой яичницы, остается характерной для Гоголя загадкой: то ли француз был скуповат, то ли скуповат, прижимист был уже и сам «прежний» Плюшкин, кормивший француза не досыта, отчего тому приходилось сделаться «большим охотником» и добывать воробьиные яйца, то ли это было его французской причудой.

Образ мелькнул и исчез, но и в нем тем не менее аккумуляровано несколько типичных «гоголевских» черт.

Учитель явил собой знак барской обстановки, богатого и широкого образа жизни, приобщенности «прежнего» Плюшкина к общепринятым представлениям о воспитании. Точно так же в «Коляске», повествуя о жизни Чертокуцкого (у него, как и у Чарткова, «черт» скрылся в фамилии), Гоголь пишет, что он «вообще вел себя по-барски, как выражаются в уездах и губерниях, женился на

<sup>1</sup> См.: Набоков Владимир. Николай Гоголь. — «Новый мир», 1987, № 4, с. 203.

довольно хорошенькой, взял за нею двести душ приданого и несколько тысяч капитала. Капитал был тотчас употреблен на шестерку действительно отличных лошадей, вызолоченные замки к дверям, ручную обезьянку для дома и француза-дворецкого» (3, 157). Здесь обезьяна приравнена к французу-дворецкому как деталь роскоши. Если иметь в виду, что в той же «Кюляске» тамошний городничий называет свиней «французами» (опять тот же «нечистый» ряд: «немец» — свинья), то весь этот юмор невольно приобретает «антифранцузский» оттенок.

Непосредственно за описанием француза-учителя в поэме следует фраза: «На антресолях жила также его компатриотка, наставница двух девиц» (5, 117), дочерей Плюшкина. Эта «компатриотка» никак не описана, что несколько «несправедливо» (но вполне по-гоголевски!), поскольку она больше причастна к сюжету. В отличие от поедателя воробьиных яиц, который впоследствии был «отпущен», так как сыну Плюшкина пришла пора служить, «мадам была прогнана, потому что оказалась не безгрешною в похищении Александры Степановны», старшей дочери, которая убежала со штабс-ротмистром. Но какова была роль француженки в похищении, Гоголь не сообщает.

Два этих француза мелькнули в ретроспективном плане поэмы. Что же касается французов, встречающихся в «Мертвых душах» в момент чичиковского путешествия, то единственным «живым» представителем нации выступает проскочивший в перечислении гостей на балу у губернатора некий француз Куку: «Галопад летел во всю пропадю: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайхилидзе, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Бербендовский — все поднялось и понеслось...»

Перечисление гостей напоминает «светскую хронику», своего рода отчет о бале, о тех, кто там был. В этом смысле «француз» звучит не менее престижно, нежели «чиновник из Петербурга» или «грузинский князь», — это почти что *титул*, во всяком случае в масштабе губернского бала. И характерная черта: чтобы Чипхайхилидзе попал в этот список, ему нужно быть «грузинским князем»; Куку достаточно быть просто французом.

Среди помещиков-«галломанов», как Манилов, Ноздрев

и отчасти «прежний» Плюшкин, и помещиков, которым нет дела до Франции (Коробочка) или же которые критически взирают на европейское «просвещение» (Собакевич, у которого, кстати, тоже висит портрет героя 1812 года, Багратиона), Чичиков занимает промежуточное положение, и оно колеблется в зависимости от того, насколько Гоголь отчуждается от своего героя.

Когда автор вкладывает в уста Чичикова мысли, близкие своим, Чичиков отодвигается от Европы, вооружается по отношению к ней достаточно трезвым и ироническим взглядом. Примером служит рассуждение Чичикова о балах. Раздосадованный тем, что Ноздрев на балу разболтал о покупках мертвых душ, Чичиков в сердцах прокликает балы: «...дрянь бал, не в русском духе, не в русской натуре, черт знает что такое: взрослый, совершеннолетний вдруг выскочит весь в черном, общипанный, обтянутый, как чертик (вновь сравнение иностранщины с демонизмом, на этот раз по поводу одежды), и давай месить ногами... Все из обезьянства, все из обезьянства! Что француз в сорок лет такой же ребенок, каким был и в пятнадцать, так вот давай же и мы! Нет, право... после всякого бала, точно, как будто какой грех сделал; и вспоминать даже о нем не хочется» (5, 174—175).

Но когда Чичиков предоставлен, условно говоря, самому себе, его тяга к европейскому «просвещенью» становится сильной. Готовясь к балу, он перед зеркалом репетирует весь свой набор европейских ухваток. Среди прочего «отпущено было в зеркало несколько поклонов в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французские, хотя по-французски Чичиков не знал все» (5, 160—161).

Обратим внимание на его службу в таможене, как бы на стыке двух миров. Таможенная служба «давно составляла тайный предмет его помышлений. Он видел, какими щегольскими заграничными вещицами заводились таможенные чиновники, какие фарфоры и батисты пересылали кумушкам, тетушкам и сестрам. Не раз давно уже он говорил со вздохом: «Вот бы куда перебраться: и граница близко, и просвещенные люди, а какими тонкими голландскими рубашками можно обзавестись!» Надобно прибавить, что при этом он подумывал еще об особенном сорте французского мыла, сообщавшего необыкновенную белизну коже и свежесть щекам; как оно называлось, бог ве-

дает, но, по его предположениям, непременно находилось на границе» (5, 236).

Положение Чичикова на границе символично и в известной мере отражает его подлинное положение по отношению к Европе и России. К известной характеристике Чичикова, данной автором на первой странице поэмы: «Не красив, но и не дурной наружности, не слишком толст, не слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтоб слишком молод» (5, 7), можно добавить, что Чичиков по манере одеваться, держать себя в обществе также не слишком русский, однако ж и не слишком европеец (даже французского не знает!).

По своей инициативности, бережливости, терпению, целенаправленности он принадлежит европейской цивилизации, веку меркантилизма и предпринимательства. Он *жертва* тех потребностей, которые ненавидел Тарас Бульба, усматривая именно в них вредоносное чужеземное влияние. «И все, что ни отзывалось богатством и довольством, — пишет Гоголь о Чичикове, — производило на него впечатление, непостижимое им самим» (5, 229). Таким образом, Чичиков представляет собою лицо соблазненное. Его соблазнили и погубили мечты о роскоши, богатстве, тонких голландских рубашках, фарфоре, французском мыле — а кто поставщик этих предметов и ценностей, создатель и распространитель вкусов, мод, эталона изысканной жизни? Не получается ли так, что Чичиков соблазнен французским бесом?

Одновременно было бы непростительной натяжкой выводить Чичикова из одного только европейского «просвещения». Он плоть от плоти России, со всем ее бюрократизмом, взяточничеством, дикостью, отсутствием правовых норм, невнятицей законов, растоптанным понятием о человеческом достоинстве. Чичиков — знаток этого мира, здесь он чувствует себя как рыба в воде, и никакой другой мир ему не нужен. Он не только знаток, но и сам частица этого мира, и достаточно вообразить его в другой стране, в той же Европе, чтобы почувствовать, что он порождение именно России. Чичиков, в конечном счете, не «русский европеец», никакой он не западник, он лишь потребитель европейского «просвещения», у него нет осознанного, положительного идеала соединения России с Европой или, вернее, культурного «присоединения» России к Европе. Достаточно сравнить его с полковником Кошкаревым, чтобы убедиться в этом.

Во втором томе поэмы отношение автора к «французскому элементу» становится еще более отрицательным, а главное, более прямолинейным. Чичиков называет Кошкарева «дураком», но Костанжогло, устами которого говорит зачастую автор, считает, что «Кошкарев — утешительное явление. Он нужен затем, что в нем отражаются карикатурно и видней глупости всех наших умников... которые, не узнавши прежде своего, набираются дури в чужи. Вот какковы помещики теперь наступили: завели и конторы, и мануфактуры, и комиссию, и черт их знает, чего не завели!.. Было поправилось, после француза двенадцатого года, так вот теперь давай все расстраивать сызнова. Ведь хуже француза расстроили, так что теперь какой-нибудь Петр Петрович Петух еще хороший помещик» (5, 310).

Кошкарев печется о том, чтобы разъяснить мужику, «что есть высшие побуждения, которые доставляет человеку просвещенная роскошь, искусство и художество». Однако на этом поприще встретил «упорство со стороны невежества», и «баб он до сих пор не мог заставить ходить в корсете». Речь заходит о значении европейской одежды. Для Кошкарева «парижский костюм... имел большое значение. Он ручался головой, что если только одеть половину русских мужиков в немецкие штаны — науки возвысятся, торговля подымется и золотой век настанет в России» (5, 306). Сарказм Гоголя составляет исчерпывающий комментарий. Вспомним, что Тарас приходит в негодование только потому, что Андрий нарядился в польскую одежду. Это для него уже достаточный признак предательства, перехода от «своих» к «чужим».

Совершенно очевидно, что если бы афера Чичикова с мертвыми душами удалась и он бы стал богатым помещиком, Чичиков отнюдь бы не следовал путем Кошкарева. Этот путь утопичен, хотя, с другой стороны, не менее фантастичен и путь Костанжогло. Однако Гоголь верит в Костанжогло, который в поэме назван «Наполеоном своего рода». Костанжогло становится равным Наполеону по значимости своих дел, но по своей направленности это анти-Наполеон, не губитель, а возможный спаситель России, ее надежда.

Французы во втором томе откровенно демоничны. «Дом Хлобуева, — повествует автор о разорившемся помещике, — представлял необыкновенное явление. Сегодня поп в ризе служил там молебен; завтра давали репетицию француз-

ские актеры» (5, 331). Контраст между попом в ризах и французскими актерами характеризует не только Хлобуева, но и самих актеров — прямо противоположный знак нечестивости, нравственного упадка.

На примере того же Хлобуева Гоголь демонстрирует механизм мирного «завоевания» Францией России. Чичиков замечает, что в доме Хлобуева нет куска хлеба, зато есть шампанское. Хлобуев обзавелся шампанским «по необходимости»: «Он послал в город: что делать? — в лавочке не дают квасу в долг без денег, а пить хочется. А француз, который недавно приехал с винами из Петербурга, всем давал в долг» (5, 330). Ловкость чужеземцев в деле сколачивания капитала и триумфа над «нашими» отмечена еще в «Портрете». Чарткову становилось досадно, пишет Гоголь, «когда он видел, как заезжий живописец, француз или немец, иногда даже не живописец по призванию, одной только привычной замашкой, бойкостью кисти и яркостью красок производил всеобщий шум и скапливал себе в миг денежный капитал» (3, 74). Француз, выходит, одерживает верх благодаря не таланту (с которым спорить трудно), а подлой проницательности.

Гоголевское раздражение по поводу французов особенно ярко выражено в «Заключительной главе» поэмы, где французское «нашествие» видится автору чуть ли не в апокалипсическом свете: «Наехали истребители русских кошельков, французы с помадами и французженки с шляпками, истребители добытых кровью и трудами денег — *эта египетская саранча*, по выражению Костанжогло, которая мало того что все сожрет, да еще и яиц после себя оставит, зарывши их в землю» (5, 340).

Гоголь прямо обвиняет французов в том, что «завелось так много всяких заманок на свете» и что они — поставщики новых наслаждений, на которые жадно набрасываются русские чиновники. Создается впечатление, что «победа» французов близка: «Начитавшись разных книг, распущенных в последнее время с целью внушить всякие новые потребности человечеству, чиновники возымели жажду необыкновенную испытать всяких новых наслаждений». И опять виноват француз-искуситель: «Француз открыл новое заведение — какой-то дотоле неслыханный в губернии воксал, с ужином, будто бы по необыкновенно дешевой цене и половину на кредит».

Торжество Европы на ярмарке, описанной в «Заключи-



тельной главе», видно и в одежде, и в самой внешности русских купцов: «Редко где видны были бородачи в меховых горлатных шапках. Все было европейского вида с бритыми подбородками, все исчахлое и с гнилыми зубами» (5, 341). Торжество, как видим, однако, «с гнилыми зубами», имеет болезненный вид.

Этот черновой вариант текста свидетельствует об ожесточенном сопротивлении Гоголя «египетской саранче». Наконец, последний этап находит свое отражение в «Выбранных местах из переписки с друзьями». «Россия не Франция,— пишет Гоголь в письме к «близорукому приятелю», — элементы французские — не русские. Ты забыл даже своеобразность каждого народа... Стыдно тебе, будучи умным человеком, не войти до сих пор в собственный ум свой, который мог бы самобытно развиваться, а захломотить его чужеземным навозом».

Оклеветал ли Гоголь французов? Правый лагерь русской критики от Булгарина до Розанова на протяжении более семидесяти лет утверждал, что Гоголь оклеветал Россию. Как бы отвечая на эти упреки, Гоголь писал: «Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека... Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами, и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земля, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи! Ему не собрать народных рукоплесканий...» (5, 132—133). Свое изображение бедности и «несовершенства нашей жизни» Гоголь объяснял «свойствами сочинителя» (5, 250).

В разряд «несовершенств нашей жизни» входило, по Гоголю, и французское влияние на Россию. И он изобразил носителей этого влияния так же «тенденциозно», гротескно, «выпукло и ярко», как и другие «несовершенства». Разница все-таки есть, и значительная: Гоголь любил Россию, но он едва ли любил Францию. Его изображение «несовершенств нашей жизни» было рассчитано на

их искоренение; его изображение французов — на их дискредитацию.

Главное было не в том, что французы плохи сами по себе; они плохи для России, точно так же как ляхи были плохи для Малороссии. Гоголь не стремился исправить французов и не задавался вопросом, можно ли их исправить. Его интересовало другое: можно ли уберечь Россию от их влияния? Сама постановка вопроса носила, бесспорно, славянофильский характер. Роль французов в творчестве Гоголя преимущественно функциональна: французы для России. В этом редуцированном качестве они приобрели значение демонической силы.

Гоголь, можно сказать, *пожертвовал* Францией и французами ради своей любви к России, ради своего представления о том, что для нее есть благо, а что — «египетская саранча».



---

---

## ПОЭТИКА И ЭТИКА РАССКАЗА

(Стили Чехова  
и Мопассана)

Сопоставление творчества Мопассана с творчеством Чехова давно стало общим местом. Удивляться этому не приходится: роли обоих писателей в истории их национальных литератур во многом совпадают. Они создали рассказ как самостоятельный и полноценный жанр и доказали, что прозаический микромир может вместить в себя беспредельность. Нередко в качестве комплимента говорилось и говорится, что тот или иной рассказ Чехова (Мопассана) нетрудно превратить в роман, ибо в нем достаточно материала для романа. Сомнительный комплимент! Емкость рассказов Чехова и Мопассана — не путь к роману, а скорее, напротив, уход, удаление от него, форма обособления жанра.

Прозаическая ткань рассказа организуется по собственным законам, которые требуют точности детали, лаконичности характеристики и, попросту говоря, «скупости» творца, который проливает слезы, расставаясь с каждым словом, «жалея» его. Кинематографисты обеих стран охотно экранизируют произведения Чехова и Мопассана (выпущено много десятков фильмов), при этом, как правило, превращая их в кинороманы; рассказы разбухают, как мокрый хлеб, становятся «несъедобными»... Это мечь жанра.

Сопоставление двух национальных моделей рассказа, которые стали в известной мере эталонами для последующих поколений писателей, отчасти и по сей день, оправдано в полной мере. Однако подобный типологический анализ в течение полувека в основном сводился к выяснению вопроса, который в несколько огрубленном виде можно представить следующим образом: «Кто лучше — Чехов или Мопассан?» В свое время такой вопрос был эмоционально осмысленным, но научно бесплодным он был всегда. Напомним лишь, что первоначально победа целиком и полностью приписывалась Мопассану.

Э.-М. де Вогюэ называл русского писателя «подражателем» Мопассана<sup>1</sup>; Чехов выглядел «Мопассаном русских степей». За Мопассаном было старшинство (он родился раньше Чехова на десяток лет), репутация флюберовского ученика, мировая известность. Наконец, он принадлежал французской культуре, «культуре культур», а французская критика начала XX века, несмотря на плеяду великих русских писателей, все еще продолжала сомневаться в русском литературном первооткрывательстве. Со своей стороны, русская критика, сопоставляющая Чехова и Мопассана (Волжский, И. Гливенко и др.) как авторов равноценных, казалось, скорее защищала национальные интересы, нежели стремилась доказать истину. Однако со временем ситуация изменилась самым решительным образом. Развитие чеховских штудий во Франции шло от признания оригинальности и самобытности Чехова (самобытность писателя отмечал А. Бонье в предисловии к сборнику чеховских рассказов уже в 1902 году) к обнаружению в этой самобытности новой эстетической модели, которая по своему противостоянию литературной традиции превосходила мопассановский образец. Э. Жалу отмечал, что «у Мопассана рассказчик целиком занят тем, что он повествует. У Чехова мы все время ощущаем присутствие чего-то полускрытого под тем, о чем он повествует. И это невысказанное, пожалуй, самое важное»<sup>2</sup>. В вышедшей в 1955 году книге «Чехов и его жизнь» П. Бриссон еще более определенно высказал свое предпочтение Чехову перед Мопассаном. Кратко формулируя общее мнение, можно сказать, что Мопассан остался писателем XIX века, в то время как Чехов — писатель XX века и его влияние на современную литературу сильнее, глубже, значительнее.

Если брать во внимание эстетический аспект проблемы, то спорить с таким выводом не приходится. В самом деле, внутренняя раскрепощенность чеховской прозы, лишенная принудительной сюжетности, открытой миру случайных явлений, гораздо ближе искусству современного рассказа, нежели напряженная сюжетность Мопассана, которая как железный обруч скрепляет большинство его рассказов. Эстетические принципы Чехова оказались более

<sup>1</sup> Де Вогюэ Е.-М. Антон Чехов. М., Изд. книгопродавца М. В. Клюкина, 1903, с. 19.

<sup>2</sup> См.: «Литературное наследство», т. 68. М., 1960, с. 718.

плодотворными, однако этим вопрос не исчерпывается. Следует обратить внимание и на этические принципы, которые в настоящее время все больше становятся основным критерием размежевания между реализмом и модернизмом. Возникла ситуация, при которой реализм стал определяться не совокупностью формальных приемов, ибо реализму доступен любой формальный прием, а скорее тем смысловым целым, во имя которого используются эти приемы. Иными словами, результат важнее средств. Не случайно все больше реализм связывается с гуманизмом, эти понятия чуть ли не становятся тождественными, и сложность определения реализма попадает в парадоксальную зависимость от сложности определения гуманизма как некоторого комплекса философско-этических представлений. В свою очередь, самые разноплановые явления модернизма объединяются по принципу их противопоставления гуманизму. Большая зона пограничных явлений — следствие скорее философских, нежели собственно литературоведческих колебаний.

При таком положении дел типологический анализ этических принципов, лежащих в основе повествования Чехова и Мопассана, становится столь же существенным, как и анализ чисто эстетических категорий. И вот здесь-то выясняется, что вопрос о влиянии творчества обоих писателей на литературу XX века нельзя решить однозначно в пользу одного или другого писателя. Ибо это влияние разнохарактерно. Чехов и Мопассан оказали влияние на современную литературу не теми эстетико-этическими категориями, которые их объединяют, а теми, которые их разъединяют. При этом, однако, угадывается общая тенденция в развитии самой литературы, потому что как у Чехова, так и у Мопассана наиболее плодотворным оказался принцип относительной «объективности»: у Чехова — на уровне эстетики, у Мопассана — на уровне этики.

Вопрос о влиянии обоих писателей на последующую литературу помогает определить их «взаимоотношения».

В творчестве Чехова существует незримое, но весьма определенное напряжение между реальным и идеальным порядком мира. Реальный порядок состоит из сложного и противоречивого смещения «подлинной» и «неподлинной» жизни. Словесным выражением «неподлинной» жизни является пошлость. Идеальный порядок — это полное

отсутствие пошлости. Существует ли возможность достижения такого идеального порядка? Чехов не дает прямого ответа. В его произведениях есть лишь условные временные и пространственные вехи, указывающие в сторону идеала, и эта условность принципиальна. Она связана с чеховским ощущением силы вещного мира, который давит на человека и который может его расплющить. Возникает чувство несвободы человека, его зависимость в мыслях, поступках от чуждой ему, косной и слепой стихии. Вещный мир отвлекает человека от его сущности, он не дает ему выразить самого себя, сбивает с толку самым нелепым, обидным, бесцеремонным образом. Поэтика Чехова, по сути дела, представляет собою эстетически оформленную реакцию на такое положение человека в мире, и значение в ней «случайностного» момента, отказ от торжества сюжета над фабулой, а также отсутствие не связанной вещным миром мысли («Изображенная мысль в чеховской прозе всегда оправлена в вещную оболочку», — отмечает А. Чудаков<sup>1</sup>) определяется спецификой чеховского мироощущения. Однако Чехов не ограничивается констатацией пошлости. Пошлость раскрывается и преодолевается в *оценке*. Человек находится в тюрьме вещного мира, но даже если он и не может ее покинуть, то все равно способен воспринимать свое положение не как свободное и единственно возможное, а как несвободное, угнетенное и мечтать о свободе. Эта мечта о другой, «новой прекрасной жизни» (финал «Дамы с собачкой»), которой одарены избранные чеховские герои, разрывает порочный круг пошлости: грусть становится светлым чувством, возвышающим человека к подлинному миру. По сути дела, каждый герой Чехова находится на том или ином расстоянии от своей подлинности, и каждый раз оценка происходит в результате определения этого расстояния.

Идеальный мир Чехова связан с традиционными ценностями русской литературы XIX века, и в этом смысле Чехов глубоко традиционен. К понятию об идеале он не добавил, по существу, ничего нового; быть может, напротив, исключил некоторые максималистские представления Достоевского и Толстого, обусловленные религиозной философией.

<sup>1</sup> Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., «Наука», 1971, с. 160.

Чехов «объективнее» предшествующих писателей, он избегает прямых разоблачительных характеристик, авторских сентенций, однозначных выводов «от себя», но эта «объективность» объясняется не тем, что Чехов отказывается от оценки, а тем, что он понимает неэффективность старого метода, который изжил себя, который уже никого не убеждает, а скорее, напротив, компрометирует идею, которую стремится защитить автор. «...Надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы» (15, 375)<sup>1</sup>, — писал Чехов в письме к Л. А. Авиловой в 1892 году, и это следует понимать не как призыв к жестокости или равнодушию, а как призыв к большей эффективности нравственной оценки, ибо, по словам Чехова, «чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление». Правда, в другом письме, написанном А. С. Суворину двумя годами раньше, Чехов выступал за объективный показ зла, судить которое должны присяжные заседатели, а не писатель. «Конечно, — писал он, — было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники» (15, 51). Здесь, видимо, вопрос заключается в толковании самого понятия «проповедь». Чеховский «нейтральный» повествователь, рисуемый мир через восприятие героя, не может позволить себе открытой проповеди в духе, скажем, тургеневского повествователя. Но в то же время чеховский «нейтрализм» даже в самый «объективный» период его творчества (который А. Чудаков определяет датами 1888 — 1894 гг.) имеет не абсолютное, а относительное значение. Дело не только в том, что в повествовании изредка попадают оценочные вопросы от повествователя, которые действительно можно считать случайными и нехарактерными, вроде вопроса «для чего?», заданного повествователем при описании жизни Ольги Ивановны во второй главе «Попрыгуньи». Гораздо более существенно другое. Повествователь оценивает героев их же собственными оценками, и эти оценки согласуются с традиционными нормами «проповеди».

Для иллюстрации обратимся к «Попрыгунье». Каким образом вырабатывается читательская оценка персонажей?

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в этой главе произведения и письма Чехова цитируются по изд.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 20 т. М., ГИХЛ, 1944—1951. В тексте указываются том и страница.



Рассказ строится на контрасте двух героев, «необыкновенного» художника Рябовского и «обыкновенного» врача Дымова, между которыми выбирает Ольга Ивановна. Она, как известно, склоняется в пользу Рябовского, но выбор читателя после первых же страниц обращается в другую сторону. Выбор не продиктован свободной волей читателя или его собственными пристрастиями. Он совершенно определенно инспирирован повествователем. Компроматация Рябовского начинается с характеристики художника, которая, однако, находится в зоне голоса Ольги Ивановны и уже в силу одного этого должна быть положительной: «...жанрист, анималист и пейзажист Рябовский, очень красивый белокурый молодой человек, лет 25, имевший успех на выставках и продавший свою последнюю картину за пятьсот рублей» (8, 52). Отметим сочетание трех иностранных слов, определяющих Рябовского как живописца: «жанрист, анималист и пейзажист», — уже само по себе оно содержит иронию; далее, сочетание слов «очень красивый» не может не насторожить читателя, особенно рядом со словом «белокурый»: создается банально-салонный образ; наконец, упоминание о пятистах рублях также является негативно оценочным — не в глазах Ольги Ивановны (как и предшествующие элементы характеристики), а в глазах читателя, который чувствует отдаленные раскаты тщеславия Рябовского и одновременно радость Ольги Ивановны по поводу успеха художника. Так весьма «безобидная» на первый взгляд характеристика уже подготавливает отчуждение читателя как от Рябовского, так и от Ольги Ивановны. Мастерство Чехова выразилось здесь в выборе таких определений, которые могли бы Ольгой Ивановной определяться как лестные для Рябовского, но которые своей совокупностью производят на читателя обратное впечатление.

Первая встреча читателя с Рябовским дает образчики его речи и поведения — причем поведения многократно повторяющегося — при оценке художником этюдов Ольги Ивановны. «Когда она показывала ему свою живопись, он засовывал руки глубоко в карманы, крепко сжимал губы, сопел и говорил: «Так-с... Это облако у вас кричит: оно освещено не по-вечернему. Передний край как-то жеван и что-то, понимаете ли, не то... А избушка у вас подавилась чем-то и жалобно пищит... надо бы угол этот

потемнее взять. А в общем недурственно... Хвалю» (8, 57). Здесь все: от позы, выражения лица и сопения до самой оценки, из которой становится ясно, что Рябовский лишь дурачит Ольгу Ивановну, и его «хвалю» скорее относится к оценке ее как женщины, нежели оценке этюдов, — опять-таки работает против Рябовского. И такое оценочное содержание присутствует буквально в каждом слове, сказанном о Рябовском, более того, даже сказанном им самим. Вот только одна его реплика, произнесенная на пароходе, когда он окутал Ольгу Ивановну своим плащом: «Я чувствую себя в вашей власти». (Пошлость). «Я раб». (Вторая пошлость). «Зачем вы сегодня так обворожительны?» (Третья).

Четыре раза на протяжении рассказа Рябовский томно произносит: «Я устал». Однажды он даже позволяет себе, тоже томно, спросить: «Я красив?» — это уже грубый выпад против персонажа посредством использования его прямой речи.

В результате Рябовский набирает значительное количество штрафных «очков» за пошлость, или за «неподлинность», в то время как Дымов, со своей стороны, набирает выигранные «очки» за «подлинность»: он, работающий «как вол, день и ночь», никогда не жалуется на усталость, он самоотвержен, естествен, мягок, интеллигентен. В чем можно его упрекнуть? В излишнем великодушии («Этот человек гнетет меня своим великодушием! — восклицала Ольга Ивановна»)? В чрезмерной кротости? В бесхарактерности?.. В зоне голоса Ольги Ивановны находится характеристика заболевшего Дымова: «Молчаливое, безропотное, непонятное существо, обезличенное своею кротостью, бесхарактерное, слабое от излишней доброты». При этом перечислении негативных свойств Дымова, данном через Ольгу Ивановну, происходит реакция, противоположная реакции читателя на «позитивные» качества Рябовского; отрицание берется под сомнение (во всяком случае в значительной степени, ибо задача повествователя не заключается в создании идеального типа врача и супруга, и некоторая доля правды все-таки заключена в словах Ольги Ивановны; через свою характеристику характеризуется она сама, а Дымов остается «непонятным существом»). Когда же «непонятное существо» умирает, то уже очевидная для читателя «подлинность» Дымова подтверждается прямыми высказываниями. О ней говорят

Корыстылев («Это... был великий, необыкновенный человек!»), «кто-то» (басом в гостиной: «Да, редкий человек!») и, наконец, сама Ольга Ивановна, которая, вспомнив всю свою жизнь с Дымовым, пришла к заключению, что «это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек». Этого человека Ольга Ивановна «прозвала». Будет ли она верна этому мнению или вернется к старым представлениям (как считал Толстой) — значения не имеет. Нравственное чувство читателя удовлетворено в любом случае. Каждый герой получил достойную нравственную оценку: «неподлинность» развенчана, а «подлинность» восторжествовала: смерть Дымова явилась последним условием этого торжества.

Читатель почти всегда имеет возможность вынести определенное суждение о героях чеховских рассказов, суждение, искусно подсказанное повествователем. Разночтения крайне редки, и общее правило касается также тех случаев, когда противопоставление «подлинности» и «неподлинности» гораздо менее очевидно, нежели в «Попрыгунье». Так, деятельная Лида из «Дома с мезонином» вызывает антипатию, а бездеятельный художник — симпатию, и едва ли кому из читателей придет в голову иное мнение об этих героях (здесь возможно лишь удивление перед «причудой» Чехова, которое выразил, например, К. И. Чуковский)<sup>1</sup>. В этой связи следует отметить, что свобода чеховского читателя иметь собственное мнение о том или ином герое, мнение, которое могло бы расходиться с мнением повествователя и стоящего за ним автора, ограничена в гораздо большей степени, чем свобода читателя Лермонтова, Достоевского и даже Толстого.

С нашим выводом едва ли бы согласились современники Чехова, которые, напротив, упрекали писателя в неопределенности его позиций. В качестве примера они могли бы привести рассказ «Огни», заканчивающийся признанием рассказчика в том, что «ничего не разберешь на этом свете!» — и это признание усиливается повторением. «Дело писателя именно разобраться, — возражал Чехову И. Леонтьев-Щеглов, — особенно в душе героя, а то его психика не выяснена» (14, 500). Не соглашаясь с мнением И. Леон-

<sup>1</sup> См.: Чуковский К. И. О Чехове. М., «Художественная литература», 1967, с. 153.

тьева-Щеглова, Чехов писал А. С. Суворину: «Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем... Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличить важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком» (14, 118—119).

Слова Чехова полемически заострены, но его альтернатива — не беспристрастное свидетельство, а талантливая видимость беспристрастного свидетельства. Именно видимость, которую современники смешивали с беспристрастностью, будучи неподготовленными к восприятию чеховской поэтики. Неопределенность позиции Чехова в «Огнях» кажущаяся. С мнением студента, говорящего о бессмысленности жизни, спорит не только инженер Ананьев, но и сам рассказчик, хотя и завуалированно. Рассказчик (повествование ведется от первого лица) осторожно внушает читателю мысль о «мозговой лени» студента (это выражение употреблено в «Огнях» трижды), и философия фон Штенберга (в этом «баронстве» разве нет насмешки?) в результате обуславливается не работой мысли, а, напротив, отсутствием ее. Тезис о бессмысленности жизни снимается не на метафизическом уровне, как это происходит в произведениях религиозного писателя, а на уровне реальной жизни. Этому способствует целый ряд снижений и несообразностей. Отвлеченный мыслитель уподобляется виртуозу, который играет с «красивой, сочной мыслью о бесцельной жизни и загробных потемках» и приготавливает из нее «сотню вкусных блюд». Косность студента, которого ничем нельзя убедить, подчеркивается чередой однотипных ленивых реплик; у студента в споре с Ананьевым, по-видимому, нет более серьезной аргументации, нежели снисходительный вид. Рассказчик аккуратно замечает: «Казалось, что все, сказанное инженером, было для него не ново и что если бы ему самому было не лень говорить, то он сказал бы нечто более новое и умное» (7, 438), — уже подготовленный читатель уловит в этих словах опасную для студента иронию. Впрочем, рассказчик отнюдь не желает полностью и открыто солидаризироваться с позицией Ананьева и принимать на себя всю тяжесть философской ответственности за его слова. Отсюда оговорка: «По-видимому, он (то есть Ананьев. — В. Е.) был равнодушен к отвлеченным во-

просам, любил их, но трактовать их не умел и не привык». Рассказчик даже не сразу понял, «чего он хочет». Но отстраненность рассказчика от мыслей Ананьева и студента отчетливо различна.

Особенно важную роль в деле разоблачения отвлеченной философии студента играет утренняя сцена с мужиком. В ней содержится открытая ирония: «Разбудили меня лай Азорки и громкие голоса. Фон Штенберг, в одном нижнем белье, босой и с всклокоченными волосами, стоял на пороге двери и с кем-то громко разговаривал». Этот «кто-то» оказался мужиком, который привез котлы для строительства железной дороги.

«— С какой ж стати мы будем принимать? — кричал фон Штенберг. — Это нас не касается! Поезжай к инженеру Чалисову! От кого эти котлы?

— От Никитина...

...

— Ну, так вот и поезжай к Чалисову... Это не по нашей части. Какого черта стоишь? Поезжай!»

Мужик упрямится, не едет, и фон Штенберг продолжает:

«— Да пойми же, дубина, что это не наше дело! Поезжай к Чалисову!» (7, 468).

«Какого черта» и «дубина» говорят сами за себя. «Ничего не разберешь на этом свете!» — восклицает рассказчик, но то, что так разговаривать с мужиком, как разговаривает философствующий студент, нельзя, он знает и не скрывает от читателя этого знания.

Таким образом, эстетическая «объективность» чеховской прозы благодаря мастерству писателя и его моральным интенциям оказалась эффективным средством для сохранения этической «субъективности».

Творчество Мопассана лежит в русле иной литературно-этической традиции. Эта традиция в гораздо меньшей степени, нежели традиция русской литературы, определена напряжением между реальностью и нравственным императивом. Несовершенство человеческой жизни в этой традиции связано скорее не с несовершенством вещного мира, в который погружен человек, а с изначальным несовершенством его собственной природы. Такое несовершенство принимается художником как данность. Он

может скорбеть и скорбит, но в глубине ощущает свою беспомощность. Вместо пафоса изменения, вместо устремленности к идеалу возникает принцип меланхолической констатации. В наиболее чистом виде такую меланхолическую констатацию мы встречаем в рассказах Мопассана, посвященных человеческому одиночеству. Но темперамент художника зачастую находится в разладе с «принципами». Мопассан не мог оставаться созерцателем: то там, то здесь видны вспышки его гнева, но это именно вспышки, и они не могут составлять стабильного центра, вокруг которого развивалось бы творчество писателя. Напряжение между «реальным» и «идеальным» недостаточно для того, чтобы стать генератором определенной этической позиции, как это наблюдается у Чехова. Интерес художника возбуждается столкновением разнообразных жизненных начал, и это интерес не моралиста, а именно художника.

Одним из излюбленных приемов Мопассана является парадокс. Этот прием используется писателем уже в его первой повести «Пышка», которая строится на противопоставлении «добродетельных» граждан Руана «порочной» проститутке Пышке (все они пассажиры одного дилижанса), в результате чего «добро» и «зло» должны поменяться местами. Подготовка парадокса начинается Мопассаном с характеристик персонажей, когда все без исключения «положительные» герои получают отрицательные оценки непосредственно от повествователя (в отличие от Чехова!): оптовый виноторговец Луазо — мошенник, его жена — скряга, фабрикант известен тем, что «возглавлял благонамеренную оппозицию с единственной целью получить впоследствии побольше за присоединение к тому строю, с которым он боролся» (1, 148)<sup>1</sup> и т. д. Напротив, проститутка награждается самым лестным отзывом: «...радовала глаз ее свежесть. Лицо ее напоминало румяное яблоко, готовый распуститься бутон пиона, на нем выделялись великолепные черные глаза, осененные длинными густыми ресницами, а потому казавшиеся еще темнее, и прелестный маленький влажный рот с мелкими блестящими зубками, так и созданный для поцелуя» (1, 150).

Парадокс «Пышки» (проститутка оказывается поря-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в этой главе сочинения Мопассана цитируются по изд.: Мопассан Ги де. Полн. собр. соч. в 12 т. М., «Правда», 1958. В тексте указываются том и страница.

дочнее «порядочных» людей) сопоставим с парадоксом «Попрыгуны» (обыкновенный человек оказался необыкновеннее «необыкновенных» людей), чтобы определить различие этической позиции двух писателей. Линии Рябовского и Дымова можно представить себе как две параллельные прямые, на любом отрезке которых вспыхивает конфликт. Poleмика бесконечна; в любой мыслимой ситуации Дымов окажется «подлиннее» Рябовского. Это глобальный конфликт, начисто лишенный элемента случайности. Аналогичным представляется нам конфликт любого «подлинного» чеховского героя с «неподлинностью». Иное дело — в «Пышке». Нет никаких признаков того, что Пышка протестует против своего ремесла или будет когда-либо протестовать. Она интегрирована в общий для всех пассажиров мир как элемент пусть негативный (отсюда отталкивание от нее «порядочных» дам), но, судя по всему, необходимый. Конфликт возникает только в экстраординарной ситуации и локализуется ею: продажная девка не хочет продаваться. В этом присутствует элемент вербальной игры; конфликт становится занимательным. В чем сущность конфликта? Можно предположить повесть без Пышки: немецкий офицер требует к себе одну из «порядочных» пассажирок дилижанса. Что произойдет? Повесть утратит свою парадоксальность и станет менее «вкусной». Драма из национальной превратится в семейную или вообще в никакую. У Пышки обостренная реакция на оккупацию, и именно эта реакция выбивает ее из привычной колеи. Чистая занимательность снимается позицией повествователя, которую он высказывает «от себя» на первых страницах. Нейтрализуйте эту позицию — и выйдет анекдот! Парадокс держится на патриотических симпатиях повествователя, но его нравственный смысл возможен лишь на уровне национального чувства: когда дилижанс доедет до Гавра, все вернется на свои места, и то, что Пышка не позволила Корнюде из-за близости немцев, будет позволено, или она не будет Пышкой.

Таким образом, этическая «субъективность» автора «Пышки» имеет относительное значение, осуществляясь на уровне патриотизма (то же самое в «Дуэли», «Старухе Соваж» и других патриотических рассказах Мопассана). Сходным образом обстоит дело и в рассказах с социальным конфликтом. В «Плетельщице стульев» симпатии рассказчика и автора явно находятся на стороне нищенки;

аптекарь Шукке с супругой, «толстые, красные, пропитанные запахом аптеки, важные и довольные» (2, 417), напротив, вызывают отвращение, но вопрос о «подлинности» героев не занимает центрального места; идея и тема рассказа иные: «Все зависит от темперамента; я знал об одной любви, которая длилась пятьдесят пять лет, ее прервала только смерть».

Какими средствами пользуется Мопассан для выражения позиции повествователя?

В его ранних произведениях присутствует риторический элемент, характерный вообще для традиции французской литературы, но уже утративший связь с животворным источником. Например, в «Пышке», противопоставляя трусости руанских обывателей храбрость патриотов, убивающих немцев и бросающих трупы в Сену, повествователь провозглашает: «Ибо ненависть к Чужеземцу искони вооружает горсть Бесстрашных, готовых умереть за Идею». Эта фраза для современного слуха звучит пародийно; пародийными кажутся и слова, торжественно написанные с большой буквы, и их нагромождение. В тексте повести читатель встречается и с такими словосочетаниями, как «законы природы», «именем Меча», «извечная справедливость», «покровительство небес», «разум человека» и т. д. Все они неорганичны тексту, «выпирают» из него, и, когда их читаешь, становится особенно ясно, почему Чехов бежал омертвевшей риторики, почему она была столь враждебна его поэтике: самая бесспорная мысль, выраженная таким высоким «штилем», кажется пустой и фальшивой. Более счастливым средством, которым пользовался Мопассан на протяжении всего своего творчества, была ирония. В «Пышке» она особенно удачно применена для характеристики «демократа» Корнюде: «...уже добрых двадцать лет окунал он свою длинную рыжую бороду в пивные кружки всех демократических кафе. Он прокутил со своими собратями и друзьями довольно крупное состояние, унаследованное от отца, бывшего кондитера, и с нетерпением ждал установления республики, чтобы получить наконец место, заслуженное столькими революционными возлияниями» (1, 149). Или в другом месте: «Он... вынул свою трубку, которая пользовалась среди демократов почти таким же уважением, как он сам, словно, служа Корнюде, она служила самой родине» (1, 165). Мопассан гораздо более решительно, чем Чехов, прибежал к прямой иронии,



которая является привилегией «субъективного» повествователя.

В рассказах французского писателя большую роль играет внешний эффект. Мопассан мастерски эксплуатирует возможности парадоксальной ситуации, неожиданного поворота событий, необыкновенного происшествия. Он достигает максимальной занимательности, используя всевозможные контрасты: социальные, бытовые, этнографические, религиозные, нравственные. Избирательной системе морализма Мопассан предпочитает разнообразие жизни, столкновения «штилей» и характеров. Высокое и низкое, смешное и грустное, умное и глупое, порочное и невинное — все радует глаз писателя как формы проявления «живой жизни». В этом отношении особенно характерным является рассказ «Заведение Телье». Завязка и развязка рассказа симметричны по той парадоксальной идее, которую проводит автор: дом терпимости необходим для города. Стоило только госпоже Телье закрыть свое заведение на один день, как в среде буржуа начались от скуки ссоры, а в среде матросов дело дошло до кровавой драки. Когда же заведение вновь было открыто, то произошел веселый праздник всеобщего примирения, с танцами, с шампанским, с широкими щедрыми жестами клиентов и самой хозяйки. Парадоксальное доказательство необходимости борделя, естественно, не согласуется ни с какими идеями морализма и само по себе является праздником творческого озорства и эпатажа почтенной публики. В работе с аналогичным материалом в рассказе «Припадок» Чехов раскрыл жалкий мир проституток, их безвкусицу, скуку и отчаяние. После посещения злочных мест с приятелями студент Васильев заболевает от ужаса того, что он увидел; он корчится на кровати и восклицает: «Живые! Живые! Боже мой, они живые!» В его голове возникают мысли о том, как спасти проституток, вырвать их из отвратительной жизни; мужчин, посещающих публичные дома, он готов считать убийцами... Нравственная оценка явления однозначна. У Мопассана иначе. В рассказе нет ни осуждения клиентов, ни сострадания проституткам: вместо припадка — легкая ирония, шуточный тон. Мопассан описывает ряд занимательных и оригинальных ситуаций: девицы на пикнике, где они превращаются в «вырвавшихся на волю пансионеров: они бегали, как сумасшедшие, играли, как дети, веселились, как опьяненные вольным воздухом

затворницы» (1, 252); девицы в поезде, на глазах крестьян и уток в корзине примеряющие подвязки, предложенные веселым коммивояжером (самим Мопассаном!); Роза-Шельма, спящая в обнимку с девочкой, ожидающей первого причастия: «и головка причастницы покоилась до утра на голой груди проститутки»; и, наконец, девицы в церкви. Эта сцена — своеобразный предел парадокса, ибо во время богослужения проститутки расплакались от охвативших их воспоминаний детства, и их рыдания «перекинулись на всю толпу молящихся», в результате чего девицы привели в экстаз простодушного кюре, который, повернувшись в их сторону, произнес: «Особо благодарю вас, дорогие мои сестры, вас, прибывших так издалека; ваше присутствие, очевидная вера и столь горячее благочестие послужили для всех спасительным примером. Вы явились живым назиданием для моей паствы...» (1, 272). Ю. Данилин рассматривал эпизод в церкви как «шедевр скрытой иронии Мопассана»<sup>1</sup>, но скорее в этой сцене следует видеть шедевр парадоксальной ситуации, которая создает жизнеутверждающую «иллюзию мира», характерную для первого периода творчества писателя.

Эта «иллюзия» не сохранилась в полном объеме в дальнейшем, интерес писателя обратился к болезненным свойствам человеческой природы, но изменение объекта изображения не повлекло за собой коренного изменения в поэтике Мопассана.

Что касается морального «нейтрализма», то он с годами укреплялся. Мопассан исследовал несовершенство человеческой природы, и в этом исследовании он занял позицию не проповедника, а объективного созерцателя. Такая позиция противоречила всей традиции русской литературы XIX века, что привело к конфликту, который выразил Толстой в своих резких суждениях о моральной объективности Мопассана.

В самом деле, например, в рассказе «Сумасшедший» (1885) Мопассан приводит дневник главы одного из высших судебных учреждений, неподкупного представителя юстиции, который оказывается кровавым маньяком (опять в основе — парадокс!), утверждающим, что «убийство — это свойство нашего темперамента» (6, 86). В дневнике

<sup>1</sup> Мопассан Ги де. Избранные новеллы. М., Гослитиздат, 1946, с. 497.

приводится описание убийства щегленка, в котором есть несомненное смакование деталей: «И вот я взял ножницы, короткие ножницы для ногтей, и медленно-медленно, в три приема, перерезал ему горло. Он раскрыл клюв, пытался вырваться, но я крепко держал его, о, я крепко держал его... И вот я увидел, как потекла кровь. До чего же она красива, красна, ярка, чиста! Мне захотелось ее выпить! Я попробовал немного на кончик языка. Хорошо!» (6, 90). Убийством щегленка дело не кончается; маньяк убивает мальчика, далее следует описание прочих преступлений, и читатель с волнением ожидает, каков будет финал. Вот он: «Врачи-психиатры, которых ознакомили с рукописью, утверждают, что на свете много никому неизвестных сумасшедших, таких же страшных, как этот чудовищный безумец» (6, 92).

Как нетрудно заметить, концовка рассказа не «нейтрализует» жестоких «красот» преступления; их описание оказывается самодовлеющим. Здесь уже не приходится говорить об эпатаже; здесь ставится более серьезный эксперимент. Какой? Возьмем один из лучших рассказов позднего Мопассана, «Маленькую Рок» (1885), где мрачный парадокс — мэр, находящийся вне всяких подозрений, оказывается насильником и убийцей маленькой девочки — служит средством привлечь внимание к «изнанке» человеческой души. Мопассан не судит своего героя, он показывает убийство как торжество пьянящих эротических сил, с которыми не может совладать человек («На это способен каждый» (6, 165), — замечает доктор, прибывший на место преступления), но он констатирует и тот факт, что человек не в состоянии совладать с теми эмоциями, которые мучают его после убийства. Здесь у Мопассана есть известная переключка с «Преступлением и наказанием», ибо как Раскольников, так и мопассановский мэр страдают не от угрызений совести («Не то чтобы его терзали угрызения совести» (6, 183), — сообщает повествователь «Маленькой Рок»), а от невозможности жить, не покаившись: это выше человеческих сил. Мопассан определяет пределы человеческих возможностей. Обнаруживая в человеке «зверя» (в рассказе «В порту» он пишет: «...сильно навеселе матросы горланили вовсю. Глаза у них налились кровью, они держали на коленях своих избранниц, пели, кричали, били кулаками по столу и лили себе в глотку вино, дав волю таящемуся в человеке зверю».—

8,474), он не набрасывается на этого «зверя» с бес-  
сильным гневом моралиста, а, так сказать, описывает его  
размеры, его темперамент и силу его агрессивности. Вывод  
сделает сам читатель.

Поздний Мопассан жадно интересуется и метафизи-  
ческими вопросами, которые особенно ярко поставлены  
в замечательном рассказе «Орля» (1886). Рассказ пред-  
ставляет собою дневник человека, прозревающего мир,  
находящийся за пределами разума. Мистическое существо  
Орля — это примета реальности такого мира. С появлением  
Орля преображаются чувства и мысли героя, он обнару-  
живает ничтожность человеческих желаний и смехотвор-  
ность принципов, на которых зиждется общественное  
устройство: «Народ — бессмысленное стадо, то дурачки  
терпеливое, то жестоко бунтующее... Те, кто им управляет,  
тоже дураки; только вместо того, чтобы повиноваться  
людям, они повинуются принципам, которые не могут не  
быть вздорными, бесплодными и ложными именно потому,  
что это принципы, то есть идеи, признанные достоверными  
и незыблемыми, — и это в нашем-то мире, где нельзя  
быть уверенным ни в чем, потому что свет всего лишь  
иллюзия, потому что звук — такая же иллюзия» (6, 294).  
Прозреть мир за гранью разума — значит окунуться в  
безумие (а не в лень, как это делает чеховский фон Штен-  
берг), горячее, яростное безумие, исход которого либо бунт  
(герой поджигает дом, где обитает Орля, но бунт не может  
не кончиться поражением, и тогда: «Значит... значит,  
я должен убить самого себя!»), либо мольба о милосердии:  
«О боже мой! Боже мой! Боже мой! Есть ли бог? Если есть,  
пусть он освободит меня, оградит, спасет. Пощады! Жа-  
лости! Милосердия! Спасите меня! О, какая мука! Какая  
пытка! Какой ужас!» (6, 302). Это мольба героя, но за  
ним слишком вплотную встал автор, чтобы можно было их  
разделить, не прибегая к вивисекции. Мопассан сохраняет  
спокойствие, когда речь идет о теневых сторонах чело-  
века, но он становится взволнованным, пристрастным  
и «вовлеченным», когда разговор обращается к «прокля-  
тым» проблемам бытия. Это новый Мопассан, полностью  
раскрыться которому помешало безумие писателя.

С «Орля» невольно хочется сравнить «Черного мона-  
ха», где призрак — это галлюцинация и средство для  
раскрытия честолюбия Коврина («Просто пришла охота  
изобразить манию величия» (16, 118), — сообщает Чехов

---

в письме), что делает рассказ «посюсторонним» и не допускает к «запредельному» миру. В «Черном монахе» призрак — следствие; в «Орля» — причина. И в то же время в обоих рассказах есть общее: тоска по недостижимому счастью.

Это чувство роднит не только два рассказа. Оно сближает и другие произведения Чехова и Мопассана, сближает их художественные модели мира, которые при всей своей непохожести соотносимы и взаимопроницаемы.

La différence purament materielle

83

?

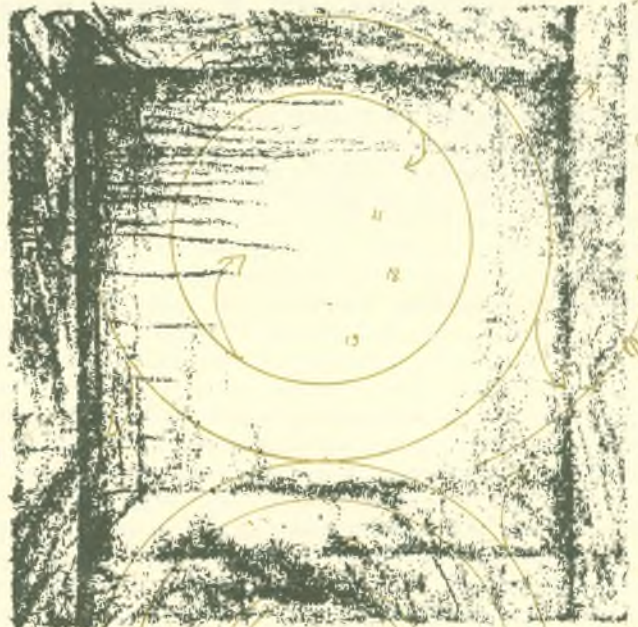
B

575  
982  
371  
H

12/14

11

5



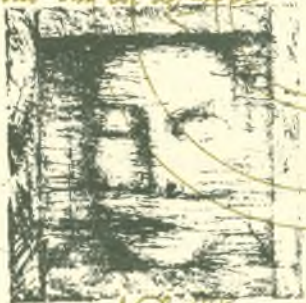
Borghesano?

Novel front sur son lit de mort

A

757 704

757



874 958

211

308

703

925 185

Vue de Delf C

D

---

---

## ПРУСТ И ТОЛСТОЙ

В литературоведении есть область неторопливо созревающих тем. Для обращения к ним необходима временная дистанция, благоприятствующая обретению в достаточной мере объективного взгляда на своеобразные литературные явления, которые в момент своего почти всегда неожиданного возникновения вызывают у современников чувство растерянности и озадаченности. Здесь, как правило, начинается довольно болезненный процесс адаптации, классификации явления, когда приходят ученики, подражатели, продолжатели, которые порою еще более все запутывают, невольно или намеренно, когда критику бросает то в жар неумеренных восторгов, то в холод полного отчуждения.

Марсель Пруст проходил через такой болезненный этап главным образом после своей смерти, не имея, естественно, возможности выразить к нему свое отношение. Этот этап затянулся на несколько десятилетий. Затянулись и споры, с ним связанные.

Пруст оказался между двух огней. Для приверженцев литературного авангарда, которые первоначально находили в нем своего предшественника, он был слишком «старомодным» романистом; для последователей устоявшихся традиций реалистического романа прошлого века — слишком «новаторским». Исследования последних десятилетий, предпринятые как во Франции, так и у нас (работы Л. Андреева и Б. Сучкова), значительно изменили положение; «определилось яснее и то новое, что внесла она (то есть прустовская эпопея. — В. Е.) в искусство, и отчетливее обозначилось ее генетическое родство с реалистическим европейским психологическим и нравоописательным романом второй половины XIX века»<sup>1</sup>. Именно это обстоятельство дает возможность обратиться к теме «Пруст и Толстой», к анализу прустовского отношения к Толстому.

Что связывает Пруста с Толстым? В чем их принципиальное различие?

Среди писателей, которые вошли в духовный мир Мар-

---

<sup>1</sup> Сучков Б. Марсель Пруст. — В кн.: Пруст Марсель. В поисках утраченного времени. По направлению к Свану. М., 1973, с. 5—6.

сея Пруста, среди любимых прустовских писателей, вечных его спутников, Толстой занимает особое, в достаточной мере привилегированное и в то же время не совсем определенное место.

Известно, что Пруст не был в критике дилетантом. Он придавал высокое значение призванию критика, которое безусловно было его собственным призванием. Невозможно разделить Пруста-критика и Пруста-прозаика. В книге «Против Сент-Бева», в основу которой положен методологический спор с крупным французским критиком прошлого века, «критические» и прозаические главы, сменяясь, дополняют друг друга. Однако подлинный синтез осуществляется Прустом в его основном романе: литературно-критические суждения, споры, наблюдения растворяются в широком художественном потоке, но не с тем, чтобы кануть в нем, а для того, чтобы обогатить и, быть может, расшифровать его.

Критическая деятельность Пруста носила концептуально осмысленный характер. Видимо, не будет преувеличением сказать, что как из знаменитой чашки чаю с бисквитным пирожным «мадлен» выплыл весь Комбре, так из критических статей Пруста «выплыла» его эстетика, которая во многом отличалась от реалистической эстетики XIX века, но вместе с тем не несла в себе нигилистического бунта против нее. Писатель преклонялся перед классическим наследием с сыновней почтительностью, хотя внутренней робости перед ним не испытывал. Пруст не противопоставлял себя реалистическому направлению, а, напротив, ориентировался на него или, точнее, оглядывался как на гавань, из которой он выходил.

Суждения Пруста о Толстом необходимо рассматривать, во-первых, в общем контексте его эстетических воззрений, а во-вторых, на непосредственном фоне высказываний Пруста о других писателях. Последнее объясняется тем, что Пруст почти всегда строил разговор о Толстом на сопоставлении (противопоставлении) его творчества с творчеством того или иного романиста.

Таким романистом был, в частности, Бальзак.

Отношение Пруста к Бальзаку противоречиво, неровно, весьма пристрастно. Оно напоминает скорее родственные, внутрисемейные отношения, нежели чисто интеллектуальные, эстетические. Это сложное смешение чувства любви и антагонизма. Здесь следует быть готовым ко всему, ибо



поворот мысли во многом определен чувством, — к восторгам, упрекам, несправедливости, ссоре, даже скандалу, иронии, нежности. Пруст знает Бальзака глубоко, «насквозь»: романы, переписку, личную жизнь. Он может наизусть читать большие пассажи из «Человеческой комедии» (кстати сказать, он знал, по некоторым свидетельствам, также наизусть отрывки из французских переводов произведений Толстого и Достоевского<sup>1</sup>). Фигура Бальзака господствует над книгой «Против Сент-Бева». Но Пруст не в силах скрыть своего раздражения, вызванного литературными и человеческими недостатками Бальзака. Он находит у него «вульгарность чувств», мелочное тщеславие, желание превратить литературное творчество в орудие карьеры, наконец, стилистическую безвкусицу: «Я уже не говорю о вульгарности его языка. Она столь глубока, что ведет к компрометации его словаря, заставляет его употреблять такие выражения, которые были бы неуместны даже в самой небрежной беседе»<sup>2</sup>. Однако заключение такого обвинительного акта находится в неожиданном противоречии с его содержанием: «Возможно, именно эта вульгарность является причиной, которая придает силу известным его полотнам»<sup>3</sup>.

Любовь Пруста к Бальзаку — это в самом деле «тяжелый крест»; чтобы лучше выразить ее сущность, Пруст прибегает к сравнению этой любви с любовью к Толстому: «Любить Бальзака! Сент-Бев, который так любил определять то, что именуется любовью, получил бы хорошую пищу для размышлений. Ибо есть писатели, которых любишь, подчиняясь им, от Толстого получаешь истину, как от того, кто больше и сильнее, чем ты сам. Что до Бальзака, то вся его вульгарность известна, и она сначала нас часто отталкивает; затем начинаешь его любить, и тогда улыбаешься всей его наивности, которая так хорошо его выражает; его любишь с той небольшой долей иронии, которая смешивается с нежностью; знаешь его недостатки, неприглядные стороны, но любишь их, потому что они принадлежат ему»<sup>4</sup>.

Хотя Пруст — младший современник Толстого (ему

<sup>1</sup> См.: Porel J. Fils de Régane, v. 1. Paris, 1951, p. 328.

<sup>2</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve. Paris, 1971, p. 281.

<sup>3</sup> Ibid., p. 282.

<sup>4</sup> Ibid., p. 271—272.

было около сорока лет, когда умер Толстой), однако складывается впечатление, что Толстой для Пруста уже не существует в человеческом времени, а пребывает в вечности, на Олимпе. Любовь к Толстому имеет у него религиозные черты; сравнение с любовью к богу напрашивается совершенно невольно, так как речь идет о «подчинении», об «истине», о признании недостижимости образца, который «больше и сильнее, чем ты сам». Такая любовь требует восхищения, преклонения, быть может, даже экстаза, но в ней с самого начала заложен элемент отчуждения, ибо она не допускает свободного, живого «диалога».

Напротив того, Бальзак, умерший уже более полувека назад (в 1850 году), воспринимается в прустовской оценке как человек, находящийся где-то совсем рядом, на расстоянии вытянутой руки. Этот оптический обман, очевидно, вызван тем, что Пруст включен в ту культурную систему, для которой Бальзак — предмет непрекращающихся споров — продолжал быть современником, в которой он еще не приобрел статус классика. Именно в этой системе Пруст стремится найти свое место, сказать свое слово, рождающееся в противоборстве с чужим, но близким словом других писателей, родственных ему по культуре, и потому так напряженны, так изменчивы его отношения не только с Бальзаком, но и со Стендалем и Флобером. Толстой же, принадлежащий к весьма далекой для Пруста культуре, был как бы «над схваткой».

С сопоставления Бальзака с Толстым начинается небольшая статья Пруста о Толстом, которая, к сожалению, не поддается датировке. Она была опубликована после смерти писателя.

«Ныне Бальзака ставят выше Толстого, — пишет Пруст. — Это безумие. Творчество Бальзака антипатично, грубо, полно смехотворных вещей; человечество предстает в нем перед судом профессионального литератора, жаждущего создать великую книгу; у Толстого — перед судом невозмутимого (*serein*) бога. Бальзаку удастся создать впечатление значительности, у Толстого все естественным образом значительнее, как помет слона рядом с пометом козы»<sup>1</sup>.

В этом высказывании прежде всего поражают вообще несвойственные Прусту резкость тона и грубость языка,

<sup>1</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve, p. 657.

особенно выразившиеся в вульгарном сравнении. Бальзак здесь унижается совершенно сознательно, сопоставление с Толстым для него «убийственно». Трудно определить конкретные причины прустовской вспышки гнева, которая на какое-то мгновение затмила его любовь к Бальзаку, но тем не менее можно предположить, что эта вспышка порождена принципиальным неприятием бальзаковской позиции «профессионального литератора», которая, по мысли Пруста, предполагает суетное тщеславие и корыстное отношение к литературе как к рычагу для самоутверждения. Пруст видит у Бальзака не только результат творческого усилия, но и само «антипатичное» усилие, которое накладывает определенную печать на результат: грубость, смехотворные вещи. Выбор Толстого, никогда не принадлежавшего к клану профессиональных литераторов и в известной мере подчеркивавшего эту свою непринадлежность, у Пруста здесь на редкость точный.

Определяя Толстого как «невозмутимого бога», Пруст не только еще раз подтверждает «религиозность» своего чувства к Толстому, но и стремится определить конструктивный принцип толстовской поэтики.

«Невозмутимость» в контексте прустовского высказывания противостоит главным образом тщеславной «жажде создать великую книгу», а не твердой моральной позиции автора. Такого рода «невозмутимость» — идеал самого Пруста, его программа.

Пруст восхищается возможностями «божественного» взгляда Толстого, который создает ощущение огромного пространственного и временного охвата. «Кажется, — пишет он, — что вся зеленая степь, предназначенная для сенокоса, целое лето лежат между двумя разговорами Вронского»<sup>1</sup>. Он упоминает об эпизодах охоты, скачек, катания на коньках в «Анне Карениной» как о своих любимых эпизодах.

Тем не менее в восхищении Толстым, которое испытывает Пруст, есть предел, дальше которого он не идет. В отличие, скажем, от своего современника и соотечественника Роже Мартен дю Гара, которого так захватывает и подчиняет себе поэтика Толстого, что его собственное творчество формируется под сильным толстовским влиянием, на что неоднократно указывалось в критике, Пруст,

<sup>1</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve, p. 658.

полностью отдающий себе отчет в грандиозных возможностях толстовского метода, сознательно и последовательно жертвует ими, теряет их безвозвратно ради собственной поэтики, которая не допускает «божественного» всеобъемлющего взгляда. Смысл этой жертвы Пруст раскрывает в последней части своего романа, в «Обретенном времени», когда рассказчик, обнаруживая в себе призвание романиста и рассуждая о своей будущей книге, замечает: «Это будет, вероятно, такая же длинная книга, как «Сказки тысячи и одной ночи», но совершенно иная. Конечно, когда любишь какое-нибудь произведение, то возникает желание сделать нечто совершенно подобное, однако необходимо пожертвовать минутной любовью, перестать думать о своих пристрастиях, а думать об истине, которую не интересуют ваши вкусы и которая возбраняет вам о них помышлять. И только тогда, когда ты следуешь за нею, возможно порою встретить то, что ты потерял, и написать, забыв о них, «Арабские сказки» или «Мемуары» Сен-Симона другой эпохи»<sup>1</sup>. Прустовская любовь к Толстому подчинена этому общему правилу.

Но какая же истина, влекущая к себе Пруста, заставила его отказаться от «божественной» позиции по отношению к своим персонажам или, условно говоря, от толстовской истины?

Не претендуя на исчерпывающий ответ, я остановлюсь преимущественно на одном аспекте проблемы: функции памяти в творчестве обоих писателей.

Установка художественного сознания на воспоминание — вот, пожалуй, та существенная общая черта, которую можно найти у Толстого и Пруста.

О роли воспоминания у Толстого Б. Эйхенбаум писал: «*Воспоминание* для него — основной творческий процесс, захватывающий не только «картины», но и мысли (...). Недаром Толстой так любил стихотворение Пушкина «Воспоминание», недаром начал с «Истории вчерашнего дня» и перешел к «Детству» — к воспоминаниям. И недаром, наконец, все его вещи более или менее «автобиографичны» — вплоть до «Декабристов». Чисто исторической вещи, как задуманный им роман из эпохи Петра Велико-го, Толстой не мог написать, потому что «воспоминание»

<sup>1</sup> Proust M. A la recherche du temps perdu, t. 3. Paris. 1966, p. 1043.

было тут ни при чем. «Война и мир» осуществилась потому, что военным фоном была Крымская кампания, а семейным — яснополянская жизнь<sup>1</sup>.

В 1903—1905 годах Толстой предпринял попытку написать свои «Воспоминания». В тексте он привел строки стихотворения Пушкина:

И, с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

«В последней строке, — писал Толстой, — я только изменил бы так, — вместо «строк печальных...» поставил бы: «строк постыдных не смываю»<sup>2</sup>.

Потребность Толстого в таком изменении пушкинской строки свидетельствует о том, что для него воспоминание предполагает не только восстановление прошлого, но и — что самое важное — нравственную его оценку. Этот принцип пронизывает всю творческую жизнь Толстого; с годами меняется лишь, возрастая, мера раскаяния и покаяния.

Закончив «Детство» и намереваясь продолжать роман, охватывающий четыре эпохи развития человека, Толстой делает в дневнике следующую запись: «4 эпохи жизни составят мой роман до Тифлиса. Я могу писать про него, потому что он далеко от меня. И как роман человека умного, чувствительного и заблудившегося, он будет поучителен» (46, 150—151). Здесь важны два момента. Во-первых, написание романа оправдывается тем, что он «будет поучителен», то есть налицо моральное оправдание. Во-вторых, существенная потребность в дистанции: «Я могу писать про него, потому что он далеко от меня». Дистанция обладает временным и этическим значением. Строго говоря, «я» толстовского героя трилогии — которая по формальным приметам мнимо автобиографического повествования в творчестве Толстого наиболее близка прустовскому роману — настолько отличается от «я» рассказчика, что это уже скорее не «я», а «он». Такое отчуждение можно рассматривать как следствие морального кри-

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. Лев Толстой, кн. 1. Л., 1928, с. 148, 151.

<sup>2</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное), т. 34, с. 346. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

зиса, который, как бы расколов «я» надвое, разразился во временном промежутке, отделяющем время, о котором повествуется в трилогии, от времени, в котором она пишется (условно говоря, Николаем Иртеньевым). Трилогия в какой-то мере рождается в осмыслении кризиса.

Но Толстой не удовлетворяется степенью «объективизации», которая достигается в повествовании от первого лица. В дальнейшем он отдает предпочтение объективной форме повествования, позволяющей ему свободно входить в сознание всех своих персонажей и иметь априорное знание цельной и полной истины о них на каждом этапе их морально-психологической эволюции.

Пруст представляет себе Толстого как «невозмутимого» бога, но больше правды содержится в словах Б. Эйхенбаума, который считает, что начиная с «Севастопольских рассказов» «Толстой ведет себя со своими персонажами как властитель, как деспот — он заставляет их думать, он слышит все, что они думают, он подвергает их пытке, пока они не скажут всего, и это потому, что он — над ними, он страшен им, он имеет право видеть их насквозь»<sup>1</sup>.

Такая позиция автора еще более укрепляется в больших толстовских романах.

Итак, говоря о художественной памяти Толстого, следует подчеркнуть в ней значение нравственной памяти, которая служит ему оправданием желания взяться за перо, хотя нельзя упускать из виду, что как желание писать не сводится к оправданию, так и беспредельный по широте художественный мир Толстого не сводится к задаче однозначного нравоучительства.

О роли памяти у Пруста говорить не приходится. Его художественное кредо можно сформулировать следующим образом: «Я вспоминаю — значит, я существую».

Основная характеристика прустовской памяти — произвольность. Воспоминание — плод счастливой случайности: «Пытаться воскресить его (то есть прошлое. — В. Е.) — напрасный труд, все усилия нашего сознания тщетны. Прошлое находится вне пределов его досягаемости, в какой-нибудь вещи (в том ощущении, какое мы от нее получаем), там, где мы меньше всего ожидали его обнаружить. Найдем ли мы эту вещь при жизни или так

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. Лев Толстой, кн. 1, с. 177.

и не найдем — это чистая случайность»<sup>1</sup>. Если Толстой, особенно поздний Толстой, болезненно переживает многие свои воспоминания («Я теперь испытываю муки ада: вспоминаю всю мерзость своей прежней жизни, и воспоминания эти не оставляют меня и отравляют жизнь». — 34, 346), то Пруст смакует их, как гурман смакует неожиданно предложенное ему редкое старое вино. В воспоминании Пруст восстанавливает потерю прежнего взгляда на мир, но не с тем, чтобы подвергнуть его моральному суду, а для того, чтобы насладиться его свежестью и своеобразием. Опытное знание, судя по Прусту, ведет не только к приобретениям, но и к невосполнимым потерям. Есть некое печальное равновесие между приобретениями и потерями; первое впечатление может оказаться достовернее последующих, приближение к истине — удалением от нее. Пруст не отрицает существования объективной истины, но признается в сложности ее познания: «Что касается объективной истины... то я затрудняюсь ее высказать»<sup>2</sup>.

Пруст основывает свой роман на этом «затруднении». Вместо цельной истины он создает мозаичную картину «мгновенных», часто несовместимых друг с другом истин (воспоминания множат их) и как художник вдохновляется их живописной контрастностью. Вездесущность «божественного» взгляда Пруст заменяет чрезвычайной, болезненной чувствительностью героя (раскрытой на первых же страницах романа, когда герой невольно добивается ее признания со стороны родителей). Эта замена сознательно неудовлетворительна, и Пруст отстаивает свое право на ошибку, на объективную неточность предельно точно выраженного субъективного впечатления. Пруст создает образы своих персонажей исходя из того, что «человек, в отличие от того, что я ранее думал, не предстает перед нашим взглядом ясным и неподвижным, наделенным достоинствами и недостатками... это тень, в которую мы не можем проникнуть, по отношению к которой не существует прямого знания, о которой мы создаем различные представления на основании слов и даже действий, но как слова, так и действия снабжают нас лишь недоста-

<sup>1</sup> Пруст Марсель. В поисках утраченного времени. По направлению к Свану, с. 72.

<sup>2</sup> Proust M. A la recherche du temps perdu, t. 3, p. 343.

точными и, кроме того, противоречивыми сведениями»<sup>1</sup>.

Если Толстой «объективизирует», о чем говорилось выше, повествование от первого лица и создает в «Детстве» небольшую галерею объективных портретов, сущность которых заключена в формуле «он был...» (см., например, главу с характерным названием: «Что за человек был мой отец?»), то Пруст уже в раннем романе «Жан Сантейль» (писавшемся на рубеже веков и оставшемся неоконченным) «субъективизирует» повествование от третьего лица, воссоздавая, как пишет Л. Андреев, «так подробно, детально и заинтересованно внутренний мир Жана, что ощущается созревающая потребность в иной форме повествования, открыто субъективной»<sup>2</sup>.

Пруст не только не скрывал своей «слабости» (сомнение в познаваемости объективной истины), но в своей творческой эволюции шел навстречу ей. Возможно, скрыв «затруднение», Пруст обеспечил бы за собой право на твердую нравственную оценку персонажей, населяющих его художественный мир, но он отверг эту возможность как лицемерие, предпочтя остаться моральным в своем творческом «иммориализме». Он не хотел уподобляться своему же персонажу, писателю Берготу, внутренний нравственный конфликт которого он раскрыл в отрывке, не вошедшем в текст романа «В поисках утраченного времени»: «Его творчество, куда более нравственное, чем того требовали законы чистого искусства, было так поглощено мыслью о добродетели, грехе, угрызениях совести, что в самых простых вещах ему виделась смертоносная печаль, а в череде дней — пропасть. Жизнь же его была настолько безнравственна, настолько подчинена злу и греху, что он, ни во что не ставя или отбрасывая от себя угрызения совести, был способен на поступки, от которых бы воздержались менее тонкие люди. И те, кто... любили его книги и знали его жизнь, могли поистине найти нечто комическое, совершенно свойственное, как они полагали, нашему времени, в сопоставлении некоторых возвышенных слов, преисполненных такой изысканной и строгой морали, что на их фоне жизнь самых великих добродетельных людей могла показаться грубой и недостаточно нравственной,

<sup>1</sup> Proust M. *A la recherche du temps perdu*, t. 2, p. 67.

<sup>2</sup> Андреев Л. Марсель Пруст. М., 1968, с. 37.



с некоторыми известными действиями, с некоторыми скандальными происшествиями его жизни»<sup>1</sup>.

Следует, однако, подчеркнуть, что Пруст вовсе не догматик «иммoralизма». Его изображение деградации аристократии, как это неоднократно отмечалось в советской и зарубежной критике, нельзя считать морально нейтральным.

Микрокосм великосветских салонов «Войны и мира», «Анны Карениной» и прустовского романа типологически схожий. Это работа практически с одним и тем же материалом. Можно говорить о некоторой «сословной» близости Толстого и Пруста. В детстве их герои живут в дружелюбном, обжитом пространстве (усадьба, сад, окрестности), в «идеальной» семье (хотя образ отца как в «Детстве», так и у Пруста менее «идеален», нежели образ матери — нежный и бесплотный у обоих писателей), среди преданных семье людей (ср. образы Натальи Саввишны и Франсуазы), как бы в центре мира (отсюда прустовские направления: в сторону Свана, в сторону Германтов), живут как у Христа за пазухой, но им суждено утратить уютную стабильность их положения. Как прустовский, так и толстовские герои проходят испытание великосветской жизнью и в конечном счете разочаровываются в ней.

При всем том существует определенное различие в точке зрения Толстого и Пруста на аристократию. На это, в частности, обращает внимание Б. Моран в своей статье «Аристократия у Пруста». По мнению современной французской исследовательницы, Пруст смотрел на аристократию (на «сторону Германтов») преимущественно со «стороны Свана» (то есть с точки зрения богатой буржуазии). В силу этого ему особенно удались образы «перебежчиков» — они выражают собой глубокую внутреннюю правду самого Пруста в той мере, в какой стремятся интегрироваться в мир, к которому не принадлежат по рождению. «Мир Германтов навсегда останется для него (Пруста. — В. Е.) экзотической землей, страной, которую он исследует, но гражданином которой он никогда не станет <...>. Только Толстой, принадлежащий к аристократии и в то же время морально независимый от нее, мог создать совершенно достоверную во всей ее сложности

<sup>1</sup> Цит. по: Mauriac Claude. Proust par lui-même. Paris, 1953, p. 112—113.

картину аристократической жизни»<sup>1</sup>. На мой взгляд, Б. Моран излишне настаивает на биографическом моменте (художнику вовсе не обязательно принадлежать к аристократии по рождению, чтобы описывать ее «изнутри»), однако она права в том, что Толстой в отличие от Пруста был «морально независим» от аристократии. Именно благодаря этому его критика аристократии была сильнее и глубже, чем у Пруста.

Если Пруст не остается морально «нейтральным», то, очевидно, следует говорить о некоем нравственном аналоге его произвольной памяти, который можно условно назвать «произвольной моралью». Л. Гинзбург справедливо писала о том, что «в пределах своего мировоззрения Пруст не мог обосновать объективно свое изображение зла и добра», но, продолжала она, «он сделал другое — ввел в роман страну блаженного детства, потерянный рай Комбре и две фигуры — бабушку и мать, воплощение доброты, чистоты, преданности, душевной тонкости и умственного изящества. Два эти образа предназначены заменить в романе логическую обязательность существующего в нем нравственного критерия. Их присутствие служит мерой оценки, в художественном произведении неизбежной»<sup>2</sup>.

Не сохранял Пруст и эстетического «нейтралитета». Активно участвуя в литературной борьбе своего времени, он выступал против эстетических концепций как натурализма, так и символизма. Причем и в том и в другом случае эстетика Толстого выдвигалась им в качестве образца.

Так, в статье «Против неясности», критикуя преднамеренную «темноту» символистской поэзии, он писал: «Пренебрегая «происшествиями времени и пространства» для того, чтобы нам показать лишь вечные истины, он (то есть символизм. — В. Е.) забывает о том законе жизни, по которому достижение универсального или вечного закона возможно только в индивидуальном. В произведениях, как и в жизни, герои, какой бы общий закон они ни выражали собой, должны быть совершенно индивидуальны»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Morand B. L'aristocratie chez Proust. — «Europe», 1970, № 496—497, p. 41.

<sup>2</sup> Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971, с. 402.

<sup>3</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve, p. 394.

И как на пример, подтверждающий его слова, Пруст ссылается на роман «Война и мир».

В той же статье Пруст высказывает весьма важную для понимания его эстетики мысль о том, что «романист, нашпиговывающий свой роман философией, которая не будет иметь никакой цены в глазах философа, равно как и в глазах литератора, совершает опаснейшую ошибку... Если литератор и поэт действительно могут так же глубоко проникнуть в реальность вещей, как и метафизик, то благодаря другому пути... «Макбет» — по-своему — является философией, но не потому что в нем есть философский метод, а потому что он обладает спонтанной мощью»<sup>1</sup>.

Однако, высказываясь против романов, «нашпигованных» философией, Пруст, с другой стороны, выступает против романов, написанных в русле гонкуровской, натуралистической традиции, построенных на наблюдениях, на интриге, не проникающих в «реальность вещей». Именно как скрытую полемику со школой натурализма, которой Пруст противопоставляет реалистический метод Толстого, следует рассматривать прустовские слова о Толстом: «В основе его творчества находится не наблюдение, а интеллектуальная конструкция. Каждая черта, казалось бы, рожденная наблюдением, на самом деле представляет собой лишь оболочку, доказательство, пример закона, открытого писателем, закона рационального или иррационального. И впечатление жизненной мощи проистекает именно оттого, что все это не есть итог наблюдения, но что каждый жест, каждое слово, каждое действие есть лишь выражение закона, и мы словно движемся среди множества различных законов»<sup>2</sup>.

В этом высказывании некоторые выражения нуждаются в объяснении, например, «интеллектуальная конструкция». Следует помнить о том, что в начале века во Франции Толстой подвергался критике, в частности со стороны П. Бурже, за нестройность композиции, хаотичность его романов, за то, что в них отсутствует «конструкция». Пруст вставал на защиту Толстого. «Бедный Толстой, — иронически писал он, — какие глупости пишут о нем. Даже ученые глупости, вроде тех, которые г-н Б[урже] напечатал в «Деба»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve, p. 394.

<sup>2</sup> Ibid., p. 658.

<sup>3</sup> Ibid., p. 314.

Если учесть, что свой роман Пруст также рассматривал как «конструкцию»<sup>1</sup>, то, независимо от того, насколько точно прустовское определение толстовского творчества, можно предположить, что Пруст по крайней мере субъективно стремился следовать за Толстым. «Законы» Пруста отличались, как я уже говорил, от «законов» Толстого, однако это не означает, что Пруст их оспаривал; он лишь замечал, что «так как истинность этих законов познана Толстым благодаря той внутренней власти, которую они имеют над его мыслью, — некоторые из них остаются необъяснимыми для нас»<sup>2</sup>. Иными словами, Пруст воспринимал «законы» Толстого не как объективную, а как субъективную, принадлежащую Толстому истину. Тем самым, не подвергая ни малейшему сомнению совершенство художественной модели мира, созданной Толстым, и восхищаясь ею, Пруст сохранял за собой возможность создания иной модели, адекватно выражающей его собственное представление об истине.

Толстой как художник был для Пруста вне критики, но с политической и философской публицистикой Толстого Пруст вступал в спор. Примером этого служит его статья «Патриотизм и христианский дух», которая явилась реакцией на острую критику патриотизма в работе Толстого «Христианство и патриотизм».

Многие аспекты этого спора обусловлены исторической ситуацией и имеют ограниченный интерес. Но любопытны основные черты «конфронтации». Статья начинается с высокой оценки общей деятельности Толстого как моралиста. «Возможно, что ныне, — пишет Пруст, — Толстой больше, чем кто бы то ни было, способен выразить правду и волю к добру. На ложь и всеобщее зло он отвечает столь же резко, как это сделал бы Сократ»<sup>3</sup>.

Однако Пруст не скрывает своего удивления перед толстовской оценкой патриотизма как безнравственной и противоречивой идеи (Толстой говорил это, имея в виду официальный патриотизм). Пруст утверждает, что патриотизм, как и «родственные чувства», подчиняет «эгоистические инстинкты альтруистическим»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Marcel Proust et Jacques Rivière. Correspondance 1914—1922. Paris, 1955, p. 1.

<sup>2</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve, p. 658.

<sup>3</sup> Ibid., p. 365.

<sup>4</sup> Ibid., p. 366.

Несмотря на то что Пруст высоко отзывался о моралистической деятельности Толстого, он явно разочарован тем, что поздний Толстой «отказывался» от искусства в пользу морали. С точки зрения Пруста, более счастливое решение вопроса о соотношении морали и красоты предложил Джон Рёскин, один из наиболее любимых Прустом мыслителей XIX века, о котором он много писал, которого переводил и ставил наравне с Толстым по влиянию на современную Прусту европейскую культуру. В статье, написанной по поводу смерти Рёскина, Пруст отмечал: «На днях боялись за жизнь Толстого; несчастья не случилось; но мир понес не менее большую потерю: умер Рёскин... Властитель совести своего времени... Рёскин... был вместе с тем наставником его вкуса, прививавшим времени ту красоту, которую Толстой отвергает во имя морали и которую Рёскин опоэтизировал так же, как и саму мораль»<sup>1</sup>.

Вместе с тем в статье «Толстой» Пруст отмечал общую черту Толстого и Рёскина, которую он находил в сочетании «высокого ума» с остроумием, ссылаясь в качестве примера на шуточные замечания Рёскина о своей собаке и на шутки Толстого, которые, по его мнению, составляют «фон начала» «Анны Карениной»<sup>2</sup>.

И был еще один писатель, который в сознании Пруста не только сопоставлялся, но и конкурировал с Толстым. Он принадлежал к культуре, законы развития и общий смысл которой были безусловно гораздо менее ясны Прусту, нежели движение английской культуры, культуры Шекспира и Рёскина. Пруст как бы выхватил эту фигуру из темной глубины ее культуры, изолировал, оторвал от корней. Даже в таком виде она производила на него ошеломляющее впечатление. По сути дела, повторялась история с Толстым. Ничего удивительного: речь идет о соотечественнике Толстого — Достоевском.

Пруст посвятил беседам о Достоевском целый ряд страниц в «Пленнице». Толстой и Достоевский вошли в круг писателей, на примере которых Пруст стремился доказать свою любимую, преследовавшую его всю жизнь мысль о том, что писатель, сколько бы книг он ни писал,

<sup>1</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve, p. 438.

<sup>2</sup> Ibid., p. 658.

по существу, пишет одну книгу, что произведения его, как полотна Вермеера, представляют собой «фрагменты одного мира».

В мире Достоевского Пруста привлекала, в частности, повторяемость женских образов и отношений внутри женской «пары» (Настасья Филипповна — Аглая; Грушенька — Катерина Ивановна); он полагал, что женский образ у Достоевского «остается одинаковым во всех произведениях»<sup>1</sup> писателя, неся в себе новую и сложную красоту — одну из наиболее ярких и уникальных черт этого мира. Повторения происходят не только в рамках творчества писателя, но и в рамках одного романа, особенно если роман большой (для самого Пруста, как отмечают многие исследователи, повторение, лейтмотив, составляет важную структурную опору повествования); прустовский рассказчик готов показать это также и в «Войне и мире» и начинает говорить об «одной сцене в карете», но собеседница неожиданно перебивает его, возможно, потому, что на самом деле у Пруста не был готов пример. В статье о Толстом упоминается сцена в карете — как общая для двух романов, «Войны и мира» и «Анны Карениной». Приведу целиком то место статьи, в котором Пруст говорит о повторениях у Толстого и связи их с жизненным воспоминанием автора: «В своем творчестве, которое кажется неисчерпаемым, Толстой, однако, как нам думается, повторялся, имея в распоряжении лишь несколько мотивов, которые, принимая новые облики, переходили из романа в роман. Разве неподвижные звезды в небе, которые замечает Левин, — в какой-то степени не то же самое, что комета, которую видит Пьер, или огромное небо над головой князя Андрея? Более того, Левин, который сначала отеснен Вронским, а затем обретает любовь Кити, напоминает нам о том, как Наташа бросила князя Андрея ради брата Пьера (имеется в виду брат жены. — В. Е.), а потом вернулась к нему. А Кити, проезжающая в карете, и Наташа, которая едет в карете по дорогам войны, — не лежит ли в основе того и другого одно и то же воспоминание?»<sup>2</sup>

Может возникнуть впечатление, что Пруст несколько

<sup>1</sup> Proust M. A la recherche du temps perdu, t. 3, p. 377.

<sup>2</sup> Proust M. Contre Sainte-Beuve, p. 648.

ограничивает возможности творческого воображения Толстого, имеющего «в распоряжении лишь несколько мотивов». Но так как «мотив» для Пруста связан с «воспоминанием», то прустовское «ограничение» объясняется, очевидно, не тем, что Пруст стремится умалить толстовское воображение, а тем, что он в известной мере бессознательно накладывает свой жестко ограниченный тяжелой болезнью жизненный опыт на несравненно более разнообразный опыт Толстого. Толстой богат воспоминаниями; он «транжирует» их в своем творчестве, в то время как Пруст, вынужденный «рантье», живущий старыми запасами памяти, выжимает из воспоминания все жизненные его соки, прежде чем расстается с ним в своем творчестве.

В книге «О психологической прозе» Л. Гинзбург, ставя вопрос о том, как соотносится творчество Пруста с творчеством Толстого и Достоевского, высказывает такое мнение: «Пруст, разумеется, не похож на Толстого, но без Толстого, вероятно, многое в прустовском анализе было бы невозможно. Мысль Пруста часто обращалась к Достоевскому... но структурно Пруст ближе к Толстому, то есть к принципу объясняющей, аналитической прозы»<sup>1</sup>.

Это в целом справедливое определение хотелось бы дополнить. Очевидно, Пруст по-разному относился к Толстому и Достоевскому. В Толстом он видел «бога», творца совершенной «конструкции». Но, может быть, именно потому, что «конструкция» Толстого была совершенна и не нуждалась ни в добавлениях, ни в улучшении, Пруст не стремился войти внутрь ее, сохраняя по отношению к ней посторонний взгляд безграничного восхищения. Напротив того, художественный мир Достоевского Пруст подвергнул пристрастному анализу изнутри. Пруст многое не принимал в Достоевском. Он говорил о «поглощенности» Достоевского убийством, из-за чего Достоевский оставался для него «очень чужим». «У Достоевского, — говорит прустовский рассказчик, — я нахожу исключительно глубокие кладези, но они прорыты в изолированных друг от друга местах человеческой души»<sup>2</sup>. Это, конечно,

<sup>1</sup> Гинзбург Л. О психологической прозе, с. 387.

<sup>2</sup> Proust M. A la recherche du temps perdu, t. 3, p. 379.

не суждение о «боге»; «бог» не роет изолированных кладезей. Но ведь сам Пруст рыл именно такие кладези. Достоевский, как мне думается, взволновал Пруста «несовершенством» своего мира, отразившим несовершенство и иррациональность (как полагал Пруст) реальной действительности, а также затрудненностью доступа к истине. Прусту очень близко то, как Достоевский «представляет своих персонажей»: «Их действия кажутся нам такими же обманчивыми, как и эффекты Эльстира (художника-импрессиониста, одного из персонажей прустовского романа.— В. Е.), у которого море как бы пребывает в небе. И мы оказываемся в полном удивлении, когда узнаем, что, скажем, этот скрытный человек в глубине души прекрасен, или наоборот»<sup>1</sup>. Он также восторгается композиционными приемами Достоевского. В качестве примера Пруст приводит «скульптурный и простой мотив, достойный лучших произведений античного искусства... мотив преступления отца Карамазова, надругавшегося над несчастной сумасшедшей женщиной, и таинственного, животного, необъяснимого поведения матери, которая, выбранная судьбой в качестве орудия мщениия, повинувшись темному материнскому инстинкту и, быть может, противоречивому чувству злобы и влечения к насильнику, рождает в имени отца Карамазова. Таков первый эпизод, таинственный, великий, торжественный, как создание Женщины в скульптурах Орвието. И как ответ на него — второй эпизод, происшедший более двадцати лет спустя, убийство отца Карамазова, обесчестившее семью Карамазовых, сыном той сумасшедшей, Смердяковым, и вслед за этим действие, столь же таинственное, скульптурное и необъяснимое, столь же преисполненное темной и естественной красоты, как и роды в саду отца Карамазова: Смердяков вешается, совершив свое преступление»<sup>2</sup>.

Я привел этот пассаж не только для того, чтобы показать своеобразную, глубокую и изящную мысль Пруста о композиции «Братьев Карамазовых». Пассаж интересен еще и тем, что непосредственно после него, буквально в следующей фразе, следует высказывание о Толстом как

<sup>1</sup> Proust M. *A la recherche du temps perdu*, t. 3, p. 378.

<sup>2</sup> Ibid., p. 280.



о писателе, который «во многом ему (то есть Достоевскому.— В. Е.) подражал». И, развивая свою мысль, рассказчик продолжает: «У Достоевского есть в концентрированной, сжатой, «пробормоченной» форме то, что будет развернуто у Толстого. Есть в Достоевском угрюмость ранних примитивистов, которая будет просветлена у последователей»<sup>1</sup>.

Это весьма «темное» место в прустовском романе (следует отметить, что Пруст не правил «Пленницу»; она вышла уже после его смерти). Неожиданный «выпад» против Толстого — превратившегося в один миг в «подражателя» и одного из «последователей» Достоевского — приводит исследователей во вполне понятное недоумение<sup>2</sup>. Правда, Пруст огражден романной формой, и непосредственную ответственность за высказывание несет рассказчик. От рассказчика нельзя потребовать доказательств. Но важны не доказательства (их невозможно представить: «выпад» против Толстого абсурден хотя бы с точки зрения хронологии; я уже не говорю о том, что предшествующие высказывания о Достоевском скорее подчеркивают отличие Достоевского от Толстого, нежели дают основание «заподозрить» Толстого в подражании), а скорее намеки на прустовский выбор. Косвенным образом Пруст как бы подтверждает предпочтение, которое он отдает Достоевскому перед Толстым, в письме к Ж. Кокто: «Я убежден, что в такой книге, как «Война и мир», можно «протянуться» (хотя я предпочитаю концентрацию, даже если речь идет о длинной книге)»<sup>3</sup>.

Известно, что в начале века проблема «Толстой и Достоевский» нередко решалась в духе «или Толстой, или Достоевский». Достаточно вспомнить книгу Д. Мережковского или слова А. Жида: «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 уже, быть может, становится заметно, как за великаном

<sup>1</sup> Proust M. A la recherche du temps perdu, t. 3, p. 381.

<sup>2</sup> См., например: Strauss Walter A. Proust and literature. Cambridge 1957, p. 171.

<sup>3</sup> Цит. по: Strauss Walter A. Proust and literature, p. 171.

Толстым показывается и растет фигура Достоевского»<sup>1</sup>.

Я не думаю, однако, что «темное» место прустовского романа следует считать последним словом Пруста о Толстом и Достоевском и, опираясь на него, делать какие-либо ответственные выводы о выборе Пруста. Скорее можно предположить, что Пруст как раз не сказал, не успел сказать последнего слова.

Приходится считаться с тем фактом, что творческая жизнь писателя не является совершенной «конструкцией»; она нередко обрывается на невнятном полуслове.

---

<sup>1</sup> Жид А. Собр. соч., т. 2. Л., 1935, с. 333.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ<sup>1</sup>

- Авилова Л. А. 406  
 Авсеенко В. 103, 112  
 Айхенвальд Ю. И. 167  
 Аксаков И. С. 110  
 Аксаков К. С. 110  
 Алданов Марк 167  
 Александр Македонский 109  
 Александр III 111  
 Амио Жак 351  
 Анаксимандр 73  
 Андреев Л. Г. 421, 430  
 Анисимов И. И. 335  
 Аполлинер Гийом 226, 249  
 Апулей 134  
 Арто Антонен 250  
 Асмус В. Ф. 40  
 Ахматова А. А. 172, 212, 213, 218
- Бабель И. Э. 143, 148  
 Бакунин М. А. 308  
 Бальзак Оноре де 352, 389, 422—425  
 «Человеческая комедия» 423  
 Баратынский Е. А. 213, 218  
 Барбюс Анри 287  
 Барков И. С. 83  
 Барт Ролан 236, 252, 292, 293  
 Батай Ж. 264  
 Бахтин М. М. 24, 136.  
 Беккет Сэмюэл 69  
 Белинский В. Г. 47, 48, 50, 58, 60, 123, 381, 388  
 Белый А. (Бугаев Б. Н.) 98, 174, 204, 258, 392  
 «Мастерство Гоголя» 98  
 «Петербург» 174, 258  
 Беллоста М.-К. 331, 333  
 Бельмер Г. 250  
 Бердяев Н. А. 33, 61, 66, 67  
 «Sub specie aeternitatis» 61  
 «Трагедия и обыденность» 61  
 Берковский Н. Я. 159  
 Бланшо Морис 232, 254, 264  
 Блок А. А. 86  
 Бовуар Симона де 251  
 Бодлер Шарль 142, 226, 308  
 Бонье А. 403  
 Бори Ж. Л. 331
- Брандес Георг 42, 43  
 Бреннер Ж. 331  
 Бретон Андре 249, 250  
 Брехт Бертольт 209  
 Бриссон П. 403  
 Бродский И. 173, 206—221  
 «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» 216  
 «Меньше, чем единица» 207, 212, 217  
 «Нобелевская лекция» 206, 210, 213, 216  
 «Одной поэтессе» 217  
 «Осенний крик ястреба» 221  
 «Уралия» 208, 209
- Брут Марк Юний 43  
 Брюсов В. Я. 167, 168  
 Булгаков М. А. 143—147, 173  
 «Мастер и Маргарита» 145, 146, 328  
 Булгаков С. Н. 23, 66, 67, 74  
 Булгарин Ф. В. 115, 140, 399  
 Бунин И. А. 168  
 Бурже Поль 336, 433  
 Бюнюэль Луис 250
- Вайан Роже 340  
 Валери Поль 338  
 Верлен Поль 160  
 Вермеер Ян 436  
 Вернхем Джеймс 40, 41  
 Виян Борис 314—329  
 «Всеобщая живодерня» 323, 324  
 «Красная трава» 318  
 «Осень в Пекине» 318  
 «Пена дней» 314, 317, 318, 319, 321—327, 329  
 «Полдник генералов» 323, 324  
 «Прилежные ученики» 324  
 «Я приду плюнуть на ваши могилы» 317, 318, 320  
 «У всех мертвецов кожа одинакова» 318
- Вигдорова Ф. 212  
 Вламинк Морис де 354  
 Вогюэ Мельхиор де 359, 403  
 Волжский А. С. 403

<sup>1</sup> В указателе не учитываются те случаи упоминания в книге исторических лиц, когда кто-либо из них фигурирует в качестве персонажа литературного произведения. Указатель составлен С. Протасовым.

- Вольтер (Мари-Франсуа Аруэ) 142, 231, 236, 285  
 «Философские повести» 142  
 Вяземский П. А. 76, 218
- Гвардини Р. 30  
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих 47, 71  
 Гейне Генрих 51, 53  
 Гельвеций Клод-Адриан 237  
 «О человеке, его умственных способностях и его воспитании» 237  
 Герцен А. И. 102, 118  
 Гершензон М. О. 59  
 Гессен В. М. 166  
 Гёте Иогани Вольфганг 60  
 Гинзбург Л. Я. 432, 437  
 Гиппиус В. В. 108  
 Гиппиус З. Н. 212  
 Гитлер Адольф 287, 339, 344, 347  
 Гливенко И. И. 403  
 Гоголь Н. В. 7, 45, 85, 93, 36, 97, 102—137, 359—371, 373—400  
 «Авторская исповедь» 125  
 «Вечера на хуторе близ Диканьки» 373, 374, 377  
 «Вий» 97  
 «Выбранные места из переписки с друзьями» 368, 331, 399  
 «Коляска» 393, 394  
 «Мертвые души» 102—104, 114, 123, 131, 132, 359—361, 366, 367, 371, 373, 381—384, 388  
 «Портрет» 392, 398  
 «Пропавшая грамота» 375, 376  
 «Ревизор» 102, 109, 123  
 «Рим» 130, 388, 389  
 «Тарас Бульба» 367, 377—379  
 «Страшная месть» 375—377, 391  
 «Шинель» 89, 133  
 Гольц Шарль де 285  
 Гольбах Поль-Анри 233  
 Гончаров И. А. 112, 128, 135  
 «Обломов» 128  
 Горький А. М. 7, 86, 167, 338  
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 134  
 Гренье Ж. 288  
 Греч Н. И. 103
- Грибоедов А. С. 115, 116, 387  
 «Горе от ума» 115  
 Григорьев А. А. 110, 112, 114  
 Гулемо Ж.-М. 240, 241  
 Гумилев Н. С. 172  
 Гюго Виктор 45, 389  
 «Собор Парижской богоматери» 389  
 «Эрнани» 389
- Даби Эжен 333  
 «Гостиница «Север» 333  
 Дали Сальвадор 249  
 Дамиани Петр 73  
 Данилевский Н. Я. 110, 115  
 Данилин Ю. И. 416  
 Дарвин Чарлз 63  
 Дельвиг А. А. 218  
 Державин Г. Р. 213, 218  
 Деснос Робер 249  
 Детуш — см. Селин Луи-Фердинанд  
 Дефо Даниэль 298  
 Джойс Джеймс 155, 156, 174, 326, 338  
 «Улисс» 216  
 Добролюбов Н. А. 13, 108  
 Добычин Л. И. 139, 148—160  
 «Встречи с Лиз» 149, 151—153  
 «Город Эн» 148, 155, 156  
 «Ерыгин» 151  
 «Козлова» 151  
 «Лешка» 151  
 «Лидия» 151  
 «Пожалуйста» 153  
 «Портрет» 152—154  
 «Савина» 151  
 «Сад» 153  
 «Сорокина» 151
- Донн Джон 213  
 Дора Клод-Жозеф 252  
 Достоевский Ф. М. 6, 7, 11—35, 37, 55, 58—61, 77, 80, 81, 83—85, 90, 92, 96, 103, 107, 112, 118, 130, 174, 176, 186, 188—190, 220, 227, 230, 253, 289, 303—308, 359, 387, 405, 437—440  
 «Бедные люди» 13, 89  
 «Бесы» 7, 18, 19, 84, 90, 303, 304, 311  
 «Братья Карамазовы» 22, 97  
 «Дневник писателя» 13, 16, 19, 107

- «Зимние заметки о летних впечатлениях» 17, 18, 23  
 Людовик XV 228, 343  
 «Идиот» 27, 186  
 «Подросток» 29  
 «Преступление и наказание» 24—27  
 «Приговор» 34  
 «Пушкинская речь» 24  
 «Скверный анекдот» 22  
 «Униженные и оскорбленные» 13, 31  
 Дрие ла Рошель Пьер 338  
 Дружинин А. В. 113, 114  
 Дюканж 390  
 Дюма Александр (отец) 246, 390  
 Еврипид 65  
 Жалу Э. 403  
 Жанен Жюль 231  
 Жарри Альфред 326  
 Жене Жан 250  
 Жид Андре 95, 143, 288, 338, 439  
 «Яства земные» 288  
 Жуковский В. А. 76, 108  
 Замятин Е. И. 148, 173  
 «Мы» 173  
 Зеньковский В. В. 40, 41  
 Золя Эмиль 45, 352  
 Зощенко М. М. 148  
 Иванов В. И. 56, 59  
 Ионин А. 211  
 Камю Альбер 40, 218, 251, 252, 262, 287—312, 319, 336  
 «Бесы» 303  
 «Бракосочетание в Типаса» 288  
 «Брачный пир» 288  
 «Бунтарь» 298, 307—309  
 «Калигула» 301, 302  
 «Миф о Сизифе» 33, 290, 291, 296, 303, 305—307  
 «Осадное положение» 301  
 «Падение» 309—312  
 «Посторонний» 262, 291, 292, 294, 309  
 «Праведники» 302  
 «Счастливая смерть» 288, 291, 292  
 «Чума» 295—297, 301—312  
 Кант Иммануил 63  
 Карлинский С. 127  
 Катков М. Н. 110, 111  
 Кафка Франц 169, 174, 269, 314  
 «Замок» 269  
 Кено Рэмон 251, 292, 318, 319, 326  
 Кийо Р. 297  
 Киреевский И. В. 110, 129  
 Кирегор (Кьеркегор) Серен 40, 72, 74, 75, 77, 218, 236, 267, 289  
 Кокто Жан 439  
 Косиков Г. К. 326  
 Крафт-Эбинг Рихард фон 225  
 Кребийон-младший 252  
 Кундера М. 220  
 Куприн А. И. 167  
 Лабисс Франсуа 250  
 Лаваль Пьер 344, 347  
 Латынина А. Н. 105  
 Лели Ж. 226, 251—253  
 Ленин В. И. 86  
 Леонтьев К. Н. 17, 103, 110, 115, 130, 253  
 Леонтьев-Щеглов И. 409  
 Лермонтов М. Ю. 7, 45, 83, 118, 119, 409  
 «Герой нашего времени» 45  
 Лернер Я. 211  
 Ломоносов М. В. 218  
 Лонэ Анна де 228  
 Лотреамон (Исидор Дюкас) 308  
 Лоуренс Д. Г. 39, 95, 339  
 Лустало Ж. 316  
 Людовик XIV 343  
 Лютер Мартин 67  
 Малларме Стефан 292  
 Мальро Андре 289  
 Мандельштам О. Э. 127, 213, 218, 257, 258  
 «Рождение фабулы» 257, 258  
 Манн Ю. В. 104, 362, 377  
 Маркс Карл 67, 287  
 Мартен дю Гар Роже 425  
 Массон Андре 250  
 Медведев М. 211  
 Мелвилл Герман 298  
 «Моби Дик» 298

- Мережковский Д. С., 13, 26, 27, 33, 67, 85, 95, 122, 212, 220, 377, 439  
 «Лев Толстой и Достоевский» 439
- Мериме Проспер 359, 389  
 «Хроника времен Карла IX» 389
- Метерлинк Морис 42
- Мещерский В. П. 115
- Микеланджело Буонаротти 130
- Минц Э. Г. 89, 93
- Михайловский Н. К. 11, 12, 31, 42
- Мольер Жан-Батист 390
- Монтерлан Анри де 289
- Мопассан Ги де 226, 402—404, 411—419  
 «Дуэль» 413  
 «Заведение Телье» 415  
 «Маленькая Рок» 417  
 «Орля» 418  
 «Плетельщица стульев» 413  
 «Пышка» 412—414  
 «Старуха Соваж» 413  
 «Сумасшедший» 416
- Моран Б. 431, 432
- Мориак Франсуа 277
- Моцарт Вольфганг Амадей 45
- Набоков В. В. 7, 95, 162—204, 207, 393  
 «Весна в Фиальте» 179  
 «Дар» 162, 163, 165, 170, 178, 193, 197, 198  
 «Другие берега» 163, 164, 176, 203  
 «Защита Лужина» 183—185, 189, 199  
 «Lectures on russian literature» 181, 182  
 «Лолита» 169, 195  
 «Машенька» 179—183  
 «Николай Гоголь» 393  
 «Облако, озеро, башня» 197  
 «Отчаяние» 175  
 «Подвиг» 188, 189, 191, 192  
 «Приглашение на казнь» 199, 203, 204
- Надеждин Н. И. 103
- Наполеон I 117, 118, 381, 382
- Некрасов Н. А. 118, 130
- Нерон Клавдий 242
- Нимье Роже 342, 349, 350
- Ницше Фридрих 19, 29, 38, 47
- 49, 52—54, 58, 61, 62, 72, 75, 230, 289, 304, 308  
 «Так говорил Заратустра» 48, 49
- Новиков Н. И. 117
- Оден Уильям 213, 214, 215
- Олеша Ю. К. 173  
 «Зависть» 173
- Ольсен Р. 74
- Ортега-и-Гасет Хосе 169
- Оруэлл Дж. 199
- Островский А. Н. 112, 128
- Паскаль Блез 71, 145
- Пастернак Б. Л. 72, 141, 149, 172  
 «Охранная грамота» 72
- Паунд Эзра Лумис 206
- Петен Анри-Филипп 344
- Петр I 117, 426
- Пий VI 246
- Пикассо Пабло 354
- Пильняк Б. А. 143, 148
- Писарев Д. И. 104
- Платонов А. П. 147, 173, 220  
 «Котлован» 147  
 «Чевенгур» 147
- Плетнев П. А. 383
- Победоносцев К. П. 111
- Поволоцкая Е. 155
- Превьер Жак 292
- Превю А.-Ф. 231
- Пруст Марсель 7, 174, 177, 292, 308—310, 331, 352, 421—440  
 «В поисках утраченного времени» 429, 439  
 «Жан Сантейль» 430  
 «Обретенное время» 310  
 «Пленница» 435, 439  
 «По направлению к Свану» 429  
 «Против Сент-Бева» 422, 423
- Пушкин А. С. 7, 44—46, 52, 56, 74, 97, 108, 113, 114, 118—120, 124, 132, 218, 364, 367, 377, 387, 426, 427  
 «Гавриилиада» 83  
 «Гробовщик» 97  
 «Евгений Онегин» 45  
 «Пиковая дама» 132
- Рабле Франсуа 134, 136, 326, 351
- Радищев А. Н. 117
- Рафаэль Санти 130
- Резник Р. А. 152
- Рей М. 250

- Ремизов А. М. 167  
 Ренуар Огюст 354  
 Рескин (Раскин) Джон 435  
 Ричардсон Сэмюэл 231  
 Розанов В. В. 71, 83, 102—137, 399  
 «Апокалипсис нашего времени» 128  
 «Как произошел тип Акакия Акакиевича» 133  
 «Легенда о Великом инквизиторе» 112, 113, 131, 132—135  
 «Литературные очерки» 108, 110, 114, 115  
 «Опавшие листья» 127  
 «Среди художников» 121, 123—125  
 «Таинственные соотношения» 128  
 «Уединенное» 105, 106  
 Роллан Ромен 287, 333  
 Руссо Жан-Жак 13, 231  
 Сад Донасьен-Альфонс-Франсуа де 7, 225—255  
 «Алина и Валькур» 229, 230, 252  
 «Диалог между священником и умирающим» 229  
 «Мысль о романах» 231, 252, 253  
 «Несчастья добродетели» 230, 233, 239—241, 253  
 «Преуспения порока» 230, 232, 233, 238, 241, 246  
 «Сто двадцать дней Содомы» 229  
 «Философия в будуаре» 230, 238, 245  
 Салливен Вернон 317, 318 (см. также Виан Борис)  
 Салтыков-Щедрин М. Е. 115, 117, 118, 128, 129  
 «Господа ташкентцы» 128  
 Самарин Ю. Ф. 110  
 Санд Жорж 45  
 Сартр Жан-Поль 69, 257—263, 265—285, 289, 290, 292, 308, 310, 315, 321, 336, 340  
 «Бытие и ничто» 257  
 «Детство хозяина» 278, 279  
 «Дороги свободы» 280  
 «Зрелый возраст» 280  
 «Портрет антисемита» 340  
 «Слова» 266, 280  
 «Смерть в душе» 282  
 «Спальня» 275  
 «Стена» 258, 271, 275, 284  
 «Тошнота» 69, 258, 266, 269, 270, 276, 289, 296, 336  
 «Что такое литература?» 276, 280  
 Свифт Джонатан 134  
 Сезанн Поль 354  
 Селин Луи-Фердинанд (Луи Дегуш) 268, 292, 331—355  
 «Иа замка в замке» 344, 346  
 «Переполох» 340  
 «Путешествие на край ночи» 333, 336—339, 350, 354  
 «Резня из-за пустяков» 339  
 «Ригодон» 344  
 «Север» 344, 349  
 «Смерть в кредит» 336  
 «Церковь» 268, 336  
 «Школа трупов» 340, 341  
 Сент-Бев Шарль-Огюстен 422, 423  
 Сент-Экзюпери Антуан де 289, 308  
 Сервантес Мигель де 134, 231  
 «Дон Кихот» 140  
 Сократ 73, 74, 434  
 Соловьев В. С. 71, 73, 115  
 Сологуб (Тетерников) Ф. К. 7, 79—99, 157, 204  
 «Мелкий бес» 7, 79, 80, 85, 88, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 156  
 «Тяжелые сны» 85  
 Спиноза Барух 58, 71  
 Старикова Е. 85  
 Стегнер П. 171  
 Стейнбек Джон 309  
 Стендаль (Анри-Мари Бейль) 389  
 «Красное и черное» 389  
 Степанов Н. 152, 159  
 Стернин Г. Ю. 93  
 Страхов Н. Н. 110, 114, 115, 215  
 Суворин А. С. 110, 118, 120, 406, 410  
 Сучков Б. Л. 421  
 Талейран Шарль-Морис 340  
 Тициан Вечелио ди Кадоре 130  
 Толстой Л. Н. 7, 26, 47, 49, 52, 53, 58—60, 65, 66, 77, 80, 85, 96, 112, 119, 135, 174, 177, 181, 289, 312, 359, 364, 405, 409, 421—440

- «Анна Каренина» 425, 435,  
436  
«Война и мир» 53, 431, 436,  
439  
«Декабристы» 426  
«Детство» 426, 427, 431  
«История вчерашнего дня» 426  
«Крейцера соната» 83  
«Патриотизм и христианский  
дух» 434  
Триоле Эльза 333  
Тургенев И. С. 62, 82, 112, 118,  
128, 135, 143  
«Отцы и дети» 128  
Тынянов Ю. Н. 76, 148  
Тэн Ипполит 42  
Тютчев Ф. И. 130  
Федоров Н. Ф. 73  
Филипп II 47, 72  
Филипп Орлеанский 228  
Филдинг Генри 231  
Флобер Гюстав 7, 226, 292, 352,  
359—371, 403  
«Госпожа Бовари» 87, 352,  
359, 360, 364, 366, 367, 370,  
371  
Фолкнер Уильям 309, 317  
Фонфизин Д. И. 117  
Фонвизина Н. Д. 14  
Франк С. Л. 41  
Франс Анатолий 336  
Фрейд Зигмунд 126, 165, 225  
Фрост Роберт 213  
Хайдеггер Мартин 289  
Хемингуэй Эрнест 292, 309, 317  
Хиндус Мильтон 344  
Ходасевич В. Ф. 167  
Хомяков А. С. 110, 383  
Цветаева М. И. 167, 206, 213, 219  
Цезарь Гай Юлий 43  
Цеммельвайс Ф.-И. 333  
Чаадаев П. Я. 103, 125, 129  
Че Гевара Эрнесто 308  
Чернышевский Н. Г. 118, 119,  
162, 166, 168, 172, 193, 195—  
197  
«Что делать?» 163  
Чехов А. П. 7, 57, 58, 64, 82, 85,  
87, 89, 92, 93, 97, 142, 155,  
181, 188, 215, 359, 363, 364,  
402—410, 412, 414, 415, 419  
«Дом с мезонином» 409  
«Огни» 409  
«Попрыгунья» 363, 406  
«Степь» 155  
«Человек в футляре» 89  
«Черный монах» 97, 418, 419  
Чижов Ф. 103  
Чудаков А. П. 405  
Чуковский К. И. 409  
Шекспир Уильям 42—44, 46, 48,  
145; 435  
«Король Лир» 43  
«Макбет» 433  
«Отелло» 11  
Шестов (Шварцман) Л. И. 33,  
37—77, 210, 218, 267, 289, 291  
«Апофеоз беспочвенности» 62,  
64, 69  
«Афины и Иерусалим» 37, 75  
«Великие кануны» 66  
«Власть ключей» 37, 70, 73  
«Добро в учениях гр. Толстого  
и Фр. Нитше» 47, 52  
«Достоевский и Нитше» 37,  
54, 61  
«Киркегард и экзистенци-  
альная философия» 37  
«На весах Иова» 37, 75  
«О «перерождении убежде-  
ний» у Достоевского» 71  
«Пророческий дар» 60  
«Пушкин» 46  
«Разрушающий и созидая-  
щий миры» 65  
«Sola fide» 37, 67—70  
«Умоарение и Апокалипсис»  
71  
«Умоарение и откровение»  
37  
«Шекспир и его критик  
Брандес» 43, 48  
Шиллер Фридрих 52  
Шкловский В. Б. 107  
Шолохов М. А. 172  
Шопен Фредерик 266  
Эйхенбаум Б. М. 426, 427  
Элиот Томас Стернс 206, 213  
Элюар Поль 249, 250  
Эн М. 226  
Эрнст Макс 250  
Ясперс Карл 267



- Beauvoir S. de — см. Бовуар Си-мона де  
Blanchot M. — см. Бланшо Морис  
Bonnefoy C. 250  
Breton A. — см. Бретон Андре  
Brochier J.-J. 229, 244—245  
Brodsky Joseph — см. Бродский И.
- Camus A. — см. Камю Альбер  
Fabre J. 232  
Gautier X. 249  
Guardini R. — см. Гвардини Р.  
Lecarme J. 326, 332  
Lely G. — см. Лели Ж.  
Marcuse H. 238
- Mauriac Claude 431  
Morand B. — см. Моран Б.  
Nabokov V. — см. Набоков В. В.  
Passeron R. 249  
Porel J. 423  
Proust M. — см. Пруст Марсель  
Sade D.-A.-F. de — см. Сад До-насьен-Альфонс-Франсуа де  
Sartre J.-P. — см. Сартр Жан-Поль  
Strauss W. A. 439  
Vercier B. 326, 332  
Wernham J. C. S. — см. Вернхем Джеймс  
Zytaruk G. 39

*Виктор Владимирович Ерофеев*

В ЛАБИРИНТЕ ПРОКЛЯТЫХ ВОПРОСОВ

Редактор *С. Н. Зенкин*

Художественный редактор *Ф. С. Меркуров*

Технические редакторы *Д. А. Калмыков, Н. Г. Тимченко*

Корректор *А. В. Муравьева*

ИБ № 7236

Сдано в набор 30.06.89. Подписано к печати 11.01.90. А-07704. Формат 84×108<sup>1/32</sup>.  
Бумага офс. № 1. Обыкновенная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 23,52.  
Уч.-изд. л. 24,15. Тираж 20.000 экз. Заказ № 391. Цена 2 руб.

Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва,  
ул. Воровского, 11

Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР  
по печати. 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

57×12      6/15  
-----  
684            1202

---

---

**Ерофеев В. В.**

**Е 78** В лабиринте проклятых вопросов. — М.: Советский писатель, 1990. — 448 с.

ISBN 5—265—00943—4

Удалось ли Достоевскому соединить гуманизм и христианство? Был ли маркиз де Сад садистом? Статьи критика и прозаика Виктора Ерофеева посвящаются как признанным классикам, так и «трудным» писателям, возмутителям общественного сознания, таким, как Сологуб, Розанов, Сартр, Селин...

Это книга о проклятых вопросах (мечта о «хрустальном дворце» и «слезинка ребенка», вера и нигилизм, любовь и эротика), о смысле жизни, как его понимали русские и французские писатели.

Книга написана живо, темпераментно, не лишена ни иронии, ни полемичности.

4603000000—016

**Е** ————— 467—89

083(02)—90

**ББК 83 3 Р7**