

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ФОБИИ И ПРИТЯЖЕНИЯ¹

© 2017. Т. В. Балашова

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой литературы
им. А.М. Горького РАН,
Россия 121069, г. Москва, ул. Поварская 25а
tantabalach@mail.ru

LITERARY PHOBIAS AND ATTRACTIONS

© 2017 Tamara V. Balashova

Doctor of Philological Sciences, Leading Researcher at the A.M. Gorky
Institute of World Literature of the RAS,
25a Povarskaya Str., Moscow 121069, Russia
tantabalach@mail.ru

Проблема национальных стереотипов, порождающих то фобии, то мании, проявляется в литературоведении сильнее, чем, собственно, в литературе, но зависимость между художественным и литературно-критическим сохраняется. Удивительным образом, гул полей сражений (Реконкиста, Тридцатилетняя война, война за испанское наследство, наполеоновские походы) мгновенно врывается в профессорские кабинеты. В статье сделана попытка показать, с какой непредсказуемостью меняет ориентацию своего пера тот, кто задумал нарисовать картину культуры другой страны (взаимоотношения Испании—Франции, Франции—России). Намечены моменты, когда выявленное литературным критиком (Мельхиором де Вогюэ) противостояние опровергается притяжением писательских талантов (Пруст — Толстой; Андре Жид — Достоевский). Сопоставлены тенденции формирования фобий идеологических и эстетических.

The problematic aspect of national stereotypes, which give rise to either phobia or mania, is more pronounced in literary criticism than in literature itself, even though these fields intersect. Amazingly enough, the rolling echoes of guns from many battlefields (Reconquista, the Thirty Years War, The War of the Spanish Succession, Napoleonic Wars) keep reverberating within the professors' offices. This article attempts to demonstrate how rather reasonable authors, when dealing with the culture of a different country, all of a sudden, start using their pen to pass on shifty and irrational attitudes (this concerns mutual relations of Spain and France, or France and Russia). We point out special moments, when certain conflicts highlighted by a literary critic (Melhior de Vogué) are counterbalanced by unique attraction of writers' talents (e.g., Proust / Tolstoy, Andre Gide / Dostoyevsky). We juxtapose patterns of formation of ideological and aesthetical phobia.

Ключевые слова: фобия/мания, национальный характер, стереотипы восприятия, отторжение, притяжение, трансформация художественных форм, идеологическое и эстетическое.

Key words: phobia / mania, national character, stereotypes of perception, aversion, attraction, transformation of artistic forms, ideological and aesthetical.

Дата поступления материала в редакцию 9 июля 2016 г.

Received by Editor on July 9, 2016.

В русле изучения проблем имагологии немалый интерес представляет особый сегмент компаративистики — сопоставление литературоведческих оценок при обращении к зарубежным литературам. Что на эти оценки влияют различные стереотипы

национальных “характеров”, укоренившиеся в соседних или далеких странах, это вполне объяснимо: англичане высмеивают легкомыслие французов; французы — чопорность англичан, набожность испанцев и т.п. Ясно, что литературные герои или сюжетные ситуации в восприятии литературного критика иной страны неизбежно подсвечены этим общим ироническим отношением. Но не менее ясно, что многовековой опыт межнационального

¹ Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант № 14-24-17001а(м). Руководитель гранта — Дмитриева Екатерина Евгеньевна (ИМЛИ РАН).

общения на различных этапах обнаруживает то смягчение, то напротив гиперболизацию стереотипных черт. Неожиданным, однако, представляется сильное влияние на литературоведческую речь военных и политических конфликтов между странами.

Эхо с полей сражений, находящихся, казалось бы, так далеко от профессорских кабинетов, где сосредоточенно, а порой отрешенно размышляют о закономерностях литературного процесса, вибрирует на страницах литературно-критических этюдов то болезненными фобиями, то необузданными англо-итало-франкоманиями. Французский культуролог Анатолий Леруа-Болье, анализируя культурные отношения между Францией и Россией, решительно провел границу — до и после Плевны: «Сначала никто не хотел видеть, что русские, защищая болгар и вообще восточных христиан, сражались во имя цивилизации, во имя свободы. Все изменилось после Плевны.<...> В тот момент в литературе случилось то же, что в политике — от пренебрежения или равнодушия резко перешли к восхищению» [1, р. II (Avant-propos)].

В отношениях между европейскими литературами тоже играли заметную роль свои «Плевны». Формирование в XII веке испанской нации спровоцировало отталкивание от Франции, и французские исследователи считают, что, рикошетом, во французской эпической поэзии того времени сразу появился «испанец, фантастически преобразенный дьявольскими чертами, отождествляемый с сарацином, язычником, врагом» [2, р. 20]. Когда же испанская Реконкиста получила поддержку со стороны французов, «ситуация сильно изменилась: недавние враги французы стали восприниматься союзниками, которым можно доверить совместное руководство Реконкистой» [2, р. 21].

В дальнейшем такие события, как Итальянские войны (1494—1559), Тридцатилетняя война (1618—1648), война за испанское наследство (La guerre de succession, 1701—1714) и наполеоновские походы неизменно находили отражение в литературных симпатиях-антипатиях, маниях и фобиях.

Граница между Францией и Испанией была наиболее лабильной, и такая лабильность отражалась на состоянии умов, на оттенках освещения литературных феноменов. Например, после завершения Итальянских войн, когда в Испании проявился «опасный» интерес к протестантизму, виновной была признана Франция: «Гуманистические настроения в Испании восприняли как угрозу из-за их связи с пугающим протестантизмом.

Франция, самая географически близкая страна к Испании, стала восприниматься как гипотетическая модель иного идеологического пути, что спровоцировало панику среди правящих кругов Испании и неистовую франкофобию» [2, р. 23]. Франсуа Рабле немедленно был включен испанскими властями в «Индекс запрещенных книг 1583 года». Напугали не только слишком откровенные эпизоды, но и «народный стиль». Хуан де Варгас Мехия (Juan de Vargas Mexia) счел необходимым срочно защищать испанское благополучие от «еретических книг, цель которых повсюду уничтожить монархический строй, знатное сословие, дав доступ свободе и народному стилю» [2, р. 24].

Франкофобия стала столь очевидна, что Педро Вальдес в своей «Истории маркиза Пескара» (Pedro Valdes, «Histoire del marques de Pescara») объявил само «слово Франция ненавистным почти для всех монархов Европы» [2, р. 24]. В отдельные моменты, когда политическая необходимость на время требовала союзнических отношений с Францией, описания коренных антропологических отличий («не просто различны, но противоположны»), завершались вдруг казуистическим выводом: мол благодаря контрасту можно достичь «равновесия — чего не хватает у одних, в избытке есть у других» [2, р. 25].

После войн за Испанское наследство союзнические договоры Испании с Францией то заключались, то расторгались, и соответственно французским врагам-союзникам время от времени доставалось за виртуальное покушение на целостность Испании. Таким покушением показались «Персидские письма» (1721) Монтескье и его «Рассуждения о причинах величия и упадка римлян» (1725): персы, герои «Писем» Монтескье, высмеивая европейские порядки, явно намекали на желание французов вернуть на Пиренейский полуостров мавров. Обратной антииспанской реакции не последовало. Мольер с удовольствием исполнял на сцене роль Санчо Пансы; Вольтер свободно читал по-испански; Мадам де Севиньи неустанно повторяла, что Испанией очарована. Но запрет на издание Вольтера, Дидро, Руссо и даже элегических испанских повестей, чем-то похожих на книги Руссо, действовал безотказно. Афоризм, брошенный Ришелье против испанского недружелюбия («Идиомы между собой воевать не могут!»), то и дело опровергался в литературно-критических публикациях.

Впрочем, как свидетельствуют авторы книги «История Франции в испанской литературе», почти на каждом этапе проявляли себя две

Испании: многие испанские интеллигенты перебрались во Францию, читали там лекции, пользовались авторитетом, пока у них на родине все французское предавалось анафеме. Стоит принять во внимание уточнение, которое добавлено к этой разноречивой картине: “Именно страх, который испытывает *официальная* Испания, порождает распространяющуюся франкофобию” [2, р. 24] (курсив мой. — Т.Б).

Другая, франко-ориентированная, Испания видит в таком конфликте опасность для своей страны: Хуан де Кабриада (Juan de Cabriada) курс на изоляцию резко осуждает: “Это прискорбно и стыдно, что до нас последних, словно мы индусы, доходят лучи общественного просвещения, озаряющие Европу” [2, р. 29]; а Клавихо-и-Фажардо (Clavijo-y-Fajardo) возмущается, что “любые недостатки в стране связывают с действиями иностранцев” [2, р. 30]. Раздавались и более болезненные упреки: «К чему все время кричать “Испания! Испания!”, если не хочешь потратить силы, чтобы вскрыть причины общих бед и найти пути лечения?» [2, р. 31].

1789 год, кажется, подтвердил правоту европейский монархов, тех, кто видел в соседней Франции опасного растлителя. Вольнодумство привело к революции. Французская революция потрясла всю Европу, но только Испания объявила в 1793 г. Французской Республике войну, потерпев поражение два года спустя. После Трафальгарского сражения по договору 1807 года французские войска законно вступили на землю Испании: назревали совместные планы в отношении Португалии. Но дружба быстро переросла в агрессию Наполеона против самой Испании, и пока его войска не оттеснили за Пиренеи (1814), симпатия к Франции и ее культуре не вернулась на страницы испанских художественных и литературно-критических изданий.

Для восприятия испанцев фигура Наполеона долго представляла объект и для удивленного восхищения, и для резкой критики. В России, которая пострадала от наполеоновского нашествия больше, в основном произведении русской литературы, воссоздавшем войну 1812 года, образ Наполеона лишен карикатурных черт: Лев Толстой низводит Наполеона с пьедестала, следуя своей, более общей, задаче — отказать гиперболизировать роль государственной власти и любой исторической личности. Портрет Наполеона, появившийся в “Войне и мире”, не мог не поразить его соотечественника, автора исследования “Русский роман”. Мельхиор де Вогюэ советовал обратить внимание на “все страницы, где Толстой

показывает, что делают, что говорят Наполеон и император Александр I; тогда можно понять, как укоренен в русском сознании дух нигилизма — ведь это, прежде всего, отрицание величия власти. Тон писателя не теряет почтительности, автор не то чтобы уменьшает величие власти; он это величие, игнорируя, уничтожает. <...> В портретах Наполеона никакой враждебности, никакого намека на карикатуру; достаточно разрушить легенду — и легендарная личность перестает существовать” [3, р. 10–12].

Когда культуролог Леруа-Болье пишет о франко-русских культурных отношениях конца XIX века, он настойчиво подчеркивает, что есть две Франции (о противостоянии двух Испаний, как отмечено выше, всегда напоминали ее общественные деятели), и его, “традиционная”, Франция вовсе не обрадовалась тому возросшему (“после Плевны”) интересу к России, который столь концентрированно выразила книга Вогюэ. Леруа-Болье так объясняет свое недовольство: “Прямо скажу, наш французский ум не знает меры. Хорошо бы восхищались шедеврами Толстого и Достоевского; так ведь стали превозносить их недостатки. Презрительно оценивали наше искусство, а в русском больше хвалили чащи, заросшие колючками, чем мощные стволы и корни” [1, р. III]. Влюбленность Вогюэ в русскую словесность, может быть, и правда, помешала ему неторопливо сопоставить этапы движения двух литератур. В творчестве французских писателей толстовского времени ему не нравится равнодушие к народным бедам и холодность авторского взгляда. Он полагает, что Тургеневу влияние французской точности (*précision qu’il tenait de nous*) пошло во вред, поэтому он, анализируя столь актуальное для России явление, как “нигилизм”, эмоционально нейтрален, в то время как Толстой и Достоевский приняли этот вызов близко к сердцу: “Тургенев дал нигилизму имя, Толстой от него страдал” [3, р. 281].

“Наш век, — пишет Вогюэ, — не породил ничего более значительного, чем творчество Толстого”. Этот вполне справедливый вывод французского ученого звучал бы более убедительно, если бы не была им утрачена объективность по отношению к собственной литературе соответствующего периода. Параллельно с томами “Войны и мира” выходили романы Гюстава Флобера, которого многие зарубежные писатели XX и XXI веков считают опередившим время, открывшим в русле века девятнадцатого век двадцатый. Упрек, брошенный Вогюэ своим соотечественникам, будто бы равнодушным к бедствиям простого люда, кажется нечаянной оговоркой, поскольку прозвучал

после выхода в свет романов Эмиля Золя и братьев Гонкуров. Теперь, из века двадцать первого, отчетливее видится ретроспектива, и становится абсолютно ясно, что “соревнование” между литературами не имеет ничего общего с закономерностями единого литературного процесса. Восхищаясь литературой русской и горестно вздыхая о слабостях литературы французской, Мельхиор де Вогюэ не заметил, что притяжений, сближений в эволюции двух культур было значительно больше, чем различий. Можно сказать, что если литературные критики в это время акцентировали противостояние, сами романисты (а потом и поэты-символисты) определенно шли навстречу друг другу. Те черты творческой манеры Толстого, которые Вогюэ отмечает как новаторские, исподволь начали формироваться (с различными вариациями и особенностями) также в иных европейских литературах, в том числе и в творчестве французских романистов-современников Вогюэ.

Что особенно привлекло французского ученого в творчестве Толстого?

Не столько широта исторической фрески, не столько многоплановость композиции, но больше всего близость к человеческому сердцу: русскому гению удается “разложить все на элементы, понять, как и почему произошло то или иное событие; за очевидным действием он находит изначальную мысль и не выпускает из рук, пока не обнажит ее, не вытянет из сердца ее тайные перепутанные (*déliés*) корни” [3, p 282]. Но в том же направлении — к углубленному психологизму — шло движение (на ином материале, в других жанрах) и в западноевропейской литературе².

Намечался путь, который предполагал возможность открытия глубинных тайн человеческой души, ее необъяснимых трагических разломов и бездн, ранее никого особо не интересовавших. Одним из тех, кто охотно пошел по этому пути во Франции, был Жорис-Карл Гюисманс, чей роман “Наоборот” (1884) меньше всего претендовал на эпическую фреску, но загадки человеческой души обещал раскрыть до дна — будь она добродетельная или грешная. “У общества два лица. Мы показываем эти два лица, пользуясь всеми красками палитры. Мы не предпочитаем порок добродетели, разврат — стыдливости. Мы одинаково приветствуем грубый и горький роман, так же, как нежный и сладкий...”. Как

вспоминал впоследствии автор, роман “Наоборот” “упал внезапно как аэролит на поле литературной брани” [5, p. 25].

Французская художественная проза конца XIX — начала XX в. (Анатоль Франс, Ромен Роллан), восприняв эпические ритмы Толстого, еще упорнее шла по пути совершенствования психологического анализа. Поль Бурже, может быть, первым столь настойчиво начал подчеркивать, что тайны человеческого сердца не раскрыть без обращения к подсознанию — “той области нашей подсознательной жизни, таинственной и переменчивой”, где “скрыто неизвестное нам самим существо, которое, возможно, является прямой противоположностью тому существу, которым мы себя считаем”. Именно его, чаще чем Гюисманса, называют первооткрывателем сосредоточенного на внутреннем мире, “психологического романа”, теорию которого Бурже пытался изложить в своих “Опытах современного психологизма” (1885). Среди имен менее громких, чем Бурже или Гюисманс, должно быть упомянуто имя Эдуарда Дюжардена, хотя современники не задержали своего внимания на его романе “Лавры срезаны” (*Les lauriers sont coupés*, 1887), который тридцать лет спустя был оценен Джойсом как эксперимент, вдохновивший его на создание “Улисса”. Утонченная повествовательность Анри де Ренье (новеллы сборника “Яшмовая трость”, 1897, или роман “Двойная возлюбленная”, 1900) тоже привлекала именно вниманием к неотчетливым голосам человеческого сердца.

Интерес к произведениям Анри де Ренье в России превысил все ожидания. Среди его переводчиков — Максимилиан Волошин и Федор Соллогуб, Валерий Брюсов и Илья Эренбург, а также Борис Кржевский, Иннокентий Анненский, Михаил Лозинский, Всеволод Рождественский, Игорь Северянин, Бенедикт Лившиц, Михаил Кузмин...

К Ренье потянулась интеллигенция, уставшая от “социальной” прозы, но не готовая воспринять футуристическую ломку, авангардистский натиск. Тиражи Ренье росли под давлением увлеченного читателя, которого интриговал тонкий психологический анализ без попытки искать в переливах настроений какую-либо логику.

Окружение Золя презирало Гюисманса и Ренье за “чрезмерное” погружение в “чувственную стихию” (*sentionnistes à outrance*), а русской традиции, получается, такое погружение было необходимо. И во Франции движение литературного процесса все отчетливее шло к максимально глубинному исследованию субъективности. Один из

² Неожиданные наблюдения над параллельно возникающими в русской и зарубежной литературе явлениями, на ином хронологическом этапе, находим в размышлениях о творчестве Всеволода Иванова в связи с творчеством Томаса Вулфа и Альбера Камю (см.: [4, с. 9, 12]).

российских филологов ввел Ренье в русло “эстетического и психологического реализма”, отметив, что «этот “субъективнейший” по внутреннему духу писатель — один из самых “объективных” по технике своего творчества» [6, с. 430]. Таким образом, подчеркнуто: в творчестве Ренье не начался еще тот процесс преобразования манеры письма по модели мышления героя, когда смятенность сознания проецируется в смятенности речи; описание “смьтенности” остается чеканно-спокойным и без тех “аналитических” обертонов, звучание которых определит манеру Марселя Пруста.

Выразительно-краткое описание встречи с Анри де Ренье, поразившим его аристократизмом и безукоризненным умением держаться, дал на самой заре его “русской судьбы” Максимилиан Волошин в 1905 г. в газете “Русь” после парижского Салона независимых. В 1911 г. он подарил Марине Цветаевой роман “Встречи г-на де Брео”, “как самое дорогое” (см. ее воспоминания о Волошине), а перед кончиной, согласившись ответить на анкету, назвал трех авторов, которых любит “неотступно”, и Анри де Ренье — среди них³.

Конечно, это было гиперболой увлеченности. Но интереснее не столько оспорить преувеличение, сколько понять, что Флобер, Гюисманс, Бурже, Ренье направляли повествование по путям, удалявшим от классической прозрачности и логической выстроенности. С этим движением соотносятся как завоевания, так и эксперименты, заводящие в тупик. Но в целом заметную трансформацию, появление новых “стадий” невозможно определять ни как “прогресс”, ни как “регресс”. Эти мерки в истории искусства не работают.

Начиналось время синтеза течений, ранее противостоявших друг другу. “Символизм был идеалистической реакцией против натурализма. Теперь, когда борьба за знамя символизма кончилась и переоценка всех вещей в искусстве с точки зрения символа совершена, наступает время

создания нового реализма, укрепленного на фундаменте символизма”, — писал Волошин [7, т. III, с. 81]. Именно представители этого типа реализма, как был уверен русский поэт, “соединяют в себе и новые пути, и традиции искусства” [7, т. VI, ч. 2, с. 406].

На пространстве такого реализма, выросшего на фундаменте символизма, сформировалось творчество Марселя Пруста и Андре Жид, которые начали писать почти одновременно, но увидели перспективу развития повествовательной манеры XX века совершенно под разными ракурсами. Общим было, однако, своеобразное тяготение и того, и другого, если не к эпичности, то к оптимально прорисованной картине психологических состояний на фоне сопоставляемых общественных групп, что отличало их художественные искания даже ранних лет от творчества Гюисманса или Анри де Ренье.

Андре Жид в эти годы, еще до написания “Подземелий Ватикана” (1914), увлекся Достоевским. “Как мы далеки от Бальзака, от его уверенности и его беззаботного несовершенства! Знал ли даже Флобер такую суровую требовательность к себе, такую жестокую борьбу, такую неистово напряженную работу?” — так вводит Андре Жид имя русского писателя в контекст французской литературы (цит. по изд.: [9]). В 1911 г. он написал обстоятельное исследование вышедшей во Франции “Переписки” Достоевского, выделяя все интересное для себя и добавив к этому исследованию, кажется, исчерпывающий список всех переведенных к тому моменту на французский произведений Достоевского — ясное свидетельство того, что Андре Жид углубился в их проблематику всерьез. В дневнике французского писателя одна за другой появляются записи, свидетельствующие о его постоянном внимании к творчеству Достоевского. В 1921 г. в театре “Старая голубятня” он произносит речь на праздновании столетия со дня рождения русского писателя, а в течение следующего года читает там же цикл лекций. Лекции построены весьма своеобразно — в них нет особой хронологической или тематической последовательности; осью являются размышления над проблемами, поднятыми Достоевским, которые и докладчика волнуют. Оставив в стороне острые общественные моменты (“Бесы” как предсказание трагедии России; роль русского национального мирознания в интерпретации Достоевского и т.д.), интересно обратить внимание на восприятие Андре Жидом определенных сторон его **поэтики**. Новаторством Достоевского — по сравнению с большинством французских романов — он считает сосредоточенность на “отношении

³ Постоянство интереса Волошина к творчеству Анри де Ренье подтверждается его переводами и литературно-критическими материалами. В 1905 г. — рецензия на роман Ренье “Живое настоящее” (см. в кн.: [7, т. III]); в 1909 г. — публичная лекция о французском писателе “Аполлон и мышь”; в 1910 г. — журнальная публикация статьи “Анри де Ренье” и переводы из цикла “Рассказы о маркизе д’Амеркере”; в 1912 г. — перевод поэмы “Кровь Марсия”; в 1914 г. — отдельное издание “Маркиз д’Амеркер”. Волошин готовил книгу о писателе, в архивах сохранился план и отдельные наброски, а также незавершенная статья, озаглавленная “Анри де Ренье”, опубликованная только в 1991 г. (см.: [8]). Волошин активно переводил Ренье-поэта, но значительная часть этих переводов увидела свет много позднее (см.: [7, т. IV]).

индивидуума к самому себе”: “Мне сразу бросается в глаза, что во всей нашей западной литературе <...> роман за очень редкими исключениями, занимается лишь отношениями людей друг к другу, отношениями эмоциональными или интеллектуальными, отношениями семейными, классовыми, — но никогда не занимается отношениями индивидуума к самому себе или к Богу, которые здесь первенствуют над всеми прочими. <...> Именно в этом — не так ли? — секрет Достоевского, то, благодаря чему он для некоторых так велик, так значителен, а для многих других так невыносим” [9, с. 242–243].

Весьма существенно для французского писателя, что Достоевский “не обрисовывает” героев, а “предоставляет им самим себя обрисовать на протяжении книги, создать свой портрет, непрестанно меняющийся, никогда не достигающий завершенности”. Подобная изменчивость, непредсказуемость, неуловимость — тоже знак новой литературной эпохи, которая во Франции рубежа XIX–XX веков выявила именно такие линии развития повествовательных структур, а позднее прочертила их еще более рельефно. Укрупненно увидел Андре Жид в Достоевском контрасты разных “источников света”, т.е. стереоскопичность любого события, любой фигуры, что им самим было опробовано и принято, как основная черта собственной поэтики. “Между романом Достоевского и <...> даже романами Толстого или Стендаля, совершенно такое же различие, какое существует между картиной и панорамой. Достоевский создает картину, в которой самое важное, самое главное, — распределение света. Он исходит из конкретного источника. В романах Стендаля, в романах Толстого — свет постоянный, ровный, рассеянный; все предметы освещены одинаково, мы видим их одинаково со всех сторон; у них нет тени. А самое существенное в книгах Достоевского так же, как на картинах Рембрандта, — это тень. Достоевский так группирует своих персонажей и события и так направляет лучи света, что они падают только с одной стороны. Каждый из его персонажей погружен в тень, опирается на свою тень” (Там же).

Так или иначе, все, что “извлекает” Андре Жид из чтения Достоевского, близко и ему, и Марселю Прусту, а в более общем плане — определит во многом пути литературы XX века. Явления часто представляли “мерцающими”, изменчивыми, резко акцентирующими субъективность взгляда.

Автор цикла “В поисках утраченного времени” как будто очень внимателен к деталям реальности. Словно обращен вовне. Но это вовсе не

детали “реализма бальзаковского типа”: они вроде бы сами и не разглядываются — разглядывается импульсивная (или логическая) реакция на них ума и сердца. Внимание решительно перенесено с возбудителя интереса на возбужденный интерес, на воссоздание его нюансов, в известной мере уже удалившихся от возбудившего интерес объекта. Пруст базирует повествование на скрупулезном анализе чувств, изящно ведя нас если не к пониманию, то к возможности их понять; при этом размышления о природе чувства часто разрастаются, становятся “прустовским знаком” выразительности. Прусту удается не только дать прочувствовать читателю такие смутные впечатления, но и попытаться осмыслить, почему так, а не иначе реагирует человеческое сознание, под-сознание. В некоторых частях цикла (“Обретенное время”) активно присутствует и “дальний” мир — не только светские салоны, писатели, музыканты, женщины, но и атмосфера военного времени с дискуссиями о шовинизме, о событиях в России и т.п. Но и в этой части “сюжет”, как таковой, основной роли вовсе не играет⁴, повествование монологично и устремлено внутрь — к ощущениям художника, живущего ради творчества. Процесс обогащения прустовского “я” может быть назван — если опереться на терминологию Эмиля Бенвениста — не движением к множественности (в цикле более 500 персонажей), но движением к расширению: другие “я” органично вбираются в единое психологическое целое.

Стремление к многофокусной оптике формировалось в это время и в русской, и во французской словесности. Мельхиор де Вогиюз этот параллелизм как бы не замечает, а ведь неявное, лишь постепенно проявляющееся взаимодействие разных национальных литератур и является благодатным импульсом литературного процесса. Утверждая, что “Толстой порвал с прошлым, с рабской зависимостью (употреблено слово *servitude*) от иностранных влияний” [3, р. 280], Вогиюз, кажется, увидел “влияние” там, где его не было, но — увы! — не заметил благодатное взаимопритяжение, которое к “рабской зависимости” не имеет ни малейшего отношения.

⁴ Пруст не раз подчеркивал свое “равнодушие” к сюжету и отделял себя — по этим параметрам — от Достоевского, обозначая тем самым еще одно расхождение между своей художественной манерой и манерой Андре Жида. «Я ничуть не удивляюсь, — пишет Пруст одному из адресатов, — что “сюжет” художественного произведения интересует тебя не меньше, чем он интересовал Достоевского. Подобной точки зрения я не разделяю, но отношусь к ней спокойно, с уважением» [10, р. 225].

На рубеже XIX–XX веков написал первые тексты Марсель Пруст, успевший при жизни Льва Толстого выразить свое восхищение его талантом (одна из первых прустовских реплик прозвучала в 1894 году в “Revue Encyclopédique”). Эстафета была принята, и в наши дни никого не удивляет этот ряд имен, олицетворяющих глубокое понимание человека: Достоевский, Ницше, Толстой, Пруст, Кафка, Джойс. Именно такое сочетание часто называют в анкетах читатели и литературные критики.

Любопытно, что Вогюэ и Пруст, высоко ценя психологизм повествовательной манеры Толстого, считают наиболее перспективными разные составляющие толстовского психологизма. Вогюэ, после слов восхищения умением “вытягивать тайные, перепутанные корни” рождающейся мысли, высказывает сожаление, что Толстому этого мало, он хочет обязательно “вывести законы, управляющие человеческими отношениями”, и здесь, по мнению Вогюэ, русский писатель “сбивается с ритма”, терпит неудачу. Современнику-французу даже кажется, что этой устремленностью к “законам” спровоцирован поворот к “мистицизму, давно подстерегающему беспокойную душу, и вот нигилист падает Боженьке в ноги” [3, р. 283]. Здесь, пожалуй, можно заметить фобию, нечаянно выдавшую Вогюэ: он, как и некоторые другие французские исследователи, свысока, не скрывая насмешки, описывает финальный период духовных терзаний русского классика. Надо сказать, что такое отношение контрастирует с традицией, давно сложившейся во французской культуре: светская мысль развивается параллельно религиозной в атмосфере взаимного уважения, гармонично избегая сопоставлений и соперничества.

Пруст, напротив, обращает почтительное внимание на толстовские “интеллектуальные конструкции, открывающие законы реальности”. (Об этом он писал задолго до издания своего цикла, еще при работе над эссе “Против Сент-Бёва”.) Получается, что собрат-писатель лучше понял Толстого, чем литературный критик, а поняв, не захотел совсем покинуть сферу его влияния: французские исследователи находят в текстах Пруста неявные симптомы-палимпсесты то “Смерти Ивана Ильича”, то трагической сцены ранения князя Андрея (см.: [11]). Вирджиния Вулф писала: “Самые элементарные замечания о современной художественной прозе вряд ли могут обойтись без упоминания о русском влиянии” [11, с. 475].

Становление внутреннего монолога, определяющего специфику таких произведений XX века как цикл Марселя Пруста, “Улисс” Джеймса Джойса, “Миссис Дэллоуэй” Вирджинии Вулф, “Шум и ярость” Уильяма Фолкнера, многими писателями осознается как развитие традиции Толстого.

С началом новой, послеоктябрьской, эпохи закономерности литературного процесса претерпели изменения. На протяжении веков выбор литературы для перевода осуществлялся по естественным критериям вкуса и так или иначе понимаемой (по-разному) значимости. Революционная власть с самого начала решила “взять” в свои руки не только почту, телеграф, но и — частично — издательства. И такое участие в осуществлении культурной политики принесло на первых порах бесспорную пользу. Первые годы после революции, в условиях разрухи, голода, отсутствия элементарных возможностей для нормального человеческого существования — были необычайно щедрыми на культурные инициативы и проекты. И эти проекты — как ни странно — становились реальностью. В основанном Максимом Горьким при Народном комиссариате просвещения издательстве “Всемирная литература” с энтузиазмом принялись за работу лучшие “перья” российской культуры — Александр Блок, Евгений Замятин, Корней Чуковский, Михаил Лозинский, Сергей Ольденбург, Андрей Левинсон... Задумано было семь серий, среди которых и “Новости иностранной литературы”. С 1919 по 1924 год издано более 200 книг классиков (в том числе и XX века) — таких как Габриэль д’Аннунцио, Эмиль Верхарн, Бласко Ибаньес, Оскар Уайльд, Герберт Уэллс, Бернард Шоу, Анатолий Франс и др. Вскоре книжная продукция была дополнена журнальными сериями — “Новости иностранной литературы” (57 выпусков), “Современный Запад”, “Современный Восток” и др.

Можно определенно сказать, что ни одна из революций, прошедших до того в Европе, не совмещала в первые “огненные” годы свою политическую программу с программой культурной. Интенсивность осуществления просветительских задач можно расценить как бесспорное благо. Стихийно, без особой поддержки власти, но при ее благосклонном внимании интересные инициативы реализовались и в театре, и в живописи. Разнообразные виды “Свободных мастерских”, где экспериментировали, давая волю фантазии и своему ощущению новой эпохи, Кандинский, Малевич, Родченко, Архипенко, Шагал, Татлин; решительное обновление театральной сцены такими режиссерами, как Мейерхольд, Таиров,

Евреинов; желание донести художественные открытия до широкой публики — о чем свидетельствовали турне 1923 года по разоренной, еще не оправившейся от гражданских междоусобиц России, организованные Мейерхольдом... Новизна живописных и театральных решений как будто нравилась тогда и художникам, и государственным деятелям, за культуру отвечавшим.

В 1920-е годы, благодаря активности и возникших частных издательств, разнообразные имена современной Франции нашли дорогу к советскому читателю: Марсель Пруст, Жорж Дюамель, Люк Дюртен, Рене Аркос, Анри Барбюс, Ролан Доржелес, Пьер Амп, Поль Моран, Пьер Бенуа, Жюль Ромен, Франц Элленс, Андре Моруа, Жан Кокто, Пьер Мак-Орлан, Жан Жионо, Андре Жид, Иван Голль, Блэз Сандрар, Рене Базен, Жозеф Кессель, Панаит Истрати, Морис Женева, Тристан Реми, Луи Гийу, Жан Жироду... Список еще не исчерпан. Такого разнообразия имен зарубежных писателей-современников в 1930-е годы уже было не найти.

Довольно быстро вышли на поверхность новые странные фобии.

Если сегодня вчитываться в материалы прессы 1920-х годов, то первым тревожным звонком можно считать статью 1928 года под названием “Проблемы пролетарской литературы на Западе” (журнал “На литературном посту”). До этого момента, несмотря на внутренние противоборства РАПП’а, “Кузницы” и иных литературных объединений, не выдвигалась программа обязательно отыскивать в зарубежной литературе произведения, которые можно было бы связать с борьбой пролетариата против буржуазии. Со второй половины 1920-х годов резкий поворот к запрету “контактов с Западом” произошел даже в сфере столь далекой от современности, как античность. Вроде бы налаженное поначалу и столь полезное для страны Советов международное сотрудничество внезапно натолкнулось на препятствия. Альманах “Диалог со временем” опубликовал интереснейшие архивные материалы, которые дают картину “стремительной эволюции”. В 1927 году в Праге — по традиции международных изданий — увидел свет коллективный труд, представивший 11 статей советских авторов и столько же — зарубежных, среди которых были и ученые, покинувшие Россию. Через год — при публикации там же подобного коллективного труда, с таким же международным составом авторов — грянул “гром среди ясного неба”: ученые-античники подверглись резкой критике за сотрудничество с эмигрантами,

а их опубликованные работы были объявлены “антисоветскими и контрреволюционными” [13, с. 261]. Естественно, что и обращение к материалам актуальной зарубежной литературы оказалось под особым контролем.

Просветительская функция печатных изданий, мощно проявившаяся при создании издательства “Всемирная литература”, постепенно ослабевала. Следует сразу отметить: издание классики (русской и зарубежной) было и осталось навсегда приоритетным для культурной политики нового государства. Поэтому даже в самые черные годы появлялись на свет уникальные издания — назовем хотя бы фантастического богатства том “Литературного наследства” 1937 года, посвященный литературным связям Франции и России. Ряд собраний сочинений, подготовленных издательством “Academia” в 1930-е годы, до сей поры можно считать образцом научной ответственности. В Советском Союзе власть — какие бы метаморфозы она ни претерпевала — считала себя обязанной финансово обеспечивать издание классической литературы на самом высоком уровне, и это, конечно, всегда давало прекрасные результаты.

Но проекты “Всемирной литературы”, так активно развернутые сразу после 1917 года, акцентировали ведь и знакомство с писателями-современниками: культура молодой страны не должна была остаться в вакууме. Поднявшиеся на поверхность идеологические фобии перекрывали дорогу к переводам всем зарубежным писателям, которые недостаточно громко хвалили происходящее в новой России. А хвалить надо было безоговорочно. Доброжелательная книга Жоржа Дюамеля “Путешествие в Москву” (1927) не смогла “перевесить” двух-трех последующих его выступлений, где прозвучала критика, кстати, весьма корректная. Если в 1920-е годы в русских переводах у Дюамеля вышло больше десяти книг, то следующим поколениям (вплоть до 1974 года) запретили его читать. Как и многих других, например, Пьера Мак Орлана, тоже охотно издававшегося в 1920-е годы: ему, усомнившемуся в юридической чистоте громкого судебного процесса Промпартии (1930), вменили в вину “нападки на коммунистов” [14, с. 720], и следующая публикация его текстов в России состоялась лишь в начале XXI века.

К идеологическим фобиям этого периода можно отнести и страх перед “пацифистскими” нотами, звучавшими во многих произведениях

зарубежных писателей. Так, Ремарк был обвинен в “пропаганде пацифизма, прикрывающего активную подготовку войны” [15, с. 859]. При подобных аналитических “интерпретациях” пространство тревог и надежд, открываемое зарубежной литературой, резко сужалось, становилось совершенно неузнаваемым.

Жизнь культуры сминали, искажали эти страны, ничем не оправданные идеологические фобии. И сейчас в библиографических описях переводов зарубежных писателей — зияющие, необъяснимые пустоты: к имени Марселя Пруста, привлечшего внимание в 1920—1930-е годы, вернулись лишь через 40 лет; Хемингуэй не издавался с 1937 по 1959; Олдос Хаксли — с 1936 по 1987; Э.М. Ремарк — с 1929 по 1960; Джойс — с 1937 по 1982; Дос Пассос — с 1936 по 1992; Пьер Моран — с 1929 до начала XXI века и т.д.

Противоречивой оказалась и подготовка к I Съезду советских писателей (1934), куда пригласили ряд влиятельных фигур западного мира (приехали авторитетные представители зарубежной литературы — Мартин Андерсен Нексе, Витезслав Незвал, Луи Арагон, Андре Мальро, Иоганнес Бехер, Рафаэль Альберти и др.), но одновременно запланировали в некоторых докладах масштабную атаку на так называемую буржуазную литературу — понятие опасно расплывчатое с первого дня его употребления. Критика “культуры гнивающего Запада” и предостережение от любых художественных экспериментов ошеломили многих зарубежных гостей, находящихся в зале.

При характеристике произведений Пруста и Джойса в докладе Карла Радека утверждалось, что “никчемности содержания отвечает полностью никчемность форм буржуазной мировой литературы” [16, с. 315]. Презрительные интонации этого доклада по поводу мелочных, никому не интересных описаний (*médiocrité totale* — во франц. переводе), готовности касаться художественным скальпелем “души человека, независимо от того, что он такое, к чему стремится”, и результатов такого анализа, когда, по мнению Радека, “салонные герои Пруста как бы говорят, что незачем их анализировать, что никаким анализом ничего из них не добудешь” (там же), — все эти “упреки” находятся уже вне русла идеологических фобий. В данном случае следует говорить о фобиях эстетических, когда мотивировки были не политического плана, а как бы “эстетического”: отторжение вызывала художественная форма произведения, независимо от сравнительно нейтральной общей позиции

мастера. Такие поучающие инвективы вызвали громкую реплику во Франции.

Возмутился не кто-нибудь, а сам Франсуа Мориак. Оценку Радеком художественных намерений Пруста он воспринял как знак неуважения к человеку и к искусству, высшей форме воссоздания многообразия мира, напомнив, как он уточнил, “изначальную истину”: “Любое живое существо, которое дышит, страдает, любит и ненавидит <...> может вдохновить и вдохновляло на создание шедевра” (“*peut susciter et a susciter des chef-d’oeuvres*”). Статья Франсуа Мориака, напечатанная 8 декабря 1934 года, была озаглавлена “*Proust russe attendu*” (“В ожидании русского Пруста”). В ней выражалась надежда, что Россия, “которая недавно еще возглавляла движение всей европейской литературы”, сможет взрастить своего Пруста, но «этот цветок, этот плод будет совсем другим, чем хотел бы Радек. <...> Шлю заранее мой привет этому незнакомому Прусту, который сейчас где-нибудь в заброшенном русском городе изнутри постигает это новое человечество; мы о нем пока не знаем ничего, кроме того, что оно тяжело страдает. Тому будущему Прусту интересно в человеке все. <...> Ни одно человеческое существо не кажется ему “*médiocre*” (заурядным, посредственностью). <...> Нет, ни одну спонтанную реакцию не воспримет как чуждую тот романист, который вот-вот появится».

Чрезвычайно характерно, что вступив в дискуссию, Мориак не просто оградил Пруста от презрительных упреков, но развернул аргументацию более общего плана: формула, прозвучавшая в докладе на Первом съезде советских писателей, заставила его усомниться, на тех ли путях ищет советская литература своего героя и сумеют ли там продолжить традицию русской классики, внимательной к “маленькому человеку”.

Эстетическими фобиями отмечены многие страницы вышедшей тогда Литературной Энциклопедии. Публиковавшиеся в 1930-е годы тома наполнены гулом опасения, как бы не принесли вред советскому искусству “малопонятные аллегории”, “утонченный психологизм”, блики, “зародившиеся в бессознательной части разума”, “иллюзорные миры”, “беседы души с судьбой” и, соответственно, герои, “не столько действующие, сколько прислушивающиеся к голосам иных миров” [15, с. 235, 236, 240, 853, 857] и т.п. Такой эстетический ригоризм, сужение виртуальных границ художественного

процесса, творческого поиска, конечно, не могли сказаться благоприятно на движении русской литературы и литературной критики последующих десятилетий. Великие свершения, будь то “Тихий Дон” Михаила Шолохова, “Хожения по мукам” Алексея Толстого, “Чевенгур” Андрея Платонова, “Бегствующий остров” или “Кремль” Всеволода Иванова, “Жизнь и судьба” Василия Гроссмана, “Доктор Живаго” Бориса Пастернака, вызревали вопреки бушующим вокруг маниям и фобиям, формируемые индивидуальным творческим взаимодействием сознания художника с реальностью.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. *Leroy-Beaulieu, A.* La France, la Russie et l'Europe. Paris: Calman-Levy, 1888.
2. *Histoire de la France dans la littérature espagnole. Entre francophobie défensive et admiration francophile.* Paris: Honore Champion éditeur, 2011.
3. *Vogué, M. de.* Le Roman russe. Paris, 1885.
4. *Иванов Вс.* Тайное тайных. Новосибирск, 2015. [Ivanov, Vs. *Tajnoe tajnykh* [The Innermost of the Hidden]. Novosibirsk, 2015.]
5. *Huysmans, J.-K.* A Rebours, Paris, 1903.
6. *Смирнов А.* Анри де Ренье, романист и рассказчик // *Ренье, Анри де.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М.: Терра, 1993. [Smirnov, A. [Henri de Régner, Novellist and Narrator]. Régner, Henri de. *Sobr. soch.: v 7 t. T. 5* [Collected Works in 7 Vols. Vol. 5]. Moscow, Terra Publ., 1993.]
7. *Волошин М.* Собр.соч.: [В 12 т.]. М.: Эллис Лак, 2003–2013. [Voloshin, M. *Sobr. soch.: v 12 t.*] [Collected Works in 12 Vols.]. Moscow, Ellis Lak Publ., 2003–2013.]
8. *Волошин М.* Из литературного наследия / Публикация П. Заборова. СПб., 1991. [Voloshin, M. *Iz literaturnogo naslediya. Publikatsiya P. Zaborova* [From the Literary Heritage. Published by Zaborov, P.]. St. Petersburg, 1991.]
9. *Жид А.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Терра, 2002. [Gide, A. *Sobr. soch.: v 7 t. T.6* [Collected Works in 7 Vols. Vol. 6]. Moscow, Terra Publ., 2002.]
10. *Proust, Marcel.* Choix de letters. Paris, 1965.
11. *Genette, G.* Les Palimpsests. Paris: Seuil, 1982.
12. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров зарубежной литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. [*Nazyvat veschi svoimi imenami: programnye vystupleniya masterov zarubezhnoj literatury XX veka* [To Call a Spade a Spade: Program Speeches of the Foreign Literature Masters of the 20th Century]. Moscow, Progress Publ., 1986.]
13. *Еремеева С.А.* Опасное дело: Практика академического некролога в России в 1928 году // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. Вып. 41. М., 2012. [Eremeeva, S.A. [A Dangerous Case: Academic Obituary Practice in Russia of 1928]. *Dialog so vremenem. Almanakh intellektualnoj istorii. Vyp. 41* [Dialogue with the Time. Intellectual History Annual. Iss. 41]. Moscow, 2012.]
14. Литературная Энциклопедия: [В 11 т.]. Т. 6. М.: ОГИЗ, 1932. [*Literaturnaya entsiklopediya: [v 11 t.]. T. 6* [Literary Encyclopedia in 11 Vols. Vol. 6]. Moscow, 1932.]
15. Литературная Энциклопедия: [В 11 т.]. Т. 7. М.: ОГИЗ, 1934. [*Literaturnaya entsiklopediya: [v 11 t.]. T. 7* [Literary Encyclopedia in 11 Vols. Vol. 7]. Moscow, OGIZ Publ., 1934.]
16. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. М., 1990. [*Pervyj vsesoyuznyj sjezd sovetskikh pisatelej* [The First All-Union Congress of Soviet Writers]. Moscow, 1990.]