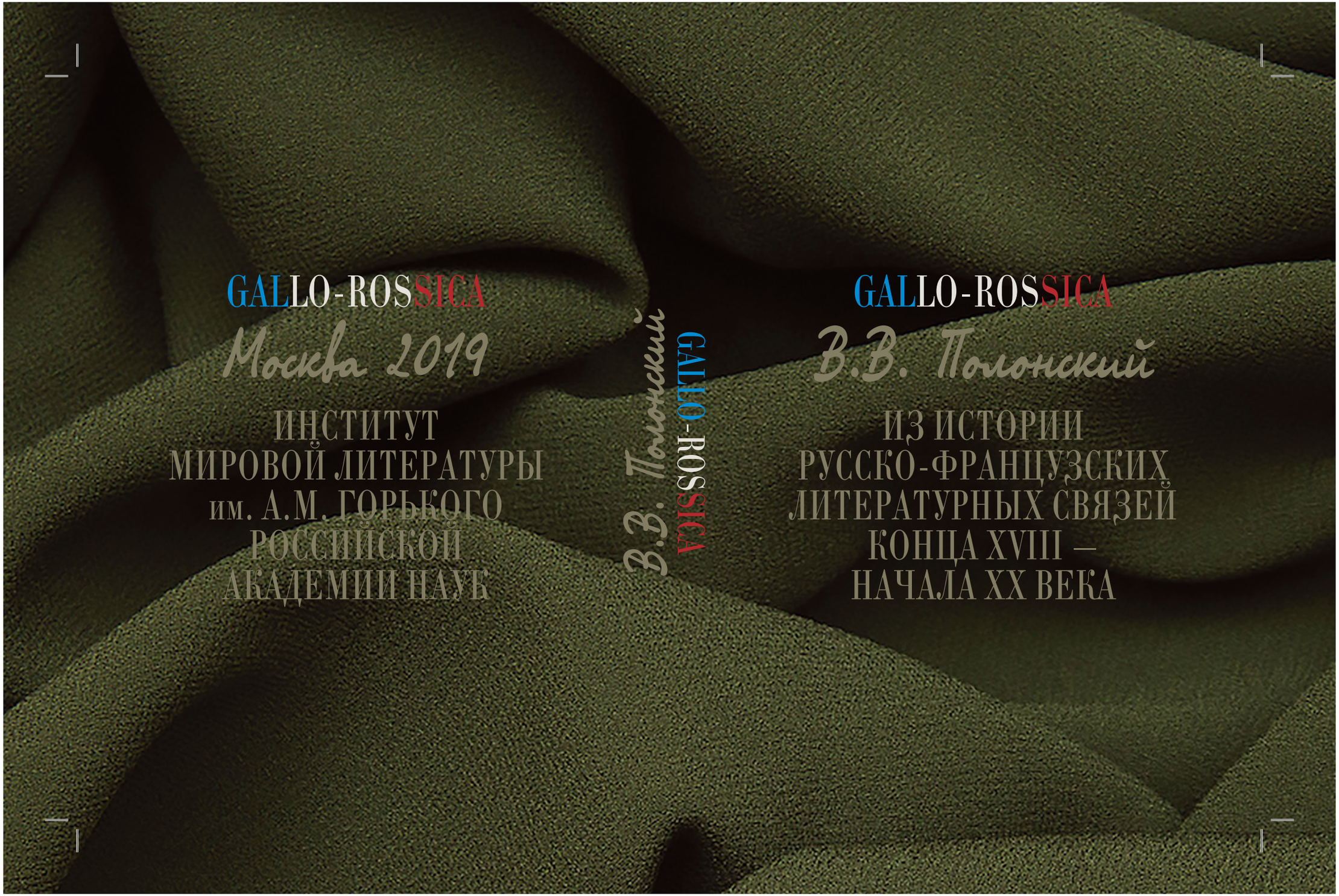


GALLO-ROSSICA

Москва 2019

ИНСТИТУТ
МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ НАУК

В.В. Полонский

GALLO-ROSSICA

GALLO-ROSSICA

В.В. Полонский

ИЗ ИСТОРИИ
РУССКО-ФРАНЦУЗСКИХ
ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ
КОНЦА XVIII –
НАЧАЛА XX ВЕКА

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

A.M. Gorky Institute of World Literature
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

GALLO-ROSSICA

V.V. Polonsky

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN-FRENCH LITERARY CONNECTIONS (LATE 18TH – EARLY 20TH CENTURIES)

Moscow
IWL RAS
2019

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

GALLO-ROSSICA

В.В. Полонский

ИЗ ИСТОРИИ РУССКО-ФРАНЦУЗСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА

Москва
ИМЛИ РАН
2019

ББК 83.3 (фр.4)
УДК 82.09.133.1

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Монография подготовлена
на основе исследований, поддержанных РФФИ
(проект № 17-04-00438-ОГН)

The monograph was prepared
on the basis of research studies supported by RFBR
(project No. 17-04-00438-OGN)

***Рецензенты*:**
доктор филологических наук Д.П. Ивинский
доктор филологических наук К.А. Чекалов

Полонский В.В.

GALLO-ROSSICA: Из истории русско-французских литературных связей конца XVIII — начала XX века. — М.: ИМЛИ РАН, 2019. — 416 с.

Книга посвящена ряду неизученных и малоизученных страниц русско-французских литературных связей в промежутке между появлением «Писем русского путешественника» Н. Карамзина и дискуссиями в парижской Франко-русской студии 1929–1931 гг. Ее сквозная тема — самоидентификация писателя, направления, национальной литературы в целом через отражения в Другом, познание себя через Иное. Тема эта разрабатывается на материале очень конкретных историко-литературных сюжетов, зачастую вбирающих в свою орбиту писателей так называемого второго ряда и культурных посредников между двумя странами — переводчиков, критиков, дипломатов-франкофонов российского происхождения.

Среди героев книги — тот же Н. Карамзин, Сильвен Марешаль, Ф. Тютчев, Л. Толстой, Теодор де Визева (Т. Выжевский), Д. Мережковский, Морис Прозор, Поль Клодель, Б. Эйхенбаум, А. Левинсон, И. Бунин, Морис Донзель (Парижанин), Андре Фонтена, Н. Берберова, Станислас Фюме и др.

Монография рассчитана на филологов, историков и широкий круг читателей, интересующихся межкультурным диалогом.

© Полонский В.В., 2019
© ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2019
© Бернштейн Д.К., оформление книги, 2019

ISBN 978-5-9208-0593-5

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 10

В поисках «причастной вненаходимости»: Карамзин и Запад («Письма русского путешественника») 20

Тютчев и атеизм: революционный французский след в «философии камня» 40

Риторизация сомнения 40

Вопрос о «своеволии камня» 54

Сильвен Марешаль: игра с сакральным, или экскурс о «человеке без Бога» 74

Марешаль и Россия 93

«Французский Лукреций»: А знал ли Тютчев?.. 107

Краткие выводы 123

130 Литераторы польского происхождения
как культурные посредники между Россией
и Францией на рубеже XIX–XX веков:
случай Теодора де Визева

184 Мережковский «идет на Париж»: стратегии
русского писателя по освоению французской
литературной среды Прекрасной эпохи

224 Борис Эйхенбаум и Поль Клодель:
к вопросу о рецепции символистской
мистерии в России

Искусствовед-франкофон на изломе истории: литература и революция глазами Андрея Левинсона 250

Приложение

А. Левинсон. Современная русская литература: Война — Революция — Изгнание. *Лекция в Сорбонне 20 мая 1922 г.* 282

Комментарии 300

«Мы видим в нем революционера...»: Бунин в оценке французских коммунистов и литературная репутация писателя в 1920–1930-е годы 316

О типологии восприятия символизма во Франции и России (по материалам дискуссий во Франко-русской студии 1929–1931 гг.) 342

Заключение 384

Указатель имен (*сост. В.М. Введенская*) 388

Summary 408

Contents 412

ПРЕДИСЛОВИЕ

С XVIII-го по начало XX в. признание в Париже — «столице мира» — служило едва ли не обязательным условием обретения писателями и общественными деятелями международной известности в масштабах Европы и Америки и существенно влияло на их статус непосредственно на родине.

Еще в эпоху Просвещения русские литераторы (А. Сумароков, И. Шувалов, А. Белосельский и др.) пытались воспользоваться своим признанием на Западе в полемике с собственными противниками и попытках поддержать репутацию при петербургском дворе. Они могли вступать в оживленную переписку с крупнейшими литературными авторитетами Франции — начиная с Вольтера, — обмениваться с ними поэтическими посланиями, посещать парижские литературные салоны, публиковать на страницах французской печати обзоры русской словесности и т.п.

Российские дипломаты зачастую оказывались на этом поприще не менее активными, чем писатели. Со времен Антиоха Кантемира, поэта и полномочно-

го посланника в Париже, они внимательно следили за распространением французских книг, бросающих тень на образ российского государства, способствовали — в том числе опираясь на тесные контакты с парижскими учеными, журналистами и издателями — формированию благоприятных представлений о своей стране. Деятельность подобного рода преследовала серьезные культурно-политические цели. Высокая общеевропейская репутация русской литературы должна была убедить западное общественное мнение в том, что страна, где процветают словесность и искусства, не представляет никакой опасности для Европы и ее следует рассматривать как привилегированного союзника (этот аспект окажется особенно важен после поражения Парижа в войне с Пруссией, в контексте заключения Франко-русского союза 1891 г.).

Нет надобности напоминать, в какой степени период ученичества молодой русской светской литературы на протяжении почти всего XVIII в. протекал под знаком «уроков французского». Очень быстро в России научаются даже до известной степени настраивать «парижские голоса» по собственному камертону: сюжет «Екатерина II и французские просветители» хорошо известен.

Столетие переводов и усвоения «галльского» наследия, а через его посредство и европейской традиции в целом, вершилось рождением Пушкина, чьи связи с Францией слишком грандиозная по объему тема, чтобы рисковать говорить о ней здесь хоть сколько-нибудь многословно.

В XIX столетии несколько русских салонов в Париже — прежде всего те, что собирались вокруг Софии Свечиной и Зинаиды Волконской — способствуют формированию особо тесных отношений между интеллектуалами двух стран. Фаддей Булгарин и Николай Греч пытаются наладить контакты с переводчицей Софией Конрад, парижскими издателями и журналистами — с целью обеспечить собственным романам успех на французском литературном рынке и создать себе репутацию первых величин современной русской словесности. Общеизвестно, насколько большое значение для становления и укрепления литературного диалога между двумя народами имели деятельность П. Мериме по популяризации русской словесности и связи И.С. Тургенева с классиками французской литературы, его разнообразные переводческие начинания (в т.ч. и «редактирование» им переводов, подписанных именами французов).

На рубеже XIX–XX вв. роль важнейших посредников между поэтами и художниками двух стран, носителями «нового искусства», берут на себя В. Брюсов и М. Волошин. Русские символистские журналы существенные аспекты своей редакционной политики и общекультурной репутации строят на привлечении французских корреспондентов и сотрудников (Рене Гиль, Одилон Редон, Лео Ронане, Джон Шарпантье и др.), а освоение переводными русскими сочинениями парижского Парнаса в очень большой степени служит преодолению наконец комплекса

национальной замкнутости наиболее «самодостаточной» из европейских культур.

После Революции 1917 г. начинается новый этап в русско-французском литературном диалоге, для которого особо важны два сценария, обусловленные историческими обстоятельствами: эмигрантское «свидетельство» о себе через самоадаптацию к Западу покинувших страну русских (вспомним слова З. Гиппиус: «мы не в изгнании — мы в послании») и искус советской идеологией левых французских интеллектуалов.

Собственно во Франции «русская карта» на протяжении веков активно разыгрывается в политике и литературной борьбе. Так, еще в 1750-е годы аббат Фрерон публикует в «l'Année littéraire» статьи, поступающие от представителей петербургского франко-российского литературно-дипломатического круга, и использует их в атаках на Вольтера. А изданная Э.-М. де Вогюэ в 1886 г. книга «Русский роман» становится не только интеллектуальным бестселлером в Европе, но и действенным средством внутрифранцузской литературной полемики с натурализмом. Прозвучавшая в этом труде «хвала мистическому реализму» вводит «моду» на русскую прозу в Европе и Америке и по сути открывает широкому миру имена Л. Толстого и Достоевского. В результате в начале XX века крупнейших русских романистов в Греции и Испании, Италии и Бразилии зачастую читают либо по-французски, либо в «отраженных» переводах, сделанных с французских версий, порой существенно преображающих оригинал.

* * *

Обо всем этом в нашей книге детально речь *не пойдет*. Но все это составляет важный социокультурный и исторический фон для тех исследовательских сюжетов, что нашли в ней отражение.

Сюжеты эти носят более или менее локальный характер, как правило, касаясь не изученных прежде страниц в истории русско-французского литературного диалога, способных, правда, прочертить путь к значимым обобщениям. Исключение составляет первая глава монографии, опирающаяся на хорошо известный материал «Писем русского путешественника» Н. Карамзина. Однако этот сюжет оказался для нас принципиально важным, поскольку он во многом служит отправной точкой для сквозной темы всей книги, — темы самоидентификации через отражения в *Другом*, познания себя через *Иное*. Собственно Карамзин явился первым русским литератором, кто полноценно реализовал эту модель. В его лице русская классическая литература по настоящему *эмансипировалась* от Запада именно потому, что *адаптировала* его к себе. И стала субъектом диалога *на равных*. Диалог же этот «велся по-французски» чаще, чем на других языках.

Прочие главы книги так или иначе иллюстрируют разные формы и сценарии (порой весьма неожиданные!) реализации этого инварианта: преображающее адаптирование атеистических откровений французской революции русским поэтом-консерватором; по-

пытки «галлицизировать» русский роман, идущие из среды парижан-поляков и вызывающие отповедь со стороны французов; завоевание французского литературного рынка весьма практичным русским богоискателем-символистом; «русификация» католической французской мистерии в России до и сразу после 1917 г.; построение образа русской литературы эпохи Первой мировой войны и революции в сознании французской публики; опыты по «апроприации», «уроднению» русского нобелиата-антисоветчика французскими коммунистами; наконец — отчетливое формулирование принципиальных отличий русского извода символизма от его французского образца.

Таким образом, композиция книги нам представляется сюжетно-тематически закольцованной: она начинается с «Писем» Карамзина, где приобщение русского писателя к Западу служит инициатическим этапом в обретении им своего национального лица, и кончается анализом дискуссий о символизме в парижской Франко-русской студии 1929–1931 гг., где соотечественники-диспутанты свидетельствуют об абсолютной самоценности национального извода последнего масштабного эстетического феномена, генетически связанного с французской словесностью и вершащего путь русской литературной классики.

Хронологически монография объемлет период, условно обозначенный двумя великими революциями: французской, свидетелем которой становится Карамзин, и русской 1917-го, ознаменовавшей

коренной перелом в новейшей мировой истории. Правда, три последние ее главы повествуют о первой русской эмиграции, но и в них идет речь о фигурах (Левинсон, Бунин) и явлениях (символизм), рожденных эпохой рубежа веков и сопряженных с революционным порогом.

В этих рамках, которые можно было бы притязательно обозначить формулой Андрея Белого «между двух революций», материал распределен все же неравномерно: с явным уклоном в сторону «серебряного века». Это обусловлено личными научными интересами автора — специалиста именно по этой эпохе

Теми же рамками объясняется еще один тематический интеграл в книге: тесная соотнесенность литературного материала с ключевыми событиями истории и политического контекста.

Наконец, сквозным сюжетом монографии становится анализ особой модели культурного посредничества между двумя странами, которую воплощали в жизнь французские литераторы российского происхождения (в том числе выходцы из западных земель и Царства Польского). Этот феномен достоин самостоятельного дальнейшего пространного исследования и компаративистами — историками литературы, и специалистами по транснациональной имагологии, и теоретиками так называемого культурного трансфера.

* * *

Автор искренне признателен своим учителям и коллегам по ИМЛИ РАН, МГУ, РГГУ, французским научным центрам, без творческого общения с которыми эта книга не была бы написана. Особую благодарность он считает своим долгом выразить А.Ф. Строеву, в профессиональных беседах с которым рождались предпосылки некоторых отраженных здесь сюжетов, а также рецензентам монографии Д.П. Ивинскому и К.А. Чекалову, высказавшим ряд ценных замечаний и предложений.

* * *

Если иное не оговорено особо, все переводы из французских и других иноязычных источников выполнены автором книги. Источник на языке оригинала может полностью дублироваться при цитировании; в некоторых случаях для прояснения смысловых нюансов ключевых оборотов и многозначных понятий внутри переводного текста даются лишь отдельные французские исходные слова, выражения и фразы; порой же из соображений экономии объема цитаты помещаются исключительно в русском переводе. Выбор того или иного лингвистического режима цитирования обусловлен в общем установкой на то, чтобы максимально полно представить исходный текст наиболее старых и труднодоступных источников.

В ПОИСКАХ «ПРИЧАСТНОЙ ВНЕ-НАХОДИМОСТИ»: КАРАМЗИН И ЗАПАД

(«Письма русского путешест-венника»)

Констатируя, что для широкого русского читателя творчество Карамзина началось «Письмами русского путешественника», а завершилось «Историей государства Российского», Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский подчеркивают: «В таком расположении при всей его историко-культурной и личностно-биографической обусловленности скрыта красота строгого композиционного построения. Карамзин начал как писатель, показывающий читателям в зеркале своего творчества Европу и прогресс культуры, и завершил свой путь тем, что открыл перед ними Россию и ее историю»[1].

Процитированное замечание подводит нас к одной из глубинных доминант мировоззрения и литературной модели Карамзина. Это — диалектическая и обязательная взаимообусловленность *своего* и

[1] Цит. по: *Лотман Ю.М.* Карамзин. СПб.: Искусство, 1997. С. 492.

чужого: путь к *своему* через его объективирование, познание *себя* в *ином*, постижение России — через Европу, построение отечественной литературной поэтики в ее нераздельности и неслиянности с западным континуумом смыслов и ценностей. В сущности эта родовая черта всей русской секуляризированной послепетровской культуры нашла впервые свое собственно литературное воплощение именно в творчестве Карамзина, закрепив за ним право именоваться отцом классической отечественной словесности. Но в творческой биографии самого писателя она явила себя прежде всего в тех «Письмах», что публиковались с 1791-го по 1801 г. по следам поездки молодого симбирского дворянина с мая 1789-го по июль 1790-го в Германию, Швейцарию, Францию и Англию.

Напомним, что в Кенигсберге Карамзин встречался с И. Кантом, в Берлине — с деятельным врагом иезуитов писателем Х.Ф. Николаи, К.Ф. Морицем и др. В Саксонии останавливался в Дрездене, Майсене и Лейпциге, где общался с философом Э. Платнером, противником Канта, и драматургом Х.Ф. Вейсе. В Веймаре посещал И.Г. Гердера и К.М. Виланда. Далее побывал в Эрфурте, Франкфурте-на-Майне (здесь он узнал о падении Бастилии), Майнце, Мангейме, Страсбурге. Затем оказался в Швейцарии, из Базеля переехал в Цюрих, где лично познакомился с И.К. Лафатером, с которым еще в Москве вел переписку по нравственным и философским вопросам. Посетив

Берн и Лозанну, прибыл в Женеву, где, остановившись надолго, постоянно общался с Ш. Бонне. Затем через Лион, где подружился с немецким поэтом Ф. Маттисоном, он приехал в революционный Париж и прожил там до мая 1790-го, посещая театры и заседания Национального собрания; слушал М. Робеспьера, стал очевидцем прений О.Г. Мирабо и аббата Ж.С. Мори о статусе Католической Церкви во Франции. Из крупных деятелей революции Карамзин лично общался с якобинцем Ж. Роммом и протестантским пастором Сент-Этьеном Рабо, из известных писателей — с Ж.Ф. Мармонтелем и аббатом Ж.Ж. Бартелеми (в России он будет их переводить и популяризировать). Последним пунктом путешествия был Лондон, где автор «Писем» пользовался вниманием российского посла С.Р. Воронцова.

Карамзин был человеком той эпохи, когда из опыта позднего Просвещения и в преддверии буржуазного универсализма грядущего XIX века рождается принципиально новая категория — «всемирная литература», впервые означенная и описанная Гете. И у В.В. Сиповского, автора до сих пор наиболее фундаментальной монографии о «Письмах русского путешественника», вышедшей еще в 1899 г., имелись все основания заявить: «Карамзин был, по понятиям его поклонников, первым писателем, который сроднил Россию с Западом, так как при помощи его произведений русская публика познакомилась с “предметами и слогом, общими всему просвещенному

миру"»[2]. Иными словами, «Письма русского путешественника» воспринимались как первое отечественное произведение, ставшее фактом истории именно «всемирной литературы». Причем это утверждение справедливо в контексте рецепции карамзинского текста и изнутри, и извне русской словесности. Не случайно еще при жизни автора «Письма» снискали определенную европейскую известность — по крайней мере такую, какой до той поры не знало ни одно произведение отечественной литературы: два немецких перевода этого сочинения вышли в 1800-м и 1804-м; польский — в 1802-м; английский — в 1803-м; французский (во фрагментах) — в 1815-м и т.п.

Говоря в «Сотворении Карамзина» и иных работах о литературной позе своего героя, Лотман подчеркивал наличие в ней совокупности разных и не совпадающих ролевых лиц: трезвого и отстраненного носителя реальной биографии, изощренного служителя «чувствительности» — сентименталиста-лирика, легкомысленного щеголя-петимэтра, наивного ученика, ученого-педанта[3]. Но каждое из

[2] *Сиповский В.В.* Н.М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб.: Тип. В. Демакова, 1899. С. 520.

[3] *Лотман Ю.М.* Там же. С. 20–25; *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* «Письма русского путешественника » Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Сер. «Литературные памятники». Л.: Наука, 1984. С. 525–606.

этих амплуа оказывается недостаточным, контрапунктно оспаривается иными ролевыми масками, в своей совокупности складывающимися в синтетическое целое.

Это — «я» молодого «русского европейца», выросшего в той атмосфере дворянской усадебной культуры, что возникла вследствие опыта заграничной жизни былых участников Семилетней войны, разбросанных по провинции Манифестом о вольности дворянства. В 1780-е годы «птенцы» этих «гнезд» зачастую оказывались вовлечены в культурное движение, развернувшееся вокруг Московского университета и так или иначе связанное с новиковским кружком отечественных «мартинистов». Их отличительная черта — переориентация с классицистического, рационального, просветительского галлоцентричного канона, царившего в официозном Петербурге, на идеализм новой — германо-английской — сентименталистской и предромантической парадигмы. Постепенно формировался тот тип личности, который на языке эпохи обозначался немецким сочетанием die schöne Seele («прекрасная душа»). Его далеко не первым, но наиболее ярким выразителем и стал Карамзин, представивший в «Письмах» все же первый эталонный образец разносторонней, сложно структурированной репрезентации «чувствительного» «я» и как объекта изображения, и как субъекта повествования, оценки описываемой реальности.

Особенность этой культурной личности — ее естественная вовлеченность в европейский циви-

лизационный, в том числе литературный, контекст. Ею уже полностью освоен обязательный пласт просветительской словесности от скептицизма энциклопедистов и Вольтера до руссоизма, в ее становлении ключевую роль сыграли авантюрные и сентиментальные романы и повести от Смоллетта, Филдинга и Ричардсона до Мармонтеля и Стерна, лирическая стихия «чувствительности» Томсона, Юнга, Геснера, Виланда, Гердера, Клопштока. С середины XVIII в. читающая молодежь быстро приобщается к уже сложившейся традиции литературных странствований ученика от одного великого мужа к другому, воплотившейся в многочисленных сочинениях от Фенелона и «Нового Киронаставления» Рамзея до «Путешествия юного Анахарсиса» Бартелеми. Отсюда берет истоки во многом программный жанр прозы эпохи сентиментализма, раннего романтизма, а в последствии в сущности и всего XIX столетия — Bildungsroman, *роман воспитания*. Повторим, истоки эти — именно жанр путешествий.

Но до Карамзина путешествующий в Европу россиянин — это либо тот, кто послан Петром и его наследниками учиться наукам и ремеслам; либо осторожный дипломат; либо ветреный щеголь, просаживающий в злачных углах Пале-Рояля нажитые с российских имений капиталы; либо «стародум», вроде Фонвизина, окидывающий западные «псевдокрасоты» отстраненным скептическим взором. К 1770–1790-м годам в русской светской культу-

ре возникает запрос на иной опыт литературно запечатленной встречи с Западом, о чем свидетельствует целый ряд текстов, в том числе «Журнал путешествия Его Высокородия Г. ст. советника Н.А. Демидова по иностранным государствам в 1771–1773 гг.». Здесь впервые проступает — пока еще весьма размытый — профиль, так сказать, просвещенного туриста, подготовленного к «квалифицированному» знакомству de visu с культурными ценностями Европы. Но именно Карамзину предстояло решить очень важную культурную задачу: дать собственно литературную транскрипцию этому типу личности, которая играет своими ролевыми масками, подчиняя их единой доминанте, глубинной цели. Цель же эта — запечатлеть свою идентичность как носителя новой русской культуры через познавательное освоение иного — европейского — опыта, через самоопределение по отношению к нему. И в конце концов это привело к выработке диалектической модели соотношения *национального* и *западного*, равно далекой от одномерности и преклонения перед *чужим*, и спесивого самодовольства, упоения исключительно замкнутым *своим*.

В письме из Мейсена от 13 июля 1789 г. Путешественник в споре с попутчиком приводит цитату из Лафатера, которую можно считать программной установкой Карамзина в перспективе решения обозначенной нами задачи: «Глаз, по своему образованию, не может смотреть на себя без зеркала. Мы созерцаемся только в других предметах. Чувство

бытия, личность, душа — все сие существует единственно по тому, что вне нас существует, — по феноменам или явлениям, которые до нас касаются»[4].

Собственно все путешествие Карамзина и его «Письма» суть опыт «постановки глаза» через созерцание в зеркале инокультуры, поскольку иначе он обречен на слепоту.

Кто же такой носитель этой оптики, карамзинский Путешественник, ищущий, кажется, в Европе не столько новых знаний, сколько новых впечатлений, всегда готовый вступиться за честь своего отечества, «рыцарь веселого образа», вежливый, снисходительный к чужим слабостям, чувствительный и любопытный?

Прежде всего это человек, «адаптирующий» Европу, в том числе и Францию, как *свое*, но *другое* свое, свидетельствующий о собственной «сродненности» с ней, но — *извне*, разворачивающий тонкое кружево иллюстраций полной погруженности в западный культурный контекст, равенства ему, абсолютного владения его языком, даже, так сказать, «без акцента», как языком «своим», но все же не родным, не материнским. Отсюда — глубинная дистантность, «причастная вненаходимость» (если воспользоваться бахтинским термином) субъекта повествования в «Письмах» по отношению к Европе.

[4] *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. Сер. «Литературные памятники». Л.: Наука, 1984. С. 57.

Эта сложная точка зрения и ценностного отсчета влечет за собой изощренную литературную игру, даже известное «лукавство» субъекта повествования. И именно в вырастающей отсюда тотальной, но неявной иронии и кроется, очевидно, главный рефлекс поэтики Лоренса Стерна как автора «Сентиментального путешествия» в «Письмах» (попутно заметим, что в критике еще с нач. XIX в.[5] утвердилось мнение о том, что, ограничившись лишь заимствованием поверхностных черт изображения событий путешествия как череды сугубо субъективных переживаний сентиментального героя и постоянными излияниями симпатий в адрес создателя Йорика, Карамзин не воспринял глубинных основ стернианства — его humour; мы с этим никак согласиться не можем: картина нам представляется много более сложной).

Интегральная роль автора «Писем» — это маска героя уже упомянутого романа Ж.-Ж. Бартелеми, который Карамзин, очевидно, прочел в начале своего путешествия, роль Анахарсиса, юного скифа, пытливого и благодарного ученика-варвара, путешествующего в целях познания и просвещения по блистательной Греции Платона. Именно ее надевает Путешественник, представляясь в Париже непосредственно аббату Бартелеми: «Нынешний день, — отчитывается в письме от мая 1790 г. Карамзин, – молодой Скиф К* в Академии

[5] *Шаликов П.И.* О слоге господина Карамзина // Аглая, 1808. №5. С. 57. *Сиповский В.В.* Там же. С. 241.

Надписей и Словесности, имел щастие узнать Бартелеми-Платона». И далее: «Я Руской; читал Анахарсиса; умею восхищаться творением великих, бессмертных талантов <...> Мне хотелось бы иметь с ним какое нибудь сходство. Я в Академии: Платон передо мною; но имя мое не так известно, как имя Анахарсиса»[6].

С той же смиренной позой он входит для личного знакомства и «научающих бесед» в дома прославленных писателей, философов и ученых. Однако очень скоро в ходе пунктиром выписанных диалогов за маской варвара-неофита проступают черты одного из самых образованных молодых европейцев своего времени, изощренного ученого-педанта, способного на равных участвовать в любом интеллектуальном симпосионе.

Герой «Писем» эволюционирует в ходе путешествия от литературной маски наивного юнца, въехавшего в Германию, до уже изрядно умудренного странствием и напитанного плодоносным опытом человека, покидающего британский берег и направляющегося домой. Эта эволюция, в литературной транскрипции отсылающая к сюжетным топосам романа воспитания, отражает историю текста, прошедшего несколько стадий формирования от первых публикаций в «Московском журнале» 1791 г. до полного издания в 1801-м, а та в свою очередь фиксирует сложную мировоззренческую динамику самого

[6] *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. С. 251.

Карамзина, на которого оказало ключевое влияние тяжелейшее впечатление от всей совокупности событий французской революции. Но характерно, что «причастная вненаходимость» героя «Писем» по отношению к европейскому контексту и внутренняя свобода от его обязывающих идей заданы изначально — с первых «немецких» глав. Как и изначально задана непосредственная причастность героя к западному культурному континууму. Благодаря не только глубокому интересу к новой словесности Sturm und Drang'а, но и тесному знакомству в юности с поселившимся в России Якобом Ленцем, другом Виланда и Гете, одним из ярких деятелей литературной Германии второй половины XVIII века[7], молодой путешествующий Карамзин ощущает немецкоязычную словесность в сущности «по-домашнему», как *усвоенный*, *уродненный* феномен. Имея за плечами жизнь в новиковском кругу, он прекрасно ориентируется в самых актуальных интеллектуальных европейских дискуссиях своего времени вокруг интересующих масонов идеалистических вопросов, как, например, в полемике между гносеологическим скептицизмом Канта и мистицизмом Лафатера и мн. др.

Но показательно одно. Карамзин стремится посетить и лично познакомиться с «великими европей-

[7] См.: *Розанов М.Н.* Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц, его жизнь и произведения. М.: Унив. тип., 1901. С. 486; *Лотман Ю.М.* Карамзин. С. 52.

скими умами», однако для него в этих знакомствах по сути самым важным оказывается возможность в живую соотнести идеи и художественный опыт с их создателями как людьми, заглянуть в их лица. Лотман связывает это с сакрализацией статуса Слова в традиционной русской культуре, предлагая резюмирующую формулу: «Отправляясь в путь, он <Карамзин> уже знал Европу. Надо было выяснить, можно ли ей верить»[8].

Иными словами, писатель стремился персонализировать, по-новому, через проекцию на личность авторов, адаптировать уже усвоенные образы западной культуры — и испытать их на прочность.

Всегда уклонявшийся от прямой полемичности, но при этом внутренне очень цельный, Карамзин нигде не подвергает влиятельных идеологий европейских мыслителей развернутому критическому анализу, но путем нарративной игры, изящных повествовательных манипуляций, построенных на глубинной иронии, последовательно, с большей или меньшей очевидностью, от них дистанцируется, не сливается, не отождествляет себя с ними, занимает позицию свидетеля извне, сохраняет внутреннюю свободу все той же «вненаходимости». «Вненаходимости» по отношению к идеям, а не людям — их носителям и создателям: по отношению к последним «чувствительный» Путешественник проявляет доброжелательную приязнь и тонкую психологическую сопричастность.

[8] *Лотман Ю.М.* Карамзин. С. 59.

Принцип «вненаходимости» героя фиксируется и семантически маркированной структурой текста. Так, в философско-идеологическом пространстве писем важнейшую роль играет оппозиция уже упомянутых скептицизма Канта и мистицизма Лафатера. Но герой «Писем», проявляя человеческое тепло к обоим философам, в равной степени отстраняется от позиции каждого из них. К примеру, монолог Канта «о природе и нравственности человека» в ходе беседы с Путешественником приводится как бы в записи прямой речи, не сопровождается никакими эксплицитными оценками, однако сцена вершится красноречивой кодой: «Домик у него маленький, и внутри приборов немного. Все просто, кроме... его Метафизики»[9]. А, задав Лафатеру вопрос «Какая есть всеобщая цель бытия нашего, равно достижимая для мудрых и слабоумных?» и получив от него вопиющий по спекулятивной невнятности письменный ответ, Карамзин иронически обращается к читателю: «Вы, конечно, не подумаете, чтобы я в самом деле надеялся сведать от Лафатера цель бытия нашего; мне хотелось только узнать, что он может о том сказать»[10].

Тот же принцип идеологической «причастной вненаходимости», некоторой критической дистантности «сочувствующего» автора проявляется и в

[9] *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. С. 21.
[10] Там же. С. 121.

сфере социально-политической идеологии «Писем». Здесь их структура держится на двух полюсах, представляющих собой вроде бы благие образцы «просвещенного», «добродетельного» общественного устройства, между которыми пребывает переживающая революционное бурление Франция: республиканский строй швейцарских кантонов и ограниченная законами, «почитающая свободы» британская монархия. Однако, подробно обозревая плюсы этих моделей государства, Карамзин подчеркивает все же их родовую болезнь: благополучный демократический фасад здесь зиждется либо на личном эгоизме (Англия), либо на принудительной коллективной добродетели, чреватой перерождением демократии в олигархию (Швейцария). Позиция автора «Писем» — отстраненный прагматический скептицизм. Республиканское правление Карамзин, вслед за Ш.Л. Монтескье, считает пригодным только для добродетельных граждан, а монархическое — не требующим от людей «чрезвычайностей» и способным «возвышаться на той ступени нравственности, на которой республики падают», а значит, на практике более надежным.

В собственно литературном отношении «Письма» представляют собой также беспрецедентную для тогдашней литературы попытку адаптировать отечественным автором западную словесность как эстетическую целостность. Имея гетерогенную природу, они представляют собой резервуар самых разнообразных жанров, стилистических регистров и

идиостилей — преимущественно второй половины XVIII в., но также и предшествующих эпох вплоть до Ренессанса, опыт их абсорбации и применения русским писателем для собственных нужд и для нужд той обновленной национальной литературы, которая во многом выйдет из «Писем», развернув заложенный в них жанрово-стилистический потенциал.

Здесь гармонизированы и синтезированы различные изводы литературных путешествий, путеводителей и дорожных записок, элементы сентиментальной повести, авантюрного романа и романа воспитания, лирических предромантических жанров, описательной поэмы, светской беседы и эпистолярного романа, драмы, философского трактата, экфрасиса, театрально-критического очерка, летописи и многих иных форм. В критике с XIX в. большое внимание уделяется многообразию источников карамзинского текста, наполненного плотными слоями открытых и скрытых цитат, парафраз, переработок чужого слова. Действительно, создавая «Письма», Карамзин играл различными элементами образцов жанра. Помимо «Сентиментального путешествия» Стерна это и «Письма об Италии в 1785 г.» («Lettres sur l'Italie en 1785») Дюпати, и «Картины Парижа» («Tableaux de Paris») Луи-Себастьена Мерсье, и «Путешествие немца в Англию» и «Путешествие немца в Италию» («Reisen eines Deutschen in England», «Reisen eines Deutschen in Italien») Карла-Филиппа Морица, и «Исторические опыты о Париже» («Essais historiques sur Paris») Сен-Фуа, и «Письма англий-

ского путешественника» («Lettres d'un voyageur anglais», фр. пер. 1782) Джона Мура, и десятки других источников в самых разных литературных формах. Его пейзажи практически всегда пропущены сквозь сугубо поэтические традиционные фильтры: предромантические, классицистические, ренессансные. В них неизменно апробируются лирические модуляции Геснера, Галлера, Виланда, Томсона, Юнга, Дюлора, Попа и мн. др.

Автор создает амальгаму из разных западных по происхождению художественных систем, складывает мозаику европейских идиостилей, порождая при этом единую поэтику, из которой по своим руслам пойдет развитие собственно национальной русской литературы XIX в., во многом обязанной «Письмам» и принципами психологизма, и типологическими атрибутами классического героя, и внутренней структурой лирических и прозаических жанров, и стилистическими ориентациями, и очень разнообразным иным.

Диалектика познания *себя* через *другого*, диалектика «глаза» и «зеркала» как сверхзадача Карамзина — автора «Писем» строится на закономерности, которую можно обозначить знаменитой богословской формулой: «нераздельная неслиянность» двух начал. В данном случае — *отечественного* и *западного,* включая *французское*. У зрелого Карамзина, как о том свидетельствует, к примеру, его речь на торжественном собрании Императорской Академии 5 декабря 1818 года, первое неизбежно подразумевает

освоение опыта второго именно потому, что призвано служить *общечеловеческому*, оставаясь *национальным*:

> «Мы не хотим подражать иноземцам, но пишем, как они пишут: ибо живем, как они живут; читаем, что они читают; имеем те же образцы ума и вкуса; участвуем в повсеместном, взаимном сближении народов, которое есть следствие самого их просвещения. Красоты особенные, составляющие характер словесности народной, уступают красотам общим; первые изменяются, вторые вечны. Хорошо писать для россиян — еще лучше писать для всех людей. Если нам оскорбительно идти позади других, то можем идти рядом с другими, к цели всемирной для человечества, путем своего века <...> С другой стороны, Великий Петр, изменив многое, не изменил всего коренного русского <...> Сходствуя с другими европейскими народами, мы и разнствуем с ними <...> Сию истину отнесем и к словесности: будучи зерцалом ума и чувства народного, она также должна иметь в себе нечто особенное <...> Есть звуки сердца русского, есть игра ума русского в произведениях нашей словесности, которая еще более отличится ими в своих дальнейших успехах»[11].

[11] *Карамзин Н.М.* Избранные статьи и письма. М.: Современник, 1982. С. 145.

И, наверное, не лишним будет отметить, что сверхзадача, решенная в «Письмах» «русским путешественником», окажется важнейшей частью наследия всей последующей отечественной классической культуры и срезонирует в знаменитой пушкинской речи Достоевского 1880 года, где исполнение национального предназначения «русского гения» напрямую сопрягается с его «всемирной отзывчивостью». Надо полагать, что и с отзывчивостью на те зовы, соблазны и откровения, что доносились с берегов Сены.

ТЮТЧЕВ И АТЕИЗМ:

революционный французский след в «философии камня»

РИТОРИЗАЦИЯ СОМНЕНИЯ

Едва ли не любые опыты анализа художественного наследия Ф.И. Тютчева должны так или иначе исходить из двух очевидных и простых предпосылок, неразрывно связанных между собой.

Во-первых, это осознание незаурядной книжной эрудиции поэта-дипломата. Еще И.С. Аксаков, первый биограф Тютчева, отмечал, что круг его чтения составляли «все вновь выходящие, сколько-нибудь замечательные книги русской и иностранной литератур, большей частью исторического и политического содержания». При этом «он обладал способностью читать с поразительной быстротою, удерживая прочитанное в памяти до малейших подробностей, а потому начитанность его была изумительна»[1].

[1] *Аксаков И.С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М.: Тип. М.Г. Волчанинова, 1886.

И во-вторых, речь идет о концептуально осмысленной Ю.Н. Тыняновым «литературности» лирики Тютчева, ее обусловленности *чужим словом*, теснейшей с ним соотнесенности, — о том качестве, которое заставило критика-формалиста окрестить наследие своего героя «стихами по поводу стихов», «поэзией о поэзии», построенной на «чувствуемой современниками *отраженности*» художественной фактуры[2].

Обе эти предпосылки неотделимы от центральной доминанты лирического письма поэта — его пресловутого рефлективно-философического характера, который, по Тынянову, формировал «организацию стихового материала» и жанровую основу текста, построенного на антитетичности как корреляте натурфилософского параллелизма[3].

Собственно этот тип поэтики подразумевал критическое вопрошание и риторизацию сомнения в качестве основного модуса лирического высказывания (независимо от пуанта поэтической мысли, который мог и снимать вопрос, и фиксировать его неразрешимость). Логическим следствием такой смысловой структуры зачастую становилась выраженная по-

С. 42. См. также: *Ильина О.Н.* «...Начитанность его была изумительна»: книга и чтение в жизни Ф.И. Тютчева // Библиотечное дело. 2003. № 12. С. 14–16.

[2] *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 363, 365.

[3] Там же. С. 362.

лемичность по отношению к чужому слову, которое было способно выступать и адресатом мировоззренческой тезы, и субъектом философического диалога, и его катализатором. Так что вполне органичным представляется увязывание воедино центонности и, так сказать, мировоззренческой агональности в лирике Тютчева. Б.М. Козырев имел все основания заключить: «<...> цитирование — нередко буквальное, чаще в виде более или менее близких к подлиннику парафраз — пронизывает всю его поэзию, имея множество степеней и оттенков, от использования отдельного образа или идеи до создания целых стихотворений, являющихся либо развитием чужих произведений, либо — *что особенно характерно для Тютчева — полемикой с ними*»[4].

Полемичность в построении смысловой структуры текста может осмысляться как одно из проявлений медитативной двойственности и глубинной амбивалентности мышления писателя более широкого порядка — на уровнях собственно поэтики, теоретической эстетики, философии, отчасти историософии, общественно-политических представлений и даже религиозного самоопределения.

Отсюда — такой атрибут новой эпохи, как ориентация на немецкую романтическую поэзию с натурфилософской основой, и одновременно те сти-

[4] *Козырев Б.М.* Письма о Тютчеве // Литературное наследство. Т. 97. Кн. 1. М.: Наука, 1988. С. 86. Курсив мой — *В.П.*

листические устремления, из-за которых опять же Тынянов свяжет с именем Тютчева «последний этап витийственной “догматической” лирики XVIII века»[5], — века, сопряженного все же по преимуществу с просветительским галлоцентризмом.

Уже в 15 лет поэт переделывает четверостишие «Надпись к портрету М.М. Хераскова» И.И. Дмитриева[6], адресуя свой вариант похвальной арабески — «фернейскому мудрецу»:

Пускай от зависти сердца зоилов ноют.
Вольтер! Они тебе вреда не нанесут!..
Питомца своего Пиериды покроют
И *Дивного* во храм бессмертья проведут![7]

Первый публикатор стихотворения Г.И. Чулков называет эти «лестные для Вольтера строки» «любопытной характеристикой» «юного вольнодумца, который, впрочем, вскоре стал зачитываться иными поэтами и мыслителями — Виландом, Лессингом, Шиллером, Паскалем, — разочаровавшись, как разочаровался впоследствии и Пушкин, во французской цивилизации XVIII века»[8].

[5] *Тынянов Ю.Н.* Цит. соч. С. 385

[6] См.: *Пигарев К.* Жизнь и творчество Тютчева. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 30.

[7] *Тютчев Ф.* Полное собрание сочинений и письма: В 6 т. Т. 1. М.: Изд. центр «Классика», 2002. С. 16.

[8] *Чулков Г.* Автограф Тютчева // Голос минувшего. 1923, №3. С. 88.

Однако примечательно, что уже и у Тютчева-юнца естественные для нежного возраста и духа эпохи свободолюбивые порывы по-своему уравновешены. Не случайно цитируемые стихи он записывает на страницах отнюдь не «Орлеанской Девственницы», которая у оппозиционной дворянской молодежи круга, скажем, Рылеева замещала Библию. Они помещены на экземпляре «Генриады», — поэмы, конечно, просвещенческой, но и вполне лоялистской, да и посвященной английской королеве. Именно Ее Величеству Вольтер здесь предлагает оценить «мораль, огражденную от суеверия, дух свободы, равно *удаленный от мятежа* и подавления; неизменно обеспеченные *права королей* и неизменно защищенные права народов» («la morale à l'abri de la superstition, l'esprit de liberté, également éloigné de la révolte et de l'oppression; les droits des rois toujours assurés et ceux des peuples toujours défendus»)[9].

[9] La Henriade, poème par Voltaire avec les notes; suivi de l'Essai sur la Poésie Epique. Lyon : Les frères Perisse, 1807. P. II (курсив мой — *В.П.*). В примечании к посвящению в этом издании — а именно на его экземпляре Тютчев и написал свое стихотворение — Вольтер публикатором именуется «разумным и учтивым философом, который умеет хвалить королей, даже им не льстя» («un philosophe judicieux et poli qui sait louer les rois même sans les flatter». Ibid. P. IV). Примечательно и то, что эта ранняя поэма Вольтера, еще далекая от воинственного антиклерикализма и даже перетолкованная Шатобрианом в «Гении хри-

Собственно той же природы — и двойственность сочувственной отповеди в стихотворении «К оде Пушкина на Вольность», которое, по справедливому замечанию К. Пигарева, свидетельствует, что «неприятие деспотизма <...> уживалось в Тютчеве уже в эти годы с легитимизмом»[10]. Вольнолюбивые эскапады даже у раннего поэта неизменно сбалансированы вниманием к консервативной западной мысли. И опять же — прежде всего французской, рожденной религиозно-роялистской реакцией на эксцессы революции. Не случайно, цитируя Карла фон Пфеффеля, правнук поэта замечает: «Надо думать, что еще в юности Тютчев познакомился с произведениями французских мыслителей и публицистов периода Реставрации, оказавших <...> исключительно сильное воздействие на формирование его политических взглядов. Один из мемуаристов прямо указывает, что Тютчев уже тогда не избежал влияния идей Жозефа де Местра и "на всю жизнь сохранил его следы"»[11].

Сопоставление автора «России и Революции» с Де Местром — при всех необходимых оговорках, связанных в первую очередь со скептицизмом Тютчева в отношении папского Рима, — слишком рано стало об-

стианства» во вполне прокатолическом смысле, посвящена родоначальнику династии Бурбонов, возвращение которой на парижский престол составляло актуальный политический контекст молодости Тютчева.

[10] *Пигарев К.* Цит. соч. С. 29.

[11] Там же. С. 29-30.

щим местом. И речь шла, разумеется, о сближении не просто ярких индивидуальностей двух мыслителей — очевидной была принадлежность русского автора к большому потоку европейского традиционализма, который на Западе наиболее выраженные и полемически заостренные формы по объективной логике исторической реакции обрел именно на постреволюционной французской почве. Показательно, что в своей статье «Идеалистическая поэзия в России. Ф.И. Тютчев» («La Poésie idéaliste en Russie. F.-I. Tutcheff», 1888) — первой в западной критике работе о Тютчеве-поэте — Э.-М. де Вогюэ, знаменитый автор «Русского романа», назвал своего героя «русским Бональдом» («un Bonald russe»), подразумевая прославленного французского философа-ультрароялиста, одного из идеологов Реставрации и зачинателей новоевропейского интеллектуального консерватизма[12].

Но вспомним о глубинной амбивалентности мышления поэта. Уже помянутый выше Пфеффель «подметил в молодом Тютчеве ту душевную раздвоенность, которая в течение всей жизни была для него источником тяжелой внутренней борьбы и мучительных сомнений и которая сказалась в его поэтических произведениях и в письмах, и даже в отдельных фактах его жизни». Подразумеваются «две резко противоположные стороны духовной природы Тютчева: с одной стороны — скептицизм, вольтерьянство, а с

[12] *Vogüé E.-M. de, V-te.* Regards historiques et littéraires. Paris: Armand Colin et C-nie, 1891. P. 294.

другой — религиозность; с одной стороны — увлечение философией Гегеля с ее пантеистическими идеями, оставившими глубокий след в творчестве Тютчева, с другой — влияние романтизма, отвечавшего его поэтическим наклонностям и богатой фантазии»[13].

Как известно, в 1840-е — самом начале 1850-х поэт-дипломат переживает определенную мировоззренческую эволюцию. Пфеффель считал порогом этого внутреннего движения 1841-й, когда, устав от духовной «ржавчины» «обскурантизма» и «поклонения материальным интересам», охватившего прежде всего эталонно-передовую и все более секулярную Францию, «Тютчев почувствовал отвращение к Западу и обратился к своей исходной точке — к России»[14]. Б.М. Козырев, называя вехой перелома («духовного катаклизма», «огромного мировоззренческого сдвига», по словам комментирующего эти высказывания А.Е. Тархова[15]) в биографии поэта 1850-й год, пытается предложить более глубинные дифференциалы между двумя ее этапами. Раннего Тютчева он характеризует «в религиозном отношении — как политеиста и антихристианина; в философском — как “милетского материалиста”; в собственно поэтиче-

[13] Карл Пфеффель о Тютчеве. Вступ. ст., публ. и коммент. К.В. Пигарева // Литературное наследство. Т. 97: Федор Иванович Тютчев. Кн. 2. М.: Наука, 1989. С. 30.
[14] Там же. С. 34.
[15] *Тархов А.Е.* Предисловие к : Козырев Б.М. Цит. соч. С. 72.

ском — как создателя замечательных мифов о природе», позднейший же период жизни поэта называет «порой многолетних попыток “крещения природы”, попыток создания новых мифологем, основанных на христианских идеях», переключающих взор «на человеческую душу с ее грехами и искуплениями, радостями и страданиями»[16].

Сама по себе мировоззренческая динамика поэта, разумеется, сомнений не вызывает. Может даже показаться, что она снимает напряжение между полюсами тютчевской амбивалентности, коль скоро «второй» этап многое преодолевает и принципиально переосмысляет из «первого».

Однако все не так просто. И предложенное в приведенных цитатах содержательное наполнение цен-

[16] *Козырев Б.М.* Цит. соч. С. 119. Ср. с хлесткими суждениями И.С. Гагарина из письма к А.Н. Бахметевой о Тютчеве «мюнхенского» периода: «В религиозном отношении он вовсе не был христианином. Католичество и протестантство были в его глазах историческими фактами, достойными внимания философа и государственного деятеля, но ни в католичестве, ни в протестантстве, равно как и в восточном православии, он не усматривал факта сверхъестественного и божественного. Его религией была религия Горация, и я был бы чрезвычайно удивлен, если бы мне сказали тогда, что он станет когда-нибудь ревнителем восточной церкви и пламенным патриотом и что он будет в петербургских салонах играть роль какого-то православного графа де Местра» (цит. по: *Пигарев К.* Жизнь и творчество Тютчева. С. 125).

ностной и эстетической динамики Тютчева, подразумевающее однозначный переход от западнического пантеизма к славянофильствующему христианству, думается, откровенно схематично, а зачастую и тенденциозно. Элементы обоих мировоззренческих комплексов могут соприсутствовать, пронизывать, предопределять и комментировать друг друга. Кажется, вполне прав Б.Н. Тарасов, вослед певцу «всеединства» сочленяя интуиции натурфилософского космизма в лирических откровениях Тютчева (в том числе и даже по преимуществу — раннего) с экзистенциалами, рожденными сугубо христианским покаянным и сотериологическим мировидением:

> «<...> в апогее гармонического слияния с природой (“все во мне и я во всем”) лирический герой Тютчева испытывает “час тоски невыразимой”. В пределах самодостаточного натурализма, пантеистического мировоззрения, одухотворения природы в “удушливости” земных наслаждений поэт раскрывает, говоря словами Вл. Соловьева, “темный корень мирового бытия”, <...> торжество Смерти. Предоставленный себе самому и природе человек не способен выйти из дурной бесконечности <...>, из “глубинных противоречий расколотого” “двойного бытия”, исцелить которое от “роковых страстей”, как склонен был думать Тютчев, может “лишь риза чистая Христа”»[17].

[17] *Тарасов Б.* Историософско-публицистическое

Вполне проницательным представляется подход И.С. Аксакова-биографа, который выявлял миросозерцательную цельность своего героя как историософа и общественного мыслителя и в то же время полагал «внутреннее раздвоение» его сущностной, глубинной, *личной* чертой — постоянной, имманентной, в общем-то, насколько мы можем судить, не преодолеваемой по мере эволюции взглядов. Не случайно он дает такое заключение о религиозном сознании поэта:

> «Дух мыслящий, неуклонно сознающий ограниченность человеческого ума, но в котором сознание и чувство этой ограниченности недовольно восполнялись живительным началом веры; вера, признаваемая умом, призываемая сердцем, но не владевшая ими всецело, не управлявшая волею, недостаточно освящавшая жизнь, а потому не вносившая в нее ни гармонии, ни единства... В этой двойственности, в этом противоречии и заключался трагизм его существования»[18].

В любом случае подобная амбивалентность, по-видимому, задавала внутренний механизм работы тютчевского сознания, порождая акцентированную

наследие Тютчева в зеркалах интерпретации // Вопросы литературы. 2019, № 1. С. 126.

[18] *Аксаков И.С.* Цит. соч. С. 47–48.

рефлексию, несвободу «тезиса» от тени «антитезиса» и порой контрапункт самых разных импульсов, друг другу внешним образом противоположных, но по сути взаимодополняющих. Пожалуй, так или иначе этот механизм работал по обе стороны мировоззренческого перелома — и в «мюнхенский», и в «петербургский» периоды. И — на самых разных срезах, включая эстетику, поэтику, стилистику. Здесь «раздвоенность» могла отнюдь не входить в сознательное авторское творческое задание, но предопределяла сам модус письма, его технику смыслопорождения и — особую гармонию парадокса.

На характерный и лежащий на поверхности пример проявления этих закономерностей можно указать, обратившись к стилю Тютчева-писателя в связи с упомянутым «фернейским насмешником». Конечно, «русский Бональд» (он же — «отечественный Де Местр»), если и был в нежные годы вскользь затронут «афейскими» искусами французского Просвещения и вольтерьянства, то преодолел их быстро и основательно, но — на уровне доктрин и идей. Не на уровне письма! И Г. Чулков имел все основания заключить: «Вольтер, несомненно, оказал серьезное влияние на французскую прозу Тютчева»[19]. Блистательные немногочисленные франкоязычные стихи русского поэта практически не были известны даже узкой публике при его жизни, хотя могли бы претендовать на достойное место в антологии франкофонной лирики, а своей

[19] *Чулков Г.* Там же.

поэтикой в чем-то предвосхищали художественные откровения de la Belle époque. Но историко-публицистическая проза и ораторские опыты Тютчева получали самые восторженные оценки со стороны взыскательных парижских интеллектуалов.

«Французский язык в его устах приобретает особую прелесть», — цитирует Пфеффель аббата Перро[20]. Влиятельный Франсуа Бюлоз, основатель и редактор «Revue des Deux Mondes», называет Тютчева в одном из эпистолярных документов писателем, «владеющим с поразительной силой» французским языком[21]. Не менее лестными аттестациями осыпает автора франкоязычной «России и Революции» и Вогюэ: «Какой французский! Легкий, исполненный грации и силы[.] [Я]зык — наш, *и лучших времен*; он мог бы служить образцом для многих публицистов — не московитов» («Quel français! Aisé, plein de grâce et de ressources; une langue de chez nous et du meilleur temps; elle pourrait servir de modèle à bien des publicistes qui ne sont pas Moscovites»)[22]. В этой цитате мы не случайно выделили курсивом указание на то, что французский русского писателя — язык «лучших времен». В общем контексте эстетики Вогюэ это может означать, как бы в подтверждение сказанного позднее Чулковым, родственность тютчевского стиля изысканно-точной,

[20] Карл Пфеффель о Тютчеве. С. 34.
[21] Цит. по: *Пигарев К.* Жизнь и творчество Тютчева. С. 129.
[22] *Vogüé E.-M.* Ibid.

изящно-едкой и обобщающе-лаконичной философской прозе эпохи Просвещения, не подверженной еще неистовому буйству романтизма и иссушивающим флюидам «бездушного» натурализма, — той самой прозе, что литературно ассоциируется прежде всего с Вольтером. Католик, традиционалист и ценитель классического канона Вогюэ не мог не восхититься культурным парадоксом — тем мастерством, с каким консерватор Тютчев использует языковой ресурс противника против враждебных идей. И это не говоря уже о другом парадоксе: устремляясь во французских стихах скорее к будущему — рубежу XIX–XX вв., — в прозе на этом языке — как отчасти и в стилистике русских стихов (вновь вспомним Тынянова) — Тютчев оказывается пассеистом!..

Тот же принцип глубинной амбивалентности, порождающий своеобразный смысловой маятник, являет себя и в построенной на риторизации сомнения философской лирике Тютчева, в том числе — в наиболее известных и афористически емких ее образцах. Причем эксплицируется этот потенциал амбивалентности зачастую именно через дешифровку цитатных пластов в сочинениях поэта. В первую очередь эта экспликация приводит к выявлению неочевидного на первый взгляд полемического заряда.

Рассмотрим один из таких примеров, в подтексте которого, как мы попытаемся показать, возможно, лежит отсылка к ныне забытому, но характерному и своеобычному феномену французской атеистической литературы эпохи Революции.

ВОПРОС О «СВОЕВОЛИИ КАМНЯ»

Речь идет о знаменитом стихотворении «Problème». Оно известно в двух рукописных редакциях. Первая датирована: «января 15/27 дня 1833», вторая — 2 апреля 1857 г. В первой редакции отсутствовало название, появившееся лишь в рукописи 1857-го, а также был дан другой вариант 4-й строки: «Или низвергнут *мыслящей* рукой»[23]. Вторая редакция, по которой в нынешних авторитетных публикациях и дается окончательный текст, — такова:

Problème

С горы, скатившись, камень лег в долине —
Как он упал? никто не знает ныне —
Сорвался ль он с вершины сам собой,
Иль был низринут волею *чужой*!..
Столетье за столетьем пронеслося,
Никто еще не разрешил вопроса...[24]

Стихотворение это — из числа не просто хрестоматийных, но и наиболее стерильных образчиков тютчевской «поэзии мысли», построенной на чистой риторизации открытого вопроса онтологического свойства. Одно из тех, что может служить доводом в пользу слов Д.С. Мережковского: «Там, где Л. Тол-

[23] См. комментарий В.Н. Касаткиной: *Тютчев Ф.* ПССиП. Т.1. С. 423–424.
[24] Цит. по: *Тютчев Ф.* ПССиП. Т.1. С. 150.

стому и Достоевскому нужны целые эпосы, Тютчеву достаточно нескольких строк; солнечные системы, туманные пятна “Войны и мира” и “Братьев Карамазовых” сжимает он в один кристалл, в один алмаз. Вот почему критика так беспомощно бьется над ним. Его совершенство для нее почти непроницаемо. Этот орешек не так-то легко раскусить: глаз видит, а зуб неймет. Толковать Тютчева — превращать алмаз в уголь»[25].

Приобщаясь к малопочтенным занятиям по «превращению алмаза в уголь», констатируем здесь на уровне внешнего смысла открытую и кажущуюся скептической — в той мере, в какой она не имеет выраженного разрешения — рефлексию по поводу одного из вечных и неизбывных для истории человеческой мысли вопросов, — вопроса о предопределении и свободе феноменов бытия и природных сил. Западная традиция от Софокла и Полибия до Блаженного Августина, Янсения, Кальвина и Лютера оставила широкий веер ответов на этот вопрос отнюдь не в пользу «своеволия камня». Однако для Тютчева начала 1830-х, увлеченного натурфилософией с ее шлейфом из новоевропейского скептицизма и романтического спиритуализма, сама двойственность этих идейных паров вновь проблематизировала из-

[25] *Мережковский Д.С.* Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев // Он же. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М.: Сов. писатель, 1991. С. 419.

вечный вопрос, заставляя прислушиваться в том числе и к посланиям из рационалистического стана. На происходящий как раз из него возможный источник образности текста указал в свое время Н.Я. Берковский. Это — Спиноза:

«Стихотворение Тютчева и в том и в другом своем виде перекликается с известным высказыванием Спинозы в письме к Г. Г. Шуллеру: обладай летящий камень сознанием, он вообразил бы, что летит по собственному хотению. В позднейшей редакции стихотворение Тютчева отчетливее выражает мысль Спинозы. По Спинозе, природа неорганична, она механизм сил, соединенных друг с другом внешней причинностью. Раздумья над Спинозой, готовность признать его философию снова показывают нам <...>, сколь часто сомневался Тютчев в природе по Шеллингу — живой и человекообразной. Сам Шеллинг в свое время шел от Спинозы, но ставил себе целью преодолеть его механистические и рационалистические мотивы. Для Тютчева этот сделанный Шеллингом труд преодоления отменяется — перед Тютчевым снова "философия камня", внешних сил, соотнесенных друг с другом по законам механики и геометрии»[26].

Всё так. Однако обращение непосредственно к тексту письма Спинозы способно привнести некоторые уточнения в сказанное Берковским:

[26] *Берковский Н.Я.* Ф.И. Тютчев // Он же. О русской литературе. Л.: Худ. лит., 1985. С. 176.

«<...> представьте себе, пожалуйста, что **камень**, продолжая свое движение, мыслит и сознает, что он изо всех сил стремится не прекращать этого движения. Этот камень, так как он сознает только свое собственное стремление (conatus) и так как он отнюдь не индифферентен, будет думать, что он в высшей степени свободен и продолжает движение не по какой иной причине, кроме той, что он этого желает. Такова же та человеческая свобода, обладанием которой все хвалятся и которая состоит только в том, что люди сознают свое желание, но не знают причин, коими они детерминируются. Так, ребенок думает, что он свободно стремится к молоку, а рассердившийся мальчик, — что он свободно желает мщения, робкий же — что он желает бегства. Так, пьяный думает, будто он по свободному решению воли разглашает то, относительно чего впоследствии, протрезвившись, он хотел бы, чтобы это осталось невысказанным. Так же и человек, находящийся в бреду или болтливый по природе, и многие другие того же сорта полагают, что они поступают по свободному решению своей воли, а не уносятся порывом непреодолимого влечения. И так как этот предрассудок врожден всем людям, то люди не так-то легко от него избавляются <...>

Этими замечаниями я, если не ошибаюсь, достаточно разъяснил мое мнение о свободной и вынужденной (coacta) необходимости и о мнимой человеческой свободе.

> <...> Наконец, я хотел бы, чтобы Ваш друг, делающий мне <...> возражения, ответил мне на такой вопрос: каким образом он <...> человеческую добродетель, происходящую из свободного решения души, согласует *с предопределением божьим*?»[27]

Важно, что ссылка на «предопределение Божие» здесь лишь риторический прием, ориентированный на интеллектуальный контекст споров эпохи Реформации и Контрреформации. В системе Спинозы оно отнюдь не подразумевает личностное благоволение Творца, нацеленное на спасение твари. В его тотально механистичном пантеизме, снимающем «дуализм» натуры и Создателя, Бог синонимичен неделимой и вечной субстанции природы в самом общем смысле: «Deus sive Natura» («Бог, или Природа»). В итоге сам вопрос о возможной свободе действий в тварном мире теряет смысл: все предопределено жесткой цепью взаимной причинной обусловленности, рожденной Субстанцией (она же и есть Природа и Бог).

В «Этике» эти положения вновь иллюстрируются обращением к символу, подхваченному позднее Тютчевым. «Если бы, например, с какой-либо кровли упал **камень** на чью-нибудь голову и убил его, они

[27] *Спиноза Б.* Избр. произв.: В 2-ч т. Т.2. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1957. С. 592–594. Курсив мой — *В.П.*

будут доказывать по этому способу, что камень упал именно для того, чтобы убить человека; так как если бы он упал не с этой целью по воле бога, то каким же образом могло бы случайно соединиться столько обстоятельств (так как часто их соединяется весьма много)?»[28] — вопрошает Спиноза. Эту риторическую эскападу он предваряет своим доктринальным ответом: «<...> природа не предназначает для себя никаких целей и <...> все конечные причины составляют только человеческие вымыслы <...> в природе все происходит в некоторой вечной необходимости и в высочайшем совершенстве. Прибавлю только к этому, что <...> учение о цели совершенно извращает природу»[29].

Берковский был абсолютно прав: в позднейшей редакции «Problème» гораздо яснее выражает философию Спинозы. Его Субстанция-Природа-Бог «*мыслящей* рукой» никак не обладает, поскольку сама «мысль», подразумевающая целеполагание, ей не имманентна и есть лишь плод пытающихся все истолковать бессильных человеческих «вымыслов». А *чуждость* предопределяющей падение камня воли — очень спинозианский по духу образ, подчеркивающий отрешенность холодной машинерии этого пантеистического космоса от «самосознания» и низвергнутого «объекта», и рефлексирующего над вечным вопросом лирического «я».

[28] *Спиноза Б.* Избр. произв.: В 2-ч т. Т. 1. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1957. С. 398.
[29] Там же. С. 397.

В уже цитировавшейся работе Козырева немало спорных заключений о философском аккомпанементе лирики Тютчева. Но нельзя не согласиться, что многие сочинения поэта содержат «выпады против рационалистического, картезианско-спинозистского представления о природе как о бездушном механизме»[30]. Однако в интересующем нас стихотворении ответ Спинозы не отрицается, а включается в конструкцию не снимаемого вопрошания. А та, в свою очередь, подразумевает иные потенциальные ответы, заключенные, вероятно, в аллюзивно-цитатных подтекстах.

Среди них — один из топосов иудео-христианской культуры, который с высокой долей вероятности находился в поле сознания и православного Тютчева, и еврея-сефарда Спинозы. Именно он, возможно, и предопределил образность философических доказательств автора «Этики» о свободе и предопределении, а затем и ее поэтическую транскрипцию у русского стихотворца. Речь о библейском «падающем камне» из 2-й главы Книги Пророка Даниила.

Здесь Даниил рассказывает Навуходоносору содержание провиденциального сна, забытого вавилонским царем, но Божиим промыслом открытого ветхозаветному пророку:

> «Тебе, царь, было такое видение: вот, какой-то большой истукан; огромный был этот исту-

[30] *Козырев Б.М.* Цит. соч. С. 87.

кан, в чрезвычайном блеске стоял он пред тобою, и страшен был вид его.

У этого истукана голова была из чистого золота, грудь его и руки его — из серебра, чрево его и бедра его медные, голени его железные, ноги его частью железные, частью глиняные.

Ты видел его, доколе **камень не оторвался от горы без содействия рук**, ударил в истукана, в железные и глиняные ноги его, и разбил их.

Тогда все вместе раздробилось: железо, глина, медь, серебро и золото сделались как прах на летних гумнах, и ветер унёс их, и следа не осталось от них; а камень, разбивший истукана, сделался великою горою и наполнил всю землю» (Дн. 2:31–35).

Далее Даниил растолковывает этот сон как символическое указание на судьбу великих царств после Навуходоносора. Традиционная церковная экзегеза по большей части видит здесь праобраз смены друг другом череды языческих империй: вавилонской, мидо-персидской, греческой при Александре Македонском, наконец — римской. В контексте этой символики оторвавшийся от горы и разрушивший истукана камень понимается как приход им на смену христианства — неотмирного Царства Божия, Церкви, уподобленной наполнившей всю землю горе[31].

[31] Ср. прямое уподобление Христа отсекаемому от горы камню из Даниилова пророчества в

В таком семантическом поле отсутствие «содействия рук» при падении камня (вспомним опять же об отказе Тютчева от образа «мыслящей руки» во второй редакции стихотворения) лишь подчеркивает его провиденциальность, абсолютную предопределенность Волей Божией, не просто неслучайность, но — сугубую промыслительность в перспективе устроения Священной истории, «домостроительства спасения».

Таков подтекстуальный библейско-христианский ответ, включенный в структуру тютчевского открытого вопрошания. Однако структура эта диалогична. Причем векторы ее диалога порой противоположно направлены. Иными словами, подтексты «философии камня» в стихотворении друг другу противостоят. Спинозианская бесцельная механистическая тотальная предопределенность сталкивается в аллюзивном пространстве текста со спасительной провиденциальностью Писания.

Однако и этим дело не ограничивается. Библейско-христианская версия ответа здесь, возможно, соотнесена с еще одним подтекстом, который подразумевает не косвенное, как в случае со Спинозой, а прямое отрицание заданной ею тезы.

ирмосе 9-й песни канона утрени преполовения Пятидесятницы (составитель — преп. Феофан Начертанный, 778-ок. 847): «Камень нерукосечный / от несекомыя горы Тебе Дево, / краеугольный отсечеся, / Христос, совокупивый разстоящаяся естества. / Тем веселящеся, Тя Богородице величаем».

* * *

В 1781 г. во Франции появляется весьма любопытная книга. Автор ее указан не был. Название выглядело достаточно респектабельно: «Fragmens d'un poème moral sur Dieu» (буквально: «Фрагменты моральной поэмы о Боге»). Однако прочее содержимое даже титульной страницы у добропорядочного читателя могло вызвать лишь изрядное смущение и нездоровое любопытство. Все выглядело скандально-провокационно — и вполне прозрачно: эпоха Просвещения с ее антиклерикалистскими откровениями не даром успела давно расцвести пышным цветом и жадно устремиться к своему катастрофичному апогею — Великой Революции.

Место издания было обозначено так: A Atheopolis (так сказать, «в Аθейграде»). Год публикации: L'An Premier du règne de la Raison («Первый год царства Разума»). Парафраза титульного грифа была не менее красноречивой. Вместо привычного «Ad majorem gloriam Dei» здесь стояло: «Ad majorem gloriam *virtutis*» («К вящей славе *добродетели*»). Наконец, вся содержательная соль фрагментарной поэмы оказалась собранной в эпиграфическое двустишие, помещенное прямо под заглавием и откровенно инверсирующее, выворачивающее наизнанку креационное зачало Книги Бытия:

L'Homme a dit: faisons Dieu; qu'il soit à notre image:
Dieu fut; & l'ouvrier adora son ouvrage.

(«Сказал Человек: создадим Бога, и пребудет он
по образу нашему.
И стал Бог; и творец поклонился творению
своему»).

Вся книга представляет собой обрамленные прологом, эпилогом и некоторыми другими композиционными элементами 50 пространных стихотворных фрагментов почти на 100 страницах — удручающе однообразных, поэтически бесцветных, но исполненных риторического энтузиазма в изложении идеологической доктрины. Доктрины прозрачно-ясной и с очевидностью заданной титулом. Речь — об атеизме. Последовательном, не осложненном излишне изысканными интеллектуальными инвестициями, но вполне в духе радикального философского материализма эпохи и к тому же в привычной для нее форме дидактической поэмы. Некоторый тонус этой монодии придавал лишь экстатический пафос автора, который не только отвергал любые изводы деизма, не просто отрицал существование Божие, как полагалось бы «трезвому рационалисту», но истово восставал на Творца и подвергал его разноречивым кощунственным поношениям, хлестко заявляя:

Et si je pense à Dieu, c'est pour le blasphémer[32].

(«И если уж я думаю о Боге, то лишь затем,
чтобы его хулить»)

Автор отвергает при этом либертерианскую связь атеизма со свободой от моральных устоев, настаивает на замещении небесного престола культом Добродетели, тем более ценной, если она независима от божественных предписаний, а также, отдавая щедрую дань сенсуализму, прибегает к джентельменскому набору доводов, предлагаемых материалистической натурфилософией от античности до Гольбаха и естествоиспытателей просветительского века.

Для нас здесь существенно одно: во фрагменте III поэмы появляется образ, который мог послужить объектом аллюзии Тютчева — автора «Problème» и быть включенным в подтекст русского стихотворения.

Для прояснения смыслового фона и наглядной иллюстрации характера всей поэмы приведем пространные выдержки из этого фрагмента, выделив жирным шрифтом интересующие нас строки:

Choisis: ou l'univers lui-même est son moteur;
Ou son auteur, sans fin, lui-même eût un auteur

[32] Fragmens d'un poème moral sur Dieu. A Atheopolis [Paris]: [Desauges]. l'An premier du règne de la Raison. 1781. P. 51.

<...>
Théiste inconséquent, eh bien! à la matière
Pourquoi refuses-tu cette puissance entière?
Ce Dieu qu'avec effort tu fais intervenir,
Double l'obstacle encor qu'il falloit applanir.
Et pourquoi l'univers, ce grand tout plein de vie,
N'existeroit-il pas par sa propre énergie?
Connois-tu la matière & ses propriétés?
Passive, inanimée, à tes yeux hébétés,
Avant de la juger, de lui donner un maître,
Docteur à courte vue, il faudroit la connaître.
Quel est donc cet esprit agissant sur les corps,
Combinant, dirigeant leurs plus grossiers ressorts?
66 **Est-ce la main d'un Dieu, qui, pesant sur la pierre,**
La chasse & précipite au centre de la terre?
Est-ce la voix d'un Dieu, qui dit au Loup cruel
D'attaquer la brebis, ou le berger fidel?
Tente l'expérience; observe la nature;
Devine les secrets de sa méthode obscure;
<...>
Et, n'admets pas un Dieu, père de toute chose,
Si la matière peut se passer d'une cause.
<...>
L'univers est sa cause; il n'est rien hors de lui;
C'est vouloir l'obscurcir que la mettre en autrui.
La matière est partout; où Dieu pourroit-il être?
Hélas! nous chercherions en vain à le connaître;
Impalpable, inodore, invisible & muet,
Il échappe à nos sens, & cache ce qu'il est.

Ou Dieu n'existe pas; ou bien, son existence
Est un fruit défendu pour notre intelligence[33].

Подстрочник:

Выбирай: или вселенная — сама себе двигатель,
Или ее автор, бесконечный, и сам бы имел автора
<...>
Непоследовательный теист, послушай! Почему
материи
Ты отказываешь в этой всеобъемлющей мощи?
Тот Бог, которого с усилием ты заставляешь
вмешиваться,
удваивает только препятствие, какое следовало
сгладить.
И почему вселенной, этой великой всеобщности,
исполненной жизни,
не существовать лишь посредством собственной
энергии?
Знаком ли ты с материей и ее свойствами?
Прежде чем судить о ней, пассивной,
неодушевленной в твоих одурманенных глазах,
прежде чем усваивать ей господина,
следовало бы, близорукий доктор, ее знать.
Итак, какой же дух действует на тела,
соединяя и направляя их самые грубые
движущие силы?
И разве Божья длань [рука некоего Божества],
давя на камень,

[33] Ibid. P. 14–15.

сбрасывает его и низвергает к центру земли?
И разве Божий глас [голос некоего Божества]
велит жестокому волку
нападать на овцу и верного пастуха?
Испробуй опытный путь; наблюдай за природой,
вскрой тайны ее сокрытого метода;
<...>
И не признавай Бога, отца всех вещей,
если материя может обойтись
без [перво]причины.
<...>
Вселенная — ее причина; и нет ничего вне ее;
и полагать ее [причину] в других значит желать
ее затемнить.
Материя — повсюду; и где же быть Богу?
Увы! Тщетными бы стали наши стремления
это узнать;
Неосязаемый, необоняемый, невидимый и немой,
он ускользает от наших чувств и скрывает,
что он такое.
Либо Бога не существует, либо же его
существование —
запретный плод для нашего разума.

Итак, автор «фрагментов» предлагает свою версию «философии камня» с ясным ответом на вопрос. Если спинозианская тотальная механистичность еще драпировалась риторикой *предопределения Божия* (хотя эта теологема по сути и далеко отстояла от своих исконных библейско-христианских коннотаций),

то во французской поэме все вполне прозрачно: механицизм здесь ничем не осложнен, кроме навязчивой потребности отмести саму возможность вмешательства Божественного промысла в жизнь природы. Всем правят законы материи. Они низвергают камень с горы. И нет за ними никакой «мыслящей руки», да и «воли чужой» нет. «Камню» предлагается напитаться оптимизмом от «красоты» этой конструкции. А дальнейшие морализаторские выводы, основанные на замещении поклонения Творцу культом Добродетели, превращают это предреволюционное парижское сочинение в красноречивое предвестие забавного атеистического силлогизма, который в версии Н. Бердяева звучит так: «Это про них Вл. Соловьев сказал: "Человек произошел от обезьяны, следовательно, мы должны любить друг друга"»[34].

Что же заставляет нас предположить, что использованный во «фрагментах» образ-символ камня, возможно, был подхвачен позднее русским поэтом? Конечно, прежде всего параллелизм схождения в общем контексте философского вопрошания двух одинаковых ключевых образов-символов: низвергающегося камня и «руки-первопричины». Но не только. Косвенным, однако, кажется, довольно веским доводом в пользу предположения о сознательном учете Тютчевым именно этого источника служит само название стихотворения — *Problème*.

[34] *Бердяев Н.* Духи русской революции // Вехи; Из глубины. — М.: Правда, 1991. С. 21.

Дело в том, что «Фрагменты моральной поэмы» начинаются с «инвокации», псевдомолитвенного обращения к Богу: «Invocation ou Prière à Dieu». Процитируем первые четыре из его восьми строк, выделив интересующее нас слово, которое занимает в семантической композиции стихотворения одно из ключевых мест — в задающем рифму конце первого стиха:

O Toi, dont l'existence est encore un **problème**;
Toi, qui de l'univers es peut-être l'emblème;
Toi, que tout doit prouver, que tout peut démentir,
Dieu! j'ose te nier, plutôt que t'avilir[35].
<...>

Подстрочник:

О, Тебя, чье существование — до сих пор
проблема [загадка];
Тебя, сущего, быть может, эмблемой вселенной;
Тебя, [бытие] которого все должно доказывать,
которого все может опровергнуть,
Боже! Я осмеливаюсь скорее Тебя отрицать,
чем уничижать.
<...>

Итак, «Фрагменты моральной поэмы о Боге» не только включают в себя символическую образность «философии камня», которая потом встретится нам

[35] Ibid. P.5.

в тютчевском стихотворении, но и в семантически выделенном месте уже первой своей строки содержат слово, вынесенное затем русским лириком в название собственной лаконичной медитативной «пиэсы». Причем смысловая ударность этого слова задана и авторским сверхзаданием всего французского текста, иронически инверсирующего свое заглавие. Перед нами отрывки поэмы не «*о* Боге», а «*против* Бога», а сам ее «герой» предстает не объектом поклонения, а *проблемой*, взыскующей отрицательного решения.

Кажется, именно здесь лежит разгадка франкофонного именования русского стихотворения, вскрывающая еще один источник аллюзий и даже превращающая его в основной адресат глубиной полемики, заданной центонной природой текста.

Перед нами тот самый случай, который может послужить выразительной иллюстрацией правоты Тынянова, утверждавшего: «Тютчев в своих зачинах дает как бы Vorgeschichte своих стихотворений, он как бы отталкивается от положений, в самих стихотворениях не данных (это и делает его фрагментарную форму конкретной). Но очень часто эта Vorgeschichte — литературного происхождения»[36].

Problème в заглавии Тютчева, с нашей сточки зрения, и выступает в роли указания на помянутую критиком-формалистом «предысторию» стихотворения. Предысторию литературного происхожде-

[36] *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. С. 363.

ния, которая подразумевает «отталкивание от положений», заданных французским дидактическим сочинением 1781 г. Однако к заключению, вытекающему из констатации этого факта, мы обратимся чуть позже.

Пока же ответим на вопрос, кто был автором французской богоборческой фрагментарной поэмы. Сама по себе анонимность этой книги вполне понятна: до начала революции оставалось еще восемь лет. Лишь полтора десятилетия назад в городке Абвиле на севере Франции по ложному обвинению в поругании Распятия был обезглавлен и сожжен вместе с «Философским словарем» Вольтера 19-летний шевалье де ля Барр. И еще слишком хорошо все помнили о четвертовании в 1760-м тулузского торговца-протестанта Жана Каласа, уличенного в «антикатолическом фанатизме».

Так что у автора «фрагментов» имелись все основания скрывать свое имя. Впрочем, не долго. Революция была не за горами. И весть о падении Бастилии заставляет его открыто выступить на широкую общественную арену, заодно и засвидетельствовав собственные права на дерзкое сочинение.

Речь идет о *Пьере Сильвене Марешале* (1750–1803), писателе, философе, журналисте, общественном деятеле, представителе младшего поколения французских просветителей (наряду с Ж.-А. Кондорсе, Л.-С. Мерсье, П.-Ж. Кабанисом, Ж.-А. Нежоном, К.Ф. Вольнеем), в отличие от своих старших

собратьев переживших революцию и активно вовлеченных в ее водоворот[37].

[37] *Dommanget M.* Sylvain Maréchal: l'égalitaire, l'homme sans Dieu. Paris: Spartacus, 1950. Помимо этой монографии известного французского историка-коммуниста, наиболее детальной и основательной, общие сведения о жизни и творчестве Марешаля см. также в книгах: *Fusil C.A.* Sylvain Maréchal ou l'homme sans Dieu, H. S. D., 1750–1803. Paris: Plon, 1936. 277 p.; *Aubert F.* Sylvain Maréchal, passion et faillite d'un égalitaire. Pise : Goliardica ; Paris : Nizet, 1975. 184 p.; в статьях: *Karmin O.* Sylvain Maréchal et le manifeste des Égaux // Revue historique de la Révolution française et de l'Empire. T. 1, janvier-décembre, 1910. P. 507–513; *Dommanget M.* Sylvain Maréchal et le «tonneau de Diogène» // Annales révolutionnaires. T. 7. No 2, mars-avril, 1914. P. 165–178; *Castonguay-Bélanger J.* Le Dictionnaire des athées de Sylvain Maréchal. Bilan pour un nouveau siècle // Composer avec la mort de Dieu. Littérature et athéisme au XIX-ème siècle. Patrick Thériault et Jean-Jacques Hamm (dir.). Québec: Presses de l'Université Laval, 2014. P. 13–29. Первые сводные сведения о личности и творчестве Марешаля см. в предисловии, написанном спутницей последних лет его жизни: *Gacon-Dufour Mme [M.-A.-J.]* Notice sur Sylvain Maréchal // Maréchal S. De la Vertu. Paris : L. Colin, 1807. P. 1–70; *Lalande J. de.* Supplémens pour le Dictionnaire des athées // Maréchal S. Dictionnaire des athées anciens et modernes. Deuxième édition. Augmentée des suppléments de J. Lalande; de plusieurs articles inédits, et d'une notice nouvelle sur Maréchal et ses ouvrages. Bruxelles: Impr. de J. B. Balleroy,

СИЛЬВЕН МАРЕШАЛЬ: ИГРА С САКРАЛЬНЫМ, ИЛИ ЭКСКУРС О «ЧЕЛОВЕКЕ БЕЗ БОГА»

Марешаль был фигурой и симптоматичной для своей эпохи, и в то же время весьма не обычной. Многое в его облике, судьбе и культурной репутации противоречиво и даже иронично.

В первую очередь то, что один из самых плодовитых писателей своего поколения, главный редактор наиболее читаемой газеты революционной эпохи «Révolutions de Paris» (публиковавшийся там, правда, в основном без подписи: под всеми номерами свое имя ставил хозяин издания Луи-Мари Прюдом)[38], очень быстро оказался забыт. Причем гораздо основательнее забыт у себя на родине, чем, скажем, в России. Последнее объяснимо: радикально-эгалитаристские, утопико-коммунистические и атеистические воззрения этого литератора не могли быть вовсе обойдены вниманием отечественных историков социалистической мысли. С.И. Великовский даже, говоря о «заговоре молчания, вот уже более полу-

1833. Pagination 2. P. 1–18; *Germond J.B.L.* Notice nouvelle sur la vie et les ouvrages de Sylvain Maréchal // Maréchal S. Dictionnaire des athées anciens et modernes. Pagination 1. P. 9–23; *Damiron Ph.* Memoire sur Naigeon et accessoirement sur Sylvain Marechal et Delaland. P.: A. Durand, 1857. 157 p. (содержит резко критический анализ философско-атеистических воззрений литератора).

[38] *Dommanget M.* Sylvain Maréchal: l'égalitaire, l'homme sans dieu. P. 485–491.

тора столетий окружающем наследие» нашего героя, заключал: «Если бы голос советских исследователей не нарушил это молчание, Марешаль, пожалуй, и по сей день не значился бы в числе заслуженных имен литературы французской революции»[39]. Впрочем, и здесь не должно быть преувеличений: специализированных отечественных работ о писателе совсем не много и посвящены они в абсолютном большинстве историко-философским, а не собственно литературным аспектам его наследия[40].

[39] *Великовский С.И.* Сильвен Марешаль — певец богоборчества и коммунистической мечты // Он же. Поэты французских революций 1789–1848 годов. М.: Изд-во АН СССР. 1963. С. 99.

[40] Первым источником общих сведений о Марешале в русскоязычной литературе, насколько мы можем судить, стала статья о нем в: *Гогоцкий С.С.* Философский лексикон. Т. 3. Киев: Унив. тип., 1866. С. 381–382. Однако основные работы относятся к советскому времени. См. вступит. статью о писателе в единственном сборнике немногочисленных избранных (и данных по большей части в отрывках) его сочинений, изданном в нашей стране: *Момджян Х.Н.* Сильвен Марешаль // Марешаль П.-С. Избранные атеистические произведения. М: Изд-во АН СССР, 1958. С. 5–44. См. также: *Вороницин И.П.* Лаланд и Марешаль // Он же. История атеизма. Рязань: Атеист. С. 400–411; *Момджян Х.Н.* Сильвен Марешаль // Известия АН Армянской ССР. 1944, № 1–2; *Никитина И.А* Общественно-политические взгляды Сильвена Марешаля и их классовая сущность // Ученые записки МГПИ.

Впечатляет и разительный контраст между доктриной воинственного антимонархизма, антиклерикализма и атеизма этого автора брошюры с красноречивым названием «Культ и законы общества людей *без Бога*» («Culte et Lois d'une société d'hommes *sans Dieu*», 1798), которая по сути представляла собой устав «Общества безбожников», и его христианской сострадательностью. Примечательно свидетельство младшего современника Марешаля:

«Будучи антикатоликом, он первым благоприятствовал набожности своих жены и сестры, и из при-

1956. Т. 58. Вып. 3. С. 141–174; *Кучеренко Г.С.* Социально-политические взгляды Сильвена Марешаля (К вопросу о влиянии Жана Мелье на атеистическую и социалистическую мыль Франции XVIII в.) // История социалистических учений. М., 1962. С. 149–185; *Кучеренко Г.С.* Судьбы «Завещания» Жана Мелье в XVIII веке. М.: Наука, 1968. С. 128–185 (гл. III); *Сафронов С.С.* Коммунистические идеи Пьера Сильвена Марешаля // Очерки всеобщей истории. Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. 1969. Т. 307. С. 265–277; ряд статей С.Е. Киясова 1980-х гг., публиковавшихся врозь в саратовских изданиях, сведены в монографию: *Киясов С.Е.* Сильвен Марешаль: Политическая биография. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1987. См. также: *Киясов С.Е.* Идея просветительской конспирации в творчестве Пьера Сильвена Марешаля // Историческая наука и судьбы историков: преемственность и инновационные подходы. Мат. всерос. научн. конф. Саратов: Саратовский источник, 2017. С. 95–98.

вязанности к ним держал у себя в кабинете символы христианской религии; он протягивал руку помощи преследуемым монахиням, предлагал им убежище, содействие и собственное покровительство. Будучи антимонархистом, он не умел ни предавать, ни обличать, ни даже отказывать жертвам в услугах и деньгах, кем бы они ни были в эту жестокую годину».

(«Anti-catholique, il était le premier à favoriser la dévotion de sa femme et de sa soeur, et par attachement pour elles il avait dans son cabinet tous les symboles de la religion chrétienne ; il tendait la main à des religieuses persécutées, il leur offrait un asile, des secours et sa protection. Anti-monarchique, il ne savait ni trahir, ni dénoncer, ni même refuser aux victimes, quelles qu'elles fussent dans ces temps de cruautés, ses services et son argent»)[41].

Будущий автор безбожной поэмы, сын парижского виноторговца и несостоявшийся адвокат-заика, в 20 лет решил отдаться стихотворству в игриво-идиллическом духе, выпустив сборники «Пасторали» («Bergeries», 1770) и «Храм Гименея» («Le Temple de l'Hymen», 1771), а заодно и свой извод «Анакреонтических песен» («Chansons anacréontiques», 1770). Стихи были легки и изящны. Их заметили. Оценили.

[41] *Germond J.B.L.* Notice nouvelle sur la vie et les ouvrages de Sylvain Maréchal // Maréchal S. Dictionnaire des athées anciens et modernes. Deuxième édition. Augmentée des suppléments de J. Lalande; de plusieurs articles inédits, et d'une notice nouvelle sur Maréchal et ses ouvrages. Bruxelles: Impr. de J.B. Balleroy, 1833. P. 13–14.

И предложили автору место младшего библиотекаря в Коллеже Мазарини.

Будни в окружении одной из богатейших книжных коллекций Европы превратили пытливого читателя в изрядного эрудита, а заодно и приобщили его к вольнолюбивым токам просветительской мысли эпохи. Головокружительное любомудрие скептиков и рационалистов быстро соблазняет молодого поэта: он переживает внутренний перелом, его перо тяжелеет, дух устремляется к философическим маякам — Руссо, Вольтеру, Гельвецию, Гольбаху, Дидро. Он посещает кружки атеистов-вольнодумцев и «искателей света», устанавливает связи с будущими глашатаями революции Дантоном и Демуленом. По-видимому, уже в 1777-м Марешаль становится масоном; в 1785-м его имя фигурирует в списке членов парижской ложи «Небесное дружество» («La Céleste amitié») Великого Востока Франции[42], а масонскую подпись под собственными сочинениями и документами он будет ставить едва ли не до конца своих дней (впрочем, из соображений осторожности большую часть прижизненных книг он выпускал либо анонимно, либо под анаграмматическими псевдонимами S. Ar-Lamech, P. Lanceram и др., либо с частично раскрытыми и вовсе нераскрытыми инициалами, включая такой вариант: P.S.M.l'H.S.D., где три последние литеры означали *"l'Homme sans Dieu" — «Человек без Бога»*).

[42] *Dommanget M.* Sylvain Maréchal: l'égalitaire, l'homme sans Dieu. P. 69.

В формировании мировоззрения Марешаля скрестилось несколько идейных линий. Его базу составил классический руссоизм с характерным противопоставлением идеала патриархальности, «естественного человека» и коррозии цивилизации, на этот фундамент легли материализм Ж.-О. де Ламетри, социально-коммунистические утопии аббата Г.-Б. де Мабли и Э.-Г. Морелли, пропущенные сквозь философическую рационализацию энциклопедистов, и, наконец, мистико-просветительская дидактика мартинизма (в теософской версии непосредственно Луи-Клода Сен-Мартена) и иллюминатства (в атеистическом изводе Иоганна Адама Вейсгаупта)[43]. В результате формируется достаточно радикальная концепция отрицания цивилизации как неизбежного зла, порожденного социально-имущественным неравенством и проистекающими из него деспотизмом власть имущих, «хищничеством духовенства» и рабской психологией большинства — пассивно-безгласого либо зверски-бунтующего. Этому противопоставляется идеал «золотого века», утраченного и взыскующего возрождения, эпоха «естественной анархии», когда не было ни государства, ни сословий, ни развитых институтов собственности, ни монархов, ни священников, а властью над человеком обладал лишь его отец — патриархальный глава рода, составлявшего основу «естественного», идиллического общественного устройства. При всей обу-

[43] *Fusil C.A.* Ibid. P. 178–183.

словленности подобного рода воззрений влияниями и духом эпохи к утопии «руссоистского коммунизма» Марешаль приходит не сразу. В отличие от Робеспьера и многих будущих певцов террора он стал убежденным республиканцем еще задолго до революции. Однако ее ужасы, разнузданное бахвальство победившей буржуазии и хищничество нуворишей предопределили сложную эволюцию писателя — от воодушевленного доверия общественному эксперименту санкюлотов к своеобразному идеалистическому анархизму. Путь этот, впрочем, был петляющим, хотя и закономерным.

Поначалу заняв левый фланг на раннем революционно-политическом фронте рядом с Эбером и Шометтом, он вскоре выступает с откровенно пацифистских позиций, против войны и террора, разоблачает Робеспьера. Приветствуя термидорианский переворот, Марешаль, тем не менее, в годы Директории очень быстро лишается иллюзий. Конспирологический пафос[44] и радикальный порыв вовлекают его в коммунистический «заговор равных» Гракха Бабефа, с которым он познакомился в 1793-м и которого пристроил на службу в типографию Прюдома.

[44] См. высказывание Фюзи: «<...> бабувизм же есть в большей степени масонская, чем собственно политическая конспирация» («<...> le babouvisme est-il une conspiration encore plus maçonnique que politique») (*Fusil C.A.* Op. cit. P. 182)

Сильвен — среди руководителей заговора. В 1796-м он даже составляет «Манифест Равных» — яркое предвестие образцов этого жанра в коммунистическом и анархистском движениях XIX–XX вв. Марешалевский текст напугал самих бабувистов, которые отказались его утвердить в качестве официального своего документа: слишком уж смелыми были тезисы автора о готовности отдать на погибель «все искусства» (идеи Платонова «Государства» здесь получали вполне экстремистское развитие), лишь бы «осталось действительное равенство», и о необходимости отказаться от деления на «управляющих» и «управляемых». В конце концов, как известно, предательство Гризеля привело к провалу заговора и аресту его участников[45]. Но необъясни-

[45] Сведения об участии Марешаля в бабувистском движении впервые представлены в мемуарах Ф. Буонарроти: *Buonarroti Ph.* Conspiration pour l'égalité, dite de Babeuf, suivie du procès auquel elle donna lieu et des pièces justificatives, etc. Paris: Baudouin frères, 1830. 2 vol. (см. рус. пер.: *Буонарроти Ф.* Заговор во имя равенства, именуемый заговором Бабефа. В 2-х т. М.; Л.: 2-я тип. Изд-ва АН СССР, 1948). См. также: *Dommanget M.* Babeuf et la conjuration des Égaux. Paris: Librairie de «L'Humanité», 1922. (рус. перевод: *Доманже М.* Бабеф и заговор равных. Ленинград: Прибой, 1925); *Буонарроти Ф.* Гракх Бабеф и заговор равных. П.-М.: Гос. изд-во, 1923. С. 69–71. *Кучеренко Г.С.* Роль Сильвена Марешаля в Заговоре равных // Новая и новейшая история, 1961, № 6. С. 34–46.

мым образом имя Марешаля из уст предателя не прозвучало — и тот остался на свободе. Странность этого факта вызывала разные домыслы. И уже в начале XX века Луи Шнейдер на страницах газеты «Le Gaulois» задавался характерным вопросом и сам же на него отвечал: «Быть может, его [Сильвена Марешаля] политические колебания были расчетливо продуманы или же он находился на содержании разных сменяющих друг друга режимов? Но это противоречило бы репутации честного человека, какую пожелали признать за ним большинство историков» («Peut-être ses [de Sylvain Maréchal] variations politiques étaient-elles calculées; ou bien encore était-il à la solde des divers régimes qui se succédaient? Mais ce serait contraire à la réputation d'honnête homme que la plupart des historiens ont voulu lui connaître»)[46].

В любом случае это обстоятельство заставило Марешаля расстаться с активной политикой и вести в своем загородном доме уединенную жизнь книжника. Дидактические импульсы собственной натуры и «масонского долга» в последние годы жизни он целиком отдает ученым и литературным занятиям, с тревогой вглядываясь, однако, в возвышающуюся фигуру Наполеона. Еще в 1897 г. Марешаль издает «Поправку к славе Бонапарта, или Письмо к этому генералу» («Correctif à la gloire de Bonaparte, ou Lettre à ce

[46] *Schneider L.* «Cendrillon» interdite // Le Gaulois. 12 août 1923. P.1.

général»)[47], где во многом предугадывает абсолютистские амбиции будущего императора. Поздние писания Сильвена вообще идут откровенно против течения новой эпохи, изживающей якобинские эксцессы. И если бы не смерть, возможно, имя Марешаля оказалось бы в итоге в проскрипционных списках Наполеона. Прежде всего потому, что при всех отклонениях в вопросах философской и политической тактики писатель неизменно, с религиозной истовостью хранил верность одной страсти — страсти атеизма, а та в эпоху Конкордата с Католической Церковью оказывалась совсем не ко двору. На заре нового века дух времени благоволил «Гению христианства» Шатобриана. И показательно, что за год до выхода этой эпохальной книги Марешаль публикует собственный труд, где в жанре критической экзегезы Священного Писания по сути предвосхищаются и полностью отвергаются, как бы выворачиваются тыльной стороной основные ценности и смыслы сочинения автора-роялиста, — трактат «За и против Библии» («Pour et contre la Bible», 1801)[48].

[47] *P. S. M. l'H. S. D. [P.-Sylvain Maréchal, l'homme sans Dieu].* Correctif à la gloire de Bonaparte, ou Lettre à ce général. Venise; Paris: Lenfant, an VI [1897].

[48] Pour et contre la Bible, par Sylvain M*** [Maréchal]. Jérusalem [Paris?], 1801. Новейшее переиздание: *Maréchal S.* Pour et contre la Bible / établissement et annotation du texte par Jean-Pierre Jackson. [Paris]: Coda. 2009. Обзор принципов марешалевской «библейской критики» в сопоставлении с атеистической экзегезой Мелье,

Еще в 1782-м, через год после «фрагментов о Боге», он выпустил сборник с красноречивым названием «Золотой век» («L'Âge d'Or»[49]). С одной стороны, это очередное упражнение в идиллическом жанре, с другой — здесь подспудно уже ощутим пройденный искус «посвящения в атеизм». С историко-литературной точки зрения сочинение примечательно прежде всего новациями в пасторальной поэтике. Согласимся с Доманже: «Трансформировать эклогу в маленькое военное орудие против официальной религии — это, безусловно, вещь необычная, оригинальная и которую лишь один Марешаль мог себе позволить» («Transformer l'églogue, en une petite machine de guerre contre la religion officielle, c'est assurément une chose singulière, originale, et que Maréchal seul pouvait se permettre de faire»)[50]. По чести сказать, богоборческий посыл в книге был изрядно уравновешен пафосом пресловутой *естественной религии*: пастухи и пастушки Сильвена глубоко благочестивы. Но поклоняются они просвещенческим универсалиям под языческо-пасторальными личинами: Любви, Гименею, Природе. Главное, это — «культ без священников»

Вольтера и Гольбаха см. в: *Крывелев И.А.* Как критиковали Библию в старину. М.: АН СССР, 1966. С. 103–138.

[49] *[Maréchal S.]* L'Âge d'Or. Recueil de contes pastoraux; Par le berger Sylvain. Paris: Guillot, 1782.

[50] *Dommanget M.* Sylvain Maréchal: l'égalitaire, l'homme sans Dieu. P.96.

(«culte sans prêtres»). Здесь вослед «фрагментам» дидактической поэмы уже вполне явственно проступают очертания того, что И.П. Вороницин назвал «религиозным атеизмом»[51] и что предвосхищает шометтовский *культ Разума* якобинской эпохи.

Следующая важная веха литературного запечатления этого феномена Марешалем — «Книга, спасшаяся от потопа» («Livre échappé au déluge», 1784)[52]. Перед нами — иной опыт новаторски-оксюморонного сочетания формы и содержания. Отправной точкой Марешалю в этом сочинении служит почтенная традиция переложений Псалмов Давида, которой в прежней французской поэзии отдали дань и Клеман Маро, и Франсуа де Малерб, и маркиз де Ракан, и Жан-Батист Руссо. Но в его случае речь идет о стилизации и мистификации: под видом обнародования в переводе с «первоначального языка» чудом уцелевших во всемирном потопе поэтических сочинений некого С.-Ар. Ламеха (анаграмма имени автора), члена семьи Ноя, здесь

[51] См.: «<...> их [Сильвена Марешаля и Жозефа-Жерома Лаланда] сближает вражда к религии и своего рода религиозный атеизм» (*Вороницин И.П.* История атеизма. С. 401).

[52] *[Maréchal S.]* Livre échappé au Déluge, ou Pseaumes nouvellement découverts, composés dans la langue primitive par S. Ar.-Lamech, de la famille patriarchale de Noé, translatés en françois par P. Lahceram. Parisipolitain: A Sirap, ou à Paris: chez P.-Sylvain Maréchal, 1784.

дается череда экстатичных изложений просветительско-антиклерикальной доктрины Сильвена в форме «псалмов» с соответствующим сакрально-возвышенным стилистическим аккомпанементом. Главные темы — возвращение к «патриархальной простоте» и «мудрой умеренности», покаяние «развращенных народов», благость Природы, тирания царей, узурпация власти богачами и, конечно, «ложь священнослужителей» и нечестие «ханжей».

Форма и внешний благочестивый флер книги ввели в заблуждение королевского цензора, но не ученых мужей в сутанах из Коллежа Мазарини. Ее антиклерикалистский заряд они уловили вполне ясно. В итоге Марешаль лишился места в библиотеке.

Более серьезную жертву Сильвену довелось принести в 1788-м, когда он выпускает «Альманах честных людей» («Almanach des Honnêtes Gens»)[53]. Это была попытка заменить традиционный григорианский календарь со святцами его «просветительской» «атеизированной» версией: год начинался с марта, месяцы, как у древних греков и египтян, делились на декады, а имена подневно почитаемых святых заменялись именами философов, исторических деятелей, ученых, свободолюбцев и «благородных мужей» древности. Причем Иисус Христос стоял в одном ряду не только с Магомедом и Моисеем, но и с Эпикуром, Лейбницем, Кампанеллой и Вольтером.

[53] *[Maréchal S.]* Almanach des Honnêtes Gens. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. 2 p.

Истоки этого эксперимента Марешаля, судя по всему, связаны с иллюминатством автора. В системе, созданной Вейсгауптом, «каждый провинциал (степень [посвящения] у иллюминатов) будет иметь свой собственный календарь, в котором вместо святых ко всякому дню года окажется приписанным имя человека, подлежащего почитанию либо отвержению и проклятию в зависимости от того, насколько деяния последнего сделали его сугубо дорогим либо одиозным для Братьев» («Chaque provincial (grade chez les illuminés) aura son caliendrier propre, dans lequel, au lieu des saints, se trouvera pour chaque jour de l'année le nom d'un homme à révérer ou à détester et à maudir suivant que sa conduite l'aura rendu plus spécialement cher ou odieux aux Frères»)[54].

Марешалевский «альманах» во многом лежит у истоков нового республиканского календаря, введенного революционным конвентом в 1793-м[55]. Но это случилось позже. Пока же, за год до взятия Бастилии, парижский парламент решает сжечь «дерзкие листки», а их автора приговаривает к трехмесячному заключению, причем в тюрьме Сен-Лазар, где содержались не «политические», а вполне уголовные элементы.

[54] *Barruel A.* Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme. V. III. Lyon: I. Pitrat, 1818. P. 228. См. также: *Fusil C.A.* Op. cit. P. 182.

[55] См.: *Dommanget M.* Sylvain Maréchal, précurseur du calendrier révolutionnaire // International Review for Social History. Leiden: E.J. Brill. 1938. V. III. № VIII. P. 301–334.

После революции адаптация Марешалем сакральных форм с их переосмыслением обрела вид откровенной травестии и вышла на широкие подмостки «народного театра». Сильвен пишет ряд пьес, включая, например, либретто революционной оперы на «культовую» тему «Праздник Разума» («La Fête de la Raison», 1793[56], музыка Гретри, поставлена после переворота 9 термидора под названием «Республиканский розарий» — «La Rosière républicaine»). Среди них выделяются два сочинения.

Прежде всего это «Страсти Господа нашего Иисуса Христа» («La Passion de N.S. Jésus-Christ», 1791?)[57]. В жанровом отношении — вещь уникальная.

Во-первых, она предваряется кратким, но вполне «ученым» очерком истории европейской мистерии, средневековых и раннеренессансных площадных сакральных действ — инсценировок Священного Писания и агиографии, восходящих к литургической драме. Сочинение Марешаля ориентируется именно на эту традицию (в том числе и непосредственно на

[56] La Fête de la Raison. Opéra en un acte. Paris: Imp. de la Commune: l'an 2 de la Révolution [1793].

[57] La Passion de N. S. Jésus Christ tragédie en trois actes et en vaudeville. Jérusalem: De l'Imprimerie des Israélites: An... [1791?]. Издание крайне редкое. Фюзи, атрибутировавшему пьесу Марешалю, был известен единственный экземпляр книги, находящийся в частной коллекции (см. *Fusil C.A.* Op.cit. P. 92–94). Нами был обнаружен еще один экземпляр в фондах Арсенала НБФ (не атрибутирован и ошибочно датирован).

созданную в XV в. «Мистерию Страстей» Арну Гребана) и ее по-своему возрождает в новоевропейских условиях. То есть здесь предвосхищается одна из важных жанровых тенденций поэтики романтизма, да и шире — словесности XIX — начала XX в. Причем за три десятилетия до расцвета обновленной мистерии в европейских литературах.

И во-вторых, не имела аналогов предложенная Марешалем жанровая транскрипция мистериального сюжета, о чем сам писатель говорит в первых строках предисловия к пьесе: «Двадцать авторов трактовали этот сюжет; никто из них не обратил его в *водевиль*» («Vingt auteurs ont traité ce sujet, aucun ne l'a mis en *vaudeville*»)[58]. Соответственно, жанровый подзаголовок здесь: «Трагедия в трех действиях и *водевиле*». Конечно, за спиной у Марешаля были помимо раблезианского анамнеза французской классики, как минимум, два с половиной столетия европейской бурлескной поэзии (не говоря уже об античных истоках жанра). Но ни Франческо Берни, ни Скаррон, ни один из их последователей и даже никто из «просвещенных» пересмешников вроде автора «Орлеанской Девственницы» не позволял себе предложить публике изображение Страстей Господних в шутовском антураже. Ссылка на площадной характер средневековых мистерий служила автору как бы «исторической индульгенцией». Революционный карнавал снимал последнее вето. Так

[58] Ibid. P. V.

появился водевиль на Голгофский сюжет. Надо сказать, что сугубо тематически тут все более или менее соответствовало евангельскому повествованию. Снижающий карнавальный смех ушел в форму: некоторые реплики, монологи и диалоги должны были исполняться на мотивы уличных гривуазных песенок, хорошо известных толпе, вроде «Говорит монах Лизетте...» («Un Cordelier dit à Lisette...»), «Колинетта в лес пошла...» («Colinette au bois s'en alla...»), «Насладимся, весельчак!..» («Allons, gai, réjouissons-nous...») — с попутными шутками, прибаутками и всяческим юлюлюканьем.

Впрочем, эта пьеса, до сих пор практически не-
90 известная историкам литературы и театра, так никогда и не была поставлена. В отличие от другого драматургического опуса Марешаля, в котором обыгрывалась аллюзия на последнюю книгу «Нового Завета» — «Апокалипсис». Речь о пьесе «Страшный Суд над королями» («Le Jugement dernier des rois», 1793)[59]. Это — буффонадная агитка, повествующая о том, как после победы революции во всем мире свергнутые европейские монархи (включая «Семирамиду Севера» Екатерину Великую) вместе с папой римским отвозятся санкюлотами на вулканический остров. Оставляя их там, французский революционер в «священном» порыве исповедника

[59] *Maréchal P.S.* Le Jugement dernier des rois, prophétie en un acte, en prose. Paris: Impr. de C.-F. Patris, an II [1793].

«естественной религии» взывает: «Природа, поторопись завершить дело санкюлотов; извергни свое огненное дыхание на эти отбросы общества и заставь королей навсегда вернуться в небытие, откуда им никогда не следовало выходить» («Nature, hâte-toi d'achever l'oeuvre des sans-culottes; souffle ton haleine de feu sur ce rebut de la société, et fais rentrer pour toujours les rois dans le néant d'où ils n'auraient jamais dû sortir»)[60]. Вчерашние венценосцы сразу теряют лицо, но не спесь, по-мужицки бранятся, папа римский швыряет тиарой в «схизматичку» — российскую императрицу, в конце концов все сходятся в общей драке за печенье, оставленное им санкюлотами. Но тут Природа «внимает» революционной мольбе — всех царей земных накрывает лавой извергнувшегося вулкана, и они проваливаются в земные недра.

Лобовая злободневность, а также ориентация на раёк и предельную для толпы в красных колпаках лозунговую ясность обеспечили пьесе кратковременный — на срок якобинского разгула — и громкий успех. В истории французского театра ее постановка ознаменовала собой едва ли не апогей революционно-пропагандистской «демократизации» сцены. Перца для одних, и ужаса для других добавлял тот факт, что премьера «Страшного Суда...» состоялась на подмостках Театра по улице Ришелье 18 октября 1793-го, т.е. через два дня после казни Марии-Анту-

[60] Ibid. P. 26–27.

анетты — и вошла во впечатляющий резонанс с инстинктами разгоряченной массы[61].

Как показало время, пьеса заложила своеобразную парадигматическую жанровую модель травестии сакральной образности в антиклерикальном революционном театре. «Страшный Суд...» Марешаля и по тематике, и по сюжету, и по механизму бурлескной поэтики, кажется, предвосхищает сочинение, которое через 125 лет будет написано и поставлено в революционном Петрограде — «Мистерию-буфф» Маяковского. У нас нет ни прямых, ни косвенных доказательств знакомства поэта-футуриста с непереиздававшейся и безнадежно забытой к началу XX века пьесой французского предшественника. Но параллель между этими текстами впечатляет — и она уже была отмечена левой западной критикой[62],

[61] Анализ пьесы в контексте истории революционного театра см.: *Hamiche D.* Une pièce révolutionnaire modèle // Hamiche D. Le Théâtre et la Révolution. Paris: Union Générale d'Editions, 1973. P. 171–191.

[62] См.: *Proust J.* De Sylvain Maréchal à Maiakovski: Contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire // Proust J. L'Objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII-me siècle. Genève: Droz., 1980. P. 219–231. В ГДР в 1963-м обе пьесы были даже изданы одной книгой, ныне чрезвычайно редкой, с предисловием, посвященным сходству между ними: *Richter T.* Einleitung // Maréchal S. Das Jüngste Gericht der Könige [«Jugement dernier des rois», Paris, 17 octobre 1793. Übertragen von Helmut Bartuscheck]. Majakowski. Mysterium

хотя и прошла мимо внимания отечественных маяковедов. Даже если речь в данном случае идет лишь о типологическом схождении двух произведений, мы можем констатировать: после того как буффонадная мистерия Маяковского ознаменовала собой рождение коммунистического революционного театра, в поле зрения отечественных литераторов попадает и марешалевский праобраз жанра — в 1934-м К.Н. Державин публикует в «Театральном наследии» свой перевод на русский «Страшного Суда над королями»[63].

Так мы постепенно подходим к теме русской рецепции марешалевского наследия.

МАРЕШАЛЬ И РОССИЯ

Здесь на передний план выдвигается крупнейшее прозаическое сочинение Сильвена, во многом подводящее итог утраченным революционным иллюзиям. Речь о вышедших анонимно в 1799-м шеститомных «Путешествиях Пифагора в Египет, Халдею, Индию, на Крит, в Спарту, на Сицилию, в Рим, Карфаген,

buffo [Petrograd, 7. November 1918. Nachdichtung von Hugo Huppert]. Herausgegeben, und mit einem Vorwort versehen von Dr Trude Richter. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1963. S. 5–44.

[63] *Марешаль С.* Страшный суд над королями // Театральное наследие. Л.: Гос. академический театр драмы, 1934. С. 255–276.

Массалию и Галлии с последующим изложением его политических и моральных законов» («Voyages de Pythagore...»)[64].

Произведение Марешаля, очевидно сориентированное на образец все того же «Путешествия юного Анахарсиса» аббата Бартелеми, представляло собой, однако, особую модификацию этой жанровой дидактико-аллегорической модели «духовного странствования». Перед нами — иллюминатская апология деяний тайных «школ нравов», долженствующих путем поступательного просвещения и мистической анагогики со стороны «благонамеренных мужей» подготовить людей и их правителей к осознанию

общественных язв, порочности государства и собственного морального несовершенства, дабы в конце концов без междоусобных войн и революционных кровопролитий был осуществлен мирный коренной переворот, приобщающий человека к Свету, Разуму и Добродетели, а заодно и к республиканским (в анархо-руссоистской ипостаси) ценностям равенства и справедливости.

«Путешествия Пифагора...» быстро снискали популярность. В том числе и в России александровской эпохи, где первые пять томов марешалевского сочи-

[64] *[Maréchal S.]* Voyages de Pythagore en Égypte, dans la Chaldée, dans l'Inde, en Crète, à Sparte, en Sicile, à Rome, à Carthage, à Marseille et dans les Gaules, suivis de ses Lois politiques et morales. Paris: Deterville, an VII [1799]. 6 vol.

нения были в переводе изданы в шести книгах уже в 1804–1810 гг.[65]. Ю.Г. Оксман в своей работе 1954 г. впервые дал анализ этого перевода как источника по истории пропагандистской литературы в России[66], установил имя одного из переводчиков (Д.И. Дмитревский), определил, что первоначально книга распространялась по подписке и число подписчиков было «довольно значительным» (214 комплектов)[67]

[65] *[Марешаль С.]* Путешествия Пифагора, знаменитого самосского философа; или Картина древних славнейших народов, изображающая их происхождение, обычаи, богослужение, таинства и достопамятности: В сей картине оживлены все важнейшие происшествия древних времен / Перевод с франц.: В 6 т. М.: В Университетской типографии, у Любия, Гария и Попова, 1804–1810.

[66] *Оксман Ю.Г.* «Пифагоровы законы» и «Правила соединенных славян» // Очерки из истории движения декабристов. Сб. ст. Под ред. Н.М. Дружинина, Б.Е. Сыроечковского. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1954. С. 474–515. Обсуждение новаторства этой работы, в частности, положений, связанных с Марешалем, см. в: *Оксман Ю.Г. — Чуковский К.И.*: Переписка. 1949–1969. Предисл. и коммент. А.Л. Гришунина. М.: Яз. слав. культуры, 2001. С. 23–24.

[67] *Оксман Ю.Г.* «Пифагоровы законы» и «Правила соединенных славян». С. 487. Отдельно стоит отметить, что марешалевские трактовки Пифагоровой темы во многом лежат в основе составленной Антуаном Фабром д'Оливе книги «Les vers dorés de Pythagore, expliqués et traduits pour la première fois en vers eumolpiques

и т.д. Но важнее всего то, что исследователь выявил факты влияния этого сочинения на декабристскую идеологию и околодекабристской среду. В частности, он показал, что именно на основе шестого тома марешалевских «Путешествий...», где содержались политические и моральные сентенции самосского мудреца, был составлен сборник избранных речений (325 из 3506) под названием «Пифагоровы законы и нравственные правила»[68]. Эта брошюра, подготовленная замечательным отечественным книговедом, впоследствии — автором «Опыта российской библиографии» (1813–1821), В.С. Сопиковым, по Оксману, «явилась первым после “Путешествия из Петербурга в Москву” Радищева агитационно-пропагандистским печатным произведением на русском языке, в котором с большой последовательностью и прямотой подвергались обличению все устои крепостнического государства — рабство крестьян, самодержавный деспотизм, церковное мракобесие»[69].

français, précédés d'un Discours sur l'essence et la forme de la poésie, chez les principaux peuples de la terre. Par Fabre-d'Olivet» (Paris: Treuttel et Würtz, 1813), которая сохранилась в библиотеке А.С. Пушкина (*Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина. СПб.: Имп. Акад. наук, 1910. С. 231–232).

[68] Пифагоровы законы и нравственные правила. Перевел с франц. В. Сопиков. СПб.: В Медицинской типографии, 1808.

[69] *Оксман Ю.Г.* «Пифагоровы законы» и «Правила соединенных славян». С. 490–491. Само-

Ученый, ссылаясь на свидетельства П.И. Борисова, доказывает, что косвенным образом, через сопиковские «Пифагоровы законы», «Путешествия...» Марешаля оказали воздействие на воззрения сформировавшейся в 1818-м так называемой *пифагоровой секты*, или Общества первого согласия, переименованного позднее в «Друзей природы» и, наконец, обратившегося в 1823-м в Общество соединенных славян, которое, в свою очередь, слилось в сентябре 1825-го с Южным обществом декабристов.

В той же статье прочерчивается еще одна сюжетная линия на тему «Марешаль в России». Оксман обращается к известному образцу русской оппозиционной поэзии, который «в некоторых сборниках нелегальных произведений декабристской поры» «без всяких оснований» приписывался Пушкину:

стоятельного рассмотрения достоен вопрос об иронической — вплоть до пародийности — рецепции дидактичной риторики «Пифагоровых законов» в позднейшей, постдекабристской русской литературе XIX в. В частности, вполне основательным представляется высказанное М.И. Приваловой предположение, что ряд афоризмов Козьмы Пруткова восходит именно к этому сочинению (*Привалова М.И.* О некоторых источниках «Мыслей и афоризмов» Пруткова // Вестник Ленинградского университета, 1967. № 8. Вып. 2. С. 76–86). Заметим, что А.К. Толстой был добрым знакомцем и корреспондентом Тютчева.

Мы добрых граждан позабавим
И у позорного столба
Кишкой последнего попа
Последнего царя удавим.

Ученый утверждает, что это четверостишие представляет собой перевод поэтического переложения Марешалем «прозаической концовки знаменитого “Завещания” французского атеиста начала XVIII века Жана Мелье»[70].

Однако перед нами — лишь декларация. Оксман не приводит ни французского оригинала под авторством Марешаля, ни каких-либо иных оснований для подобного рода выводов. Нам не удалось выявить в опубликованной части поэтического наследия Сильвена ни одного текста, который можно было бы счесть оригиналом приведенных русских стихов. Аналогичный опыт верификации утверждений Оксмана был осуществлен еще в 1971 г. Марианом Скжипеком. Он, со своей стороны, обнаружил в марешалевском корпусе два четверостишия, которые могли бы быть

[70] Там же. С. 481. Вопрос об основательности приписывания Пушкину этого четверостишия, включая историю обсуждения проблемы (в т.ч. скептическую оценку заявленного в статье Оксмана положения), с резюмирующей ясностью рассмотрен в: *Рак В.Д.* О четверостишии, приписанном Пушкину // Он же. Пушкин, Достоевский и др.: Вопросы текстологии, материалы к комеентариям. СПб.: Акад. проект, 2003. С. 42–63.

интерпретированы как «весьма смягченная реминисценция формулы Мелье без упоминания при этом имени автора “Завещания”» («une réminiscence bien adoucie de la formule de Meslier, mais sans que le nom de l’auteur du “Testament” soit mentionné à cette occasion»)[71]. Но оба указанные польским ученым катрена, на наш взгляд, слишком далеко отстоят и от кровожадной формулы Мелье[72], и от русского четверостишия, о котором говорит Оксман. К последнему они[73] не ближе, чем добрая половина версификаци-

[71] *Skrzypek M.* La Fortune de Jean Meslier en Russie et en U.R.S.S. // Dix-huitième siècle. Paris: Garnier Frères. 1971. N 3. P. 134.

[72] «Было бы справедливо, если бы все сильные мира сего и все аристократы были повешены и удавлены кишками священников» («Il serait juste que tous les grands de la terre et que tous les nobles fussent pendus et étranglés avec les boyaux des prêtres») (*Meslier J.* Testament. Amsterdam: R.C. Meijer, 1864. P. 19).

[73] Вот приведенные Скжипеком катрены:

Quand plus on ne verra
Des nobles, ni de prêtres,
De valets, ni de maîtres,
Heureux l’homme sera

(S. Maréchal,
Calendrier des Républicains,
Paris, 1793, p. 67).

Подстрочник:

Когда более мы не увидим
Ни знати, ни священников,

онных упражнений Марешаля и его собратьев в регистре революционно-атеистического «псогоса».

Однако бездоказательность приведенных утверждений Оксмана никак не снимает вопроса о возможных следах воздействия богоборческого стихотворства Сильвена на поэзию декабристов-радикалов. Так, в литературе уже отмечалось очевидное сходство, скажем, обнародованного в русском переводе Н.П. Павловым-Сильванским франкоязычного стихотворения А.П. Барятинского «О Боге» с марешалевскими образцами жанра[74]. Детальная научная разработка этого сюжета — дело будущего.

100

Ни слуг, ни хозяев,
Счастлив будет человек

Pour n'avoir plus de traîtres
Il ne faut plus de roi,
De nobles ni de prêtres,
Fléau dont le dernier cause le plus d'effroi!
(S. Maréchal, article sans titre dans "Révolutions de Paris", n° 199, 27 avril).

Подстрочник:

Дабы не иметь более предателей,
Не нужно более ни короля,
Ни знати, ни священников,
[Этой] чумной рати, последний представитель которой внушает наибольший ужас!
(Skrzypek M. Ibid.)

[74] *Вороницин И.П.* История атеизма. С. 810.

Тот же Оксман обратил внимание на то, что Сопиков, прекрасно знакомый с труднодоступными источниками, уже в 1816-м, в четвертой части своего «Опыта российской библиографии», полностью раскрыл отечественному читателю имя автора «Путешествий Пифагора...»[75]. И любопытно, что еще за семь лет до того в Париже под атрибутивом «автор “Пифагорова Путешествия”» («par l’auteur du “Voyage de Pythagore”») вышел вторым изданием главный труд Марешаля непосредственно на русскую тему — «История России, сведенная лишь до важных фактов» («Histoire de la Russie, réduite aux seuls faits importans»)[76]. Атрибутив помогал прояснить и без того прозрачные инициалы Sylv... Mar... (и скрываемый за ними круг текстов), которым было обозначено первое издание этой книги, появившееся в 1802-м, незадолго до смерти автора, под более выразительным титулом «Преступления императоров российских, или История России...» («Crimes des empereurs russes, ou Histoire de la Russie...»)[77]. Тем самым прямо фиксировалось общее авторство популярного в нашей стра-

[75] *Оксман Ю.Г.* «Пифагоровы законы» и «Правила соединенных славян». С. 493.

[76] Histoire de la Russie, réduite aux seuls faits importans, par l’auteur du «Voyage de Pythagore» [P.-Sylvain Maréchal]. Paris: Arthus-Bertrand, 1807.

[77] Crimes des empereurs russes, ou Histoire de la Russie réduite aux seuls faits importans, par Sylv... Mar... [Sylvain Maréchal]. Paris: F. Buisson, an X ¨ [1802].

не «философического путешествия» и новой франкоязычной истории самодержавной империи.

Марешалевская «История России»[78] — сочинение весьма любопытной внутренней структуры. Оно начинается с анекдотически фантазийного рассказа о неком «персидском авантюристе Обрине», «захватившем Московию [sic!]»[79] и лишившем ее жителей «естественной свободы» еще до князя Игоря и Олега. Далее следует череда очерков правления по князьям и царям, в основу которых, очевидно, положены осколочные сведения, заимствованные по большей части из «Истории Российской империи при Петре Великом» (1760–1763) Вольтера[80] и французского

перевода (1769) «Древней Российской Истории» М.В. Ломоносова[81]. Здесь почти нет вопиющего баснословия, но вся фактура подчинена одному иде-

[78] Обобщенный анализ этого сочинения см. в: *Голубков А.В.* Российские цари и императоры в зеркале французских анекдотов начала XIX в. // Литературоведческий журнал. 2017. № 40. С. 228–248.
[79] Crimes des empereurs russes. P. 6.
[80] *Voltaire*. Histoire de l'empire de Russie, sous Pierre le Grand: 2 vol. Paris: Charles-Joseph Panckoucke, 1760 (vol. 1) — 1763 (vol. 2).
[81] Histoire de la Russie depuis l'origine de la nation russe, jusqu'à la mort du grand Duc Jaroslaws premier. Par Michel Lomonossov, conseilleur d'Etat. Traduit de l'allemand par M.-E. Paris, 1769. О рецепции историографии Ломоносова в Европе см.: *Быкова Т.А.* О переводах «Российской истории» Ломоносова // Литературное творчество

ологическому заданию: показать скучную и однообразную вереницу проявлений деспотизма над «русами». Наконец, завершает книгу текст, явно закольцовывающий ее композицию (тем подчеркивается сугубо литературный характер этого сочинения), причем представляющий собой антитезу начальной примитивной «руссоистской сказке». Речь о трезво-циничном, откровенно макиавеллиевском по духу, смыслу и авторским интенциям фальсифицированном документе «Добрые и последние советы Екатерины II Павлу I, найденные среди бумаг российской императрицы после ее смерти»[82]. Типологически это «документ», близкий к иной знаменитой мистификации — «Завещанию Петра Великого» (1797–1839), для составителей которого марешалевский текст мог бы послужить одной из жанровых моделей.

«Завещание Екатерины» содержит ряд прагматичных, умных, коварных и довольно изощренных советов наследнику, призванных уберечь империю от революционного «ярма, пропитанного кровью и грязью» («un joug souillé de sang et de boue»)[83], обеспечить ей защиту от посягательств, внутренний мир и обще-

М.В. Ломоносова. М., Л.: Изд. АН СССР, 1962. С. 237–242.

[82] Les Bons et derniers avis de Catherine II à Paul I, trouvés parmi les papiers de l'Impératrice de Russie, après sa mort // Crimes des empereurs russes.P. 359–387.

[83] Ibid. P. 371.

ственное благополучие. Впервые в русском переводе текст «Завещания» был опубликован в монографии Г.И. Лихоткина, где приводится ряд очевидных доказательств в пользу тезиса о его безусловно фальсификационном характере[84]. Однако по сути и форме марешалевская мистификация была настолько качественной, а демагогия, положенная в основу псевдодокумента, до того умелой, что, к примеру, Г.П. Макогоненко признавал: в «Завещании» «высказанные мысли и убеждения почти дословно совпадают с тем кругом идей, о которых нам известно из её [Екатерины II] писем, записок, показаний близких к ней людей»[85].

Мы не можем сказать, что и «История России» Марешаля в целом, и текст «Добрых и последних советов...» в частности привлекали к себе очень широкое общественное внимание в XIX в., сколь-нибудь сопоставимое с суетой вокруг «Завещания Петра Великого». И все же интерес к ним был. Вопрос о подлинности документа рассматривался с научной точки зрения еще в 1860-е годы Ф.А. Терновским[86].

[84] *Лихоткин Г. И.* Сильвен Марешаль и «Завещание Екатерины» (к истории одной литературной мистификации). Л., 1974.

[85] *Макогоненко Г.* Николай Новиков и русское просвещение XVIII века. М.-Л.: Гослитиздат: 1951. С. 522.

[86] *Терновский Ф.А.* Русское вольнодумство при императрице Екатерине II и эпоха реакции // Труды Киевской духовной академии. 1868. Кн. III. С. 127–129.

А уже в относительно недавнем прошлом М.М. Сафонов в своей рецензии на упомянутую монографию Г.И. Лихоткина указал ряд не учтенных автором книги списков «Завещания Екатерины» в России XIX столетия[87]. Среди них, к примеру, — рукопись из собрания Зимнего дворца с указанием имени Марешаля и пометой «Апокриф», а также свидетельство статс-секретаря А.М. Грибовского, который 11 декабря 1831 г. «записал в своем дневнике: “Был у (пропуск в рукописи — М.С.), который читал завещание Екатерины II-й Павлу I-му. Подложное”»[88].

Немаловажно и еще одно обстоятельство. «История России» Марешаля выходит в июне 1802 г. — между заключением Конкордата с Католической Церковью, вынесением французскими консулами решения провести плебисцит об установлении авторитарного режима Бонапарта и намеченным национальным голосованием по этому вопросу. Доманже с полным основанием заключает, что в своей последней прижизненно опубликованной книге Марешаль «стремился умножить аллюзии на происходящее вокруг». «Посредством Бориса Годунова, Ивана Грозного и Петра Великого он метит в Первого Консула, притом что суровые времена не позволяют бороться с ним открыто» («[...] il a visé à multiplier les allusions

[87] *Сафонов М.М.* Сильвен Марешаль — автор «Завещания Екатерины II» // Русская литература. 1977. №1. С. 199–203.
[88] Там же. С. 202.

à ce qui se passaient sous ses yeux. A travers Boris Godounov, Ivan le Terrible et Pierre le Grand, c'est le premier Consul qu'il veut atteindre, la rigueur des temps ne permettant pas de le combattre ouvertement»)[89]. И если основной корпус «Истории России» представлял собой редукцию индивидуальностей русских государей к общему гену деспотизма (таков был базовый метод Марешаля как летописца, автора, среди прочего, «Всеобщей истории в *лапидарном* стиле», 1800[90]) и тем самым — немудрящий памфлет на узурпаторские тенденции новой французской власти, то в «Завещании» Сильвен решается на много более утонченный эксперимент. Он говорит «изнутри сознания» врага — незаурядного интеллектуала, умудренного огромным опытом по расширению и управлению величайшей из новейших империй, успешного манипулятора выдающимися умами Европы. Екатерина Марешаля как бы разворачивает сценарий, который может взять на вооружение будущий император французов.

Возвращаясь к Тютчеву, позволим себе высказать предположение, что все эти обстоятельства, включая

[89] *Dommanget M.* Sylvain Maréchal: l'égalitaire, l'homme sans Dieu. P. 397. По сути тот же тезис, но уже применительно непосредственно к «Завещанию Екатерины», получает развитие в работе: *Сафонов М.М.* Против кого был направлен памфлет // Вопросы истории. 1979. №1. С. 175–180.

[90] *[Maréchal S.]* Histoire universelle, en style lapidaire. Paris : impr. de Crapelet, Déterville, 1800.

мистифицированное «макиавеллиевское» «Завещание Екатерины», которое циркулировало в русской придворной среде и в котором прописывается рецепт охранения России от Революции, с очень большой вероятностью не могли пройти мимо внимания отечественного поэта-дипломата. А учитывая особый интерес Тютчева к феномену Наполеона, аллюзивный ореол «Истории России» Марешаля был способен послужить для него дополнительным магнитом, притягивающим к создателю книги.

«ФРАНЦУЗСКИЙ ЛУКРЕЦИЙ»: А ЗНАЛ ЛИ ТЮТЧЕВ?..

Остается открытым вопрос, знал ли русский стихотворец, кто был автором «Истории» с текстом «Завещания» и что именно он написал и «Фрагменты моральной поэмы о Боге».

В принципе нельзя исключить, что Тютчев мог получить некие сведения о Марешале (пусть лишь как о создателе «Путешествий Пифагора») из упоминавшегося «Опыта российской библиографии» Сопикова и — теоретически — идентифицировать его с автором «Истории России». Но это было бы слишком большим допущением, к тому же никак не отвечающим на вопрос о «Фрагментах...».

Однако есть факты, позволяющие хотя и косвенно, но, кажется, с большей достоверностью помочь решить эту задачу.

«Фрагменты моральной поэмы о Боге» были без изменений переизданы в Ниме сразу после революции[91]. Затем, уже в разгар новой эпохи они в существенно расширенном виде дважды выходили под разными названиями. В начале — «Бог и священники» («Dieu et les prêtres», 1793, с посвящением «новому Анаксагору» Шометту)[92], затем — «Французский Лукреций» («Lucrèce français», 1797)[93]. Объем книги рос прежде всего за счет расширения разнообразных предваряющих композиционных элементов: предисловий, цитат из великих в пользу атеизма, отрывков рецензий на прежние издания, авторских пролегомен-инвектив о Боге и священниках и проч.

Увеличивалось и число «фрагментов»: вводились рифмованные эскапады на злобу дня, против так называемых теофилантропов, сильных мира сего — в духе бабувистского «Манифеста равных» и проч.

Но, что для нас существенно, поэтические пассажи о «философии камня», равно как и слова о «*проблеме*» бытия Божия из «инвокации» во всех изданиях оста-

---

[91] *Dommanget M.* Sylvain Maréchal: l'égalitaire, l'homme sans Dieu. P. 93.

[92] Dieu et les prêtres, fragments d'un poëme philosophique. Par Sylvain M...L [Maréchal]. Paris: chez le c. Patris, et Devaux. L'an II de la République française [1793].

[93] Le Lucrèce français; fragmens d'un poëme, par Sylvain M***L [Maréchal]. Nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée. Paris: [Comminges], l'an VI [1797].

вались на своих местах в неизменном виде. То есть Тютчев мог их воспринять не по первой публикации 1781 г., а по одному из переизданий. Вернее всего — по последнему, поскольку «Французский Лукреций» снискал достаточно широкую известность.

Очевидно, что автор этого сочинения стремился представить свою глубокую генеалогию — как в истории европейского вольнодумства, так собственно и в литературной диахронии. Именно этим обстоятельством обусловлено желание эксплицировать свой жанровый эталон — «О природе вещей» Лукреция. Ориентация на римского материалиста была задана уже отправной точкой концепции Марешаля — утверждением, что религию порождает человеческий страх. Причем представляя себя «новым», «французским» Лукрецием, Сильвен вступает в диалог не просто с большой традицией европейской рецепции античного автора, но и с ее полемической версией в национальной словесности.

С эпохи поздней Контрреформации и «великого века» во Франции прочерчивается целая жанровая линия поэтической дидактики — и религиозной апологии — под титулом «Анти-Лукреций». Ее ярким образцом стала латинская поэма (ценимая за красоты слога даже Вольтером!) кардинала Мельхиора де Полиньяка «Anti-Lucretius, sive de Deo et natura» (посмертн. изд. 1747)[94], где посредством впечатляю-

[94] *[Polignac, Melchior de]* Anti-Lucretius, sive de Deo et natura libri novem, Eminentissimi S. R. E.

щей теологической эквилибристики на службу католическому развенчанию материализма Лукреция ставится картезианская физика и метафизика.

Полиньяк полемизировал с Лукрецием. Марешаль, по-видимому, — с Полиньяком. Но и его голос не остался без оспаривающего ответа. В том числе внутри «окололукрецианской» жанровой традиции.

Так, в 1824-м в Париже под псевдонимом Philarmos, за которым скрывался преподаватель литературы и математики, а также переводчик Мари де Ля Фресне, появляется книжечка «Новый Анти-Лукреций. Псалмическая оратория, или Гимн Богу, подражание великому русскому поэту Державину» («Le Nouvel anti-Lucrèce. Oratorio psalmique, ou Hymne à Dieu, imitée du grand poète russe Derjavinn, par Philarmos»)[95]. Это — вольное, со свободными вариациями, вставками неясного происхождения и аллегорическими комментариями едва ли не ма-

cardinalis Melchioris de Polignac opus posthumum, illustrissimi abbatis Caroli d'Orleans de Rothelin cura et studio editioni mandatum. Parisiis : apud P.-A. Le Mercier, 1747. 2 tom. См. франц. прозаический перевод: L'Anti-Lucrèce, poème sur la religion naturelle, composé par M. le cardinal de Polignac, traduit par M. de Bougainville. Paris: Desaint et Saillant, 1749. 2 vol.

[95] *[La Fresnaye, Marie de]* Le Nouvel anti-Lucrèce. Oratorio psalmique, ou Hymne à Dieu, imitée du grand poète russe Derjavinn, par Philarmos. Paris: J.-M. Eberhart, 1824.

сонского типа, переложение оды Державина «Бог». Если верно наше предположение об учете марешалевского подтекста Тютчевым в стихотворении «Problème», то этот источник с русским следом — жанровый дериват традиции, с которой полемически соотносит себя «Французский Лукреций» — по меньшей мере останавливает на себе внимание исследователя. Впрочем, у нас нет оснований утверждать, что о нем мог знать Тютчев. Да и сам текст «антилукрецианской оратории» нуждается в самостоятельном изучении. Так что пока ограничимся лишь констатацией факта.

В реконструкции полемического силового поля между «Problème» Тютчева и сочинением Марешаля для нас более существенно то, что в самом финале второго пролога поэмы, то есть опять же в семантически маркированном месте, Сильвен называет имя Спинозы — как мы помним, важнейшего адресата русского поэта в стихотворном полилоге на тему «философии камня»! — в качестве чуть ли не основного своего предшественника в деле борьбы за права материи. Подразумевая неудачное покушение на автора «Этики» после его отлучения за еретические мудрования иудейской общиной Амстердама, Марешаль возглашает:

Vertueux Spinosa, le fer d'un assassin,
Bien loin de ralentir ton généreux dessein
T'enflamma davantage; et ton âme agrandie

Se frayant une route encore plus hardie,
D'une seule substance, encore tu fis l'aveu,
Osas la démontrer, et l'univers fut Dieu.[96]

Подстрочник:

Добродетельный Спиноза, клинок убийцы,
И близко не сумев обуздать твой отважный
замысел,
Лишь распалил тебя; и с душой окрепшей,
Пробивающей себе еще более дерзновенный
путь,
Ты признал одну лишь субстанцию,
Осмелился ее засвидетельствовать —
и вселенная стала Богом.

И создатель поэмы «О природе вещей», и Спиноза, и даже сам «Французский Лукреций» сойдутся в 1800-м под обложкой одной откровенно провокационной книги Марешаля, разворачивающей потенциал былого «Альманаха честных людей» — «Словаря древних и новых атеистов» («Dictionnaire des athées anciens et modernes») с прозрачным указанием на

[96] [*Maréchal S.*] Fragmens d'un poème moral sur Dieu. P. 8. Из соображений системности в оформлении аппарата цитата приводится по первому изданию источника. В версиях «Бог и священники» и «Французский Лукреций» текст сохранен без изменений.

авторство: «Par Sylvain M...l»[97]. Добавим, что словарь готовился при живом участии друга Сильвена, великого астронома, почетного иностранного члена Петербургской академии наук Жерома де Лаланда, который выпустил даже свое дополнение к книге.

В словнике этого издания нашли себе место не только прославленные материалисты разных времен, но и Отцы Церкви Григорий Великий и Иоанн Златоуст, и великие христианские мыслители — мастера дерзновенных вопрошаний вроде Боссюэ, Паскаля или Лютера, и библейский Иов, и пророк Исайа, и даже Иисус Христос, представленный радикальным повстанцем против отеческой веры фарисеев, не говоря уже о головокружительно-кощунственном уподоблении здесь евхаристического Хлеба Тайной вечери торжеству деспиритуализированной материи[98].

Отдельная статья в книге — под титулом «Sylvain M... (P.) *Le Lucrèce français*» — посвящена автору словаря. Примечательно, что она начинается с указания на «Фрагменты...» 1781 г., подчеркивая тем самым стержневой характер этого сочинения в наследии писателя (и фиксируя их генетическое и функциональное тождество с «Французским Лукрецием» как позднейшей редакцией все той же «мо-

[97] Dictionnaire des athées anciens et modernes. Par Sylvain M...l [Maréchal]. Paris: chez Grabit. An VIII [1800].
[98] Ibid. P. 204–206.

ральной поэмы»). Затем следует сентиментальная автобиография одинокого «страдальца за атеизм»[99].

Для нас на этих страницах любопытно свидетельство о восприятии «Французского Лукреция» — особенно в сопоставлении с тем, что нам известно из других источников о реакции на начальные «Фрагменты моральной поэмы». Все говорит о том, что знаменитый философ-традиционалист Филибер Дамирон был прав, утверждая, что сочинение 1781-го не могло оказать ощутимого воздействия на читателя-современника: «Опасность может таиться не в грубости, а в тонкости вредоносного принципа. Здесь же все настолько явно и все так плохо завуалировано, что осмотрительность и отвращение пробуждаются прежде всего, и поскольку зло очевидно, оно в конце концов — безобидно» («Ce n'est pas dans la grossièreté, c'est dans la subtilité du principe délétère que peut être le péril. Or, ici, tout est si manifeste et si peu déguisé, que la prudence et la répugnance se trouvent d'abord éveillées, et qu'à force d'être patent le mal finit par être innocent»)[100].

И все же любопытно соотнести эти суждения прославленного профессора Сорбонны со словами С.И. Великовского, который, поминая о том, что к концу XVIII в. «дидактическая поэзия клонится к упадку, вырождаясь в высокопарно-суховатые

[99] Ibid. P. 459–461.

[100] *Damiron Ph.* Mémoires pour servir à l'histoire de la philosophie au XVIIIe siècle. V.II. Paris: Ladrange, 1858. P. 448.

рифмованные трактаты или описания-каталоги», называет «Французского Лукреция» «последним крупным успехом этого жанра», добавляя: «По отзывам тогдашней критики, он выделялся среди многочисленных эпигонских упражнений “неподдельным красноречием”, “красотами поэзии — то проникновенно-взволнованной, то нежной”»[101].

Нам неизвестны источники лестных отзывов «тогдашней критики», цитируемых без ссылок советским ученым. Всякий знакомый с текстом Марешаля, наверное, скорее простит идеологическую самоцензуру автору книги 1963 г., чем сочтет «нежной» и «проникновенной» эту поэму. Однако нельзя не признать: в отличие от версии «Фрагментов...» 1781 г., «Французский Лукреций», появившийся в совсем ином историческом контексте, на нисходящей волне революции, привлек к себе пристальное внимание и очень многих по крайней мере не оставил равнодушными. Не случайно Марешаль так отзывался в «Словаре атеистов» о собственном сочинении:

«Эти фрагменты поэмы о Боге (или *Новый Лукреций*) возмутили изрядное число читателей. Люди со вкусом находили в них недостатки; боязливые философы говорили, что так писать еще слишком рано. Священники скрипели зубами; публицисты воспринимали с улыбкой немощную дерзость поэта, дошедшего до таких рубежей».

[101] *Великовский С.И.* Поэты французских революций 1789–1848 годов. С. 101.

(«Ses fragments d'un poème sur Dieu (ou *le nouveau Lucrèce*) révoltèrent bien des lecteurs. Les gens de goût y trouvèrent à reprendre; les philosophes timorés dirent qu'il était trop tôt pour écrire ainsi. Les prêtres grincèrent des dents: les publicistes sourirent à l'audace impuissante du poète qui en demeura là»)[102].

Итак, словарь свидетельствует, что «Французского Лукреция» замечали, знали и обсуждали. Что же до самого словаря, то он стал не просто литературным и общественным событием — его публикация была сродни громовому раскату и, по слову Ж.-Б.-Л. Жермона, «ознаменовала оглушительным скандалом начало XIX века» («la publication [du Dictionnaire] commença par un éclatant scandale le dix-neuvième siècle»): «памфлеты, пасквили, опровержения, разнообразные записки умножались числом и, в отличие от газет, которые об этом произведении молчали, обеспечили ему странную славу» «Pamphlets, libelles, réfutations, écrits de toute espèce s'accumulèrent et donnèrent à cet ouvrage, à défaut des journaux qui n'en parlèrent pas, une étrange célébrité»[103].

И вновь виной всему — зазор между антиклерикальной дерзостью словаря и не благоволящим его заряду духом нового, уже наполеоновского, времени.

---

[102] Dictionnaire des athées anciens et modernes [1800]. P. 460.

[103] *Germond J.B.L.* Notice nouvelle sur la vie et les ouvrages de Sylvain Maréchal // Meréchal S. Dictionnaires des athées anciens et modernes. Deuxième édition. P. 15.

Автор только что процитированных строк далее разворачивает свою мысль:

«Эпоха, в какую была опубликована эта книга, количество знаменитых и могущественных людей, которые ощутили себя атакованными ею, число тех, кто боялся таковым еще оказаться, весомость обвинения, имена совместно работавших над нею авторов, вынужденное молчание всей публичной печати, препятствия, чинимые распространению словаря, — все сошлось воедино, дабы придать этому новому заблуждению чрезвычайную важность и превратить его в политическое событие. В литературе и меньшего бывало достаточно для эфемерного успеха; в иных условиях его “Словарь атеистов”, быть может, прошел бы незамеченным. <...>. В эту эпоху уставшая от анархии французская нация возвращалась к спокойствию; потрясенная до оснований религия начинала возрождаться в надежде на Конкордат, которому предстояло вскоре вернуть ей весь былой блеск; беспутные нравы Директории постепенно очищались; все наконец сходилось к порядку и гармонии, когда “Словарь атеистов” явился, чтобы в совершенно новом обществе, еще без накопленных рассудительности и опыта, отрицать существование Божества и обосновывать свою вызывающую доктрину именами самых знаменитых покойников и наиболее чтимых из живых. В подобных обстоятельствах мог быть нанесен большой вред, религия могла вновь оказаться поколебленной, нравы могли опять распуститься, наконец слабые духом могли впасть в сомнение и

безверие <...>. Это сочинение, следовательно, могло у самых истоков уничтожить целительное дело Наполеона».

(«L'époque à laquelle cet ouvrage fut publié, la quantité d'hommes illustres et puissants qui s'y trouvaient attaqués, le nombre de ceux qui craignaient de l'être encore, la gravité de l'accusation, le nom des auteurs qui y avaient coopéré, le silence imposé à toutes les feuilles publiques, les entraves mises à sa circulation, tout cela se réunit pour donner à cette aberration nouvelle une importance extraordinaire et en faire un événement politique. En littérature, il n'en a pas toujours autant fallu pour produire un succès éphémère; et sans
118 cela peut-être son Dictionnaire des Athées passait inaperçu. À cette époque, la nation Française fatiguée d'anarchie revenait à la tranquillité; la religion, qui avait été renversée jusque dans ses fondements, commençait à renaître sous l'espoir d'un concordat qui bientôt allait lui rendre tout son éclat; les moeurs dissolues du Directoire s'étaient épurées peu à peu; tout enfin concourait à l'ordre et à l'harmonie, lorsque *le Dictionnaire des Athées* vint à travers une société toute neuve, sans jugement encore et sans expérience, nier l'existence de la divinité et appuyer cette doctrine hardie des noms les plus célèbres parmi les morts et les plus recommandables parmi les vivants. Dans de pareilles circonstances le mal pouvait être grand, la religion pouvait être ébranlée de nouveau, les moeurs pouvaient se relâcher encore, enfin les esprits faibles pouvaient tomber dans le doute ou l'incrédulité

<...>. Cet ouvrage pouvait donc anéantir tout à coup à sa naissance l'oeuvre réparatrice de Napoléon»)[104].

«Словарь атеистов» Марешаля — не просто громкое событие переломного времени с широким скандальным шлейфом. Это событие, о котором помнили. И — что для нас особо важно — даже сочли нужным переиздать книгу вскоре после следующего революционного катаклизма в Европе: июльских событий 1830-го, отозвавшихся сменой режима во Франции, провозглашением независимости Бельгийского королевства, конституционными пертурбациями в ряде германских государств и антироссийским восстанием в Польше. Иными словами, после событий, которые никак не могли оставить равнодушным молодого дипломата Тютчева, служившего в Европе.

«Словарь атеистов» был переиздан в Брюсселе в 1833-м[105] — *том самом году, каким датируется первая редакция стихотворения "Problème"*. Не исключено также, что книга фактически вышла в конце 1832-го с опережающей датой публикации (франкоязычные издательства нередко из коммерческих соображений поступали именно подобным образом, приноравливая выпуск новинок к Рождеству и новому году).

---

[104] Ibid. P.17.

[105] *Maréchal S.* Dictionnaire des athées anciens et modernes. Deuxième édition. Augmentée des suppléments de J. Lalande; de plusieurs articles inédits, et d'une notice nouvelle sur Maréchal et ses ouvrages. Bruxelles: Impr. de J. B. Balleroy, 1833.

Второе издание словаря было подготовлено тем самым Ж.-Б.-Л. Жермоном, которого нам уже довелось несколько раз процитировать. Он предварил его пространным предисловием под названием «Новая заметка о жизни и творениях Сильвена Марешаля» («Notice nouvelle sur la vie et les ouvrages de Sylvain Maréchal»)[106], *где были перечислены основные произведения французского писателя, включая «Путешествия Пифагора», «Историю России» и иные тексты, вышедшие без прямого указания авторства, и тем самым четко фиксировалась их атрибуция.* Особое внимание было уделено интересующему нас дидактическому сочинению — предполагаемому источнику тютчевского текста:

«В начале он опубликовал свои *Фрагменты моральной поэмы о Боге,* или *Нового Лукреция* (1781), которые, уведомляя уже о новых воспринятых им принципах, вызвали достаточно любопытства, чтобы быть переизданными позднее под названием *Французский Лукреций.* Это череда разрозненных мыслей без какой-либо связи, в которых нельзя опознать ни плана, ни поступи, ни цели сочинения; там встречаются порой сильная и крепкая поэзия и энергичные

[106] Предисловие датировано «11 ноября 1832 г.». А поскольку издательская практика во Франции и Бельгии предполагала чаще всего незамедлительный запуск в набор и печать текстов такого рода, это служит еще одним косвенным подтверждением нашего предположения: книга могла выйти к самому Рождеству, *накануне* 1833-го.

мысли, которые вопреки всему не в состоянии спасти от скуки и однообразия фона — лишь непрестанной декламации против Божества».

(«Il publia d'abord ses *Fragments d'un Poème moral sur Dieu* ou *le nouveau Lucrèce* (1781) qui, annonçant déjà les principes nouveaux qu'il adoptait, piquèrent assez la curiosité pour être réimprimés plus tard sous le titre de *Lucrèce Français*. C'est une suite de pensées détachées, sans liaison aucune, dans lesquelles on ne peut reconnaître le plan, la marche, ni le but de l'ouvrage; on y trouve quelquefois une poésie forte et vigoureuse, des pensées énergiques, qui ne peuvent malgré tout sauver l'ennui et l'uniformité du fond qui n'est qu'une continuelle déclamation contre la divinité»)[107]. 121

Тютчев вполне мог познакомиться с этой книгой. Мог уяснить из нее, автором каких произведений был Марешаль, и, соответственно, — что автором тех или иных уже знакомых ему сочинений был именно создатель словаря.

Стоит вспомнить еще об одном факте, вновь обратившись к воспоминаниям Карла Пфеффеля: «<...> в 1828 г. <...> желание видеть и узнать один из великих очагов ‖новейшей‖ цивилизации привело Тютчева в Париж, где он пробыл довольно долго. Деля время между занятиями и светскими развлечениями, он усердно посещал незабвенные курсы лекций Гизо, Кузена и Виллемена и немало общался с некоторыми выдающимися личностями той эпохи, а

[107] Ibid. P.10.

именно — с последователями Ройе-Коллара. Пребывание в Париже было для Тютчева решающим в том смысле, что оно отметило его последнюю, западническую, если так можно выразиться, трансформацию. Он проникся спиритуализмом Кузена, либеральным доктринерством Гизо, классическими теориями Виллемена»[108].

Все отмеченные мемуаристом профессора Сорбонны, занятия которых посещал Тютчев и в кругу которых он искал общения, воплощали собой разные ипостаси интеллектуально-теоретической реакции на просветительскую философию и осуществляли в той или иной мере идеалистическую ревизию ее материализма и антиклерикализма. Основные имена «вольнолюбивых богоборцев» предреволюционной и революционной эпох слишком часто звучали из их уст и поминались на страницах их развенчивающих сочинений. В Париже за четыре с половиной года до переиздания «Словаря атеистов» и написания первой редакции «Problème» Тютчев мог и слышать от этих «любомудров Реставрации» о Марешале, и познакомиться непосредственно с его книгами, в том числе с достаточно популярным в свое время «Французским Лукрецием». Кроме того, в науке уже звучали веские доводы в пользу предположения о *личных* контактах Тютчева со знаменитым философом, автором будущей официальной доктрины режима «июльской мо-

[108] Карл Пфеффель о Тютчеве // Литературное наследство. Т. 97. Кн.2. С. 33.

нархии» Виктором Кузеном, в переписке которого с Шеллингом упоминается имя русского поэта-дипломата[109]. А одним из близких учеников Кузена и также преподавателей Сорбонны, которых мог слушать (и в среде которых — вращаться) Тютчев, был уже упоминавшийся нами историк французской философии Филибер Дамирон, позднее написавший книжку «Мемуар о Нежоне и попутно о Сильвене Марешале и Де Лаланде» (1857), содержащую нелицеприятный разбор воззрений и творчества создателя «Словаря атеистов»[110].

КРАТКИЕ ВЫВОДЫ

Итак, кратко резюмируем все вышесказанное в пользу нашей гипотезы об актуализации Тютчевым подтекста марешалевских «Фрагментов моральной поэмы о Боге», впервые опубликованных в 1781 г., в стихотворении «Problème».

Центральные образы тютчевской «философии камня» находят параллель во фрагменте III упомяну-

[109] См. прим. 43 к публ.: Тютчев в дневнике А.И. Тургенева. (1832—1844). Вступ. ст., публ. и коммент. К. М. Азадовского и А. Л. Осповата // Литературное наследство. Т. 97: Федор Иванович Тютчев. Кн. 2. М.: Наука, 1989. С. 92.

[110] *Damiron Ph.* Memoire sur Naigeon et accessoirement sur Sylvain Marechal et Delaland. P. : A. Durand, 1857.

той поэмы. Название русского стихотворение может быть мотивировано одной из семантически доминантных лексем в начале текста Сильвена. Наиболее вероятно, что русский поэт познакомился с атеистическим сочинением Марешаля в версии 1797 г. под названием «Французский Лукреций», которая вызвала достаточно широкий публичный резонанс.

Сочинения Марешаля, прежде всего «Путешествия Пифагора», были известны в России и даже отозвались в формировании декабристской идеологии (а позднее — в пародиях на просветительскую дидактику). Они выступали составной частью того мировоззренческого комплекса, от которого последовательно отлагался Тютчев. Написанная Сильвеном «История России» с мистифицированным «Завещанием Екатерины», не получив широкой рецепции, все же имела определенное хождение даже в петербургской среде и тем более могла привлечь внимание молодого российского поэта-дипломата. Антинаполеоновский заряд этой мистификации способен был лишь укрепить его потенциальный интерес к автору «Истории».

В Париже 1828-го Тютчев попадает в среду, где интеллектуалы-консерваторы эпохи Реставрации заняты развенчанием того наследия, какому был непосредственно причастен автор «Французского Лукреция». Здесь будущий «русский Де Местр» мог и услышать о нем, и прочитать его книги[111].

[111] Среди известных нам личных книг Тютчева нет ни одной авторства Марешаля либо иных

Наконец, вскорости после того, в 1833-м, а с большой долей вероятности и несколько раньше — в конце 1832-го, переиздается главное атеистическое сочинение Сильвена. Переиздание возвращает имя этого атеиста-революционера в сознание современников, недавно переживших судьбоносные события «второй революции» — июля 1830-го. Здесь же раскрыто авторство всех его основных трудов и особое внимание уделяется «Фрагментам моральной поэмы о Боге». Сразу вслед за тем появляется первая редакция тютчевского стихотворения «С горы скатившись, камень лег в долине...», что дает основания осторожно предположить, что русский поэт мог успеть познакомиться с переизданным «Словарем атеистов» и тот каким-то образом стимулировал его обращение к «Французскому Лукрецию». Правда, автограф Тютчева датирован «января 15/27 дня 1833». И если мы этой датировке доверяем (а не доверять нет оснований), то и при условии, что верно наше предположение об опережающих сроках публикации словаря, между выходом книги и созданием стихотворения

сочинителей, связанных с именем французского писателя. Однако это ни о чем не говорит, поскольку до нас дошла лишь очень небольшая часть библиотеки поэта, который к тому же «не был библиофилом и отнюдь не хранил книги, попавшие ему в руки» (Книги, принадлежавшие Тютчеву. Предисл. и аннот. описание Н.П. Белевцевой // Литературное наследство. Т. 97. Кн. 2. С. 631).

прошло очень мало времени. И все же нельзя отрицать *возможность* связи между этими двумя фактами. Хотя «красота конструкции» подтачивается тем обстоятельством, что заглавие «Problème» появляется лишь в редакции 1857 г. Впрочем, и в этом случае гипотеза об источнике стимулирования внимания к Марешалю не снимается, а только меняет содержание. В роли такого источника может выступать уже не переизданный «Словарь атеистов», а упомянутая книга Дамирона, вышедшая как раз в 1857-м.

В принципе все изложенные нами доводы историко-литературного и контекстуального характера в подтверждение базового тезиса об аллюзии на Марешаля в стихотворении Тютчева носят косвенный характер. Однако плотность этих гипотетических факторов такова, что, думается, отрицание выдвинутого тезиса вряд ли рационально убедительнее, чем согласие с ним. В конце концов минимально достаточные для него основания предоставляют сам мотивно-образный параллелизм между двумя сочинениями в части поэтической «философии камня» и сцепление маркированного названия текста-реципиента с ударным лексическим элементом рецепиируемого текста.

Рассмотренный нами случай еще раз свидетельствует, что Тютчев-консерватор, эрудит и чрезвычайно ангажированный человек, не просто хорошо был знаком с интеллектуальным багажом своих идейных оппонентов. Как поэт критического вопрошания и риторизации сомнения он зачастую подвергал содержимое этого багажа поверке на прочность

не путем декларативного отрицания, а посредством помещения его в структуру многоуровневой диалогической рефлексии, разомкнутой в пространство культурной памяти — от ближайшего контекста до большой европейской традиции, вплоть до библейских истоков. И в этом смысле весьма показательно, что *суть* стихотворения «Problème» в обеих редакциях, написанных по разные стороны пресловутого мировоззренческого перелома Тютчева, в общем не меняется. Медитативная антитетичность все так же оставалась константой художественного мышления поэта. И, наверное, она же предопределяла его внешнюю тягу к голосам рационального XVIII столетия и внутреннюю потребность им противостать.

Сюжет, которого мы коснулись, заставляет акцентировать еще один, и вполне очевидный, вопрос: о недооцененности нашей историко-литературной наукой той существенной роли, какую прямо или опосредованно играли в диалоге России с Западом «несостоявшиеся классики», французские писатели так называемого *второго ряда*. Случай с Марешалем позволяет еще раз дать себе отчет, насколько неожиданным и чреватым последствиями может оказаться их присутствие на самых разных уровнях русской культуры, в самых разных ее стратах. По большому счету эксплицировать и документировать это присутствие нам лишь предстоит.

ЛИТЕРАТОРЫ ПОЛЬСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ КАК КУЛЬТУРНЫЕ ПОСРЕДНИКИ

МЕЖДУ РОССИЕЙ И ФРАНЦИЕЙ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ: *случай Теодора де Визева*

В 1909 г. А.М. Горький писал: «В истории развития литературы европейской наша юная литература представляет собою феномен изумительный; я не преувеличу правды, сказав, что ни одна из литератур Запада не возникала к жизни с такою силой и быстротой, в таком мощном, ослепительном блеске таланта»[1]. И эти слова — отнюдь не дань горделивой национальной риторике, Горькому в принципе не свойственной. В них скорее находит очередное выражение одно из общих мест в критике и публицистике эпохи. За предшествующие этому высказыванию полстолетия русская литература в международных «табелях о рангах» превратилась из совокупности наследия ряда писателей — великих в пределах своей страны, но вполне «экзотичных» в глазах зарубежного читателя — в единое национально-историческое явление всемирного значения. По-

[1] *Горький М.* Собр. соч. в 16 т. Т. 16. М.: Правда, 1979. С. 257.

казательно в этом смысле воспоминание Константина Леонтьева о беседе с Тургеневым еще в 1850-е: на предложение молодого почитателя «Записок охотника» перевести их на французский и издать в Париже автор нашумевшего сочинения ответил: «Как можно нам претендовать на мировое значение! Достаточно и того, если в России нас читают»[2]. В 1890 г. в своей книге «О романах гр. Л.Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние» Леонтьев приводит это высказывание классика уже в качестве хлесткой иллюстрации того, насколько за три десятилетия изменился международный статус русской литературы.

Одно из самых ярких свидетельств этого изменения — вышедшая в 1886-м книга Э.-М. де Вогюэ «Русский роман». В этом труде, который пользовался колоссальной популярностью среди западных интеллектуалов того времени, вынесенный в заглавие феномен представал не просто предметом модного увлечения, охватившего в последние десятилетия XIX века всю Европу, но и моделью для творческого освоения родной критику французской словесностью[3]. Вогюэ говорит о вызывающем «за-

[2] *Леонтьев К.* О романах гр. Л.Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние (критический этюд). М.: Тип. В.М. Саблина, 1911. С. 36.

[3] См.: *Röhl M.* Le Roman russe de Eugène-Melchior de Vogüé. Étude préliminaire. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1976; Eugène-Melchior de Vogüé, le héraut du roman russe. Textes réunis et prés. par Michel Cadot. Paris: Institut d'études slaves, 1989. См. также

мешательство» богатстве русской литературы («sa richesse fait notre embarras»)[4], равно как и о «сво-

научный аппарат к фундаментальному переизданию, подготовленному Ж.-Л. Бакесом: *Vogüé E.-M. de*. Le roman russe. Édition de J.-L. Backès. Paris : Classiques Garnier, 2010. Новейшее монографическое исследование, содержащее, в частности, пространную библиографию вопроса: *Gichkina A.* Eugène-Melchior de Vogüé ou comment la Russie pourrait sauver la France. Paris : L'Hartmann, 2018. См. также русскоязычные статьи общего характера о «Русском романе»: *Трыков В.П.* Русская культура и литература в книге Эжена-Мельхиора де Вогюэ «Русский роман» // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2018. № 4. С. 83–93; *Трыков В.П.* «Русская душа» в книге Эжена-Мельхиора де Вогюэ «Русский роман» // Россия в литературе Запада. Кол. мон. М.: МПГУ, 2017. С. 124–147; *Трыков В.П.* Константы «русскости» и эволюция русского культурного сознания в книге Эжена-Мельхиора де Вогюэ «Русский роман» // Rhema. Рема. 2017. № 3. С. 21–39; *Трыков В.П.* Концепция реализма Эжена-Мельхиора де Вогюэ в контексте споров о реализме в современном литературоведении // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. С. 233–246; *Орехова Е.Н.* «Русский роман» Е.М. Вогюэ как открытие русской литературы во Франции // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2011. Т. 17. № 5–6. С. 158–162; *Гичкина А.И.* «Русский роман» Эжена-Мельхиора де Вогюэ, или как снасти Францию от духовной гибели? // Метаморфозы истории. 2017. № 10. С. 105–125.

[4] *Vogüé E.M. de*. Le Roman russe. Paris: Plon, 1886. P. IX.

евременном приходе» русских («les Russes arrivent à point»)[5], влияние которых «будет спасительным для нашего истощенного искусства» («l'influences des grands écrivains russes sera salutaire pour notre art épuisé»)[6]. И такая аттестация очень скоро перестает быть фактом истории только французской рецепции русской словесности. Практически то же о ней начинают писать на самых разных языках в разных уголках мира. Наступающий XX век лишь утверждает отечественную словесность в правах одной из ведущих национальных литературных традиций, с которой мировая культура вступает в непрекращающийся напряженный и плодотворный диалог.

Но отнюдь не случайно особую роль в формировании международной репутации русской литературы сыграла ставшая бестселлером книга именно француза де Вогюэ. На рубеже XIX–XX вв., во времена так называемой la Belle époque, наиболее прямой путь в «салон всемирной литературы» пролегал через формирование писательской репутации в культурной столице тогдашнего Запада, во Франции, поскольку признание в парижских литературных кругах предопределяло последующую международную известность, а первые переводы произведений, созданных на языках, относительно недавно завоевавших себе высокий международ-

[5] Op.cit. P. LIV.
[6] Op.cit. P. LIII.

ный культурный статус, нередко выполнялись не с оригинала, а с их французской версии — как правило, воспроизводя ее особенности и огрехи.

Важно осознавать и политико-идеологические предпосылки широкой популярности отечественной литературы во Франции именно в эту эпоху, после поражения в войне с Пруссией, которое ударило по комплексу самодовольного галлоцентризма и породило «германофобию», нуждающуюся в неком противовесе[7]. К самому рубежу веков здесь сложились весьма благоприятные обстоятельства для усвоения русской литературной продукции. Заключение русско-французского союза (Антанты), в том числе оборонительного (1891–1893), приезд императора Николая II в Париж в 1896-м и подготовка второго визита, намеченного на 1901-й, благоприятствовали активному распространению русской литературы и предопределяли спрос на «русофилию» в общественном мнении, а заодно способствовали формированию «кодекса лояльности» в том числе и к официозному образу российской государственности. Это существенно отлича-

[7] Качественный обзор этих предпосылок на широком фоне истории рецепции русской литературы во Франции см. в диссертации: *Cariani G.* Une France russophile? Découverte, réception, impact. La diffusion de la culture russe en France de 1881 à 1914. Thèse de Doctorat en Histoire. Strasbourg: Institut d'Histoire contemporaine UFR des Sciences Historiques, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1998.

ло идеологической фон данного, условно — второго, этапа акцентированной рецепции русской литературы во Франции, в отличие от этапа первого, который вершился в середине XIX в. травмой, вызванной Крымской войной и предопределившей критический модус восприятия «образа царской России» в парижской интеллектуальной среде.

Процессы межкультурной коммуникации и мобильности интеллектуалов, свободно перемещающихся между разными культурными центрами Европы и включающихся в деятельность их многообразных институций, к рубежу веков стали особо активными. И показательно, что в деле формирования рецепции русской литературы во Франции конца XIX — начала XX столетий, а учитывая роль Парижа как культурного центра эпохи — и в системном освоении ею европейского литературного рынка в целом, сыграли франкоязычные выходцы из Российской империи. Причем среди них чрезвычайно высока была доля не собственно русских, а, так сказать, «лимитрофных» посредников, инородцев-иноверцев по рождению, представителей меньшинств, особенно — выходцев из западных земель, лиц польско-литовского происхождения.

Заданная ими модель культурного посредничества во многом была обусловлена комплексом «причастной отчужденности» по отношению к культуре российской имперской «метрополии». В результате идентификация этих людей была зачастую двойственной, если не тройственной. С одной стороны, они осознавали себя носителями западной культу-

ры, что нередко усугублялось подчеркнутым этническим, и порой травмированным, самосознанием и оппозиционностью к «российскому империализму», с другой стороны, в большинстве своем по рождению они были подданными петербургской короны и, волей-неволей, воспринимались в западном общественном мнении, не всегда готовом к различению нюансов, как представители российской культуры. К тому же эти люди, как правило, знали русский язык, формировались в российском идейно-политическом контексте и следили — с разной степенью вовлеченности — за перипетиями общественной жизни на «большой родине». «Мода на Россию» в Париже

и Европе рубежа веков предопределила спрос изнутри культурного рынка на публицистическую продукцию, посвященную соответствующим сюжетам, и франкоязычные литераторы-поляки оказывались здесь вполне ко двору, поскольку в роли культурных медиаторов исполняли функцию адаптирования экзотичной литературной «рускости» — со всеми ее спиритуальными и эстетическими экстремумами — к привычным матрицам классичного латинского сознания, или, говоря неполиткорректным языком критики эпохи Просвещения, к «цивилизованному вкусу». Заодно они могли обеспечивать столь ценимые — при всем сближении республиканской Франции с царской монархией — в западных прогрессистских кругах жесты идейно-политического дистанцирования от консервативного образа самодержавной России. Наконец, эта модель включала в

себя еще и третью составляющую, тесно связанную со второй. Русский фокус интересов в западном общественном мнении рубежа XIX–XX столетий был частью более обширного рецептивного поля, подразумевающего мифологию славянства как целого, которое становилось объектом социокультурной и политической рефлексии. В этом смысле поляки, пишущие для французов о русских писателях и их переводящие, оказывались конъюнктурно удобными и понятными, поскольку сливались со своими героями в некую сквозную славянскую партию, востребованную в едином контексте модернизирующейся Европы, занятой идеологическим портретированием больших этнокультурных общностей на дальних подступах к Первой мировой войне и тем духовным сдвигам, что позже будут кристаллизованы в книге Освальда Шпенглера.

В период бурного всплеска во Франции интереса к русской литературе именно франкоязычные литераторы польского происхождения особо активно выступали как не только переводчики и критики, но и изощренные импресарио. Помогали в налаживании контактов между русскими писателями и ведущими французскими газетами, журналами («Mercure de France», «Journal des Débats», «Revue des Deux Mondes» и др.) и издательскими домами, в освоении парижской социокультурной и литературной среды. Они зачастую участвовали в применении новейших методов рекламы русской литературной продукции, в продвижении ее авторов

на европейских книжных рынках, в разнообразных «имиджевых акциях», содействовали в поисках выхода на влиятельных критиков и переводчиков «со связями» в европейском литературном истеблишменте.

Среди наиболее активных литературных деятелей такого рода — и писатель-критик Станислав Ржевуский, и едва ли не главный переводчик на французский Горького и Леонида Андреева Сергей Перский, и чрезвычайно плодовитый Илья Гальперин-Каминский, основатель газеты «Le Franco-Russe», знакомивший парижского читателя с образцами русской словесности (не чураясь при этом использовать

труд «литературных негров», выправлявших его скверный французский), но параллельно и главный популяризатор польской литературы в Париже рубежа веков и — что характерно — переводчик одновременно и Толстого, и Мережковского, и Сенкевича («Камо грядеши», 1901, «Бартек-победитель», 1902), человек с сомнительной профессиональной репутацией при жизни, зато современной энциклопедией провозглашенный титулованным «принцем переводчиков» (его именем была названа ежегодная премия за лучший литературный перевод во Франции)[8]. Особое место в этом ряду принадлежит российскому дипломату польского происхождения графу Маврикию Эдуардовичу Прозору, на фигуре которого нам

[8] *Hoof H. van.* Dictionnaire universel des traducteurs. Genève: Slatkine, 1993. P. 158.

еще предстоит подробнее остановиться, когда разговор зайдет о Мережковском. Наконец, к той же когорте принадлежал и главный герой этой главы, один из ведущих парижских критиков религиозно-символистской ориентации Теодор Стефан Выжевский, писавший под галлицизированным именем *Теодора де Визева*.

Эти литераторы польского происхождения сыграли значимую роль и в становлении репутации русской классики (прежде всего — Толстого, Достоевского и Чехова) во Франции, и в ознакомлении европейского публики с Горьким как наиболее востребованной современным контекстом писательской фигурой, и, наконец, в формировании образа новейшей — модернистской — русской литературы на Западе. Целостное иллюстрирование этого тезиса потребовало бы представления обширной панорамы литературных фактов, не укладывающейся в рамки данной главы. Поэтому ограничимся пока лишь одним репрезентативным примером (иные будут представлены в следующей главе), демонстрирующим характерные закономерности подобного литературного посредничества на показательном материале, который одновременно воплощал собой и «классичное», и «новаторское».

Речь пойдет о работе Выжевского с текстами «живого классика» — Л.Н. Толстого, которые при этом стали фактами остроактуального литературного процесса. Нас будут интересовать эпизоды 1898–1900 гг., связанные с выполненными Визева

переводами на французский трактата «Что такое искусство?» и романа «Воскресение», публикация которого ознаменовала собой едва ли не ключевое событие парижской, да и европейской литературной жизни на самом изломе столетий.

Когда Толстой принимал и при помощи своего окружения, прежде всего В.Г. Черткова, воплощал в жизнь в 1898–1899 гг. решение о практически одновременном издании «Воскресения» в оригинале на родине в журнале «Нива» и на Западе в переводах на французский, английский и немецкий языки, благодаря вмешательству сына писателя С.Л. Толстого предложение взять на себя перевод романа было сделано именно Визева. Этот выходец с Подолья к тому времени успел снискать себе крепкую и почтенную репутацию в парижских культурных кругах, пройдя к тому же характерный путь художественной и идейной эволюции.

Визева сыграл заметную роль в становлении эстетики французского символизма, с 1885-го по 1888 г. будучи одним из ведущих сотрудников модернистских журналов «Revue Wagnérienne» (основал это издание вместе с Эдуаром Дюжарденом) и «Revue Indépendante» и завсегдатаем знаменитых «вторников» Стефана Малларме. При этом спектр его творческих интересов был впечатляюще широким. К исходу 1890-х родившийся в 1862-м Визева — автор автобиографического романа «Вальбер, или рассказы молодого человека» («Valbert, ou les Récits d'un jeune homme», 1893), работы «Со-

циалистическое движение в Европе: люди и идеи» («Le Mouvement socialiste en Europe, les hommes et les idées», 1892), ряда трудов о Ницше, достаточно длинного списка книг о классическом, современном и прикладном искусстве Франции, Германии, Фландрии, Голландии, Италии, Испании, Англии, критического трехтомника «Иностранные писатели» («Écrivains étrangers», 1896-1890), в который, среди прочего, вошли очерки о Гоголе, Гончарове, Тургеневе и Л. Толстом и который удостоился от Французской академии премии Марселена Герэна, перевода на французский — восторженно оцененного Анатолем Франсом — средневековой латинской «Золотой легенды» Иакова Ворагинского, а также сочинений Эмилии Бронте и Теодора Герцки, наконец, крупный музыковед, который, в частности, выпустил повлиявший на многих труд «Бетховен и Вагнер: историко-критический музыковедческий очерк» («Beethoven et Wagner, essai d'histoire et de critique musicales», 1898) и основал в Париже «Моцартовское общество»[9].

[9] Подробнее см.: *Bordeaux Henry*. Téodor de Wyzewa, Genève: C. Eggimann et Cie, 1894; *Liverman Duval Elga*. Téodor de Wyzewa: Critic without a country, Génève: Droz / Paris: Minard, 1961; *Delsemme Paul*. Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme, Bruxelles: Presses universitaires de Bruxelles, 2 vol., 1967 (библиографию работ о Визева см. во 2-м томе этого издания: P. 103–119); *Girolamo Nicola Di*. Teodor de Wyzewa dal simbolismo al tra-

Еще на рубеже 1880-х и 1890-х Визева пережил, однако, мировоззренческий кризис: подверг ревизии модернистский эстетизм и декадентский субъективизм, порвал с былыми французскими сотоварищами на ниве «чистого искусства» — и стал правоверным католиком[10]. Тогда же, почуяв выгодный для себя потенциал идейного перелома молодого литератора, его приглашает вести отдел иностранной литературы в авторитетный «Revue des Deux Mondes» Фердинанд Брюнетьер, видный литературный критик отчетливо традиционалистской, антимодернистской ориентации, только что ставший главным редактором этого ведущего консерва-

тивного журнала страны[11]. Работа здесь окончательно разводит Визева с представителями кружковой модернистской культуры, но дает ему респектабельное имя и широкую известность.

По всей видимости, собственный путь к активному воцерковлению предопределил для Визева особо пристрастное внимание к творчеству Л. Толстого после религиозного перелома. С русским классиком позднего, «учительного» периода до некоторой степени (весьма, впрочем, ограниченной, даже условной, учитывая глубинный рационализм

dizionalismo, 1885–1887, Bologna: R. Pàtron, 1969; *Kopszak Piotr.* Krytyka artystyczna Teodora de Wyzewy. Warszawa: Neriton, 2005.

[10] См.: *Liverman.* P. 61–76.

[11] Ibid. P. 77.

толстовской религиозности) роднила парижанина-поляка и принципиальная, отрефлектированная мировоззренческая установка на неприятие самоценной эстетической изощренности, на антиинтеллектуализм и антисциентизм. Очевидно, эти обстоятельства сыграли немалую роль в желании Визева взяться за перевод Толстого, причем самых, так сказать, «горячих» его текстов. В 1896 г. совместно с Г. Артом он осуществляет с женевского издания 1890-го перевод толстовского переложения Евангелий[12], а в 1898-м выпускает по-французски главную эстетическую декларацию яснополянского классика — трактат «Что такое искусство?»[13].

Однако позволим себе сделать небольшое отступление, посвященное предыстории переводов центральных сочинений позднего Толстого, а точнее — их несостоявшимся версиям.

* * *

Издание, подготовленное Визева, стало первым полным переводом толстовского трактата на французский язык, вышедшим к тому же почти сразу вослед первой публикации русского текста в книжках 5-й за 1897-й и 1-й за 1898 гг. «Вопросов философии

[12] *Comte Léon Tolstoï.* Les Évangiles. Traduits du russe par T. de Wyzewa et G. Art. P.: Perrin, 1896.
[13] *Comte Léon Tolstoï.* Qu'est-ce que l'art? Traduit du russe et précédé d'une introduction, par Teodor de Wyzewa. P.: Perrin, 1898.

и психологии» Н.Я. Грота (именно с этой версии, наиболее пострадавшей от цензурных вторжений, делался перевод). Однако, строго говоря, первое знакомство французского читателя — правда, крайне «неудачное» — с некоторыми положениями трактата Толстого произошло раньше. 15 января и 15 февраля 1898 г. в парижском журнале «La Revue blanche»[14] появился выполненный кубино-каталанским анархистом, близким к кругу Петра Кропоткина, Фернандо Таррида дель Мармолем перевод отрывков из двух глав «Что такое искусство?». Он сделан с английского текста в переводе Э. Моода, который готовился к публикации параллельно с журнальной оригинальной российской версией, но без цензурных вторжений.

Французский перевод представлял собой бессистемно вырванные из контекста фрагменты и отличался вопиющей неряшливостью, искажающей мысль автора. Толстой был возмущен этим фактом, написал в газету «Journal des débats politiques et littéraires» протестное письмо, а параллельно обратился 13 февраля 1898 г. к своему парижскому знакомцу профессору-литератору Шарлю Саломону с просьбой при необходимости посодействовать его публикации[15]. Текст письма был напечатан 3 марта

[14] La Revue blanche.1898. № 111, p. 126–135; 1898. № 113, p. 251–258.

[15] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. В 90 т. Т. 71. М.: Гос. изд. худ. лит., 1954. С. 276.

1898-го. Толстой привел здесь в качестве хлесткого примера непростительного самоуправства переводчика, извращающего саму суть исходного материала, сравнение оригинального определения искусства в трактате как «передачи чувств, вытекающих из религиозного сознания людей» («la transmission des sentiments qui découlent de la conscience religieuse des hommes) с версией «La Revue blanche», согласно которой «искусство есть передача идей ощущения, вытекающего из религиозного ощущения человека» («l'art est la transmission des idées de la perception provenant de la perception religieuse de l'homme»)[16].

Ш. Саломон, директор парижского Musée Social и главный редактор одноименного журнала, был знаком с Толстым с 1893-го, посещал его в Ясной Поляне и Москве, неоднократно, как следует из их корреспонденции[17], выполнял просьбы писателя, касающиеся отношений с французскими периодическими изданиями и литераторами, в частности, переводил и пристраивал в печать его публичные заявления.

Так, совсем незадолго до истории с неудачным переводом Мармоля он опубликовал собственный

[16] Une lettre de Tolstoy // Journal des débats politiques et littéraires, 3 mars 1898. P. 4.

[17] Lettres de Léon Tolstoj à Charles Salomon // Revue des études slaves. 1930. Vol. 10, No. 3/4. P. 205–220.

перевод (в соавторстве с Полем Буайе) толстовского «Приближения конца» в «Journal des débats»[18], причем, соглашаясь поместить этот текст в газете, «редакция дала понять, что “Приближение конца” будет напечатано только в расчете на публикацию в “Journal des Débats” перевода нового романа Толстого»[19]. Речь шла о «Воскресении», ожидание появления которого давно будоражило европейские литературные круги. В письме Саломону от 19 октября 1896 г., не без досады комментируя это обстоятельство, Толстой ограничился вежливо туманными посулами: «Что касается моего мнимого романа, то я им теперь не занят и едва ли скоро кончу. Во всяком случае, если бы я написал что-либо художественное — что очень возможно — я буду очень благодарен Вам и M-r Boyer, <...> если Вы возьмете на себя труд перевода»[20]. Работа над «Что такое искусство?» на время отвлекла от романа, и вопрос с подготовкой качественного перевода трактата на французский в начале 1898 г. для Толстого был очень актуальным. Потому-то свое письмо к Саломону от 13 февраля 1898 г. он завершает по сути недвусмысленным предложением: «Если бы Вы наш-

[18] *Comte Léon Tolstoï.* Les temps sont proches. Traduit du russe par MM. Paul Boyer et Charles Salomon // Journal des débats politiques et littéraires, 1896, 30 octobre. P. 1–2.

[19] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. В 90 т. Т. 69. С. 182.

[20] Там же. С. 181–182.

ли это стоящим того и перевели бы эту книгу, я бы очень был рад»[21].

В ответ Саломон 15 марта 1898-го пишет развернутое письмо Толстому, где откровенно объясняет графу, что его решение отказаться от прав на собственные произведения с 1881 г. и передать их в общественное пользование, а также практика рассылки новых рукописей одновременно нескольким публикаторам влечет за собой тяжелые издержки: резкое падение уровня переводов и качества подготовки текста из-за того, что издатели стремятся для защиты своих рыночных интересов как можно скорее — с опережением потенциальных конкурентов, каковыми могут оказаться кто угодно — выпустить очередное произведение живого классика в свет. Этим же обстоятельством обусловлено ограничение возможностей вдумчивых и не склонных к скорому фабрикованию некачественного литературного продукта переводчиков вступать в договорные отношения с издательствами. Смущает Саломона и излишняя снисходительность Толстого в предоставлении статуса «авторизованности» крайне сомнительным переводам:

> «<...> Позвольте мне, дорогой граф, со всей откровенностью сказать Вам, что беда состоит в той поспешности, лихорадке и гонке, которую Вы навязываете своим переводчикам — в том

[21] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. В 90 т. Т.71. С. 276.

смысле, что, отсылая собственные рукописи одновременно нескольким лицам, Вы ставите людей в крайне неблагоприятные условия работы. Также Вы терпимо (поскольку Вы до сих пор, по моим сведениям, никак не протестовали против этого злоупотребления) относитесь к тому, чтобы печатались плохие переводы со словами на титуле: "авторизовано Львом Толстым" — или любым подобным указанием (я не помню формулу, которой пользуется г-н Гальперин-Каминский). И это — на томах, которые Вы, несомненно, не можете одобрить, потому что они состоят из лоскутов и растащенных с разных концов обрывков, так что мы с Буайе, достаточно хорошо все же знакомые с Вашим творчеством в оригинале, порой не можем сказать, откуда они извлечены.

Вот почему мне бы хотелось, чтобы Ваш протест был более широким. Я бы предпочел, к примеру, услышать, что Вы не позволяете переводчикам представлять публике переводы своих сочинений как одобренные Вами без получения письма от Вас, текст которого они должны помещать на титуле тома. Эта формула авторизации — а она может заключаться буквально в двух строках — придала бы переводу аутентичный характер. Ее преимущество заключалось бы в том, что обходящиеся без нее и публикующие плоды своих трудов, о которых Вы не могли вынести собственного суждения, пошлют публике ясный

сигнал самим фактом отсутствия в начале тома письма-формулы об авторизации и одобрении. Вскоре они будут дискредитированы.

Кажется, ничто в такой организации дела не оскорбит Ваших принципов, связанных с авторскими правами и вопросами собственности на литературные произведения.

Вы скажете, что я радею о собственных интересах — мне за это не стыдно, поскольку радею я еще и об интересах Поля Буайе, и о деле добросовестного перевода. Вы знаете, как мы хотели бы вместе, вдвоем однажды перевести Ваш роман «Воскресение». Но мы с Буайе не смогли бы взяться за работу подобного рода, во-первых, без моральной уверенности в возможности произвести ее добросовестно, то есть без материальной уверенности в наличии определенного и достаточного, с нашей точки зрения, времени для доведения ее до конца, и, во-вторых, без уверенности также в том, что, завершив работу, мы сможем ее опубликовать. Ведь для этого нужно быть в состоянии гарантировать издателю, журналу или газете, что не появится никаких публикаций в иных местах. Нужно гарантировать, что мы будем первыми или, по крайней мере, выступим одновременно с иностранными собратьями.

Что до Вашей статьи об искусстве, то я, к сожалению, не видел ее ни в оригинале, ни в переводе и был бы чрезвычайно признателен, если бы Вы мне ее прислали: до того как дать ответ, я

> хотел бы ее прочесть. Мне очень приятно Ваше предложение, поскольку я нахожу в нем знак доверия и дружбы. Но я хотел бы удостовериться, что смогу осуществить этот перевод. Мой философский словарь недостаточен — я за это стыжусь и отдаю себе в этом отчет. Думаю же, что Ваше новое сочинение должно быть очень философичным <...>»[22].

Очевидно, Толстой воспринял такой ответ как вежливую форму отказа. По крайней мере, он никак не засвидетельствовал деятельной готовности обеспечить соблюдение тех условий, которые выдвинул Саломон. Не исключено, что писатель и его окружение могли усмотреть в объяснении французского корреспондента и желание увязать возможное согласие перевести трактат об искусстве с переводом «Воскресения». В любом случае добиваться услуг Саломона и Буайе в данном случае не стали — и первым переводчиком на французский как полного текста «Что такое искусство?», так и романа «Воскресение» стал Теодор де Визева, опыт которого во многом показал справедливость укоризн автора процитированного выше письма в адрес поспешного перевода и тех обстоятельств распространения для печати толстовских текстов, которые порой культивировали его недостатки.

[22] Перевод выполнен по публ.: Lettres de Léon Tolstoj à Charles Salomon. P. 218–219.

* * *

Итак, вернемся к книге «Что такое искусство?» в версии Визева, снабдившего ее своим предисловием, некоторые положения которого достойны особого внимания.

Прежде всего в этом тексте переводчик, не говоря о том напрямую, примеряет толстовскую концепцию искусства к собственным постулатам. Он с энтузиазмом приветствует критический заряд трактата русского классика в отношении накопленных историей доктрин эстетики, но прежде всего — ее нынешнего состояния: «Никогда прежде столь громкий голос не восставал с большей силой против постыдной низости современного искусства. Окончательная потеря всякого идеала, обеднение художественного материала, поиски темнот и причудливости, с каждым днем усугубляющийся союз дурновкусия с аморальностью и все возрастающая подмена искреннего и трогательного искусства тысячами подделок — увы, даже не искусных! — все это предмет не логического рассуждения, а непосредственного и постоянного наблюдения; и никогда еще он не становился объектом наблюдения более точного, не представал пред нашими глазами писанным более твердой кистью, чем в этой книге <...>»[23].

[23] *Tolstoï Léon, comte*. Qu'est-ce que l'art? Traduit du russe et précédé d'une introduction par Téodor de Wyzewa. Paris: Perrin, 1898. P. IV–V.

Уже в процитированном отрывке ясно проглядывает мысль о неприменимости сугубо рационального гносеологического аппарата к эстетике, — мысль, которая красной нитью пройдет сквозь предисловие «антиинтеллектуалиста» Визева. Это — отправная точка рассуждений переводчика. Отсюда — его восхищение толстовскими критическими бичеваниями и неприятие положительной эстетической концепции писателя: доктрины искусства как инструмента «перевода религиозных концепций из сферы разума в сферу чувства»[24]. Сама возможность априорного доктринирования по этому вопросу отрицается Визева, поскольку «искусство и красота суть вещи, где рассудок способен лишь сбить с толку» («l'art et la beauté sont choses où l'intelligence ne peut rien faire que déraisonner»)[25]. Этим обусловлен постепенный переход предисловия к поучительному тону в адрес автора трактата.

Так, Визева, один из первых последовательных и действительно высококомпетентных европейских модернистов-вагнерианцев, обличает Толстого в ошибочном понимании сути концепции создателя «музыкальной драмы». Правда, обличения эти касаются лишь поверхностных и вторичных аспектов темы. Автор предисловия доказывает: Толстой не прав, утверждая, что согласно Вагнеру «музыка должна служить поэзии», поскольку в его «музы-

[24] Ibid. P. V.
[25] Ibid. P. III.

кальной драме» дело обстоит ровно наоборот — «все иные искусства должны бы как раз “служить” музыке, дабы помочь ей выразить то, что она одна в состоянии выразить: самые глубокие, самые общие, самые *человечные* чувства человеческой души»[26]. При этом Визева совсем не касается сути антивагнерианских эскапад Толстого: его скепсиса по отношению к самой установке на «синтез искусств», который, по логике русского писателя, неизменно посягает на «главную черту всякого истинного художественного произведения — *цельность, органичность*»[27]. И в конце концов именно этим в построениях Толстого предопределено фундаментальное качество вагнеровского творчества как в высшей степени «мастерского», апогейного сочленения «поддельных» принципов искусства: «заимствования, подражательности, эффектности и занимательности»[28].

Попытки ревизии толстовских взглядов на искусство Визева в предисловии драпирует внешней почтительностью тона, что лишь оттеняет его вполне подчеркнутую установку на полемичность. Для нас при этом особо показателен один пункт спора критика с Толстым, где он и прямо, и косвенно демонстрирует, во-первых, свои переводческие принципы и,

[26] Ibid. P. X–XI.
[27] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. В 90 т. Т. 30. С. 130. Курсив мой — *В.П.*
[28] Там же. С. 137.

во-вторых, так сказать, тип литературной саморепрезентации как культурного посредника между Россией и Францией.

Речь идет о том, что, принимая толстовский тезис о необходимой «гармонии» формы и содержания в истинном произведении искусства, Визева считает недостижимым идеал искусства «всемирного» применительно к литературе — в силу естественных языковых ограничений: «Будем же полностью доверять графу Толстому в суждении о стихотворениях Пушкина, его соотечественника! Поверим ему также тогда, когда он нам говорит о писателях немецких, английских и скандинавских: ошибаться на их счет он может с тем же правом, что и мы. Но не станем заблуждаться вместе с ним в отношении французских произведений, истинный смысл которых, безусловно, от него ускользает, как он всегда ускользает от каждого, кто не имел с детства навыка думать и чувствовать по-французски! Я не знаю ничего более смехотворного, чем восхищение молодых английских или немецких эстетов такими, к примеру, французскими поэтами, как Верлен или Вилье де Лиль-Адан. Эти поэты могут быть поняты только во Франции, и те, кто восхищается ими за рубежом, восхищается ими, не будучи в состоянии их понять. Но отсюда не следует, как то полагает граф Толстой, что они совершенно непонятны. Они таковы лишь для него, как для нас Лермонтов и Пушкин. Это — художники: художественная ценность их произведе-

ний проистекает из гармонии формы и содержания. И как бы ни был образован русский читатель, каким бы совершенным ни было его знание французского языка, форма этого языка от него неизменно ускользает (“et si lettré que soit un lecteur russe, si parfaite que soit sa connaissance de la langue française, la forme de cette langue lui échappe toujours”)»[29].

Подобная радикальность отказа в праве полноценно понимать произведение словесного искусства человеком, для которого язык этого произведения с детства не родной, более чем красноречива — прежде всего потому, что она исходит из-под пера литератора славянского происхождения, хотя и проживавшего во Франции с 7-летнего возраста, родившегося все же неподалеку от российского Каменец-Подольска и в качестве *материнского* языка усвоившего первоначально отнюдь не французский.

Любопытно, что мысль о невозможности понимания иноязычных авторов получит печатный отпор, но не от Толстого, а с другой стороны — от Андре Жида. Дело в том, что те же идеи из предисловия к трактату об искусстве Визева воспроизводил неоднократно в иных своих работах, написанных близко по времени к этому тексту. В частности, ими обосновывается тезис о «неэкспортабельности» литератур и обреченности на непонимание французами и немцами сочинений друг друга в третьем томе его упоминавшегося выше критического сборника «Иностран-

[29] *Tolstoï Léon, comte.* Qu’est-ce que l’art? P. VI–VII.

ные писатели»[30]. В рецензии на эту книгу в «La Revue blanche» А. Жид замечает:

> «Г-н де Визева несправедлив к нам, несправедлив к немцам, несправедлив к себе самому. Одним из лучших ценителей Мольера был Гете; и разве г-н де Визева не цитирует сам в конце своего тома замечательное суждение Достоевского о Бальзаке? И я имею дерзость заявить, что Гете люблю так же, как веймарский ребенок, а Шекспира — больше, чем некоторые крестьяне из Стрэтфорта.
>
> Конечно, каждое произведение несет вкус своей земли, и дух [русского] мужика — это не дух нормандского крестьянина («l'odeur du moujik n'est pas l'odeur du paysan normand»); читая "Карамазовых", я живо ощущаю, что это было написано и пережито не в Турени, но знание о том, что финики не созревают в Париже, не мешает их любить <...>
>
> Немецкое дурновкусие может отличаться от дурновкусия французского, а немецкий гений — это не гений французский, но для меня невозможно не верить в то, что всякое по-настоящему прекрасное произведение покоится на общем для всех людей основании и лишь то "всемирное", что оно может нести в пространстве, по-

[30] *Wyzewa T. de.* Écrivains étrangers (3-e série). Le roman contemporain à l'étranger. Paris: Perrin, 1900.

зволит ему быть “вечным” во времени («seul ce qu’elle peut avoir d’”universel” dans l’espace lui permettra d’être “éternel” dans temps»)[31].

Апология заряда «всемирности» в истинном произведении искусства позволяет осторожно предположить, что Жид мог быть знаком с незадолго до того опубликованным предисловием Визева к трактату Толстого: приведенные слова кажутся прямой полемической репликой по отношению к инвективам переводчика в адрес именно этого понятия в эстетике русского писателя.

Но вернемся непосредственно к тексту предисловия. Приведенные выше рассуждения служат обоснованием для более чем характерного переводческого жеста, который может показаться, мягко говоря, странным: Визева решает подправить то, где Толстой, с его точки зрения, «погрешает» против французской литературы, — и просто «смыть» эти «огрехи»: «Потому-то я воспользовался свободой *убрать* (“supprimer”)[32] в переводе этой книги пассаж, где как “совершенно непонятные” приводятся две французские поэмы в прозе: “Галантный стрелок” [Le *Galant Tireur*] Бодлера и “Будущий феномен” [le *Phénomène Futur*] г-на Мелларме»[33]. Далее Визева приводит в

[31] *Gide A.* Les Livres. Les romans // La Revue blanche. 1900. №5. P. 73.
[32] Курсив мой — *В.П.*
[33] *Tolstoï Léon, comte.* Qu’est-ce que l’art? P. VII.

предисловии полным текстом эти сочинения в доказательство того, что всякому *французу*, в отличие от Толстого, они «совершенно понятны». И делает не мудрящий вывод: «Если бы граф Толстой был французом, а не русским, то отнюдь не эти два произведения он бы выбрал в качестве примеров, чтобы доказать нам справедливость своих наблюдений о развале, низости и фальши современного искусства. В лучших примерах — увы! — у него не было бы недостатка» (**«Et si le comte Tolstoï avait été français, au lieu d'être russe, ce n'est point ces deux œuvres qu'il aurait choisies comme exemples, pour nous prouver la justesse de ses observations sur le désarroi, la bassesse, et la fausseté de l'art contemporain. De meilleurs exemples, hélas! ne lui auraient pas manqué»**)[34].

Таким образом, переводчик польско-российского происхождения редактирует текст русского классика, приводя его в соответствие с «галльским смыслом».

Более чем примечательный факт, рельефно выявляющий специфику моделирования своего поведения именно поляками-франкофонами — посредниками в культурном диалоге между Россией и Европой на рубеже столетий. Особенности этой модели, очевидно, в большей степени объясняются комплексом их «причастной отчужденности» по отношению к русскому культурному контексту, чем, скажем, спецификой переводческой ситуации во Франции в эту эпоху.

[34] Ibid. P.X.

Впрочем, на первый взгляд, сама французская переводческая традиция способствовала подобной «вольности». Еще с XVII века, когда французский язык постепенно завоевывает статус международного и начинается всплеск переложений на него вначале греко-латинских, а затем и иных авторов, среди парижских литераторов формируется своеобразная культура «изящно-неверных переводов», обозначаемая по-французски понятием *belles infidèles*. По определению П. Орглена, это переводы, выполненные «с целью прийтись по вкусу, соответствовать духу своей эпохи, версии, "исправленные и отредактированные" переводчиками, осознающими (с несомненной чрезмерностью) превосходство собственного языка и собственного суждения»[35]. Ины-

[35] *Horguelin P.* Anthologie de la manière de traduire : Domaine français. Montréal: éd. Linguatech, 1981. P. 76. Ср. развернутую характеристику французской традиции *belles infidèles*, данную автором «Истории перевода во Франции» (1892) Жюстеном Беланже: «Если он [переводчик] исходит из принципа, что его единственный долг — сделать доступным массе то, что было доступным лишь небольшому числу, он неизбежно обречен ставить удовольствие читателей выше всего прочего. А значит, придется ради читателя устранять утомительное и требующее усилий («supprimer pour le lecteur la fatigue et l'effort»). По мере необходимости будет вырезаться все, что по природе своей способно оскорбить его идеи, расстроить его чувства, задеть его общественные привычки и образ жизни. Словом, ему не позволят ото-

ми словами — вольные переложения, подогнанные под привычки и вкусы современных переводчику читателей-французов, «галлицизированные» вариации на исходные темы, приведенные в согласие с представлениями о прекрасном, утвердившимися в диапазоне от литературных салонов в предместье Сен-Жермен до мелких парижских лавочников-книгочеев.

Традиции *belles infidèles* оказались во Франции, стране классицистического наследия с его претензиями на «галлоцентричный» универсализм, много более жизнестойкими, чем в иных крупных литературных странах Европы, где гердеровская апология «народного духа» (Volksgeist) и романтический историзм XIX в. достаточно уверенно, во-первых, расширяли переводческий репертуар, а во-вторых, прокладывали путь к осознанным принципам точности и строгим критериям адекватной эквивалентности в переложении оригинала на иной язык. Крепкие корни принципов *belles infidèles* были следствием трудно преодолимой культурной самозамкнутости

рваться от родной почвы («dépayser»). В любом случае будут помнить о том, что он живет в Париже, а не в Риме или Афинах, что он рожден верным слугой христианнейшего короля, а не гражданином языческо-аристократической республики» (Цит. по: Histoire des traductions en langue française. XIX siècle. 1815–1914, sous la direction d'Yves Chevrel, Lieven d'Hulst et Christine Lombez. Lagrasse: Verdier, 2012. P. 738).

Франции. Еще в 1852 г. Герман Эвербек в своем предисловии к французскому переводу «Языков современной Европы» Августа Шлейхера клеймил галльское «исключительное безразличие к зарубежью, безразличие, которое проявляет себя в преступной неосведомленности о нефранцузских вещах и идеях»[36].

Характерно, что переводы из русской классики поначалу только усугубляли ситуацию с господством принципов *belles infidèles*. Авторы новейшей коллективной монографии на эту тему формулируют показательный тезис: «С появлением французских переводов Пушкина (а затем, по прошествии нескольких лет — Гоголя и Тургенева) мы присутствуем при своеобразном возрождении (невольном) традиции “изящно-неверных переводов”, а точнее “неверных переводов более или менее изящного характера” (“des «infidèles plus ou moins belles»”)»[37]. Причиной тому — отсутствие качественный словарей и квалифицированного знания русского языка у переводчиков-французов, а также частое использование механизма «посреднического перевода», обозначаемого французским понятием *traduction relais* (перевод с иного перевода; использование услуг русского писа-

[36] *Ewerbeck H.* Préface du traducteur // Schleicher A. Les langues de l’Europe moderne. Traduit de l’allemand par Hermann Ewerbeck. Paris : Ladrange, 1852. P. IV.

[37] Histoire des traductions en langue française. XIX siècle. P. 800.

теля-франкофона не знающим русского языка французом, как в случае с Луи Виардо и И.С. Тургеневым, и т.п.).

Все это, кажется, создавало благоприятный фон для «творческой свободы» того типа, который продемонстрировал Визева в работе с трактатом Толстого об искусстве. Однако к концу века ситуация уже серьезно изменилась. Сформировалась целая традиция переводов русской литературы. Принципы точности и эквивалентности здесь также все более утверждались в правах, устойчивые привычки к *адаптациям* иностранных текстов постепенно уступали место потребностям в *переводах*. Становление академической славистики, расширение культурных связей с Россией и возможностей углубленного знакомства с русской литературой способствовали укреплению цеха профессиональных переводчиков-французов. К 1890-м годам их уже было не мало. Хотя и не столь много, чтобы занять собой всю соответствующую нишу. В любом случае там оставалось довольно места для переводчиков-франкофонов российско-славянского происхождения, которые выступают далеко не на последних ролях. Но любопытно то, что их тяготение к «галлицизации» и склонность к приемам в духе *belles infidèles* теперь получают последовательно негативную оценку со стороны респектабельных критиков и квалифицированных переводчиков из числа коренных французов. Последние настаивают на необходимости

адекватно-точного перевода и почтения к источнику. Базовые культурные запросы к этому времени оказались совершенно иными: то, что некогда было господствующей французской традицией и в таком качестве могло браться на вооружение извне вошедшими в нее литераторами иностранного происхождения, ныне для собственно французов воплощало собой скорее варварство и непрофессионализм.

Яркое тому доказательство — скандал, разгоревшийся после обнародования в 1900 г. перевода «Воскресения» Толстого, выполненного Визева, опубликованного вначале в газете «Écho de Paris», а сразу затем вышедшего книгой в издательстве «Perrin»[38].

Суть скандала состояла в громком и резонансном критическом разгроме, какому подверг перевод Визева со страниц «La Revue blanche» в статье «Как переводят Толстого» Адриан Субербьель[39], известный журналист, видный парижский критик, почитатель и знаток позднего толстовского творчества, опубликовавший годом позже в собственных фран-

[38] *Comte Léon Tolstoï*. Résurrection, Roman traduit du russe par Théodor de Wyzewa, Paris, Perrin et C-ie, Libraires-Editeurs, 1900.

[39] *Souberbielle A*. Comment on traduit Tolstoï // La Revue blanche. 1900. №5. P. 44–52. Любопытно, что статья опубликована в том же номере журнала, что и цитировавшаяся выше рецензия Андре Жида на третий том «Иностранных писателей» Визева.

цузских переводах ответ яснополянского писателя на знаменитое определение Синода, «Рабство нашего времени», «Где выход?» и «Корень зла».

Прежде всего Субербьель изобличает Визева в многочисленных ошибках прочтения русского оригинала, вопиющих неточностях, привнесении непростительных декоративных «украшений» в аскетичный толстовский текст, наконец, в пропусках не только художественно важных и очень точных авторских деталей, эпитетов, реплик, но и целых сцен — центральных в поэтико-смысловой архитектонике романа. Критик дает десятки примеров такого рода, которые в концентрированном виде, действительно, производят впечатление убедительных доказательств «контрафактности» перевода Визева.

При этом существенно, что квалификация переводчика у Субербьеля не вызывает никаких сомнений, а порукой компетенции Визева в русском языке, что характерно, служит именно его польское происхождение. Критик замечает: «Все же г-н де Визева пользуется в Париже солидной репутацией честного человека. Его знание русского языка кажется несомненным: он поляк. Можно было доверять его литературному стилю: он сотрудничает с “Revue des deux mondes”. Это — основательные гарантии»[40].

Тем с большим пафосом критик задается вопросом, что же заставило Визева «провалить обяза-

[40] Ibid. P. 44.

тельства по кредиту, выданному на его имя» («faire banqueroute un crédit que l'on faisait à son nom»), и «раскромсать, измять и перештопать» («taillader, tripoter, rapetasser») последний роман «самого благородного мыслителя нашего времени»[41].

Наиболее острое возмущение у Субербьеля вызывает, разумеется, пропуск ключевых сцен. Их число и характер, действительно, впечатляют. Из французского текста, который читал критик, выпали знаменитое остраненное описание литургии с толстовскими отповедями православию в XXXIX и XL главах 1-й части; сцена подачи Нехлюдовым прошения о сектантах холодному и лицемерно-циничному чиновнику Топорову в XXVII главе 2-й части; выразительный фрагмент из XXXV главы 2-й части о пересечении партии осужденных с «богатой коляской» и чувствах, охвативших сидевших в ней членов семьи от этого тяжелого зрелища; наконец длинный ряд эпизодов, которые в своей совокупности могут трактоваться как антиклерикальные, жестко критичные по отношению к государственным институтам, содержащие «неблагонадежные» отсылки к «скользким» событиям прошлого и политическим реалиям настоящего, а также погрешающие против кодекса «благопристойности» современного читателя из буржуазно-аристократических кругов.

Субербьель с уверенностью связывает такие переводческие решения с последовательным ка-

[41] Ibid.

толицизмом Визева, желающего таким образом цензурировать слишком радикальные толстовские религиозные взгляды, но прежде всего — с идеологическими установками газеты «Écho de Paris», клерикальной, консервативной, склонной к национализму. Эти обвинения звучали тем более хлестко, что в 1900-м году вследствие Реннского процесса 1899-го в очередной раз обострились страсти вокруг дела Дрейфуса, которое идеологически «перегрело» и поляризовало французское общество. На этом фоне купирование «острых» мест при переводе радикально оппозиционного по отношению к официозу романа Толстого, очевидно, воспринималось как откровенно «антидрейфусарский», ретроградный жест. С едкой иронией критик бросает: «Подписчики “Écho de Paris” — это не только люди изысканных вкусов; их отличает ярый патриотизм, проявляющий себя в лояльности, которую они свидетельствуют в адрес императора Николая («leur patriotisme est ardent et se reconnait au loyalisme qu'ils témoignent à l'empereur Nicolas»). Г-н де Визева и его газета и близко не позволили себе задеть щепетильные чувства своих читателей и отказались воспроизводить <...> суровые оценки царских властей, как, например, в толстовском заявлении, что “единственное приличествующее место честному человеку в России в теперешнее время есть тюрьма”. Они сокрыли то осуждение, какое автор на нескольких страницах своей книги высказывает в отношении официального преследования религиоз-

ных сект. И ни слова о бойне в Польше в переводе, подписанном поляком!»[42].

Субербьель несколько раз возвращается к тезису, что, приняв с виду неожиданное решение печатать идеологически не близкого себе, но чрезвычайно популярного автора, купировав у него все «вредоносное», право-клерикальная газета одновременно решала две задачи: сочленяла успешное коммерческое начинание с сознательной фальсификацией представлений о толстовских идеях. Однако на практике все оказалось сложнее. В какой бы мере ни был прав критик в своих подозрениях по поводу идеологической ангажированности «Écho de Paris» и католика Визева, оказалось, что причины вольного обращения с текстом «Воскресения» были не столько политическими, сколько собственно литературными. По крайней мере — не в меньшей степени последними, чем первыми.

Буквально в следующем номере «La Revue blanche» был помещен обмен открытыми письмами Визева и Субербьеля. Дело в том, что переводчик решил объясниться со своим зоилом и картина предстала несколько иной, хотя тоже весьма красноречивой.

Прежде всего Визева категорически опровергает предположение о том, что требование отдать перевод именно ему исходило в адрес Черткова как распорядителя толстовскими делами от самой «Écho

[42] Ibid. P. 50.

de Paris» (за этим явственно слышался намек, что газета сознательно хотела добиться согласия на привлечение к французскому изданию «Воскресения» идеологически близкого себе литератора). Визева подчеркивает, что получил предложение заняться переводом непосредственно от «одного из сыновей» писателя, не сразу его принял, а выполнив перевод, безуспешно пытался устроить плоды своих трудов в несколько иных газет. В конце концов именно «Écho de Paris» единственная приняла к публикации роман, так что «национализм» издания в этой истории роли не играл.

Далее выясняется, что большинство отмеченных Субербьелем купюр, включая изъятия «антиклерикальных» и «антимилитаристских» фрагментов, действительно, сделано переводчиком, но при подготовке книжного издания в доме «Perrin», которое оказалось «сокращенным», в газете же их не было. Там эти эпизоды воспроизведены. Тем самым критику брошен косвенный упрек в том, что, выступая с отзывом на газетную публикацию, он на самом деле использовал иной источник. Наконец, ряд обвинений в неточностях и ошибочном прочтении переводчик отводил ссылкой на соответствие своего текста авторской рукописи, по которой он работал и которую предлагал предъявить всем желающим. По всей видимости, в распоряжении Визева, действительно, была неокончательная редакция, отличная от текста с позднейшей правкой лондонского издания, знакомого Субербьелю.

Впрочем, значимо в этой истории иное. В целом Визева отнюдь не отрицает, что его перевод далек от следования критериям строгой точности. Напротив, известную «вольность» обращения с источником он представляет своей сознательной установкой: «<...> я никогда не претендовал на совершенство своего перевода и всегда давал понять, что слишком буквальный перевод для меня — плохой перевод»[43]. Признавая все же правоту обвинений в неточностях применительно к «двум, много к трем» («deux ou trois à peine») случаям, переводчик оправдывает их тем, что они мотивированы «желанием лучше донести мысль автора до французской публики» («motivée par mon désir de mettre mieux la pensée de l'auteur à la portée du public français»)[44].

Примечательно также, что, называя версию своего текста в книжном издании «Perrin» «исправленной, переработанной, сокращенной, совершенно отличной от полного перевода, опубликованного в "Écho de Paris"» («une traduction revue, remaniée, allégée, toute différente de la traduction complète qu'avait publié l'*Echo de Paris*»), Визева объясняет, что убрал в ней те самые «антиклерикальные» и «антимилитаристские» фрагменты «из опасения растянуть и перегрузить роман» («par

[43] *[Wyzewa T. de, Souberbielle A.]* A propos de la traduction de «Résurrection»: Deux lettres // La Revue blanche. 1900. №6. P. 131.
[44] Ibid. P. 132.

crainte d'allonger et d'alourdir le roman»)[45]. Впрочем, он признается, что из газетной редакции своего перевода он изъял-таки сцену посещения Нехлюдовым Топорова. Но опять же объясняет это сугубо литературными, а не идеологическими причинами: «достаточно безобидная» («bien inoffensif») эта глава представляется ему производящей эффект «тормозящей действие» «вставки» («d'un hors-d'oeuvre arrêtant l'action»)[46].

Такое выразительное признание требует контекстного комментария, в котором нам поможет обращение к предисловию третьего тома «Иностранных писателей» Визева. Здесь критик, рассуждая об упадке романа на рубеже столетий, указывает исток кризиса жанра: «За границей, как и во Франции, роман болен, и за границей и во Франции причина болезни — одна и та же, и она не имеет отношения к недостатку идейного обмена между странами. Причина эта просто в том, что по всей Европе романисты ныне потеряли *вкус к рассказыванию*» ("À l'étranger comme en France, le roman est malade, et, à l'étranger comme en France, son mal provient de la même cause, qui n'a rien à voir avec le manque d'échange d'idées d'un pays à l'autre. Cette cause, c'est simplement que, dans toute l'Europe, les romanciers ont désormais perdu *le goût de conter*")[47]. Одни при-

[45] Ibid. P. 132, 131.
[46] Ibid. P. 131.
[47] Курсив мой — *В.П.*

нялись описывать, вторые — проповедовать, а третьи — анализировать механизм мысли и чувства, и эти различные занятия заставили их позабыть, что единственный истинный предмет романа — это воссозданное перед глазами читателя живое действие (“le seul objet véritable d’un roman était d’évoquer aux yeux du lecteur une action vivante”)»[48].

Итак, с точки зрения Визева, упадок романа обусловлен отсутствием вкуса к рассказыванию и во французской, и в иных европейских литературах (любопытно, что при желании рассуждения польско-французского критика можно воспринять как отдаленно предвосхищающие сетования Ю. Тынянова в «Сокращении штатов» на утрату «веселого героя веселых авантюрных романов»[49]). Но оказывается, что, так сказать, степень ущерба здесь разная. Эстетическая изощренность французского романа, по мнению парижанина-поляка, делает его менее уязвимым: «<...> этот упадок столь же ощутим в иностранных литературах, сколь и в нашей. Или даже он там чувствуется бесконечно явственнее, поскольку добродетели, которые французские романисты постепенно теряют — чувство порядка и меры, сдержанность, простота, — это то, чего лучшие

[48] *Wyzewa T. de.* Écrivains étrangers (3-e série). Le roman contemporain à l’étranger. Paris: Perrin, 1900. P. VIII–IX.

[49] *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. С. 243.

из иностранных романистов никогда не ведали, так что можно сказать: если немецкий или английский роман посредствен, он таков с большей очевидностью, чем роман французский» («cette décadence est aussi sensible dans les littératures étrangères que dans la nôtre. Ou plutôt même elle y est infiniment plus sensible: car les vertus que les romanciers français sont en train de perdre, le sens de l'ordre et de la mesure, la discrétion, la simplicité, ce sont choses que les meilleurs des romanciers étrangers n'ont jamais connues de sorte que l'on peut dire qu'un roman allemand ou anglais, quand il est médiocre, l'est avec bien plus d'évidence qu'un roman français»)[50].

Не трудно сочленить эту диагностику жанрового кризиса в современном романе и трогательные проявления галльского литературного шовинизма у критика-поляка с той технологией обращения с текстом иностранного писателя, какую он продемонстрировал при подготовке отчасти газетной, но прежде всего «исправленной», книжной, версии «Воскресения». И реконструировать систему соответствующих мотивировок. Изнутри эстетических предпосылок Визева она может быть описана следующим образом. Роман Толстого, несомненно, среди прочих оказывается причастным ситуации общего жанрового упадка хотя бы потому, что его автор жертвует *рассказыванием* в пользу *описания* и *проповеди*, да и без «анализа механизма мысли и чув-

[50] Ibid. VII.

ства» здесь также дело не обходится, пусть он дан и не столь развернуто, как в «Войне и мире» и «Анне Карениной». Ну а коль скоро это признаки жанровой «болезненности», то никак не осудительно применить и лекарство, убрав то, что «растягивает» и «перегружает» роман, умаляет «вкус к рассказыванию», мешает «воссозданию живого действия» и тормозит его развитие. Эффективность же этого лекарства обусловлена самим языком перевода и той более изысканной литературной культурой, какая за ним стоит. Отсюда и неизбежность, и эстетическая оправданность, по логике поляка-парижанина, установок на «коррекцию» исходного текста с целью «лучше донести мысль автора до французской публики». Убрать лишнее — и тем самым «оздоровить», «ороманить», «офранцузить» текст Толстого: такова суть книжного перевода Визева как симптоматичного литературного жеста.

Однако повторим, что культурная ситуация во Франции изменилась, и подобные жесты со стороны переводчика-поляка, — в духе доброй старой галльской традиции *belles infidèles* — в «автохтонных» парижских литературных кругах теперь воспринимались как вопиющий анахронизм, вредоносный с точки зрения новых потребностей в выстраивании, так сказать, межнациональной и межкультурной коммуникации, выработке адекватных имагологических и рецептивных стратегий, конструировании образа *Другого* и его восприятия в современ-

ной культуре. Отсюда — едкая отповедь Визева со стороны Субербьеля в ответном письме: «В сухом остатке Вы ошиблись в выборе подобающей роли. Вас не просили помочь нам полюбить Толстого — это уже давно свершившийся факт (“On ne vous demandait pas de nous faire aimer Tolstoï; il y a beau temps que le proccès est gagné”). Вас просили укрепить наше близкое знакомство с этим великим умом и раскрыть нам его нынешний уклад мысли, эволюция которой еще не завершена (“de resserer notre intimité avec ce grand esprit et de nous révéler l’état présent d’une pensée dont l’évolution n’est pas encore terminée”). Все, что Вы прочли в “Воскресении”, нужно было передавать, рискуя оказаться скучным. И если действительно существует антиномия — во что я не верю — между французским вкусом и эстетикой Толстого, Вам следовало продемонстрировать это противоречие. Ваш метод вульгаризации, который мог быть поддержан во времена, когда Вольтер переводил Шекспира, более не годится для нашей эпохи научной культуры»[51].

История получила широкий и показательный, с точки зрения изменений культурных механизмов в восприятии *Другого,* резонанс во французских литературных кругах. Выразительный отклик на нее — с попутным повторением обвинений в идеологической ангажированности Визева — мы, в частности,

[51] *[Wyzewa T. de, Souberbielle A.]* A propos de la traduction de «Résurrection». P. 133.

встречаем на страницах журнала «La Plume» в статье критика Леона Базальжета под красноречивым названием «Traduttore traditore», обыгрывающим парономазию слов «переводчик» и «предатель» в устойчивой итальянской языковой формуле: «Совсем недавно мы познакомились — и не без изумления — с особыми махинациями («tripatouillages»), которые г-н Теодор де Визева <...> произвел с текстом Толстого. Мы узнали — и сомнений здесь быть не может, поскольку переводчик, о котором идет речь, смог лишь признать обоснованность утверждений своего критика, — что в этом переводе “Воскресения”, вызвавшем столько восхищенных вздохов в литературных салонах, вконец исчезло все противоречащее политическим, общественным и религиозным воззрениям г-на де Визева»[52].

В финале своей статьи Базальжет помещает пространную экспрессивно-риторичную филиппику, в которой переводческие вольные манипуляции образца Визева связываются с закостенелой устойчивостью французской традиции культурного «аутизма»:

> «В конце концов не сочтут ли наивными мои требования точных переводов для страны, которую Бьёрнсон совсем недавно объявил — и не без некоторой очевидной обоснованности — совершенно неспособной к постижению зарубеж-

[52] *Bazalgette L.* Traduttore traditore // La Plume, 1901, 15 juin. P. 457.

ных произведений и идей во всем их истинном характере, в полноте их оригинальности (“tout à fait inapte à saisir dans leur réel caractère, dans leur integrale originalité, les oeuvres et la pensée du dehors”); для народа, столь глубинно эгоистичного и шовинистичного (“si intimement égoïste et chauvin”), что когда он соблаговоляет открыть двери перед каким-то писателем или художником, которому несчастная судьба ссудила родиться за границей, то оказывает ему честь “посвящения”; для публики, которая все, что по сути своей не является “достаточно французским” (“bien français”), воспринимает с подозрением и задней мыслью — за исключением, возможно, таких случаев абсурдного энтузиазма, как с пресловутым “Камо грядеши?”, не более польским, чем финским или мексиканским (“en exceptant peut-être des enthousiasmes absurdes comme en fit naître ce quelconque *Quo vadis*, qui n’est pas plus polonais que finlandais ou mexicain”)? <...> Пусть уж лучше нас оставят в неведении относительно заграницы, чем подсовывают ее под маской. Уважайте зарубежные шедевры или воздерживайтесь! Целомудрия или тишины, пожалуйста! Прежде всего мы требуем буквальности, подлинного и настоящего. Мы до тошноты устали от макияжа и парафраз. Псевдопереводы — под нож!»[53]

[53] Ibid. P. 462.

Хотя имя Визева было упомянуто в этой статье лишь мимоходом — для иллюстрации, — переводчика эта пунктирная инвектива задела за живое и вновь, как и в случае с Субербьелем, заставила объясниться. Так в следующем номере «La Plume» появляется текст письма Визева Базальжету и ответ адресата на него. Принципиально нового в этом дискуссионном обмене репликами ничего нет. Впрочем, в них до логической точки доводятся две противоположные позиции, предпосылки которых выражаются с предельной ясностью.

Письмо сопровождалось посылкой критику экземпляра книжного перевода «Воскресения», в котором места, изъятые Визева из версии, появившейся в «Écho de Paris», были вынесены в «приложение». При этом показательна настойчивость с которой он пытается вновь отвести от себя обвинения в политико-религиозной ангажированности, настаивая на «цензурировании» толстовского текста из сугубо художественных соображений:

> «Быть может, чтение этих пассажей позволит Вам увидеть, что убрать их меня побудила прежде всего щепетильность не религиозного, политического или социального характера, но характера литературного (“ce n’est point par scrupules religieux, ni politiques, ni sociaux, que j’ai songé d’abord à les supprimer, mais par un scrupule littéraire”) <...> Я подумал, что и без того очень длинный роман

эти пассажи лишь удлинят; и выбрал их для купирования, поскольку они показались мне менее связанными с действием романа и его моральной тезой (“parce qu’ils m’ont semblé avoir un rapport moins immédiats avec l’action du roman et sa thèse morale”). Если бы Толстой написал роман с целью осудить отправление православного культа (который мне достаточно безразличен), то именно главы с литургией я сохранил бы с величайшей тщательностью. Но “Воскресение” — это обвинение в адрес так называемой юстиции, в адрес судов и тюрем, и, полагаю, мною не опущено ни единой строчки, даже самой дерзкой либо абстрактной, относящейся к этому сюжету»[54].

Но более всего симптоматично то, что цепочку своих оправданий Визева без обиняков вершит ссылкой на устоявшуюся французскую практику «обрезания» зарубежных текстов:

«Что же до самого факта купюр, то мне нет необходимости Вам напоминать, что без купюр никогда не переводился *ни один* иностранный роман. Целые страницы были купированы в “Войне и мире”, в “Анне Карениной”, в “Братьях Карамазовых”. А поляки единодушно жалуют-

[54] *Bazalgette L.* Une lettre de M. de Wyzewa, ou les droits d’un Traducteur // La Plume, 1901, 1 juillet. P. 599.

ся на то, что в таком христианском романе, как "Камо грядеши?", переводчики решились купировать всю христианскую часть»[55].

Нет нужды лишний раз подчеркивать, насколько эта ссылка в 1901 г. выглядела неоправданно устаревшей.

Конечно, есть все основания поставить под сомнение попутные оценки Базальжетом романа Сенкевича как «не более польского», чем любого другого, то есть — «денационализированного», лишенного оригинального лица, а потому и способного соответствовать «французскому вкусу» с его претензией на универсальность. Однако само наличие этих оценок и их концептуальные предпосылки в контексте, сопряженном с критикой Визева, более чем показательны с точки зрения рецепции в собственно французской литературной среде рубежа столетий «польских» моделей освоения парижского литературного рынка. В той мере, в какой подобные модели осознаются как традиционно «галлоцентричные» или «универсалистские», они могут осмысляться как анахронистичные и чуждые внутреннему зову времени. К своему апогею французская la Belle époque все более открывает в себе потребность в выявлении *аутентично-инонационального* как самоценного «причастно-вненаходимого» (если вновь восполь-

[55] Ibid.

зоваться бахтинской терминологией) субъекта кросскультурного континуума единой литературы. В окончательном пробивании брони «галльской» национальной замкнутости на этом временном пороге отечественным классикам принадлежала едва ли не ключевая роль. Не случайно создатели новейшей академической «Истории переводов на французский язык» явственно заключают: «С появлением великих русских авторов начинается “глобализация” («mondialisation») французского литературного пантеона»[56]. И пусть далее авторы книги добавляют, что иные славянские литераторы на парижском книжном рынке рядом с русскими отчасти «производят впечатление “бедных родственников” («à côté des grands auteurs russes ils font un peu figure de “parents pauvres”»)»[57]. Многие из них, и прежде всего поляки, во-первых, смогли состояться как собственно французские писатели, во-вторых, сыграли важнейшую роль литературных посредников между Россией и Францией и, в-третьих, своей активной, в том числе переводческой, деятельностью способствовали — порой и примерами ex adverso — принципиальной трансформации одной из ведущих культур Запада в сторону большей ментальной, цивилизационной и языковой открытости.

[56] Histoire des traductions en langue française. XIX siècle. P. 804.
[57] Ibid.

Эти процессы были не однонаправленными и не одномерными. Случай с Теодором Выжевским очень рельефно рисует нам одну из осложненных и диалектичных моделей культурного посредничества. Славянский автор, снискавший себе репутацию авторитетного парижского литератора, пытается адаптировать русский материал под традиционный французский эстетический канон и невольно способствует преодолению консервативной инерции этого канона со стороны не принявших данный эксперимент собственно французских писателей.

«Палимпсест культурных идентификаций» способен на неожиданные плоды.

МЕРЕЖКОВСКИЙ «ИДЕТ НА ПАРИЖ»:

стратегии русского писателя по освоению французской литературной среды Прекрасной эпохи

За пределами научного внимания до появления статьи А.Ф. Строева в коллективной монографии «Русская литература в зеркалах мировой культуры»[1] оставался важнейший феномен биографии Д.С. Мережковского: последовательные усилия писателя по формированию своего международного реноме и завоеванию европейской литературной среды на самом рубеже двух столетий, около 1900 года. Однако этот аспект тем более существен, что он демонстрирует скрещение нескольких векторов саморепрезентации раннего Мережковского, которые в

[1] *Строев А.* Первые французские переводчики и рецензенты Дмитрия Мережковского // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. Ред.-сост. М.Ф. Надъярных, В.В. Полонский. Отв. ред. А.Б. Куделин. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 539–573.

своей совокупности демонстрируют одну доминантную черту: сочетание деятельного профетизма, религиозно-философского проповедничества с ничуть не менее деятельным и очень цепким практицизмом. При этом важнейшую роль в реализации подобных стратегий писателя играют рационально просчитанные и методично воплощаемые в жизнь попытки обеспечить своему имени регулярную упоминаемость на страницах ведущих газет и журналов как обязательный аккомпанемент продвижения на собственно книжном рынке и европейской интеллектуальной «ярмарке тщеславия».

Вновь констатируем: на рубеже XIX–XX вв. путь к настоящей международной литературной славе непременно пролегал через Париж. И Мережковский первым из русских писателей «серебряного века» начинает системную работу по налаживанию контактов с ведущими французскими периодическими изданиями (все теми же «Mercure de France», «Journal des Débats», «Revue des Deux Mondes»...) и издательскими домами, применяя при этом изощренные методы саморекламы в освоении парижского литературного поля.

Очень рано писатель осознает перспективность использования в этих целях услуг и протекции со стороны живущих на Западе соотечественников-франкофонов, успевших уже в той или иной степени взять на себя роли посредников в русско-французских культурных контактах. В том числе и тех поляков, о которых шла речь в начале предыдущей главы.

Практически все они внесли свой вклад — как переводчики и/или критики — в становление литературной репутации Мережковского во Франции. К уже упоминавшимся следует добавить имя переводчицы, выступавшей в печати под псевдонимом Жак Соррез (Jacques Sorrèze), Зинаиды Васильевой, дочери протоиерея Димитрия Васильева, настоятеля парижского русского кафедрального собора Александра Невского на rue Daru, и подчеркнуть, что совершенно особое место в этом ряду принадлежит графу М.Э. Прозору, во франкоязычной печати выступавшему под именем Maurice Prozor.

К тому, чтобы методично начать добиваться поставленной цели именно в 1900-м, Мережковского побудило стечение ряда обстоятельств — как личностно-биографического, так и общелитературного и даже исторического порядка. К концу 1890-х, как известно, в творческой эволюции писателя начинается новый этап. В ближайшем кругу общения деятели «Северного вестника» сменяются В. Розановым, иными будущими собратьями по Религиозно-философским собраниям и «дягилевцами». Ссора с А. Волынским закрывает на время для Мережковского доступ практически во все петербургские журналы. Прекращает свое существование «Северный вестник», но начинает выходить «Мир искусства». Наконец, случается принципиальный «перелом»: негативная «декадентская» парадигма пересматривается и вызревает идея «новой церкви», которая должна явить себя через активную общественную деятельность. Писатель —

к тому моменту уже успевший утвердиться как одна из безусловных величин «новой литературы» — осознает себя главным глашатаем «неорелигиозной» истины и, так сказать, «выходит на общественное служение».

Причем эта миссия сразу же мыслится как дело наднациональное, всемирное. Мережковский все острее ощущает ограниченность сугубо российских чертогов — во многом «косных» и до сих пор плененных позитивистским восьмидесятничеством. И испытывает потребность в освоении европейских пространств, готовых, с его точки зрения, к новой проповеди благодаря мистическому возрождению «конца века», «католическому обновлению» («le renouveau catholique») как закономерному следствию эволюции французского символизма и т.п.

Во Франции, как мы уже говорили в предыдущей главе, к 1900 г. сложились весьма благоприятные обстоятельства для усвоения русской литературной продукции, особенно того типа, который предлагался Мережковским. Тому способствовали и Франко-русский союз (Антанта), и посещение российским императором французской столицы, и движение «католического обновления», и многое другое. Кроме того, к самому концу 1890-х в Париже наконец подогревается интерес к уже завоевавшему другие крупные европейские страны роману Сенкевича «Камо грядеши?». Французский перевод этого сочинения, выпущенный в 1900-м символистским издательством «Revue blanche»,

с учетом допечаток тиража к 1902 г. разошелся в 200 000 экземплярах, став настоящим бестселлером и пробудив интерес к «славянским историческим романам»[2]. Причем здесь вновь работает знакомая нам по предыдущей главе закономерность: поскольку Царство Польское было частью России, а Сенкевич являлся подданным Российской империи, в сознании французской критики и широкой читательской аудитории, не озабоченной «деталями», он мог фигурировать как «российский» писатель. И то, что успех Сенкевича подготовил для Мережковского — автора «Юлиана Отступника» — идеальный с точки зрения конъюнктуры момент для выхода на парижский литературный рынок, самим русским автором не просто прекрасно осознавалось: он заставлял этот фактор работать на себя.

Дополнительным стимулом потенциального интереса парижан к Мережковскому служил большой резонанс, вызванный все той же публикацией на разных языках, в том числе по-французски в переводе Визева в «Écho de Paris» в 1899-м, романа Толстого «Воскресение». Этот резонанс оживил моду на русскую литературу. «Обязательность» этой моды была утверждена книгой Вогюэ о русском романе, но сама

[2] Histoire des traductions en langue française. XIX siècle. Sous la direction d'Yves Chevrel, Lieven d'Hulst et Christine Lombez. Lagrasse: Verdier, 2012. P. 625.

мода после 1886 г., когда вышла эта критическая монография, в общем не подогревалась появлением ярких переводных новинок. Достаточно очевидный повод поторопиться для Мережковского, который как раз в это время публикует частями «Л. Толстого и Достоевского» в «Мире искусства» и стремится параллельно, практически без задержки ознакомить с этим текстом европейского читателя. Напомним, что к рубежу XIX–XX столетий развитие средств коммуникации и универсализация культурной жизни Европы достигли таких масштабов, что появление переводных новинок в других странах могло происходить не только без обычной отложенности во времени, но, при определенных обстоятельствах, даже раньше, чем на родине писателя выходил оригинал. И Мережковский в своем освоении западного литературного рынка старался активно пользоваться подобными возможностями.

При этом он прибегал к помощи разных «агентов», но едва ли не главным его посредником в этих делах, по крайней мере с 1900-го, служил уже упомянутый граф М.Э. Прозор (1849, Вильно — 1928, Симье, юг Франции). Личность чрезвычайно колоритная. Получив образование во Франции и Германии и владея с детства французским языком как родным, в 1880 г. он поступил на российскую дипломатическую службу. Служил в дипломатических миссиях в Стокгольме (1881), Бухаресте (1884), Рио-де-Жанейро (1885), Берне (1886), Дрездене (1887), Лиссабоне (1891), с 1892 г. по 1897 г. был чиновни-

ком Министерства иностранных дел, в 1897 г. назначен генеральным консулом в Женеве. В 1903–1904 гг. — министр-резидент в Веймаре, затем — посланник России в Бразилии и Аргентине[3]. Женившись на племяннице шведского поэта Карла Сноильского, прототипа ибсеновского Росмера, Прозор рано проникся творчеством «новых скандинавских писателей», прежде всего — Г. Ибсена, став главным его переводчиком на французский и популяризатором во франкоязычной Европе. Прозор находился в

[3] Подр. см.: Nordisk familjebok. Konversationslexikon och realencyklopedi. T. 22. Stockholm: Nordisk familjeboks aktiebolag, 1915, s. 452; *Sträsner, Mattias.* Count Moritz Prozor — a Russian Diplomat in the Service of Ibsen and Nietzsche // Ibsen and Russian Culture. Ibsen Conference in St. Petersburg 2003, 1 October — 4 October. Ed. by Brynhildsvoll, Knut. Oslo: Center of Ibsen Studies, University of Oslo, 2005. P. 47–68. См. также наши работы: *Polonski V.* Dmitri Merejkovski et le comte Maurice Prozor // Les Intellectuels russes à la conquête de l'opinion publique française. Une histoire alternative de la littérature russe en France de Cantemir à Gorki. Sous la direction d'Alexandre Stroev. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2019. P. 317–329; *Полонский В.В.* Эпистолярий в системе средств формирования литературной репутации русского писателя в Европе: Д.С. Мережковский и граф Морис Прозор // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 3: Письма и дневники в русском литературном наследии XX века. — М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 689–700.

плотном творческом тандеме с О. Люнье-По, руководителем знаменитого парижского символистского Théâtre de l'Œuvre, был корреспондентом Ибсена, Георга Брандеса, Стриндберга, Гофмансталя, Вогюэ и длинного ряда иных ведущих деятелей западноевропейской культуры рубежа столетий, приятельствовал в Веймаре с Элизабет Фёрстер-Ницше, сестрой философа, сам выступал и как оригинальный писатель (роман «La Bohème diplomatique», 1892), и как изощренный критик, погруженный в магму эстетических поисков de la Belle époque (среди прочего писал о том же Сенкевиче).

В интеллектуально-художественных кругах тех европейских культурных центров, где Прозору доводилось служить, он быстро снискал себе репутацию «белой вороны» на фоне официозных российских дипломатов — именно по причине своей «европейскости» и склонности к эстетическим изыскам[4]. Мережковский познакомился с ним в 1896 г. в доме у Вл. Соловьева[5]. В письме к Перцову от 18 сентября 1900 г. он характеризует Прозора как «человека умного и милого» — своего «большого друга»[6]. Крайне редкая в устах Мережков-

[4] Из донесения Альфреда фон Юлова, германского посла в Берне, приводится по: *Sträsner, Mattias*. Count Moritz Prozor — a Russian Diplomat in the Service of Ibsen and Nietzsche. P. 50.

[5] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-press, 1951. С. 157.

[6] Письма Д.С. Мережковского к П.П. Перцову

ского аттестация! Прозор идеально подходил на роль популяризатора автора «Христа и Антихриста» и его дела в Европе. И Мережковский весьма настойчиво навязывает ему эту роль, которую дипломат-литератор, надо сказать, принимает с готовностью и добросовестным старанием. Об этом прежде всего свидетельствуют архивные документы фонда Прозора из парижской библиотеки Арсенала, в котором отложилась коллекция из 11 писем Мережковского (некоторые — лишь в переводе на французский, оригинал отсутствует) с августа 1900-го по январь 1904 г., ряд иных, с ним связанных документов, и большой корпус корре-

спонденции (включающей обсуждение вопросов, так или иначе затрагивающих русского писателя) с ведущими западными критиками, издателями и театральными деятелями: Георгом Брандесом, Вогюэ и др. В совокупности с некоторыми документами из ОР ИРЛИ РАН, перепиской между Прозором и Элизабет Фёрстер-Ницше, опубликованной Матиасом Штреснером[7], и печатными источниками — в первую очередь здесь речь идет о сквозном обследовании откликов на сочинения русского писателя во франкоязычной периодике рубежа ве-

(публикация и примечания М.Ю. Кореневой) (продолжение) // Русская литература, 1991, № 3. С. 151.

[7] См.: *Sträsner, Mattias.* Count Moritz Prozor — a Russian Diplomat in the Service of Ibsen and Nietzsche. P. 51–60.

ков, значительная часть которых нашла отражение в недавней статье А.Ф. Строева[8] — эти материалы позволяют реконструировать картину завоевания Мережковским европейского культурного рынка через французские литературные круги при помощи славянских посредников в начале 1900-х.

Но прежде — немного о предыстории.

Видимо, впервые фамилия Мережковского возникает на страницах французской печати в октябре 1893 г., когда Франция празднует официальный визит русского флота. Поэт Поль Коллен, чьи стихи П.И. Чайковский положил на музыку («6 французских песен. Op. 65»), приурочил к торжествам выход своих переводов тридцати романсов того же Чайковского, в том числе стихотворения Д.С. Мережковского «Смерть» («Если розы тихо осыпаются...»)[9].

17 апреля 1895 г. в газете «Le Figaro» Станислав Ржевуский в большой статье, посвященной памяти А.Ф. Федотова, среди тех немногих русских писателей, кто по-настоящему глубоко знаком с современной французской литературой, упоминает «Мережковского, наиболее эрудированного из молодых русских писателей, чей последний роман “Отступник” — произведение значительное, совершенно незаурядное» («le plus érudit des jeunes

[8] *Строев А.Ф.* Указ соч.

[9] Trente poésies russes: mélodies / Imitées par Paul Collin. Paris: Alphonse Lemerre, 1894.

écrivains russes, dont le dernier roman, *le Renégat*, est une œuvre considérable, absolument hors ligne»). Нельзя не отметить, что столь лестную характеристику Мережковский получил из-под пера критика с, мягко говоря, своеобразным вкусом. Впечатляет ряд тех литераторов, среди которых Ржевуский поместил автора романа о Юлиане и которые, по его мнению, сумели-таки проникнуть в «латинский гений», «сдержанную и четкую красоту французского искусства»: «господа Суворин, маститый директор “Нового времени”; Боборыкин, знаменитый романист, чьи замечательные и многочисленные произведения, зачастую столь французские по духу, пора представить нашей публике; Буренин, проницательный критик, давший прекрасные переводы французских поэтов; Виктор Крылов, духоносный и плодотворный автор инсценировок почти всех успешных вещей в парижских театрах» («MM. Souworine, l'éminent directeur du *Nouveau Temps*; Boborykine, le célèbre romancier dont il est temps de faire connaître à notre public l'œuvre remarquable et multiple, souvent si française d'inspiration; Bourénine le critique pénétrant qui a donné de si belles traductions de poètes français; Victor Kryloff, l'adaptateur spirituel et fécond de presque tous les succès de théâtres parisiens»)[10]. Эти размышления выглядят особенно пикантно не только как иллюстрация диковатых представлений

[10] *Rzewuski, Stanislas.* Alexandre Fedotoff // Le Figaro. 1895, 17 avril, N°107. P. 3.

парижского критика о российском эстетическом «истеблишменте». Особый «аромат» они обретают в перспективе биографии самого Мережковского: достаточно вспомнить о «сложных» отношениях писателя с Сувориным, не говоря уже о Буренине с его регулярными желчными пятничными фельетонами в «Новом времени» о декадентском поэте Неспособном и жене его Птице Ивановне, в которых лишь невежда не опознавал знаменитую символистскую чету.

В феврале 1896 г. о романе пишет обозреватель «Bibliothèque universelle et Revue suisse». Показательно его замечание: «Романист, прежде снискавший известность в основном стихами довольно-таки символистско-декадентского толка, проявил себя в этом романе как поэт, чья проза бесконечно лучше стихов» («Le romancier, après s'être fait connaître jusqu'ici presque exclusivement par des vers plutôt symboliques et décadents, s'est révélé dans ce roman un poète dont la prose vaut infiniment mieux que les vers»)[11].

В мае 1896 г. Станислав Ржевуский посвятил Мережковскому в «Le Figaro» большую статью «Русский исторический роман», где, противопоставив автора «Отверженного», вышедшего год назад в «Северном вестнике», массовому ширпотребу «школы» Георга Эберса в Германии и России, развернул настоящую апологию молодого русского

[11] Chronique russe // Bibliothèque universelle et Revue suisse. 1896, février. T. 1. P. 423.

писателя. Его сочинение именуется «значительным художественным событием не только для эволюции русского романа, но и для идейного движения нашей эпохи в целом» («un événement artistique considérable, non seulement dans l'évolution du roman russe, mais en général dans le mouvement intellectuel de notre époque»). Оно порождает в критике «энтузиазм, почти подобный тому, что вызывают великие шедевры Толстого и Достоевского» («un enthousiasme pareil, presque semblable à celui que provoquent les grands chefs-d'œuvre des Tolstoï et des Dostoiewski»). Показательна причастно-пристрастная снисходительность упоминаний о «славянстве» Мережковского под пером франкоязычного литератора польского происхождения. Роман о Юлиане окрещен им «книгой редкой эрудиции для славянина» («livre d'une érudition rare chez un Slave»), и в целом, по словам Ржевуского, «уже давно ни один славянский писатель не создавал столь глубокого произведения» («Depuis longtemps, aucun écrivain slave n'avait produit d'oeuvre aussi profonde»). Характерно и место, определяемое обозревателем «Le Figaro» начинающему историческому романисту в литературной табели о рангах. Здесь впервые засвидетельствовано как факт заслуженное вхождение романа о Юлиане «в моду» («[le roman] mérite la vogue littéraire dont il bénéficie en ce moment»). И констатируется: «благодаря несравненному мастерству, с каким исследован характер Юлиана Отступника, печального героя этой книги, Мережковский

отныне утвердился как равный среди знаменитых современных писателей не только в России, но и во всей Европе» («par la maîtrise incomparable avec laquelle est étudié le caractère de Julien l'Apostat, le sombre héros du livre, M. Merejkovski s'est affirmé, dès aujourd'hui, l'égal des plus célèbres écrivains contemporains, non seulement en Russie, mais dans l'Europe entière»).

Ржевуский, по-видимому, первым в мировой литературной критике соотнес сюжет романа Мережковского с драмой Ибсена «Кесарь и Галилеянин» и, вспомнив об иных транскрипциях «юлианы» в европейской литературе и засвидетельствовав, что русский автор оказался вполне «на высоте» темы («Merejkovski est à la hauteur de ce sujet»), назвал его продолжателем традиций «Саламбо» и сравнил с Анатолем Франсом и Пьером Луисом[12]. Здесь уже проявлены те черты французской рецепции Мережковского, которые окажутся интегральными для критической аттестации его места в истории литературы: растождествление с линией массовой исторической прозы образца Эберса и попытка определить его «благородную» генеалогию, связанную с собственно французской традицией. Так рождается впоследствии стереотипизированное соотнесение Мережковского-романиста с высоким стилизаторством Флобера.

[12] *Rzewuski, Stanislas.* Le roman historique russe // Le Gaulois. 1896, 7 mai, N°5296. P. 2.

В октябре 1897 г. «Le Figaro» поместила новость:

> «Дочь протоиерея Васильева готовится дебютировать в литературе.
>
> М-ль Зина Васильева закончила перевод на французский язык большого исторического романа — говорят, замечательного произведения — молодого мэтра современной русской литературы: г-на Дмитрия Мережковского. Название: “Смерть богов”. Тема: борьба христианства с язычеством, во времена Юлиана Отступника». («La fille de l’archiprêtre Wassilief prépare ses débuts en littérature. Mlle Zina de Wassilief vient d’achever la traduction en français d’un grand roman historique — une fort belle œuvre, dit-on — d’un jeune maître de la littérature russe contemporaine M. Dmitry de Méréjkowsky. Titre: *la Mort des dieux*. Sujet: la lutte du christianisme contre le paganisme, au temps de Julien l’Apostat»)[13].

Попутно заметим, что замысел перевода у З. Васильевой созрел независимо от автора романа. По всей видимости, ее очное знакомство с Мережковским произошло зимой 1898–1899 гг., когда, уже переведя роман и будучи в Петербурге, русская парижанка заходила к писателю заручиться разрешением на издание. В апреле 1899 г. Гиппиус писала З.А. Венгеровой:

---

[13] *Berr, Émile*. Petite chronique des lettres // Le Figaro. 1897, 12 octobre, p. 5.

«Она [З. Васильева] недавно была здесь этой зимой, умная, кажется, и довольно образованная дама. Заезжала к нам, но я ее не видела. Она перевела роман Дм. С. “Отверженный”, и он, как она говорила, принят в “Écho de Paris”, но она, по дамской привычке, улетела из Петербурга неожиданно, и теперь ни о чем ни слуху, ни духу. Дм. С., понятно, горюет и говорит, что от “баб” не жди толку <...> Дама забавная, хотя и офранцуженная»[14].

В целом поиски издателя для романа заняли около трех лет. И поместить его в «Écho de Paris» не вышло. В тот сезон на страницах этого органа состоялась иная, хорошо нам знакомая, русская литературная премьера: публиковалось «Воскресение» Толстого. Так что Васильевой пришлось искать другую трибуну для своего перевода. В итоге он выходит «фельетонами с продолжением» в мае-августе 1900 г. на страницах «Journal des débats politiques et littéraires» («La Mort des Dieux», par Dmitry de Mérejkowski, traduit du russe par Jacques Sorrèze). Номер 140 от 21 мая 1900 г. открывался заметкой о Мережковском — без подписи. Однако авторство — Васильевой-Сорреза — устанавливается по упоминанию этой заметки в письме Мережковского от 10 сентября 1900-го графу М.Э. Прозору, где он высказывает недовольство газетным

[14] *Гиппиус З.Н.* Письмо к Зинаиде Венгеровой от 08.04.1899 // РО ИРЛИ. Ф.39. Оп.2. Ед. хр. 542.

текстом и просит своего корреспондента написать вступительную статью для предстоящего книжного издания «Юлиана Отступника»:

> «Посылаю вам краткую биографическую заметку — я ее составил было для Васильевой, — но она ею почти не воспользовалась — поместила только 20 незначительных строк в Débats. Делайте с этой заметкой, что хотите, но прошу, по миновании надобности возвратите мне ее в С. Петербург Литейная 24 <...> Цитатами из моих писем конечно с осторожностью (я вполне верю Вашему такту) также можете воспользоваться. Что касается до моих стихотворений — то самый важный сборник «Новые стихотворения», но, кажется, их уже нет в продаже. Из Петербурга я Вам их пришлю, если еще найду экземпляр. Впрочем, полагаю, можно и без них обойтись. А вот статья о «Л. Толстом и Достоевском» (в Мире Искусства) мне кажется очень существенной и хорошо, если бы Вы с ней познакомили публику хотя бы впоследствии в извлечениях <...>»[15].

[15] Lettres au comte Maurice Prozor // Bibliothèque nationale de France, Arsenal, Mss 15727. Здесь и далее, если иное не оговорено особо, все сноски на письма М.Э. Прозору и документы, отложившиеся в его архиве, а также соответствующие цитаты отсылают к этому фонду. Датировка писем приводится по григорианскому календарю. При цитировании сохраняются орфографический и пунктуационный режимы автора.

Это письмо в целом достаточно красноречиво свидетельствует о настойчивости, с какой Мережковский пытается привлечь адресата к решению своих текущих вопросов в отношениях с издателями и переводчиками. Примечательна ссылка на «биографическую заметку», которую писатель просит Прозора использовать в работе над предисловием к книжному изданию «Юлиана Отступника». Этот документ отложился в парижском фонде Прозора в переводе с французского, русский оригинал текста отсутствует (возможно, по просьбе автора был ему возвращен). Он не был известен исследователям. Считается, что до «Автобиографической заметки», написанной для «Русской литературы XX века» под ред. С. Венгерова (опубл. в 1914), которую Мережковский также решил издать в 1913-м в «Русском слове» и поместил год спустя в последнем, 24-м, томе собственного второго собрания сочинений, он автобиографических текстов не писал, сделав отказ от них свойством своей литературной позы. Этот тезис обычно сопровождается в качестве иллюстрации упоминанием ответа, какой в 1907-м дал Мережковский на просьбу М.Л. Гофмана представить свою автобиографию для «Книги о русских поэтах последнего десятилетия»[16]. Тогда он отделался за-

[16] См.: *Холиков А.* Автобиографическая заметка Д.С. Мережковского как механизм самозапечатления в культурной памяти // Автобиография, 2012, № 1. С. 89–100.

пиской, в которой свой отказ выполнить просьбу вежливо мотивировал тем, что «лучшей» автобиографией считает «сами произведения писателя»[17]. О принципиальном отказе Мережковского от собственных жизнеописаний упоминает в очерке о нем и М.А. Лятский в начальном томе первого собрания сочинений писателя (1912)[18].

Такая модель — принципиальной субституции автобиографии творчеством — вообще была характерной частью литературной позиции некоторых старших символистов, их особого типа жизнетворческой стратегии: так же поступал, к примеру, Федор Сологуб[19]. Вот только парижский прозоровский архив и переписка графа с Мережковским свидетельствуют о том, что последний эту стратегию применял исключительно внутри российского культурного контекста. При решении практических вопросов продвижения своего имени на западные литературные рынки эстетская

[17] Там же. С. 90.

[18] *Лятский М.* Дмитрий Сергеевич Мережковский // Мережковский, Дмитрий Сергеевич. Полное собрание сочинений. Т. 1. СПб.; М.: Издательство товарищества М.О. Вольф, 1912. С. III.

[19] Ср. слова Сологуба: «биография никому не нужна. Биография писателя должна идти только после основательного внимания критики и публики к сочинениям» (Книга о русских поэтах последнего десятилетия. Под. ред. Модеста Гофмана. СПб; М.: Издательство товарищества М.О. Вольф, 1909. С. 240).

резиньяция и стремление схоронить свое «я» за покровом творчества оказывались неуместными. В России в 1907 г., где Мережковского читающая публика уже хорошо знала, так можно было играть. В Европе в 1900-м — нет. Здесь широкого читателя нужно было с собой знакомить. И, цепко понимая собственный интерес, Мережковский пишет свою первую — из известных на сегодняшний день — автобиографию и отправляет ее как Васильевой, так и Прозору.

По типу это в сущности претекст известной «Автобиографической заметки» для венгеровского издания. С поправкой на то, что здесь нашли отражения события жизни до более ранней временной границы («парижская заметка» содержит в конце датировку и локализацию: 1900, Сицилия, Таормина). В остальном структура этого текста и выделенные его жизнеописательные элементы более или менее соответствуют тому, что появится в 1913–1914 гг.: краткие сведения о происхождении, петербургское детство «в старинном и мрачном доме» («dans une maison ancienne et sombre»), учеба на историко-филологическом факультете, революционное брожение среди молодежи в ответ на реакцию при Александре III, симпатии к этим настроениям и последующий отход от них, вызванный интересом к религиозно-философским вопросам, юношеская пессимистическая лирика литературного дебюта, переводы греческих трагиков и романа Лонга, влияние «Гете, Байрона, Флобера, Бодлера,

Эдгара По, Ибсена, из русских — Пушкина и особенно Достоевского», женитьба на Гиппиус, смерть матери как глубочайшее потрясение, оставившее неизгладимый след, интерес к теме всемирно-исторической борьбы между христианством и язычеством, Богочеловеком и человекобогом, которая «именно сейчас достигает величайшего внутреннего напряжения» («à présent elle [cette lutte] atteint sa plus grande tention intérieure»), стремление побывать в тех местах, что связаны с жизнью героев его исторических романов, указание на то, что именно он впервые произнес в России слово «символизм», преследования со стороны позитивистско-либе-

ральной цензуры. Заметка существенно короче и суше позднейшего, «венгеровского», текста; она явно ориентирована на западного читателя и не включает ничего, что требовало бы для него дополнительных пояснений. Но содержит одно существенное указание в конце: «Я не смею надеяться, но был бы счастлив, если бы философско-религиозные вопросы, на которые я стараюсь указать в своей трилогии (ее первая часть «Смерть богов» во французском переводе находится в печати), привлекли к себе более серьезное внимание во Франции, чем то имело место в России» («Je n'ose pas espérer mais je serais heureux, si les questions philosophiques et religieuses que je m'efforce d'indiquer dans ma trilogie (sa première partie „La mort des dieux" en traduction française est à l'impression) attireraient sur elles une

attention plus sérieuse en France que ce n'était en Russie»)[20]. Эта кода лишний раз подчеркивает, что свою «неорелигиозную» проповедь на данном этапе Мережковский пытается сориентировать именно на западную аудиторию. Ему нужны адепты из Европы, где зарождается «католическое обновление» («le renouveau catholique»), поскольку в России резонанса, адекватного прозвучавшему профетическому голосу писателя-историософа, обрести не удается.

Вернемся к первому письму Прозору. Обиды на Васильеву, которая «почти не воспользовалась» этой автобиографией, выглядят странно. В своей заметке от 21 мая 1900 г. в «Journal des débats», знакомящей читателя с романом «Юлиан Отступник», Васильева добросовестно перечислила все основные факты, указанные в записке (причем в формулировках, совпадающих с французских переводом из парижского архива Прозора). И выдвинула тезис, который вскоре станет одним из лейтмотивов франкоязычной критики о Мережковском, выходящей из-под пера его «агентов», прежде всего Прозора: он назван здесь тем, кто «слывет главой современной русской литературы» («celui qui passe pour être le chef de la littérature russe contemporaine»)[21]. Тезис, очевидно ожидаемый

[20] Méréjkowsky, Dimitri <Autobiographie> // Bibliothèque nationale de France, Arsenal, Manuscrits, 15727.

[21] *Sorrèze, Jacques [Васильева, Зинаида].* Lettres,

Мережковским, но недостаточно полно и апологетично развернутый. Отсюда — и недовольство.

В том же письме Мережковский досадует, что книжное издание «Юлиана» будет выходить неизвестно где, просит навести справки, нельзя ли опубликовать его в «Mercure de France», а заодно перевести еще не напечатанную даже в России пьесу З.Н. Гиппиус «Святая кровь» (1900). Затем, 18 сентября 1900 г., в письме из Петербурга он беспокоится, успеет ли Прозор написать вступительную статью к книжному изданию «Смерти богов», и предлагает ему встретиться для переговоров по этим вопросам с приехавшим в Париж П.П. Перцовым.

Роман «Смерть богов. Юлиан Отступник» выходит 22 ноября 1900 г. в издательстве «Calmann-Lévy», которое проводит активную рекламную кампанию, видимо, рассчитанную на то, чтобы обеспечить успех не только первой книге, но и последующим томам трилогии.

18 ноября газета «Le Gaulois» предваряет выход романа заметкой, исполненной той самой риторики, на какую рассчитывает Мережковский и какой способствуют его славянские друзья-франкофоны:

> «В мире книг. Просочившиеся сведения позволяют нам сообщить новость, которая должна

---

sciences et arts. «La mort des dieux» // Journal des débats politiques et littéraires. 1900, N° 140, 21 mai. P. 3.

произвести сенсацию в литературном мире: о скорой публикации “Смерти богов”, шедевра одного из мэтров новой русской литературы Дмитрия Мережковского. Тема романа необычайно интересна — борьба агонизирующего язычества с христианством, римская империя в царствование загадочного Юлиана Отступника» («A travers les livres. Une indiscrétion nous permet d'annoncer une nouvelle destinée à faire sensation dans le monde des lettres, c'est la prochaine publication de *la Mort des dieux*, le chef-d'œuvre d'un des maîtres de la nouvelle littérature russe: Dmitry Mérejkowsky. Le sujet de ce roman est des plus intéressants, c'est la lutte du paganisme agonisant contre le christianisme; c'est l'empire romain sous le règne de l'énigmatique Julien l'Apostat»)[22].

Едва ли не все ведущие издания публикуют подробную издательскую аннотацию, расхваливающую роман и автора. От них не отстают и органы, мягко говоря, далекие от сугубо литературных интересов. Процитируем, к примеру, журнал «Armée et marine» («Армия и флот»):

«“Смерть богов” — кульминационное произведение главы новой русской литературной школы <...>. „Камо грядеши?” познакомил нас с римским миром Нероновой эпохи, “Смерть бо-

[22] Le Gaulois. 1900, 18 novembre, n.°6917, p.1.

гов" переносит нас во времена Юлиана Отступника <...>. Эти два мира, мир языческий и мир новый, оживают на страницах, написанных с драматической искренностью и простотой, многие из которых производят захватывающий эффект. Это сочинение, безусловно, один из самых прекрасных исторических романов, которые когда бы то ни было доводилось читать» («*La Mort des Dieux* de Dmitry Mérejkowsky est l'oeuvre culminante du chef de la nouvelle école littéraire russe <...>. *Quo vadis* nous avait fait connaître le monde romain à l'époque néronienne, *la Mort des Dieux* nous reporte au temps de Julien l'Apostat <...>. Ces deux mondes, le monde païen el le monde nouveau, sont évoqués en des pages écrites avec une sincérité et une simplicité dramatiques dont certains effets sont poignants. Cet ouvrage est certainement l'un des plus beaux romans historiques qu'on ait jamais lus)[23].

1 декабря 1900 г. «Revue des Deux Mondes» в рекламном объявлении извещает о 2-м издании (т.е.

[23] Bibliographies // Armée et marine, 1900, 23 décembre, n.°51. P. 1116. Тот же рекламный текст публикуют: «Revue des deux Mondes» (1 декабря 1900, т. 162. P. 18, приложение), «Journal des débats» (24 ноября 1900, № 326. P. 3), «La Lanterne» (25 ноября 1900, № 8617. P. 2), «L'Aurore» (4 декабря 1900, № 1142. P. 3), «La Presse» (8 декабря 1900. P. 2), «Le Rappel» (26 декабря 1900, № 11247. P. 2), «Le XIX-e siècle» (26 декабря 1900, № 11247. P. 4).

допечатке тиража, обычно в тысячу экземпляров). Газета «Le Temps» в декабре пишет об 11-м издании, а 7 января и 11 февраля 1901-го — о 15-м и 19-м изданиях, подчеркивая, что этот «поразительный успех» — не дань моде, а заслуга самого романа, где начальные времена христианства описаны «рукой мастера». «Le Figaro» 23 ноября 1900 г. (№327) печатает краткую (положительную) заметку о выходе романа, а 8 декабря (№ 342) сообщает об 11-м издании книги, об успехе, сопоставимом с популярностью «Камо грядеши?» и «Без догмата» Сенкевича[24].

Во французском издании «Смерти богов» предисловия, которого Мережковский ожидал от Прозора, нет. Граф Прозор, по всей видимости, не успевая его написать, превратил несколько позже обещанный автору текст в статью «Ницше в России» и напечатал ее в журнале «Mercure de France» в марте 1901 г. с примечанием «По поводу недавнего романа Д. Мережковского „Смерть богов", переведенного Жаком Соррезом»[25].

[24] См.: *Строев А.Ф.* Указ. соч. С. 544. Исследователь связывает такой внезапный ажиотаж вокруг «Юлиана» с агрессивной рекламной стратегией издательства «Calmann-Lévy».

[25] *Prozor, Maurice.* Nietzsche en Russie (à propos d'un livre récent, La Mort des Dieux, roman de D. Mérejkovsky, traduit par Jacques Sorrèze) // Mercure de France. 1901, mars, n. 135, т. 37 (3). P. 671–688.

В сущности это первая во франкоязычной критике серьезная работа, знакомящая европейского читателя с литературой русского модернизма. Весьма любопытный текст, который как минимум нуждается в переводе и введении в современный русскоязычный научный узус. Автор воссоздает национальный колорит русского модерна, проникнутого ницшеанским влиянием, которое здесь принципиально меняет химию собственных духовных потоков: они переосмысляются в напряженно-экстатическом религиозно-жертвенном ключе — в сущности, враждебном Ницше. Этот — глубинный — вектор русской ницшеаны впервые в мировой критике отметил именно Прозор. Русские ницшеанцы описаны им как порождение «фантастического» Петербурга Достоевского (и в чем-то прозоровский дискурс предвосхищает здесь знаменитые работы В.Н. Топорова о «петербургском тексте» русской литературы). Автор фиксирует три социокультурных источника типа писателя-модерниста в русской литературе: еврейство, духовенство и бездушная бюрократия, порождающие в выходцах из своей среды фрустрацию и радикальный вызов, утопический порыв — много более смелый, экстремальный в духовном целеполагании, чем у западных собратьев по эстетическому цеху. Прозор говорит и о Гиппиус. и о Минском, и о Волынском, и о Розанове, но стержневой фигурой новейшей русской литературы здесь предстает как раз Мережковский. Причем автор не ограничива-

ется, в отличие от Васильевой, констатацией этого факта, но системно и вдумчиво анализирует историософско-эстетическую концепцию Мережковского и «рационально» подводит к заключению, еще более дифирамбическому, чем то, что позволила себе переводчица «Юлиана Отступника»: Прозор предсказывает писателю удел одного из «вечных спутников» («un *Compagnon éternel*»)[26].

Мережковский тотчас читает эту статью, благодарит, хвалит, дает понять, что на этом останавливаться нельзя — нужно действовать дальше, интересуется, получили ли Прозор и Теодор де Визева оттиски статей о Толстом и Достоевском, вышедших в «Мире искусства», и «Воскресших богов», напечатанных в России в 1901 г. отдельным изданием, и заодно спрашивает, не раздумал ли Визева писать о нем в «Revue des Deux Mondes» (письмо от 1 марта 1901 г.). Но статья последнего «Граф Толстой и русская критика»[27] Мережковского обижает. С его точки зрения, она «очень легкомысленна». Особенно сильно задевает писателя за живое сравнение с Горьким. Оно окажется стигмой Мережковского на долгие годы: борьба с европейской известностью Горького станет для него

[26] Ibid, p. 688.

[27] *Wyzewa, Théodor de.* Le comte Tolstoï et la critique russe (Lev Tolstoï i Dostoïewski, par D. Mérejkowski, série d'articles publiés dans le Mir Isskoustva, Saint-Pétersbourg, 1900) // Revue des Deux Mondes. 1901, t. 2. P. 449–460.

важной линией в сюжете дележа западного «литературного рынка». Раздражают и снисходительные сожаления парижанина-поляка по поводу того, что русский писатель — слишком «язычествующий», не такой последовательный христианин, как католик Сенкевич. Мережковский пишет графу Прозору, что его «бесконечно обрадовало» намерение переводить статьи о Толстом и Достоевском для «Mercure de France»: «Но решено это уже или не решено? Полагаю, что от этого действительно зависит литературная судьба моя во Франции, и следовательно в Европе» (письмо от 12 марта 1901 г.). Через месяц, 12 апреля 1901-го, он посылает Прозору «Л. Толстого и Достоевского», изданных отдельной книгой, предлагает, чтобы «Mercure» печатал ее фрагментами, но без промедления, настойчиво напоминает о намерении перевести «Святую кровь», а заодно хвалит фельетоны Прозора в «Journal de Saint-Pétersbourg», на которые некая г-жа В. обещала написать рецензию. Мережковский не упускает случая польстить самолюбию друга. И имеет на то все основания. До того как Прозор начал писать — с 1901-го — в литературном подвале этой ведущей российской франкоязычной газеты, литературная критика на ее страницах отличалась густопсовым позитивистским восьмидесятничеством. По своему эстетическому уровню она заметно уступала большинству столичных русскоязычных изданий даже отнюдь не самого рафинированного толка. Прозор вмиг ломает эту

ситуацию, погружая читателя in medias res в широкую общеевропейскую перспективу новейших эстетических поисков de la Belle époque и пуская в ход стилистический регистр изощренного человека модерна.

Успех «Юлиана Отступника» во Франции приводит к тому, что сразу несколько издателей и переводчиков интересуются вторым романом трилогии, «Воскресшие боги». Роман появляется практически одновременно в двух изданиях — у «Calmann-Lévy» в переводе той же Васильевой-Сорреза, и у «Perrin» в переводе Сергея Перского. 3 февраля 1902 г. литературный обозреватель газеты «Gil Blas» сетует на то, что издатели заполонили французский книжный рынок русскими романами, и приводит в качестве примера две публикации одного и того же сочинениями о Леонардо со слегка измененными названиями. «Россия — государство “дружественное” и “союзное”, спору нет, но это не основание затапливать нас, как из-за прорвавшейся плотины, своей литературной продукцией» («La Russie est la nation “amie et alliée”, c’est bien entendu, mais ce n’est pas une raison, pour qu’elle nous inonde, à digues rompues, de ses productions littéraires»), — язвит журналист. Впрочем, самому роману Мережковского он скорее благоволит — его раздражает агрессивный напор рекламной кампании: «Нас уже известили, что “Смерть богов” — “кульминационное произведение” Дмитрия Мережковского; теперь мы знаем, что “Воскрешение богов”, или “Роман о Леонардо

да Винчи" — его "основополагающее произведение", и с тревогой ждем, каким предстанет "Антихрист"» («Nous avons été avertis, déjà, que *la Mort dés Dieux* était "l'oeuvre culminante" de M. Dmitri Mérejkowsky: et nous le sommes, cette fois-ci, que *la Résurrection des Dieux* — ou *le Roman de Léonard de Vinci* — est son "œuvre capitale": aussi, nous demandons-nous, anxieusement, ce que sera *l'Antéchrist?*»)[28].

Предисловие С.М. Перского к изданию, выпущенному домом «Perrin», вряд ли могло прийтись по душе Мережковскому, ибо переводчик опять же сперва сравнил его с Горьким, потом указал на отмеченные предшествующей критикой композиционные слабости книг «молодого романиста», правда, снисходительно признав, что во втором романе недостатки уже во многом преодолены[29]. Но статья автора, близкого к социалистам, принесла свои плоды.

Мережковского — религиозного мыслителя, едва ли не переметнувшегося, с точки зрения «прогрессивных» читателей «Л. Толстого и Достоевского», в «ретроградный» лагерь, начинают хвалить французские левые. Так, в январе 1902 г.

[28] La Résurrection des Dieux, Léonard de Vinci; Le Roman de Léonard de Vinci (La Résurection des Dieux), — par M. Dmitri Merejkowsky // Gil Blas. 1902, 3 février. P. 2.

[29] *Persky, Serge*. Avant-propos du traducteur // Mérejkowsky, Dmitri. La Résurrection des Dieux, Léonard de Vinci (roman). Traduction et Préface de Serge M. Persky. Paris: Perrin, 1902. P. I–X.

журнал «Revue socialiste» печатает восторженную заметку о публикации романа, «вышедшего в России всего несколько месяцев назад и тотчас отмеченного всеми критиками как подлинный памятник единства науки и искусства, достойный сопоставления с „Войной и миром" графа Толстого» («Publiée en Russie depuis quelques mois à peine, *La Résurrection des Dieux* y a été aussitôt saluée, par tous les critiques, comme un véritable monument de science et d'art tout ensemble, digne d'être mis en parallèle avec *la Guerre et la Paix* du comte Tolstoï»), не забывая превознести мастерство идейного собрата — переводчика за его «элегантное и продуманное переложение» («l'élégante et consciencieuse adaptation de M. Persky») оригинального текста на французский[30].

В ноябре и декабре 1902 г. журнал «La Revue politique et littéraire. La Revue Bleue» публикует две статьи Мережковского о Толстом и Достоевском[31], которые поначалу граф Прозор, понуждаемый своим другом-автором, тщетно пытался предложить в «Revue des Deux Mondes» через Мельхиора де Вогюэ, но получил решительный отказ. В своем от-

[30] *G.R.* Notices bibliographiques // La Revue socialiste. 1902, janvier. T. 35. N° 205. P. 126–127.

[31] *Merejkowsky, Dmitri.* Tolstoï et la pensée de la mort // La Revue politique et littéraire. La Revue Bleue. N° 20. 1902, 15 novembre. P. 609–613 ; Le christianisme de Tolstoï et de Dostoiewsky // Ibid. N° 26. 1902, 27 décembre. P. 805–809.

ветном письме по этому поводу от 22 июня 1902 г., осевшем в прозоровском архиве, прославленный автор «Русского романа», отбросив детальные объяснения, выразил сомнение, что главный редактор журнала Фердинанд Брюнетьер откроет *в этот момент* свое издание для произведений такого рода («Pour des raisons trop longues à expliquer, je doute que M. Brunetière ouvra volontiers sa Revue, en ce moment, à des travaux de cet ordre»). Вероятно, здесь Вогюэ намекал на то, что после публикации «Воскресения» вопрос о религиозной проповеди Толстого во французском общественном мнении впитал слишком много политизированной энергии, особенно на фоне нарастающего антиклерикализма властных кругов и очередной эскалации «дела Дрейфуса». В этой ситуации правый католик и одновременно крупный издатель Брюнетьер мог не желать усугублять напряжение.

В начале 1903 г. под маркой «Perrin» вышла отдельным изданием книга «Толстой и Достоевский. Личность и творчество» в авторизованном переводе С.М. Перского и М.Э. Прозора. В обстоятельной вступительной статье к этой книге гр. Прозор, раскрывая концептуальную основу метода Мережковского-критика, идет еще дальше по пути реализации уже прежде намеченной стратегии: пытается найти ему место в истории литературы изнутри, так сказать, французского канона. И это место — с точки зрения русской литературной парадигмы — оказывается неожиданным. По Прозору, Мережковский — убежденный

противник отечественных позитивистов — предстает продолжателем дела крупнейшего из позитивистов западных: Ипполита Тэна. Подобно последнему, он вскрывает в художественных мирах конкретных писателей выражение универсалий общечеловеческой эволюции[32]. Легкими штрихами благодаря стараниям графа-дипломата Мережковский был окончательно уроднен французской словесности, перемещен из национального в общеевропейский контекст.

Как свидетельствует эпистолярий, готовность Прозора помочь своему другу — а Мережковский не устает осыпать графа просьбами о содействии в самых разных литературно-журнальных парижских начинаниях — во многом обусловлена тем, что он был в эти годы адептом «Главного», «новой церкви» Мережковских. Аллюзии на то нитью идут через весь корпус писем. И опять же Дмитрий Сергеевич стремится извлечь практическую пользу из духовного «сродства» со своим корреспондентом. Так, в письме от 1 декабря 1903 г. он замечает:

> «Мы издаем журнал «Новый Путь», посвященный нашим темам, т.е. новому понимаю христианства. Не дадите-ли нам что-нибудь?

[32] *Prozor, Maurice*. Préface // Merejkowsky, Dmitri. Tolstoï et Dostoïewsky. La Personne et l'œuvre / Traduit avec l'autorisation de l'auteur par le C^te^ Maurice Prozor et Serge Persky, et précédé d'une préface du C^te^ Prozor. Paris: Perrin, 1903. P. V–XVI.

Например, обзор этого движения в современной французской литературе? Или другое, что хотите <...> И не можете-ли достать какой нибудь ненапечатанной вещи у Ибсена (его писем, воспоминаний, дневников) или у Метерлинка? Нам это было бы очень важно. Но имейте в виду, что денег у нас пока очень мало и мы начинаем, как нищие. Все отдаем даром свой труд: разумеется, только что журнал станет на ноги — все получат то, что следует <...> Хотелось-бы личного участия европейских религиозных сил (в их скорое возникновение я твердо верю) в этом русском и уже хоть чуточку всемирном деле. Не напишите-ли о Новом Пути в Mercure de France? Видите, сколько просьб! Формула: мы на Вас рассчитываем как на идейную и вместе с тем живую, личную связь с Европой. Помогите!»

Надо сказать, что Прозор с щедрой готовностью отозвался на просьбу друга. И, находясь в Веймаре, добыл у сестры Ницше действительно уникальный материал — неопубликованную статью из архива ее брата «Критика высших ценностей. О происхождении религии», которая вышла — впервые, причем мировая премьера состоялась именно в русском переводе — в сентябрьском номере «Нового пути» за 1904 г[33].

[33] *Ницше, Фридрих.* Критика высших ценностей. О происхождении религии // Новый путь. 1904, № 9. С. 240–255.

Вскоре граф Прозор был переведен в Южную Америку, и его контакты с европейскими литературными кругами сбавили интенсивность. Впрочем, Мережковский не снижал своего напора в желании «напитаться помощью» друга и, скажем, в письме от 8 июля 1904 г. как бы ненароком бросал: «Охотно бы поехал к Вам в Бразилию погостить <...> Нельзя ли бразильцам прочесть лекцию о русской литературе?»[34]

Поездке Мережковского с лекционным туром в Бразилию и его проповеди среди южноамериканской аудитории так и не суждено было сбыться. По-видимому, на время контакты с Прозором угасли: письма в Южную Америку шли долго, телеграф был дорог — и в этих условиях реализовывать совместные начинания оказывалось практически невозможно. Но граф Прозор не оставлял своего друга участием. По прошествии многих лет, уже в совсем иных исторических условиях — в феврале 1924 г. — он выступил со страниц «La Revue de Genève» со статьей «Dmitri Merejkovsky», где апологетический обзор творческого пути писателя вершился выражением надежды, что его вклад в литературу по достоинству оценит Нобелевский комитет[35]. По всей видимости, тогда же Прозор попытался привести в

[34] Письмо Дмитрия Мережковского Маврикию Прозору от 08 июля 1904 г. // ОР РНБ, ф. 124, ед. хр. 2780, с.11.

[35] *Prozor, Maurice.* Dmitri Merejkovsky // La Revue de Genève. 1924, n. 44, février. P. 159–167.

движение свои шведские связи. Но, как мы знаем, безрезультатно.

Что же до стратегий Мережковского по завоеванию европейского литературного рынка и конструированию собственной литературной репутации на Западе, то в годы первой русской революции и всех последовавших за тем событий, оставаясь *в сущности* теми же, они принципиально поменяли *внешние* формы, приноравливаясь к новым обстоятельствам. Но это тема для отдельного большого исследования.

Пока же, применительно к интересующему нас материалу, мы можем констатировать следующее:

уже с середины 1890-х во франкоязычной печати Мережковский получает репутацию одного из наиболее «европеизированных» русских писателей-эрудитов. Перед автором встает задача стяжать за собой реноме ведущей фигуры одновременно в литературе зарождающегося русского модернизма и движении религиозного обновления. С рубежа 1890-х — 1900-х гг. автор трилогии «Христос и Антихрист» продуманно выстраивает стратегию продвижения своего имени на парижский культурный рынок. Важнейшим инструментом в достижении поставленных целей служит использование механизма газетных трибун в жанровом ассортименте от рекламного объявления, посвященного переводной новинке, до «срежиссированных» самим русским писателем развернутых рецензий и интервью. Мережковский умело извлекает пользу из благо-

приятной конъюнктуры, заданной публикацией во французских переводах в 1899-м «Воскресения» Л. Толстого и в 1900-м «Камо грядеши?» Сенкевича, всколыхнувшей интерес к славянским романам и религиозной проблематике. Среди прочего, он методично пытается поставить на службу себе потенциал литераторов-франкофонов русского и польского происхождения, имеющих серьезные связи в парижских газетно-журнальных кругах. И, как мы видели, далеко не безуспешно.

БОРИС ЭЙХЕНБАУМ И ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ:

к вопросу о рецепции символистской мистерии в России

В сентябрьском номере «Северных записок» за 1913 год вышла статья молодого Б. Эйхенбаума «О мистериях Поля Клоделя».

Анализ этого текста дает полезный материал и для истории теоретического осмысления одного из излюбленных модернистской эстетикой жанров — мистерии — в русской критике этого времени в целом, и для понимания ценностных предпочтений Эйхенбаума в ранний период научно-критического творчества, когда он был погружен в религиозно-философский контекст околосимволистского толка, и для раскрытия глубинных связей между этим периодом и периодом последующим, опоязовским, внешне — совсем иным, и, наконец, для уразумения «поколенческого фактора» в литературном самоопределении молодого ученого, которое М.О. Чудакова и Е.А. Тоддес справедливо связывают с «постсимволистским умонастроением»[1].

[1] *Чудакова М.О., Тоддес Е.А.* Наследие и путь

Но обо всем — по порядку. Прежде всего обратимся к жанру мистерии — своеобразному «Граалю» символистских жанрово-эстетических поисков.

Как известно, сам концепт мистерии в традиционной европейской эстетике и теории культуры имеет, как минимум, два принципиально разных толкования: это и ритуально-культовое действо, и конкретный средневековый по происхождению жанр, восходящий к литургической драме, разыгрываемых сценок из Священной истории площадного, церковно-школярского и т.п. типов.

Второе значение термина учитывалось русскими модернистами (прежде всего, конечно, младосимволистами) и даже полемически пускалось в ход, когда им приходилось отводить упреки в мистических темнотах ссылками на жанровый прототип[2]. Однако в своей непосредственной литературной и критико-эстетической деятельности они почти исключительно были ориентированы на первое его

Б. Эйхенбаума // Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 5.

[2] Именно так, в частности, поступил Вяч. Иванов, отвечая на критические высказывания Н. Устрялова о мелопее «Человек» (О форме и содержании религиозной мысли (по поводу последнего доклада Вяч. И.Иванова в Религиозно-философском обществе) // Утро России. 1916. 16 апреля; ответ поэта, статья «О мысли изреченной» — там же) и ссылаясь на прецедент средневековых мистерий и духовных ораторий — примеры «религиозного искусства не для храмов и литургии».

значение. Подобным образом понимаемая мистерия мыслилась глубинно наиболее родственной театру как таковому, воплощением чистой театральности со всеми ее исконными культовыми составляющими, затуманенными в процессе многовекового развития сценического искусства на путях «индивидуации» (Вяч. Иванов), но взыскующими возрождения.

Как отмечает М. Цимборска-Лебода, «в процессе эволюции русского символизма драме и театру отводится первое, привилегированное место в художественной культуре эпохи "театрократии", как искусству действенному, динамическому (*дионисийскому*[3]) по своей природе, выходящему за пределы сферы "безотносительно-прекрасного", чуждому уединения "искусства для искусства", способному непосредственно обращаться к адресату с особой миссией перерождения человека и оставаться активным по отношению к общим целям культурно-исторического движения»[4].

Нерасчлененность значений в понятии «мистерия» во многом была обусловлена переносом в эстетике российских теургов — а отчасти и модернистов вообще — принципа экстатико-дионисического преодоления устойчивых пределов, взаимообратимости, протеистичности объектов в область жанровой

[3] Курсив мой — *В.П.*

[4] *Цимборска-Лебода М.* Театральные утопии русского символизма // Slavia [Praha]. 1984. Rocnik 53. № 3–4. С. 358.

семантики, где двоились, троились, порой до крайности релятивизировались, размывались границы между формами и подформами драматургического письма.

«Мистерия» в России рубежа XIX–XX веков — плод дионисических смешений в сфере терминологии. Причем с характерным следствием: степень жанровой расплывчатости и формальной подвижности нового мистериального творчества прямо пропорциональна его повышенной ориентации на глубинные культовые, сакральные парадигмы — инвариантные сюжеты инициации, спасения и восстановления падшего состава мира в изначальной чистоте и неповрежденности.

Веер мистериального творчества в отечественной культуре рубежа веков чрезвычайно широк: от вагнерианского «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, «Предварительного действа» Скрябина, балета «Литургия» Дягилева, «эвритмии» Маргариты Волошиной и участия русских в европейских инсценировках мистерий Р. Штейнера до музыкально-живописных композиций Кандинского и многообразных собственно литературных опытов: «Земли» Брюсова, «Бесовского действа» Ремизова, «Розы и Креста» Блока и десятков других.

Понятно, что сугубо литературная «память жанра» неизбежно ориентировала авторов мистерий на вполне конкретные европейские образцы этой

формы в словесности нового времени[5]. Образцы эти прежде всего представлены двумя западноевропейскими традициями: романтических мистерий первой половины XIX века («Элоа, или сестра ангелов» Альфреда де Виньи, «Каин», «Видение страшного суда», «Небо и Земля» Байрона и т.п.) и утопией по созиданию «музыкальной драмы» в рамках Gesamtkunstwerk («синтеза искусств») Вагнера. Обе эти традиции ориентированы на культово-мифологический сюжет (пусть и разных типов: реинтерпретация библейского повествования у англо-французских романтиков и созидание относительно оригинального теллурического, «почвенного» неомифа у Вагнера) и на принцип преодоления традиционных жанрово-родовых границ произведения — границ драматургических у романтиков (их мистерии сознательно несценичны), границ классической оперы, драмы и эпоса у синкретиста Вагнера. Но — что для нас особо важно — в перспективе исторической поэтики новая мистерия на Западе эволюционировала в сторону относительно

[5] Литература о возрождении жанра мистерии в культуре нового и новейшего времени достаточно обширна. Разностороннее и репрезентативное обсуждение этого вопроса, а также соответствующие библиографические данные см. в коллективной монографии: Renaissance du Mystère en Europe. Fin XIX-e — Debut XXI-e siècle. Sous la direction de Anne Ducrey et Tatiana Victoroff. Strasbourg: Presse universitaire de Strasbourg, 2015.

строгих и устойчивых жанровых форм: христианской литературной трагедии с сюжетом ритуально-катартического типа, разрешающимся восстановлением поврежденного порядка мироздания либо человеческой души, как то теоретически осмыслял уже в XX веке Т.С. Элиот или практически воплощали в жизнь Габриеле д'Аннунцио в «Мученичестве Св. Себастьяна», Жозеф Фабр в «Освобождении Орлеана» и Шарль Пеги в своих «Мистерии милосердия Жанны д'Арк», «Входе в мистерию Второй Добродетели» и «Мистерии святых простецов».

На пути этой эволюции особое место принадлежит Полю Клоделю как едва ли не наиболее последовательному модернисту-драматургу, который, во-первых, сознательно работал именно с мистериальной драмой («Златоглав», «Город», «Барышня Виолен»/«Извещение Марии», «Отдых Седьмого дня» и др. — вплоть до «Полуденного раздела» и второй версии «Протея»), а во-вторых, создавал свои тексты прежде всего как правоверный католик, воцерковленный христианин. Словом, писал именно христианские мистерии, но писал их как автор, погруженный в многовековую риторическую традицию романской дисциплины формы, четко выверенной архитектоники литературного целого.

Само обращение к Клоделю в определенный исторический момент и со стороны определенных деятелей русской культуры начала прошлого века

более чем показательно для судьбы мистериального творчества. Мистериальные же поиски русских модернистов тем более важны и интересны, что они крепкими нитями связаны с пороговым и наиболее трагическим моментом в истории России — крушением классической светской культурной парадигмы, революционной апокалиптикой и проектами по созиданию нового ценностного пространства — в самых разных сферах, в том числе и в сфере поэтики.

Важно отметить, что с опытами «риторичного» француза-католика Клоделя русский модернизм познакомился уже на относительно поздней стадии своей истории. Для эпохи Sturm und Drang мистериальных поисков отечественного «нового искусства» актуальной оказывалась именно немецкая вагнерианская неомифологическая традиция, пропущенная сквозь ницшеанско-дионисийскую оптику и способствовавшая формальной расплывчатости и шаткости жанровых границ.

В результате понятие мистерии со всеми пульсирующими и универсально широкими вариантами своих значений зачастую замещало собой в России систематику конкретных жанров — в процессе их освоения модернистской эстетикой. При этом по логике символических проекций и дионисийской обратимости логических единиц сама мистерия часто подменялась жанрами-дериватами: «действом» (Предисловие «о действии и действе» Вяч. Иванова к «Прометею»), «литургией» (мистерия «Литургия Мне» Ф.Сологуба), «русалией» (А. Ремизов) и т.п.

Показательно, что при всей погруженности в мистериальные поиски собственно русский символизм 1890–1900-х годов так и не дал строгой теоретической рефлексии над формой мистерии. Понятие «мистерия» и его производные фигурировали в критике символистов эпохи расцвета этого движения как рабочие инструменты дискурса, но со значениями опять же сверхпластичными и расплывчатыми.

При этом уже в 1906 году Белый со страниц «Весов» в пику главному радетелю мистериальных начал Вяч. Иванову констатировал логическую невозможность полного воплощения в жизнь мистерии, этого импортированного из Германии товара, как жанровой мифопоэтической формы в пределах собственно драмы[6].

Новый этап в отношении к мистерии наступает тогда, когда этот импортированный товар, так сказать, меняет марку страны происхождения — с Германии на Францию. И по времени это как раз совпадает с началом русской рецепции творчества Клоделя, прежде всего — мистериального.

Здесь сразу хотелось бы обратить внимание на то, что обращение к творчеству Клоделя в России[7]

[6] *Бугаев Б.* На Перевале. III. Искусство и мистерия. Весы. 1906. № 9. С. 45–48.

[7] На тему «Клодель в России» см.: *Некрасова И.А.* Поль Клодель и европейская сцена XX века. СПб., 2009. С. 282–298; *Malikova I. (Nekrassova).* Claudel en Russie // Bulletin de la Société Paul Claudel. 1992. №.127. P. 4 — 9; *Nekrassova I.* En at-

совершенно не случайно происходит именно в начале 1910-х годов, в эпоху так называемого кризиса символизма и формирования постсимволистской культуры. Той самой, что в лице деятелей круга журнала «Аполлон», акмеистов и шире — неоклассиков, эстетов-стилизаторов, в своих рецептивных стратегиях и вкусовых предпочтениях переориентировалась с близкой младосимволистам германской традиции на традицию французскую и, соответственно, с синкретизма, экспансивного нео-

tendant Claudel // Bulletin de la Société Paul Claudel. 1997. № 147. P. 6–9; *Tribble K.* Early Russian criticism of Claudel // Claudel studies. XXLV. Dallas. 1997. P. 50–64; *Триббл К.О.* Творчество Поля Клоделя в отражении русской критики: О статьях И. Анненского, М. Волошина и Б. Эйхенбаума // Начало века: Из истории международных связей русской литературы. СПб., 2000. С. 234–249; *Galtsova E.* Les pièces de Paul Claudel en Russie dans les années 1910 et 1920 // Cahiers d'histoire culturelle. «Les voyages du théâtre. Russie/France». Tours, 2001. N 10. P. 75–98; *Millet-Gérard D.* Claudel et Ivanov traducteurs d'Éschyle // Художественная реальность и литературный концепт: Сб. материалов международной научной конференции «Лингвистические основы международной коммуникации» 20–22 сентября 2007 г. Н. Новгород, 2007. С. 73–84. См. также тематический выпуск: Bulletin de la Société Paul Claudel. 2004. № 174. Claudel en Russie; а также материалы спец. конференции: Встречи с Клоделем на земле Пушкина: Неизведанная вселенная. Н. Новгород, 2005.

мифологизма и туманного мистицизма на уравновешенность, картезианскую рациональность, риторическую расчлененность формы и сбалансированную ясность, причем не только художественного языка, но и религиозного мировоззрения.

Самое первое представление о феномене Клоделя русская публика могла получить со страниц «Весов» благодаря аннотациям парижских книжных новинок, рецензиям и обзорам текущей французской литературы с упоминанием имени писателя, подготовленным Брюсовым, Рене Гилем и Джоном Шарпантье[8].

Однако по-настоящему привлекли внимание к Клоделю развернутые критические статьи «Преди-

[8] *В.Б.* <*Брюсов В.Я.*> Paul Claudel. Connaissance du temps. Chez la veuve Rozario. Fou Tchéou (Chine). 1904 // Весы. 1904. № 3. С. 65; *Enrico R.* <*Брюсов В.Я.*> Paul Claudel. Connaissance de l'Est. Mercure de France. Paris. 1907 // Весы. 1907. № 8. С. 97; *Ghil René.* Поль Клодель и Сен-Поль-Ру. <Paul Claudel. — Connaissance de l'Est. — Art poétique (Connaissance du temps. Traité de la connaissance du monde et de soi-même. Développement de l'Église). Deux volumes. Ed. Mercure de France. 1907. — Saint-Pol Roux. Les Féeries intérieures. Volume III des "Reposoirs de la Procession". Ed. Mercure de France. 1907> // Весы. 1907. № 12. С. 65–74; *Ghil René.* Французская поэзия в 1907 году. Возрастающие надежды на новое поэтическое движение // Весы. 1908. № 1. С. 111–117; *Charpantier J. L.* Robert Randau. Les Explorateurs. E. Sansot et C-ie. Paris. 1908 // Весы. 1909. № 5. С. 104–105.

словие к “Музам” Поля Клоделя» и «Клодель в Китае», написанные Волошиным в 1910-м именно для «Аполлона».

Следующая временная веха в истории «русского Клоделя» — тот самый 1913 год, когда и выходит упомянутая статья Эйхенбаума. Ее публикации сопутствуют написанный тем же автором для газеты «Русская молва» (1913, 28 февр., № 78) обзор современной французской литературы с подробным рассказом о постановке Орельеном Луи-По в декабре 1912-го в парижском Théâtre de l’Oeuvre клоделевского «Annonce faite à Marie» («Извещения Марии»), отклики на ту же постановку А. Луначарского[9] и Е. Панна[10], а также большая статья о Клоделе в «Речи» за 13 сент. 1913 года В. Ирецкого (В.Я. Гликмана). Постепенно клоделевские пьесы становятся полноценным фактом литературного процесса в России. И Эйхенбаум уже имел все основания в письме к родителям от 18 сентября 1913 года сказать: «видимо, этой зимой в Петербурге будут говорить об этом писателе»[11].

[9] *Луначарский А.* Парижские письма. Паралипомена. Репертуар театра Oeuvre. Театр и искусство. СПб., 1913. № 35. С. 676–678.

[10] *Панн Е.* В защиту выразительного искусства. Маски. М., 1913. № 6. С. 27–49.

[11] РГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 282. Характерно, что год спустя бывший директор императорских театров и один из наиболее влиятельных сценических деятелей князь Сергей Волконский по-

Для понимания причин и контекста обращения молодого Эйхенбаума к мистериям Клоделя нужно иметь в виду уже упоминавшуюся укорененность этого жанра в эстетике романтизма. Эйхенбаум же в данный период (1913–1914) в основу своих критико-эстетических взглядов кладет представление о принципиальной важности ощущения родства историко-литературного прошлого с современной словесностью. Тезис этот прямо заявлен критиком в рецензии на подготовленную под руководством Ф.А. Брауна «Историю западной литературы» (М., 1912): «Не придем ли мы к тому выводу, что научные работы историка литературы должны стремиться к отысканию в прошлом тех литературных эпох или течений, которые наиболее тесно, наиболее интимно связаны с современностью?»[12] Причем это представление конкретизируется благодаря дружбе с Жирмунским и увлечению его книгой «Немецкий романтизм и современная мистика». В своей восторженной рецензии на нее, опубликованной в № 12 «Заветов» за 1913 г., Эйхенбаум едва ли не главным методологическим достижением автора считает то, что «к романтизму он пришел через современность, не отвергая ее и напряженно вдумы-

священ уже целую главу своей книги постановке «Извещения Марии» в Институте искусств германского городка Эллерау (*Волконский С.* Отклики театра. Пг., 1914).

[12] *Эйхенбаум Б.* О литературе. С. 295.

ваясь в смысл ее явлений». Рецензент приветствует «синтетический» подход Жирмунского, благодаря которому тот «определяет сущность романтизма, чтобы связать его с последними течениями литературы — западной и нашей»[13], т.е. — прежде всего с символизмом.

Жанр мистерии, по-видимому, оказался интересен Эйхенбауму среди прочего и потому, что служил живым воплощением глубинной связи символизма с романтизмом, благодарным материалом для испытания новой вынашиваемой молодым филологом-критиком историко-литературной методологии и общеэстетической гносеологии — принципов творчески и эвристически плодотворного познания прошлого через настоящее, отчасти предвосхищающих некоторые стороны рецептивной эстетики в позднейшем литературоведении XX века. Можно усмотреть и внутреннюю закономерность в том, что статья Эйхенбаума о мистериях Клоделя стала в русской критике едва ли не первым текстом с более или менее развернутыми конкретными поэтологическими характеристиками жанра мистерии, притом что символисты таких характеристик — повторим еще раз — так и не предложили. В этом смысле принципиально важен тот факт, что молодой Эйхенбаум — при всей своей погруженности в религиозно-философский контекст «серебряного века», при всем своем увлечении Вяч. Ивановым, Фран-

[13] Там же. С. 293.

ком, Лосским и устремленности к синтезу конкретной поэтики с метафизической эстетикой и идеалистической гносеологией творчества — осознавал себя *иным* по отношению к символизму, носителем *другой* — постсимволистской — культуры. Однако эта инаковость пока означала отнюдь не отторжение, не внутреннюю оппозиционность, а скорее то, что Бахтин позднее назовет «причастной вненаходимостью». Свою миссию он видел, вероятно, в движении вперед через обязательный этап усвоения символистского наследия. А потому его нужно было осознать как нечто завершенное, системно себя до конца явившее и тем самым в некотором смысле исчерпанное. При этом в историко-культурной системе молодого Эйхенбаума, насколько мы можем ее реконструировать, такого рода завершенность фиксировалась установлением генетической связи «завершаемой» эстетической модели — в данном случае символизма — с его ближайшим аналогом в прошлом, т.е. — романтизмом. Именно эта закономерность позволяет ему закончить рецензию на книгу Жирмунского указанием на то, что ее автор, установив преемственность «нового искусства» по отношению к романтизму и поставив его «на фундамент непрерывной традиции», тем самым именно и засвидетельствовал: «символизм не только утвержден, но и обоснован, *осознан*, т.е. закончен совершенно»[14].

[14] Там же. С. 294.

Если эту логику несколько видоизменить и повернуть в другую сторону, то можно утверждать: Эйхенбауму удалось первому представить в статье о Клоделе развернутую характеристику жанра мистерии, которую так чаяли явить символисты, именно потому, что в лице французского поэта эта форма «утвердила» и «обосновала» целую восходящую к романтизму «мистическую традицию», таким образом на определенном этапе ее «совершенно закончив», т.е. сделав податливой к теоретическому осмыслению и открытой к будущим новым преображениям.

Обратимся непосредственно к тексту статьи. Эйхенбаум пишет: «Средневековая мистерия была лишь осколком священнодействия, вульгарной литургией. Она *представляла* то, что служило таинством в церкви. Новая мистерия, к которой, по-видимому, направляется современный театр, должна быть развитием трагедии. От трагедии она должна отличаться тем, что в ней линия человеческой души не только сгибается, но и замыкается в кольцо. Трагическая кривая стягивается в круг.

Мэтерлинк только подошел к мистерии. Он не наделял своих героев чрезмерными страстями — таинство жизни совершалось у него в тишине, почти в молчании. Он точно не решался влить в их сосуды человеческую кровь — они были бледны, испуганы, молчаливы. Этот акт одушевления или, вернее, акт *воплощения* сделан Клоделем. Акт этот был необходим для того, чтобы создать новую мистерию и ут-

вердить ее. Не смерть, а жизнь во всем ее размахе должна быть ее вдохновительницей. Только такая мистерия, не отвергающая, не уходящая от жизни, мистерия жизненных сил, *мистерия плоти и крови*, нужна современному театру»[15].

В этих размышлениях Эйхенбаума существенны прежде всего три аспекта:

1) уравновешивание культового генезиса мистерии ее собственно литературной связью с жанром трагедии, о чем зачастую забывала предшествующая символистская эстетика;

2) религиозная семантика трагедийной коллизии, поскольку за словами о том, что в мистерии «трагическая кривая стягивается в круг» в контексте всей статьи отчетливо прослеживается следующая идея: в этом жанре коллизия нарушения первозданного порядка и чистоты жизни должна вершиться не просто наказанием, пусть и катартическим — как в классической трагедии, — но искупительной жертвой, за которой следует духовное преображение героя и мира вокруг;

3) религиозная коллизия в полноценной мистерии — как у Клоделя — разыгрывается не между туманными универсалиями, бескровными знаками мистических понятий, аллегорически представляющими некие эйдосы и мифологемы (Метерлинк и традиция русского символизма 1890–1900-х), а

[15] *Эйхенбаум Б.* О мистериях Поля Клоделя // Северные записки. 1913. № 9. С. 121.

между полноценными личностями, психологически объемными и являющими свой духовный лик в полноте его сугубо человеческого воплощения. Между персонажами в духе, если использовать термин Вяч. Иванова, «романов-трагедий» Достоевского.

Последнее в сущности являет собой реплику на основную предпосылку раннесимволистского мышления и пресловутого «нового религиозного сознания» в России рубежа XIX–XX вв. с его напряженным переживанием антитетичности феномена и ноумена, «духа» и «плоти», «неба» и «земли», «аскетики» и «многоцветия жизни», Христа и Антихриста. Причем реплику полемическую и укоризненную, поскольку собственно литературное творчество радетелей подобного синтеза из числа символистов 1890-1900-х — и прежде всего его главного глашатая Мережковского, — оставалось все же в плену мифологического схематизма, своеобразного «монофизитства», жертвовавшего порой живой жизнью героя во имя исполнения им предзаданной роли в мистериальном спектакле. Это свойство Эйхенбаум осознает как трагический удел, ограничивающий возможности творчества в поколении ранних модернистов. В этом смысле примечательны его слова в статье о другом западном поэте — Рихарде Демеле: «Декаденты были не столько пророками, сколько жертвами — мучительна была их борьба с антитезами, много сил им пришлось отдать преодолению рассудочных традиций предыдущего поколе-

ния. В этом преодолении была, быть может, главная их заслуга»[16].

Молодой Эйхенбаум именно как представитель религиозно-философского, «мистичного» крыла постсимволистского поколения 1910-х годов нашел у Клоделя то, к чему были устремлены, но чего, по его логике, не смогли добиться модернисты-«мученики» старшего поколения, — органический синтез, сведение воедино антитетических полюсов. То самое, что в 1913–1914 гг. в критических статьях и переписке будущего формалиста именуется — в духе пропущенного сквозь Жирмунского немецкого романтизма — «цельно-поэтическим мироощущением», «чувством жизни», преодолением средостения между «поэзией» и «правдой», общественными ценностями и индивидуальным самостоянием. Обоснование этого синтеза как основы романтической эстетики, а значит и всей мистической литературной традиции, включающей символизм, для него — наиболее ценное зерно книги Жирмунского, впервые выдвинувшего тезис о том, что «романтизм есть миросозерцание реалистическое»[17], поскольку в нем снимается полярность эмпирии и эмпирей, рождается «пламенное приятие жизни», «обожествление плоти», «по-

[16] *Эйхенбаум Б.* Рихард Демель // Северные записки, 1914, № 3. С. 63.
[17] *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 140.

ложительное чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном»[18], т.е. реальность утверждается в своих бытийных правах.

Эйхенбаум выявляет у Клоделя так и не реализованное старшими модернистами единство и неслиянность культуры и культа, искусства и религии, а не их дионисийское смешение до полного неразличения оргии и литургии. Критик воспринимает эти начала в их соположении, но и в неизбежных различиях. «Интересует меня родство, которое есть между церковью и театром. Церковь — культ божеских страстей, театр — культ страстей человеческих», — пишет он родителям 26 июля 1912 г.[19] Одновременно для молодого Эйхенбаума, впервые в русской критике оценившего именно *христианина* Клоделя, важна не просто «мистичность» мистерии, а неразрывная связь «мистичности» с реальной церковностью, с жизненным воплощением в осязаемых формах религиозных потребностей духа. И в этой связи, которой так и не смогли достичь старшие представители «нового религиозного сознания», он видит сущность будущей обновленной культуры. 17 окт. 1913 года Эйхенбаум так писал Л.Я. Гуревич о Жамме и Клоделе: «Я чувствую в них какую-то новую религиозность — сочетание мистики с церковностью. Ведь наше будущее в этом сочетании»[20].

[18] Там же. С. 7.
[19] РГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 281.
[20] РГАЛИ, ф. 131, оп. 1, ед. хр. 201.

Более всего примечательно, что это говорит человек, который всего через несколько лет, в 1918-м, с жаром неистового неофита откажется от былого «идеализма» и, подпав под влияние Шкловского, с головой уйдет в авангардный и внешне как бы совершенно «антимистичный» формализм революционной опоязовской поэтики, трансформирует свои поиски синтетической цельности из религиозно-философского ценностно-понятийного ряда в социальный активизм, исполненный пафоса созидания новой культуры и новой науки, где по совсем другим руслам пойдет поиск преодоления разлома между жизнью и эстетикой. Причем займет там не респектабельно центристскую, а сугубо радикальную позицию, за что и будет назван умеренным Жирмунским «фанатиком крайних убеждений». Думается, такая эволюция внутренне понятна и неслучайна: это один из закономерных путей, по которому в эпоху тотального слома духовной культуры мог двинуться литератор, искавший воплощения в *плоть и кровь* надмирных страстей и высоких истин. Так сказать, сюжет обращения из Павла в Савла.

Видимо, именно те парадоксальные черты мистериальной поэтики Клоделя, которые оказались сродни вкусу молодого Эйхенбаума к религиозному «реализму» человеческих страстей, а позже отозвались в радикальности его жизненных поступков и профессиональной самоидентификации, определили и дальнейшую — опять же парадоксальную —

судьбу творчества французского поэта в России. Театральный интерес к мистериям Клоделя возникает у нас в стране только после революции, на волне поисков нового сакрально-эпического стиля в эстетике сотворения «нового мира», — поисков, воплотившихся, в частности, в травестийной по отношению к христианским претекстам «Мистерии-буфф» В.Маяковского.

Так, большая сценическая жизнь Клоделя в России начнется в 1918 году с постановки А. Таировым при участии Вс. Мейерхольда и Н. Евреинова пьесы «Обмен». В 1919-м она же под названием «Страсти» пройдет в «Свободном театре». В 1923-м Василий Федоров на основе «Заложника» и «Черствого хлеба» составит театральную композицию «Тиара века». В начале 1920-х в репертуар 1 театра Р.С.Ф.С.Р. включался «Златоглав», в «Камерном театре» планировалась постановка «Протея»[21].

Однако вершиной «театральной судьбы» Клоделя в России стала постановка 1920-го года тем же Таировым в Камерном театре «Annonce faite à Marie» (под названием «Благовещение») с Алисой Коонен в главной роли — причем именно во второй, мистериальной версии, в которой, по сравнению с «Барышней Виолен», был акцентирован даже не просто религиозный, а религиозно-*литургический* элемент. Свою задачу, по собственному признанию,

[21] *Дьяконов В.* Поль Клодель // Культура театра, 1921. №5. С. 7.

постановщик видел «не в том, чтобы воплотить Клоделя, а в том, чтобы, воспользовавшись его произведением, создать материал театральной мистерии»[22]. При этом понимание режиссером термина «мистерия» более чем характерно для эпохи большого революционного авангардного проекта по созиданию эстетики нового титанизма с ее программной безмерностью личностного порыва, обеспечивающего тотальный «трансенсус» реальности, пересотворение мира прометеями современности, носителями «сверхчеловеческих» чувств и сил. В 1921 году Таиров писал, что понимает под мистерией «такое театральное представление, в котором исходным мотивом динамизма является заложенная внутри человеческой души вера, сила и искренность которой может двигать горами, вера, влекущая спектакль по пути максимальной насыщенности и напряженности чувств (эмоций)»[23].

Подобная «вера», понятно, с верой католика Клоделя соотносится очень условно, зато тесно льнет к «вере» другого мистагога в «новый мир», певца гомункулусов новой эпохи — Максима Горького «богостроительного» периода. И потому финальное воскресение умершего младенца в изводе Таирова непосредственно скликается, скажем, с чудом излечения героини горьковской повести «Ис-

[22] *Таиров А.Я.* Записки режиссера. М., 1970. С.2.
[23] *Таиров А.Я.* К постановке «Благовещения» // Культура театра. М., 1921. №1. С.8.

поведь», которое происходит «по вере масс» как плод не нуждающейся в небесных откровениях религии монолитной общей воли коллектива.

* * *

Мистерии, создаваемые русскими авторами уже в пореволюционные годы, по-прежнему стремились выйти за пределы художественной словесности и в идеале обратиться жизненным актом или даже культовым действом, — стремились к столь ценимому Эйхенбаумом синтезу, но уже по ту сторону снесенных 1917-м годом кабинетных неовагнерианских или романтико-символистских опытов. И в основном они шли по двум путям.

Первый пролегал в русле собственно христианской традиции русской культуры, в основном — в литературе эмиграции.

Второй же (и, наверное, магистральный) путь — это преображение в авангардные перформансы либо карнавального (та же «Мистерия-буфф» Маяковского, представляемая в цирке для делегатов III конгресса Коминтерна, и т.п.) либо неоритуального (инсценировка раннесоветских парадов и площадных действ главным «мистагогом» модернизма Вяч. Ивановым, который усматривал в них воплощение в новых условиях «хоровой орхестры»[24], и т.п.) типа.

[24] См.: *Берд Р.* Вяч. Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи // Русская литература. 2006. № 2. С. 174–189.

Как видим, судьба мистериального жанра и биография крупного филолога-критика в ситуации революционной ломки проделали во многом общую эволюцию от романтико-символистской мистики к пафосу сотворения нового мира — и при этом эволюцию закономерную и логичную, где антитезис позднего этапа коренится в тезисе раннего.

ИСКУССТВОВЕД-ФРАНКОФОН НА ИЗЛОМЕ ИСТОРИИ:

литература и революция глазами Андрея Левинсона

Имя Андрея Яковлевича Левинсона (1887–1933), конечно, знакомо профессиональным историкам русской культуры первой трети XX века. Однако если для искусствоведов, особенно специалистов по классическому танцу, за ним стоит одна из центральных фигур отечественной балетной критики — едва ли не основатель ее современного извода, — то для литературоведов это скорее, так сказать, человек «фона». Его имя время от времени мелькает на страницах литературной периодики, летописей и хроник, оно периодически всплывает в анналах истории критики и журналистики первой русской эмиграции (в реестрах и обзорах, не претендующих на аналитику) — и, в общем, не более того. Развернутой биографии Левинсона не существует. Сколько-нибудь точные сведения о его жизни доступны нам лишь обрывочно. Для русскоязычного читателя они частично представлены в

работах Б.А. Илларионова[1]. Современная исследовательская литература в основном ограничена обзором его балетоведческого наследия[2].

Вместе с тем это явно несправедливо. Мы несомненно имеем дело с лакуной, которую еще предстоит заполнить. Левинсон — яркий представитель постсимволистского поколения. Причем со своим сугубо индивидуальным лицом, собственным

[1] *Илларионов Б.* Комментарии: Андрей Левинсон. Материалы к биографии // Балет. 1998. Сентябрь — декабрь. С. 17–18; *Илларионов Б.* Андрей Левинсон. Материалы к биографии // Электронный ресурс. Режим доступа (часть I): http://spbballet.narod.ru/simple806.htm. Режим доступа (часть II): http://spbballet.narod.ru/simple807.html; Русский балет. Энциклопедия / Редкол.: Е. П. Белова и др.; [Предисл. В. М. Красовской и др.]. М.: Большая рос. энцикл.: Согласие, 1997. 631 с.

[2] *Acocella J., Garafola L.* Introduction // Andre Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties. Hannover-London, 1991. P. 1–26; *Суриц Е.* А.Я. Левинсон — историк балета и балетный критик // Russian Jewry Abroad: Essays and Memoirs. Volume 5, Jerusalem: Научно-исследовательский центр Русское еврейство в зарубежье, 2003. P. 335–345; *Carafola L.* Politics in Paradise: André Levinson's Clacissism // Carafola Lynn. Legacies of Twentieth Century Dance. Middletown: Wesleyan University Press, 2005. P. 125–137.

стилем и особой ролью в истории не только русской, но и французской и даже, рискнем сказать, европейской культуры. Будущий блистательный критик и филолог с умной проницательностью испытующего взгляда, он начал выступать в печати еще в студенческие годы. И почти сразу — не только броско, но и в широком тематическом диапазоне, конгениальном вкусу эпохи к «синтезу искусств». С 1908-го Левинсон пишет в журнале «Современный мир» о литературных новинках и в том же году выпускает первую из своих двадцати двух книг и брошюр — небольшую монографию о финском художнике Акселе Галлене. В 1911-м с его очерками выходят маленькие художественные альбомы «В.А. Серов», «К. Менье», «Христос в искусстве», «И. Израэльс», «Э. Лерманс». И в это же время Левинсон дебютирует как балетный критик. Примечательно, что именно он стал автором первой статьи о классическом балете, появившейся на страницах «Аполлона»[3] — и как раз тогда, когда кристаллизовалась установка издателей этого эстетского журнала на равновесное сочленение

[3] См.: *Дмитриев П.* Андрей Левинсон в журнале «Аполлон» (1911–1915) // На рубеже веков: Сб. в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова / Пушкинский Дом (ИРЛИ РАН) / Сост. В. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 227–240.

чуткости к новому искусству с неоклассической доминантой оценочной шкалы, ориентированной, по слову секретаря редакции Е.А. Зноско-Боровского, на «научно-историческое направление»[4] критической рефлексии.

В своих выступлениях на страницах и «Аполлона», и либеральной «Речи», где с 1912 г. Левинсон становится постоянным балетным рецензентом, и «Ежегодника Императорских театров», и ряда иных изданий («Современник», «Летопись», «Северные записки», «За семь дней», «Жизнь искусства») — многие из них были собраны в книги «Мастера балета» (Пг., 1914) и «Старый и новый балет» (Пг., 1919) — он неизменно оказывался верен одному глубинному принципу: эстетическому консерватизму как результату изощренного анализа явления в его исторической динамике критическим сознанием утонченного эрудита, воспитанного «прокультуренной» эпохой «нового искусства». Иными словами — «неоакадемизму» как *следствию* впитанного, творчески переработанного и плодотворно преодоленного модернистского искуса. Этим принципом обусловлено весьма осторожное отношение Левинсона и к М. Фокину, и к С. Дягилеву, и к экспериментальной хореографии в целом. Отсюда же — его неизменная апология классиче-

[4] Из письма С.К. Маковскому от октября 1911 г. (ОР РНБ. Ф. 124. № 1770. Л. 33 об.).

ского балета, поставленная по сути на строгую исследовательскую основу[5].

Подобного рода неоклассические преференции молодого эрудита проявлялись, разумеется, во всех сферах его творческого самовыражения. В том числе — и в сфере литературной. Совершенно закономерно особую приязнь он испытывает к эстетике акмеизма гумилевского типа. Не случайно еще в 1909 г. Левинсон одним из первых откликается вдумчивой рецензией на «Романтические цветы»[6]. Роднит молодого критика с Гумилевым и глубокий интерес к французской культуре, «романской дис-

[5] Показателен тезис Левинсона, выдвинутый в статье «О старом и новом балете»: «Возможны — кто в этом усомнится — бесчисленные формы театрального танца, но балет существует один, и его эволюция протекает в тесных пределах единого художественного принципа — классического танца; не лишним будет указать, что классический танец — единственная подлинная у нас художественная традиция, единственный пример органического стиля в современном русском театре» (*Левинсон А.* О старом и новом балете // Ежегодник Императорских театров. 1913. Вып. 1. С. 3). О «классицизме» Левинсона см. также: *Carafola L.* Politics in Paradise: André Levinson's Clacissism. P. 125–137.

[6] *Левинсон А.* Гумилев Н. «Романтические цветы» (рец.) // Современный мир, 1909, № 7. С. 188–191.

циплине формы», классичной соразмерности и риторичной «остроте» «галльского смысла».

Университетскую учебу Левинсон начинает в 1905-м на юридическом факультете в Юрьеве (вероятно, сказались трудности поступления в столичный университет, связанные с квотой на студентов-евреев[7]). Однако уже через год ему удается перевестись на романо-германское отделение историко-филологического факультета Петербургского университета, который он оканчивает в 1912 г. Главный объект его ученых штудий — французский язык и литература. Февральская революция открывает молодому филологу «из лиц иудейского исповедания» возможность преподавательской университетской карьеры. В 1917-м он получает степень магистра за диссертацию о мемуарах Сен-Симона[8] и становится приват-доцентом столичного университета, где прослужит до своего отъезда в эмиграцию в феврале 1921-го[9]. В университете он читает

[7] См.: *Илларионов Б.* Андрей Левинсон. Материалы к биографии. Там же.

[8] Там же.

[9] Предложенная Илларионовым датировка отъезда Левинсона 1920-м (*Илларионов Б.* Андрей Левинсон. Материалы к биографии), очевидно, не верна, поскольку еще в январе 1921 г. его имя называлось среди возможных участников вечеров «Всемирной литературы» в петроградском Доме искусств, посвященных литературе Запада и Востока (Литературная

курсы по старофранцузскому языку и истории западноевропейских литератур.

Энциклопедическая эрудиция, прекрасное знание языков и отточенное литературное перо Левинсона обращают на себя внимание А.М. Горького, который приглашает его во «Всемирную литературу». Войдя в состав редколлегии, критик наряду с Гумилевым берет на себя ведение французского отдела издательства. С 1918-го по 1920-й, как свидетельствуют осевшие в ЦГАЛИ СПб служебные перечни и счета[10], Левинсоном выполнен впечатляющий объем работ: редактирование, переводы, комментирование сочинений Бальзака, Гонкуров, Стендаля, Мериме, Флобера, Готье, Малларме, а также д'Аннунцио, Гофмансталя и др. Еще он — постоянный участник разнообразных собраний, вечеров и культурных начинаний вокруг «Всемирной

жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 2. Москва и Петроград. 1921–1922 гг. Отв. ред. А.Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 5). Более обоснованной представляется датировка эмиграции критика февралем 1921 г. (Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. Отв. ред. А.Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 588).

[10] ЦГАЛИ СПб., ф. 46, оп. 1, N 1, лл. 26–30, 32; N 9, лл.124, 125; N 13, лл. 26–31.

литературы», а с 1920 г. — профессор Петроградского института истории искусств.

При этом отношение западника-галломана и вчерашнего автора кадетской «Речи» Левинсона к новой власти отмечено безусловным внутренним неприятием. Формы этого неприятия, впрочем, колебались от страстной возмущенности до той ноты аристократичного небрежения, которая опять же его роднит с Гумилевым: «раз навсегда с негодованием и брезгливостью отвергнутый режим как бы не существовал для него»[11].

Независимый нрав, хлесткая острота суждений и обостренное чувство чести на грани взыскательного самолюбия никак не способствовали успешной адаптации литератора к новой действительности. Эти качества вообще нередко затрудняли Левинсону общение с коллегами по цеху. Отсюда — разнообразные скандалы и ссоры, которые с ним случались и до и после революции.

Первая история произошла еще в 1915-м. В № 1 «Аполлона» за этот год была опубликована едкая и обидевшая Левинсона рецензия Ю.Л. Слонимской (проповедницы «прав» презираемой критиком пантомимы) на его первую книгу «Мастера балета». Левинсон письменно ответил оппоненту, после чего «Аполлон» опубликовал «ответ на ответ» Слоним-

[11] *Левинсон А.* Гумилев // Современные записки, 1922, № 9. С. 314.

ской. Критик счел себя оскорбленным и прервал отношения с журналом, где, однако, вскоре появилась статья Николая Пунина «Японская гравюра», прежде заказанная Левинсону. Оказалось, что в ней были использованы его предварительный план и репродукции, переданные до разрыва в редакцию[12].

Впрочем, история эта все же не выходила за рамки сугубо журналистских страстей и частных пикировок. В отличие от следующего скандала, связанного с отрицательным отзывом Левинсона на премьеру «Мистерии-буфф» Маяковского в 1918-м. В нем рецензент лаконично и доказательно изъяснил причину провала спектакля, которому по замыслу его авторов и устроителей надлежало ознаменовать собой рождение подлинно революционного советского театра. Подробнее об этом эпизоде, как и о его событийной рифме по прошествии двенадцати лет — парижском скандале вокруг печатного отклика критика на смерть Маяковского — говорится в комментарии к публикуемому нами в Приложении тексту лекции Левинсона. Здесь лишь ограничимся указанием, что в ответ на помянутое выступление впервые критик услышал в свой адрес со страниц официальной печати призывы к мерам политического воздействия. Ясно, что в ситуации

[12] Реконструкцию этого эпизода см. в: *Дмитриев П.* Андрей Левинсон в журнале «Аполлон» (1911–1915). С. 227–240.

1918 г. они явно выходили за пределы чисто риторических инвектив.

Подобного рода тревоги усугублялись тяготами сугубо личного характера. Сразу после революции Левинсон отправляет свою маленькую дочь спасаться от голода и петроградских тягот к родственникам жены на Алтай. А зимой 1919–1920 гг. с намерением забрать дочь назад вместе с женой совершает путешествие через всю раздираемую Гражданской войной страну. Путешествие едва не стоило им обоим жизни. Через год он опубликует об этой поездке очерк в гессеновском «Архиве русской революции» — напряженно-сухой, написанный с почти чеховским мастерством передачи трагедийного подтекста за драпировкой безоценочной фактографии[13]. Долгое, тяжкое и многоэтапное путешествие в Сибирь наделило молодого профессора пронзительным опытом: он увидел революцию с ее бытом, частными судьбами, ужасами, чаяниями и отчаянием в «живых лицах», разнесенных по враждующие стороны окопов драмой истории и представляющих самые разные классы, группы, национальности на бескрайних просторах той страны, очертания которой отнюдь не всегда ясно опознавались из-за письменных столов столичных каби-

[13] *Левинсон А.* Поездка из Петербурга в Сибирь в январе 1920 г. // Архив русской революции. Изд. И.В. Гессеном. Т.III. Берлин, 1921. С. 190–209.

нетов. По-видимому, это предопределило многое. Левинсон всегда оставался враждебным советской власти. В эмиграции он неизменно будет стоять на умеренно правом фланге, никак не поддаваясь ни сменовеховским, ни евразийским, ни иным «большевизантским» — по слову русских парижан-консерваторов — искушениям. Но его человеческий и литературный взгляд никогда не будет застить тот догматизм, который любое явление оценивает с помощью нехитрого набора партийных идеологем, избавляющих от трудной работы понимания органической правды *другого*, многомерности его природы и мотивов. Очевидно, здесь сказался и сибирский опыт.

Попытки добиться разрешения покинуть страну антикоммунист-интеллектуал Левинсон предпринимает вскоре после возвращения из Сибири. И с этой целью обращается к Горькому. Тот, в свою очередь, по становящемуся уже привычным сценарию хлопочет перед Луначарским о «командировании за границу» талантливого сотрудника издательства «Всемирная литература». 13 июля 1920 г. коллегия Наркомпроса рассматривает этот вопрос — и отказывает[14]. В итоге Левинсоны бегут

[14] *Ефимов В.В.* А.В. Луначарский и литературное движение: Хроника. 1917–1933 годы. Душанбе: ТГУ, 1991. С. 69, 71; Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. С. 588.

нелегально: «уезжать из Петрограда пришлось в товарном вагоне, в крестьянской одежде <...> Через Эстонию и Латвию добрались до Литвы, где у А.Я. Левинсона были родственники. Затем перебрались в Берлин»[15].

В Берлине Левинсон проведет около года. Журналистка А. Даманская так вспоминала об этом периоде его жизни: «Помню, как томился в Берлине А.Я. — спокойной и даже обеспеченной жизнью. — "Но ведь это не жизнь. Только сытой и покойной жизни ради не стоило уезжать из России". — Его тянуло в Париж, во Францию, в страну, литературу, искусство которой он знал и любил»[16].

В 1922 г. Левинсон переезжает в Париж и, разумеется, быстро включается в обычную для литератора эмигрантскую жизнь тех лет. Вступает в Парижский союз русских писателей и журналистов, печатается в эмигрантской периодике: в журналах «Жар-птица», «Звено», «Русская мысль», «Современные записки», «Сполохи», «Театр и жизнь», «Числа», в газетах «Дни», «Последние новости», «Россия и славянство», «Руль» и др.

Однако только русским обществом недавний петроградский профессор французской филологии не

[15] *Илларионов Б.* Андрей Левинсон. Материалы к биографии. Там же.
[16] *Даманская А.* Рыцарь литературы // Сегодня, 1933, № 343. С.4.

ограничивается. Очень быстро он обращает на себя внимание во французских интеллектуально-журналистских кругах. Восхищает его изощренный французский — и упоминания о том, что очень немногие коренные французы с таким совершенством владеют родным языком, станет общим местом парижских отзывов о критике-эмигранте. В результате его приглашают постоянным сотрудником в главную французскую газету, посвященную вопросам искусства и культуры: «Comoedia». Он регулярно сотрудничает также с рядом иных авторитетных парижских изданий: «Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques», где он ведет постоянную рубрику «Études étrangères» («Иностранные очерки»), «Candide», «Radio-magazine», «L'Art vivant», «Le Temps», «La Revue musicale», «La Revue mondiale», «L'Amour de l'art», «Je suis partout».

Конечно, Левинсон был далеко не первым и отнюдь не единственным вчерашним россиянином, кто постоянно выступал во франкоязычной печати. Эту почтенную традицию, восходящую к XVIII столетию, еще на рубеже XIX и XX вв. представляли известные нам герои предшествующих глав этой книги. Пореволюционный поток эмигрантов, в т.ч. и крупных культурных деятелей, существенно пополнил цех русских литераторов-франкофонов на страницах парижских газет и журналов. В этой роли с разной частотностью выступали очень многие — от Д.С. Мережковского до известного музыковеда

Б.Ф. Шлецера[17]. Но даже на таком насыщенном фоне место Левинсона — особое. Наверное, не будет преувеличением сказать, что он с наибольшим успехом смог проявить себя именно во франкоязычной печати, став чуть ли не основателем современной системной французской балетной критики и выступая на сей раз уже на парижской площадке все в той же роли утонченного апологета классики и академизма. Выразительны воспоминания Нины Тихоновой: «Тучный, всегда в темном, он располагал свой длинный толстый нос на белой, вздутой животом манишке. Проницательный взгляд сквозь очки в круглой оправе довершал его сходство с пингвином. Говорил он медленно и внушительно. Умный, он желал, чтобы это было замечено <...> он взял на себя защиту от "русских варваров" балета парижской Опера, находящегося тогда в состоянии упадка»[18].

Более чем впечатляет активность выступлений Левинсона (в т.ч. под псевдонимом Léandre Vincent) во французской печати. Соответствующая библиография, составленная Л. Ливаком, за период с 1922-го по 1933 г., когда критик уходит из жизни,

[17] См.: *Livak L.* Russian Émigrés in the Intellectual and Literary Life of Interwar France. A Bibliographical Essay. Montreal & Kingston-London-Ithaca, 2010. P. 13, 23.

[18] *Тихонова Н.* Девушка в синем. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 78.

включает 689 позиций, и это притом, что некоторые из них могут под одним номером содержать лишь указание на постоянную рубрику в периодическом издании, а та, в свою очередь, подразумевает десятки опубликованных заметок[19]. Внушительное наследие, по большей части не введенное в современный исследовательский оборот!

Прежде всего это, конечно, работы о балете, танце и танцовщиках. Самые серьезные статьи такого рода он выпустит тремя самостоятельными сборниками: «Танец в театре» (*La Danse au théâtre*, 1924), «Танец сегодня» (*La Danse d'aujourd'hui*, 1928), «Лики танца» (*Les Visages de la Danse*, 1933). Будут еще книги об испанском танце, романтическом балете, Серже Лифаре, танцовщице Марии Тальони, философии танца Поля Валери. Но круг интересов Левинсона — французского критика отнюдь не ограничивается танцем. Веер интересов этого автора, среди корреспондентов, знакомцев и ценителей которого были и П. Валери, и М. Шагал, и С. Цвейг, и Т. Манн, и В. Набоков (Левинсон своими лестными оценками поспособствует публикации его «Защиты Лужина» и напишет предисловие к первому французскому изданию Сирина: *La Course du fou*, tr. D. Roche, intr. A. Levinson. R: Fayard, 1933), впечатляюще раскидист. Это и иные искусства (десят-

[19] *Livak L.* Russian Émigrés in the Intellectual and Literary Life of Interwar France. P. 195–220.

ки статей, монография о Льве Баксте («История Льва Бакста. Творчество мастера» — *Histoire de Léon Bakst. L'oeuvre du maître*, 1924) и мн. др.) — вплоть до поэтики кино и мюзик-холла. И, конечно, литература.

Надо сказать, что о словесности отечественной Левинсон пишет меньше, чем об иностранной. Свою нишу он нашел в том, чтобы служить квалифицированным обозревателем разнонациональных — а не только русских и советских — литературных фактов и книжных новинок для французского читателя. Его козырем на фоне во многом культурно замкнутой на себя французской интеллектуальной среды были качества полиглота, способного в оригинале познакомиться с сочинениями не только русских и французских, но и немецких, итальянских, испанских, скандинавских, англосаксонских писателей (на всех этих языках он бегло читал) — и представить их проницательный разбор филигранным пером эрудита, равно свободного от «провинциализма» и французской самодостаточности, и эмигрантской кружковой ограниченности (Габриэль Буасси в своем некрологе Левинсону это его качество назвал «слишком редкой для Франции широтой»[20]). Лучшие из своих газетно-журнальных критических опытов на эту тему он выпустил сбор-

[20] *Boissy G.* André Levinson est mort // Comoedia, 1933, 6 décembre. P. 3.

никами «Круизы. Двадцать очерков об иностранных писателях нашего времени» (*Croisières. Vingt études sur des écrivains étrangers de ce temps*, 1927) и «Американцы. Восемнадцать очерков о писателях нашего времени» (*Figures américaines. Dix-huit études sur les écrivains de ce temps*, 1929).

Однако и о русской литературе Левинсон писал довольно много. И по большей части именно во франкоязычной прессе. Этого от него ожидали как от эмигранта из России. И это же было, несомненно, его внутренней потребностью. Среди сюжетов франкоязычной критики Левинсона — и классика от Г. Державина до К. Леонтьева, и современная литература эмиграции (здесь особое место принадлежит статьям об эстетически близких ему И. Бунине и М. Алданове). Специальный — и уже не столько критический, сколько филологический — интерес Левинсон питает к автору «Бесов», которому посвящены и многочисленные статьи, и отдельная монография под несколько притязательным для «русского уха» названием «Патетическая жизнь Достоевского» (*La Vie pathétique de Dostoievsky*, 1931).

Но особняком в наследии Левинсона стоят работы о русской литературе, несущей на себе непосредственный след главного исторического катаклизма эпохи — революции. Представляемая нами в Приложении публикация — комментированный перевод первого из обнародованных критиком франкоязычных текстов такого рода.

Однако прежде чем перейти к его характеристике, предваряющей саму публикацию, нельзя не указать на то обстоятельство, что в случае с Левинсоном мы имеем редкий пример соразмерности высшего государственного признания впечатляющему вкладу в культуру крупного литератора и исследователя. К тому же — иммигранта. Речь о том, что в самом начале 1928 г. по совокупности заслуг перед Францией Левинсону как многолетнему сотруднику газеты «Comoedia» была присуждена высшая награда этой страны — Орден Почетного Легиона[21]. Факт тем более примечательный, что к этому времени Левинсон еще не имел даже французского гражданства, которое получил, по-видимому, лишь за год до смерти — в 1932 г.[22]

* * *

Публикуемый нами ниже материал представляет собой перевод с французского брошюры: Levinson André. La Littérature russe actuelle: guerre, révolution, exil. Leçon d'ouverture faite à la Sorbonne, le 20 mai 1922. Paris: J. Povolozky et c-nie éditeurs, 1922. 24 p. «Collection des grandes conférences».

[21] См.: La Croix de M. André Levinson // Comoedia, 1928, 21 janvier. P. 1.

[22] См. биографическую справку в: Écho de la République des lettres // Revue des lectures, 1934, A22, N 2. P. 278.

Книжка вышла в издательстве Якоба Евгеньевича Поволоцкого (наст. имя: Бендерский Яков Ефимович, 1881–1945), основанном еще в 1910 г. с целью франко-русского культурного сближения. Прервав свою деятельность на время Мировой войны, издательство возобновило работу в Париже с 1919-го, отозвавшись на запросы времени, вызванные пореволюционным притоком русских эмигрантов во Францию. Публиковало по-французски сочинения В. Гаршина, Н. Гарина-Михайловского, К. Бальмонта, С. Есенина, М. Алданова, А. Аксельрода, В. Чернова, М. Юшкевича, Г. Газданова и мн. др. Хотя издательство в целом не ограничивалось русской темой, в его программе особое место занимали серии «Библиотека русских шедевров» (*Bibliothèque des chefs-d'oeuvre russes*) и «Библиотека документов и мемуаров о России» (*Bibliothèque de documents et de mémoires sur la Russie*), под грифом которой вышел первый том «Очерков русской смуты» А. Деникина (*La Décomposition de l'Armée et du Pouvoir*, 1921), эсеровский сборник документов о ЧК (*Tche-ka. Matériaux et documents sur la terreur bolcheviste, recueillis par le Bureau central du parti socialiste révolutionnaire russe*, б.д., 1921–1922?) и мн. др.[23].

[23] О программе издательства по состоянию на октябрь 1922 г. см.: *Méritan L.* Un éditeur actif // L'Homme libre, 1922, 9 octobre. P. 2.

Брошюра Левинсона была опубликована в еще одной серии издательства Поволоцкого — «Лекционной коллекции» (*Collection des grandes conférences*). В книжке воспроизводится текст лекции, прочитанной автором 20 мая 1922 года в Сорбонне. Как явствует из послесловия, она представляла собой введение в небольшой спецкурс, посвященный «формам русского лиризма» в годы военно-революционной смуты и читавшийся для франкоязычных студентов-слушателей в мае-июне 1922 г. по русской программе филологического факультета Парижского университета на базе Института славянских исследований.

Эта программа была основана в Сорбонне вскоре после революции 1917 г. как естественное продолжение деятельности в новых условиях существовавшей еще с 1909-го Франко-славянской ассоциации при Парижском университете[24].

Университетская деятельность Левинсона в Париже в целом была не столь активной, как его критико-журналистская работа. К тому же с лекциями он выступал не только в Сорбонне, но и в «Театре Елисейских полей», и на многих иных площадках.

[24] Подробнее см.: *Gobron G.* La Vie intellectuelle russe à Paris // La Pensée française : organe d'expansion française et de propagation nationale, 1925, 25 mai. P. 3.

И все же в Парижском университете Левинсон прочел целый ряд курсов. Часть из них была так или иначе посвящена танцу, но и литературные сюжеты оказались не менее важными для профессора-эмигранта. Помимо упомянутых лекций о новейшей русской лирике, насколько удается сегодня установить по источникам, им как минимум были прочитаны курсы по творчеству Бальзака и Тютчева, а также спецкурс «Достоевский и западный роман», материалы которого нашли отражение в монографии о творчестве классика[25].

Судя по немалому количеству газетно-журнальных откликов, лекция «Современная русская литература: война, революция, изгнание» привлекла к себе достаточно пристальное внимание французской публики[26], особо чуткой на «подкупающее» сочетание повествований о русском историческом катаклизме с «галломанией» лектора.

В этом смысле показательна выспренняя заметка в «Comoedia»: «Наш сотрудник Андрей Левинсон, профессор Петроградского университета, только что перед аудиторией, представляющей собой элиту франко-русских ученых, писателей и художников, открыл в Сорбонне свой курс о со-

[25] См.: *Boissy G.* André Levinson est mort // Comoedia, 1933, 06 décembre. P. 6; объявление в: Petites et grandes nouvelles // L'Intransigeant, 1926, 02 décembre. P. 2.

[26] См., в частности: *Lebesgue Ph.* Littératures étrangères // Nervie, 1923, N 3, III. P. 73.

временной русской литературе. В кратком вступительном слове он вознес хвалу той верности, какую Франция, хранительница чести, засвидетельствовала в отношении истинной России, распятой страны, наводненной варварами. И потому русские профессора, которым Парижский университет предоставил кафедры и которых наделил самим смыслом существования, должны приложить все усилия, чтобы ответить на то своими заслугами перед Францией. Начальная лекция представляла собой целостный взгляд на литературу в России за годы войны, революции и изгнания, живой "снимок с натуры", сделанный взволнованным и заинтересованным свидетелем. Мы проследовали по усеянному могилами пути страданий русской души, мы увидели, как подлая диктатура запечатывает уста музам, но мы убедились также благодаря этому рассказу, наполненному неслыханными фактами и откровениями, в том, что никогда насилие не сможет победить душу нации и никогда грубая сила не поразит духа <...>»[27]

Конечно, далеко не все отклики на лекцию и брошюру были столь цветистыми. Чаще рецензенты либо предлагали сухой реферат книжки, как автор заметки в «La Presse»[28], либо ограничивались констатацией, что

[27] *L.H.* La Grande pitié des lettres russes // Comoedia, 1922, 23 mai. P. 2.

[28] *Payen L.* Carnet des lettres // La Presse, 1923,

представленная в ней «единая картина — лаконичная, но очень полная — обобщает наиболее существенные факты литературной жизни в революционной России <...> и тем самым заполняет очень важную лакуну»[29].

Действительно, историко-литературная роль текста Левинсона состоит прежде всего в том, что здесь чуть ли не впервые представлен целостный взгляд на ландшафт русской литературы эпохи исторического излома, каким он сложился к самому началу 1920-х, в межеумочной временной точке, когда можно было уже подвести итоги первому этапу военно-революционного пути отечественной словесности, но векторы дальнейшего ее развития были еще не ясны, когда «зияния» и открытые в будущее «ожидания» едва ли не теснили явленную данность.

Адресатом автора были прежде всего французы, отсюда — особенности подачи материала, некоторая ознакомительная описательность в его представлении. Левинсон не дает детального анализа ни литературной ситуации, ни конкретных текстов. Сам жанр небольшой лекции на широкую тему не позволял ему проявить свои качества изощренного исследователя. И все же мастерство эстетической диагностики он засвидетельствовал и здесь. Впечатляет то, на-

12 janvier. P. 2.

[29] <Б.а.> La Littérature russe actuelle // Floréal Bibliothèque: Revue mensuelle des livres, 1923, N 5. P. 7.

сколько точно Левинсон расставил акценты, сложив общий абрис картины историко-литературной ситуации, очень близкий той, какая утвердилась в науке о литературе на сегодняшний день, когда у нас за спиной уже почти целое столетие изучения словесности эпохи революции, первой мировой и гражданской войн — и рефлексий по данному поводу. Это касается и общих закономерностей литературного развития, и характеристик литературной продукции, рожденной мировой войной, и, так сказать, табели о рангах, представлений о подлинном масштабе тех или иных писательских величин, художественных явлений в контексте большой истории национальной культуры. Изнутри начала 1920-х слишком многим ситуация виделась совсем иначе, чем то подразумевают наше нынешнее устоявшееся представление о вещах и полотно, нарисованное Левинсоном.

Критик мог быть предвзят, как, скажем, в случае с футуристами или новокрестьянскими поэтами. Это была предвзятость идеологического и этического самоопределения по отношению к чуждым для себя явлениям. Однако и изнутри предвзятости такого рода он неизменно выказывал достаточно широты, чтобы признавать объективную данность подлинно художественного феномена — и восхищаться, скажем, Хлебниковым, не отрицать поэтической мощи Маяковского. Не говоря уже о Блоке, чью поэму «Двенадцать» этот петроградец-парижанин антибольшевистских воззрений считает —

опять же в отличие от слишком многих из собратьев по цеху — высшим проявлением лирического гения эпохи революции.

Важный концептуальный тезис Левинсона в публикуемом тексте может быть описан как сопряжение революционного краха с резкой перестройкой парадигмы русской литературы в начале Первой мировой войны, когда на волне патриотической риторики она отходит от глубинных предпосылок национальной классики: «негодующего отрицания наличного порядка вещей» и «пламенной утопии». Тезис, конечно, не бесспорный. Несомненно, есть достаточно оснований к тому, чтобы проследить именно преемственность на новом витке истории революционного энтузиазма разрушения и утопизма по отношению к классической парадигме (в этом случае «военная литература» служит скорее негативным катализатором процессов движения по спирали традиции). Впрочем, Левинсон лишь пунктиром прочерчивает этот тезис и отказывается от его логического развития при рассмотрении собственно революционного литературного материала.

Для него, наверное, важнее иное: *пороговость* литературной ситуации в той точке, откуда он ее пытается оценить. В конце концов критик говорит о литературе как *объекте* воздействия со стороны военно-революционных событий, о том, как она претерпевает злобу дня, откликается на нее, противостоит ей либо к ней приноравливается. В Советской России, по Левинсону, эти

поведенческие сценарии приводят лишь к трем типам исхода: гибели, нравственному падению служения новой власти и — немоте. Последнее для него — наиболее естественный ответ на происходящее со стороны этически и эстетически цельной личности. Однако критик желает всмотреться, каким потенциалом чревата эта точка немоты. Он ожидает, когда литература сможет стать настоящим *субъектом* осмысления катастрофичного военно-революционного опыта и дать эпическую фреску, конгениальную трагической глубине исторического слома. Подобной роли, по Левинсону, не смог «выдюжить» ни автор «Хождений по мукам», ни кто иной из современных ему русских прозаиков. Тем с большим напряжением он вглядывается туда, где должны проступить контуры этой «грядущей эпопеи».

В конце лекции Левинсон свои надежды проецирует на некое будущее, описанное в самом высоком регистре евангельских аналогий — «когда зацветет под развалинами российская земля и когда Лазарь, восстав из гроба, выйдет к свету и свободе».

Однако в последующие годы критик будет пытаться уловить признаки глубинного проникновения в революционный опыт, его духовной сейсмографии и его последствий, ведущих к тотальной — но и плодоносной! — смене культурного кода, не в чаемом «эсхатологичном» освобождении от большевистского ига, а в конкретных явлениях текущей словесности. Причем по преимуществу той, что создавалась в Советской России в результате исторического об-

вала, освобождающего от культурной традиции. В целом ряде французских статей сер. 1920-х — нач. 1930-х гг. Левинсон подвергнет детальному и заинтересованному анализу наиболее яркие явления ранней советской литературы, предложив немало точных, глубоких и новаторских наблюдений, редких в эмигрантской критике его лагеря.

Левинсон проницательно описывает деятельность первого поколения советских писателей как опыт сотворения словесности в ситуации абсолютной онтологической свободы от культурной памяти с ее устоявшейся обязательной иерархией, так что молодые литераторы по сути уподобляются библей-

скому Адаму, дающему имена «вещам» — правда, не в новосозданном мире «Бытия», а в мире после «Апокалипсиса». Некоторые из этих суждений обретали вид развернутых образцовых формул. Приведем лишь один пространный пример — из статьи 1929 г. «Революция и литература» в «Nouvelles littéraires»:

> «Русская революция в духовном порядке вещей породила столь же редкий феномен, как полное солнечное затмение в астрономии: *прекращение* литературы <...> Молодые советские романисты, таким образом, *возобновляют* прерванную литературу; они предоставляют нам редчайший шанс наблюдать зарождение искусства, его первоначальное формирование, ну или его “возрождение”, если под этим словом

понимать “новое рождение” <...> Будущему историку придется признать, что именно писатели-эмигранты наиболее успешно продолжили основную линию великой традиции русского романа <...> В этом их функция, и в этом их фатальная ограниченность <...> жанр и эпоха угаснут вместе с этими последышами выдающегося рода. Авторы же, начавшие писать там после революции, *вновь открывают* дело литературы. Единственное в своем роде и доблестное поколение! У него нет никакой культуры — но бездна любопытства. Их предки жили столетним навыком, лениво переваривая наследие, путь этих людей был прочерчен, для новопришедших же преемственность распалась. Все подлежит переделке, поскольку нет ничего безусловного. Они ставят под вопрос сам принцип повествовательной формы. Стиль и композиция, словарь и синтаксис — все подлежит ценностной ревизии. Работая, они трудолюбиво осваивают навыки подмастерьев-ремесленников. У них простодушный культ ремесла. Питая фанатичную страсть к теориям, они отыскивают литературный *прием* как философский камень. Само их варварство, их блаженное невежество порождают жажду знания, способность к пытливым экспериментам, готовность с благодарностью принять неведомые края. Они свободны — и в их распоряжении все накопленные человечеством

сокровища искусства. И необъяснимая трудность *выбора*. Им надлежит найти ориентиры, выставить межевые знаки! Внутри национального достояния они приноравливают к себе не классическую традицию, идущую от Пушкина через Толстого к Чехову, а скорее традицию романтическую, ведущую от Гоголя через Достоевского к Андрею Белому: так визионеров они предпочли описателям. Ненасытные, они потрошат Лескова, впиваются в Гофмана, расшелушивают Диккенса, эксгумируют Стерна и украшают трофеями собственные прозаические упражнения. Неотесанными инструментами возделывают целину <...> Они берут на себя исполинскую задачу придать форму и смысл виденному и пережитому во время великой бури, и все это — с прилежанием школьников. С новоявленным педантизмом они по-книжному неуклюже обходятся с фактами неотесанной и грубой действительности. Дух хаоса и неразбериха катаклизма наполняют их первые книги. Крушение, восстание, бегство, гражданская война, эпическая жестокость междоусобной брани, смешение рас, миграция народов, голод и террор, караваны и исходы, пустыня и руины, лихорадка энтузиазма и ненависти, героизм и предательство в декорациях агонизирующих городов, одурманенной деревни и таинственных степей, среди снежных буранов и разливов

рек — таковы основные мотивы романов Пильняка, Всеволода Иванова, рассказов Бабеля, где все еще грохочет гений разрушения. Это был взрыв, почти тут же погасшая вспышка <...>»[30].

Наверное, не стоит удивляться, что именно Левинсон был едва ли не первым франкоязычным критиком, кто дал очень высокую оценку «Тихому Дону», тонко разобрав поэтику первых двух томов романа — «картин гигантского триптиха,<...> объемлющего мир, войну и революцию <...> в единстве идиллии, эпопеи и трагедии»[31]. Очевидно, в сочинении Шолохова критик надеялся в итоге обрести ту самую всеохватную литературную фреску на тему русской революции, которой так не хватало ему во времена сорбоннской лекции.

Остается лишь пожалеть о том, сколько не успел сказать — в том числе на тему литературы и революции — слишком рано ушедший из жизни автор, один из наиболее ярких представителей не только русской эмиграции, но и собственно франкоязычной критики пореволюционной эпохи. И выразить надежду, что его наследие — во многом незаслуженно забытое — будет введено в отечественный научный оборот.

[30] *Levinson A.* Révolution et littérature // Nouvelles littérraires, 1929, 02 mars. P. 6.
[31] *Levinson A.* Cholokhoff et son épopée cosaque // Nouvelles littérraires, 1929, 28 septembre. P. 6.

АНДРЕЙ ЛЕВИНСОН. СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ПРИЛОЖЕНИЕ

эпиграфы

адъюнкт-профессор Петроградского университета

Война – Революция – Изгнание

Начальная лекция, прочитанная в Сорбонне 20 мая 1922 года

Дамы и господа!

Я вполне отдаю себе отчет в том, что в интересующей меня области еще не пришло время для работы историка. Все, чем я могу с вами поделиться в своих размышлениях, — это лишь эскиз, где факты морального и социального порядка превалируют над эстетическими оценками и четкими классификациями. Это наскоро выполненная зарисовка российской литературной жизни или даже отпечаток моментального фотоснимка живой натуры, проявить который сможет только время.

Итак, нет ничего более сложного, чем точное определение современного положения русской литературы, выработка целостного и приемлемого взгляда на нее. Ей довелось испытать двойной кризис неизмеримого масштаба всего за несколько лет с тех пор, как была объявлена война. С этого момента начинает проявляться все более и более ощутимая деформация ее традиционных тенденций, которые

казались ключевыми. Позднее господство большевиков, сметающих интеллигенцию и обрекающих ее на добровольное изгнание, породило новое чрезвычайно сложное движение, которое заставило поток окончательно изменить свое русло.

Свойством, благодаря которому довоенная русская литература обретала — по ставшей знаменитой формуле профессора Венгерова*[1] — свой «героический характер», был неизменный и напористый протест против наличного порядка вещей.

С одной стороны, такой строй мысли выражался в прямой критике старого режима, — критике, которая ополчалась то на репрессивные методы, практиковавшиеся царизмом, то на его жажду завоеваний — как в «Рассказе о семи повешенных» или «Красном смехе» Леонида Андреева. С другой же стороны, он пробудил «пытку нездешним», романтический отказ принимать творение таким, как есть (Достоевский). Последний поступок Толстого — его бегство — был протестом, живописная наглость «босяков» Горького — вызовом. Чеховский грустный лиризм тешил себя тем, что «жизнь будет прекрасной через 200–300 лет». И что же означает эротическое исступление Арцыбашева или мистический порыв группы Мережковского, если не потребность бежать от грубой реальности реакции, торжествующей над революционерами 1905 года?

* Он недавно скончался от дизентерии у трупа своего сына, умершего за сутки до того.

Сама идея родины, которая отождествлялась с официальной Россией и была монополизирована бюрократией («помпадурами», по слову великого сатирика Щедрина), никак не значилась среди близких русским писателям понятий. Их вдохновительницей была «Муза мести и печали», воспетая Некрасовым, а базовыми элементами сознания — негодующее отрицание и пламенная утопия. Литература служила беспримерным орудием борьбы либо даже мощным наркотиком, источником забвения, «искусственного рая».

Но началась война — и все изменилось.

I

Десятью годами ранее столкновение с Японией породило лишь литературу памфлетов и разоблачений. Это было одно сплошное «Я обвиняю». Писатели обращались в идеологов освободительного поражения. Произведения обобщающего типа, как, к примеру, «Поединок» Куприна, сделавший имя автора знаменитым, несли в себе осуждение воюющего государства партией интеллектуалов.

И вот перед лицом конфликта, который столкнул великие демократии с Германией, произошел крутой, почти полный разворот. Вся элита сомкнула ряды вокруг правительства, которое провозгласило своим дело борьбы за свободу — подобно тому, как веком ранее будущие «декабристы» поднялись про-

тив наполеоновской тирании. Во главе этого стихийного движения стали лирические поэты, прочие увлеклись тем же порывом. Чтобы найти прецедент подобной патриотической лихорадки, нужно вспомнить дни пожара Москвы или ее редкие проявления у славянофила Хомякова и Тютчева, прославившего разгром польского восстания. И пусть «священный союз» явился для России лишь благородной иллюзией, которая не могла длиться слишком долго, но она овладела воображением крупнейших поэтов-символистов: Сологуба, Александра Блока[II]. Один из вождей молодого поколения, Сергей Городецкий, певец начальной славянской мифологии, дошел до провозглашения «[евхаристического] единства царя с народом»[III]. А сегодня мы видим, как он славит в дифирамбических стихах советские символы серпа и молота и энергию большевистского порыва[IV].

Неиссякаемым источником вдохновения стало мученичество Бельгии. В театре множились пьесы на злобу дня. Но лишь драма Леонида Андреева «Король, закон и свобода» удержалась на подмостках. Ее действие затрагивает благородную фигуру поэта, писанную с Мориса Метерлинка, который подвиг короля к высшему жертвоприношению: открытию шлюзов[V]. С тех пор среди бумаг умершего в Финляндии Андреева был найден отрывок диалога между Вильгельмом II и русским ученым, волонтером бельгийской армии[VI]. Этот воображаемый диалог свидетельствует о захваченности героя-моралиста вопросом ответственности. Прозаики-повествова-

тели шли по стопам поэтов. Мы были свидетелями того, как замечательные писатели стеклись на страницы выпусков «Лукоморья», издаваемого одним из Суворины — сыном крупного журналиста-реакционера. Кузмин, Сологуб и даже социалист Олигер принимали участие в этих выпусках своей посредственной и фальшивой продукцией[VII]. Их военная проза наполнена почти одинаковыми штампами. Чаще всего здесь присутствуют добрый молодец-немец, лицемерный жених героини, который сразу по объявлении войны проявляет себя самым завзятым дикарем и к тому же шпионом. Военные действия изображаются с помощью таких же поддельных приемов, когда все сводится к воспроизведению шума взрывов и энтузиастического напора атак. Тыловые писатели озабочены скорее не кровавой реальностью, а «щегольством». И вот — негодование Мережковского, восстающего против пения «соловьев над кровью»[VIII]. Порвав с великой традицией пацифизма, заложенной Толстым, лишенные непосредственных впечатлений, эти писатели нащупывают, а наименее совестливые — активно разрабатывают, манеру элегантно писать «по воображению». Потому-то до сего дня ничто не дожило из этих скороспелых набросков.

Однако же утвердился и иной литературный жанр — «военных корреспонденций». Некоторые именитые авторы, прикомандированные к вспомогательным службам, посылают свои рассказы о войне в крупные периодические издания. В числе корреспондентов — романист Алексей Толстой,

поэт Валерий Брюсов[IX]; философ Федор Степун выпускает под псевдонимом книгу «Из писем прапорщика-артиллериста»[X], и она — останется; Гумилев, молодой руководитель литературной школы, дважды награжденный орденами и перенесший ранение, пишет стихи о «святейшей войне», мчась верхом по Восточной Пруссии во главе своих улан, мы ему обязаны хроникой военной кампании*[XI]. Так набирается некоторый материал. Но эти непосредственные записи, мучительные либо лишь красноречивые свидетельства о войне, увиденной вблизи, не представляют собой произведений искусства. Мы располагаем лишь разрозненными элементами некой великой эпопеи, которой еще предстоит явиться в будущем.

В целом война воспринималась литературными группировками либо как неизбежное зло, обусловленное германской угрозой, либо как залог национального обновления. Единственным человеком, который пошел против этого общего течения, был Горький[XII]. Он покинул Италию и вернулся в Петроград, где основал журнал «Летопись», орган интернационалистской пропаганды[XIII]. Впрочем, он воздерживался от любых политических выступлений. В нашумевшей и вызвавшей горячие споры статье он противопоставил «Две души» России[XIV]: европейскую душу, ориентированную на действие, и мечтательную, инертную душу азиатскую. Однако

* Гумилев был расстрелян в 1921 г. по нелепому обвинению.

затем выходят два произведения, которые восстанавливают художественную репутацию Горького, пострадавшую из-за социалистических романов с их искусственными и упрощенческими концепциями. В «Детстве» и «В людях» он рассказал нам о начале своей жизни. Нет ничего более волнительного, чем следить за становлением этой души, которое разворачивается в череде самых пронзительных, живописных и даже бурлескных сцен, рисующих народную жизнь на Волге. Эта живая биография становится в ряд классических произведений: по соседству с детскими воспоминаниями, скажем, Аксакова и даже Толстого.

Как бы ни был велик соблазн обобщения, мне остается лишь довольствоваться упоминанием отдельных произведений. В годы войны не появилось ни одного нового литературного течения. Искусство романа обогатилось тремя замечательными сочинениями. «Александр I» Мережковского — это хроника царствования, которое предопределило судьбу России на столетие вперед. Мережковский пользуется приемом антитез. В «Трилогии», которой писатель обязан собственной славой, он противопоставлял христианство и язычество. В своих философско-мистических сочинениях он стремится к синтезу — к религии Святого Духа. В «Александре» мы становимся свидетелями борьбы реакционных сил с молодой аристократией, охваченной революционным пылом. Душа императора болезненно разделена; он изнемогает под тяжестью

одолевающей его дилеммы. Толпа исторических персонажей в этой драме о судьбе страны представлена в двух аспектах: в реальном, когда дело касается документальной точности и изображения среды, и искусственном — постольку, поскольку эти персонажи обречены подчиняться предзаданным идеям автора.

Роман знаменитого политического авантюриста Бориса Савинкова «То, чего не было»*[xv], также представляет собой опус об истории — только более к нам близкой. Это картина революции 1905 года и ее поражения, произведение, насыщенное личными чувствами и воспоминаниями автора, который был тогда очень активным организатором террора. Литературные качества этого романа не столь основательны, чтобы позволить ему пережить первоначальный сенсационный и очень эфемерный успех.

Мне остается лишь упомянуть, оставляя в стороне менее существенные явления, последнее значительное произведение крупной формы: «Петербург» Андрея Белого, одного из самых замечательных представителей символистского поколения, поэта, романиста, критика, антропософа. И хотя как мыслитель Белый опирается на германскую философию, а в последнее время прежде всего на Штейнера, в своих поисках новой выразительной

* Роман этот, впрочем, был задуман еще в довоенные годы.

формы он выступает соперником великих новаторов-французов: Малларме, Рембо. К решению тяжкой задачи обновления романа он долго готовился, создавая череду «симфоний в прозе». «Петербург», основанный на фантастической концепции «самой умышленной в мире» столицы, как называл ее Достоевский, примечателен прежде всего словесными поисками автора.

Эта искусно ритмизованная проза, перенасыщенная ассонансами и прочими фонетическими играми, обогащенная гротескно-патетическими метафорами и выразительными эпитетами, образует плотное целое, запутанное, как лабиринт, но пронизанное всполохами гения. Чтение «Петербурга» — труд, но эта книга, полная суггестивной силы, знаменует важный этап в эволюции русского литературного языка.

Однако близился момент, когда всем литературным чаяниям предстояло обрушиться под революционным шквалом.

II

Когда по прошествии года конвульсий утвердилась коммунистическая диктатура, это отразилось и на литературной продукции. В том положении, в какое поставили интеллигенцию торжествующие большевики, у литературы оставался лишь один способ сохранять лицо: молчание[xvi]. В результате мы замолчали, но на случай, если б кто-то все же по-

желал заговорить, были приняты предупредительные меры.

Поскольку любые издания вне официальной печати были закрыты, типографский материал объявлен собственностью государства, а распределение бумаги поставлено под контроль, для литераторов, которые отказались вступать в союз с режимом, выхода не оставалось. Материально это означало нищету. И лишь один человек взял на себя задачу поддержания если не литературы, то по крайней мере существования писателей. Это был Максим Горький. Сотни литераторов обязаны ему свободой, пайком, который спасет их от голода, а зачастую и самой жизнью. Я не чувствую себя достаточно компетентным, чтобы обсуждать политическое поведение этого человека, на которого сейчас нападают со всех сторон. Наступит день, когда возрожденная родина свершит свой суд. Чтобы совладать с лживостью лицемерной и жестокой власти, ему пришлось вести непрестанную борьбу за дело интеллигенции. Я не буду говорить здесь о его чисто гуманитарных начинаниях. Но нельзя не упомянуть такого его масштабного предприятия, как «Всемирная литература»[xvii]. Это серия переводов всех замечательных произведений Запада и Востока со времен кануна Французской революции до наших дней. План этих изданий был совершенно независимо разработан лучшими литераторами и учеными. В этом общем деле солидарности и культурного просвещения оказались востребованными

самые разные профессиональные и творческие навыки. Переводили, готовили аннотации, писали предисловия — и так смогли пережить самые тяжелые времена. Правда состоит в том, что положение всех этих авторов, обреченных переводить чужие произведения, но не вводить в оборот ничего своего, оказывалось парадоксальным. Какова была установка Горького по отношению к этому начинанию? «Революция свершилась, народ свободен. Угнетаемый сделался угнетателем. Ныне потребна иная революция: та, которая освободит индивидуальность», — такой вид обретает новая доктрина вчерашнего «марксизма».

Несомненно, работа над «Всемирной литературой» была лишь благородной иллюзией. Власти прибегли к ловкому маневру, предоставив писателям поле деятельности, но не дав им необходимой бумаги для публикации ее результатов[xviii]. Таким образом «Всемирная литература» послужила им громкой рекламой, призванной застить взор доверчивым людям со всего света. В действительности же все было сведено на нет.

И сам Горький под грузом непримиримых сфер ответственности, бесславной и неразрешимой борьбы создал очень мало. Пьеса для народного театра «Работяга Словотеков»[xix], в которой делается попытка избавить победившего пролетария от отвращения к работе и любви к фразерству, была освистана, а затем запрещена — за покушение на торжество пролетариата. «Воспоминания о Льве Толстом»[xx],

волнующие и отмеченные наблюдательностью, были высоко оценены. Но обратившись в панегирике Ленину «адвокатом дьявола», он окончательно отвратил от себя многие умы.

Однако дабы что-то противопоставить молчаливому и упорному протесту литераторов, деспотия нуждалась в официальном искусстве. И предложить свои услуги новому хозяину явились поэты-футуристы — во главе с Маяковским. В крушении национальной души они усмотрели «средство преуспеяния». Их вожак, человек талантливый, совершенно неразборчивый нравственно и жаждущий шумихи, подчинил свой стих мощному ритму, разящей звонкописи и обильной образности, нарочито брутальной и беспримерно преданной самой низменной демагогии. Его «Мистерия-Буфф», разновидность комедии в аристофановском духе, где он заставляет хор рабочих проследовать сквозь ад и небеса, дабы достичь Обетованной Земли коммунизма, пьеса, поставленная с большой помпой, — провалилась. Остолбенев, публика наблюдала за тем, как тень Толстого прямо на сцене поносится русским поэтом[xxi]. В новой поэме «150 000 000» провозглашается пресловутое большевистское вероисповедание русских народных масс. Содействуют Маяковскому и иные, не менее сомнительные, адепты официального идеала: Клюев, крестьянин Олонецкой губернии, питающийся из первобытных истоков языка, вождь мистической секты в своем родном краю и панегирист большевизма в сборнике «Медный кит»; Есенин, воплотивший

в образах советскую Икарию; Валерий Брюсов, «непогрешимый мэтр» символистов, ныне же — коммунистический «чинуша» и литературный администратор. Иные литературные кружки, как, скажем, «имажинисты» с Шершеневичем и Мариенгофом или «Цех поэтов», смогли заручиться благосклонностью Луначарского, который выделял им разнообразные пособия.

Одновременно предпринимаются попытки заменить так называемую буржуазную поэзию пролетарским искусством. Повсюду основаны Пролеткульты — ассоциации, призванные содействовать этому движению, теплицы, где культивируют по-

добные искусственные цветы. Рабочим поэтам, или тем, кто слывет за таковых — как, скажем, Герасимов и Гастев, — свойственно чрезмерное подражание Верхарну, великому американцу Уолту Уитмену, бельгийским буржуазным собратьям по цеху. Их сочинения — лишь стилизации («des pastiches») очень умеренного достоинства.

Однако великий большевистский переворот, безумный натиск масс, нравственное крушение и разрушительное сумасшествие ополоумевшего народа, терзающего себя самого, еще могли ждать адекватного литературного выражения, если бы не появилась одна вдохновенная и неслыханная поэма.

Это — «Двенадцать» Александра Блока, поэта «Прекрасной Дамы», певца мистической возлюбленной. Его предшествующее творчество явило последний расцвет припозднившегося, но плени-

тельного романтизма. Эта поэма — песнь песней октябрьской революции — повествует о мрачном красногвардейском ночном дозоре в декорациях Петрограда-фантома. В финале поэмы мы видим, — кощунственное сближение образов! — как сквозь снежную вьюгу проступает Христос, указующий путь этому жуткому отряду. Движимый своеобразным мистическим мессианством, поэт наделяет своих зловещих душегубов некой бессознательной полубожественной миссией.

Ни одно другое сочинение не вызывало столь яростных споров; большевики и сами испугались скрытой западни в этом апофеозе. Но художник явил здесь чудеса интуиции и податливой гибкости. Он использует сложносоставной язык, где уличный и тюремный жаргон сплавляется с речениями публичных собраний, звонкими частушечными оборотами, фрагментами православных молитвословий и серафической сладостностью окрыленных слов, сопровождающих появление Христа. Блок не только воспел октябрьский переворот. От него он и умер[xxii].

Таков был бы суммарно составленный отчет о литературе советской эпохи, если бы мы ограничились только напечатанными произведениями. Но писатели, лишенные любой возможности пробиться к читателю, изыскивают средства в устной форме донести до него, своего читателя, раздраженного затасканными словоизвержениями официальной печати, собственные сочинения. И мы видим, как Ремизов декламирует сочные ученые переложения древних

народных действ, Замятин читает короткие новеллы, подкупающие гротеском очертаний и выбором выразительных слов, а критики устно анализируют эти неизданные сочинения. Так что никакие репрессии не в состоянии полностью уничтожить творческую силу нынешнего литературного поколения. И под пыткой, со связанными дланями, Муза продолжает петь.

III

В своем знаменитом труде о литературном движении XIX века датский критик Георг Брандес один из двух томов, посвященных Франции, назвал так: «Литература эмигрантов»[xxiii]. И, возможно, однажды вклад русских писателей-изгнанников в своей совокупности составит не менее впечатляющее целое. На настоящий момент, однако, мало что предвосхищает это. Русская литература за границей, богатая уже знаменитыми именами, но испытывающая недостаток в новобранцах, тщетно пытается вновь подняться на ноги. Это литература тех, кто лишился корней, околдован зрелищем агонизирующей родины, терзаем неизлечимой ностальгией, одинок в обновляющемся мире, отделен — как сказал бы Морис Баррес — от своей почвы и своих покойников.

В Париже обретаются весьма ценные обломки кораблекрушения. Это — Бунин, естественный глава группы, неоспоримый мастер. Его пессимизм, его

объективный метод, его суровая забота о стиле наводят на мысли о Флобере, но Флобере «местного колорита». Его творчество не поддается сведению к кратким формулам. Писатель испытывает неумолимую, бескомпромиссную ненависть к большевизму, составляя, так сказать, противовес Горькому, на которого он обрушивает чрезмерную брань и жестокую иронию. Затем следуют романист Куприн, который практически ничего не создает; поэт Бальмонт, идол поколения, которому в 1905-м было двадцать лет, пишущий много и с юношеским пылом; Гребенщиков, очень основательный областнический писатель, рисующий жизнь сибирской «пустыни» колоритно и просто; г-жа Тэффи, которая, развивая юмористический жанр, оказывается не чуждой и притягательных лирических качеств; Алданов, историк-исследователь феномена Ленина[xxiv], чрезвычайно умный, недавно выпустивший в свет роман о Наполеоне «в манере» Анатоля Франса и работающий над «9 Термидора», где выявляются параллели между судьбами революционной Франции и переживающей переходный период России.

Порой случается так, что в изгнание вынуждены отправляться не авторы, а книги. Мережковский публикует в Париже свой последний роман, завершенный в Советской России: «14 декабря»[xxv] (дата вооруженного восстания против Николая I в 1825 г.). Этот сюжет не отпускал Толстого; мы помним, что последняя часть «Войны и мира» должна была подвести к роману о «декабристах». Федор Сологуб, живущий

ныне в России, сумел выпустить за границей роман «Заклинательница змей»[xxvi], вещь скорее незначительную и отмеченную печатью соглашательства. Заклинательница — молодая девушка из совершенно рабочей среды, красавица и умница, которая умудрилась полностью преобразить характер своего хозяина, крупного буржуа. Не стоит удивляться, что под влиянием такого фальшивого и ложно-оптимистического материала сам стиль знаменитого писателя застыл и разложился. Не служит ли подобное обрушение несравненного таланта симптомом неизлечимой болезни, сокрушающей любое творческое усилие?[xxvii]

Однако даже страшное бедствие наше не истощило всех источников вдохновения. Граф Алексей Толстой, который недавно вызвал пересуды по поводу своего внезапного и корыстного перехода к врагу, выпустил произведение самого широкого охвата — роман «Хождение по мукам», публикацию которого только что завершил русский журнал «Современные записки»[xxviii]. Его действие ведет нас от дней накануне войны до начала революции. Многочисленные персонажи, представляющие самые разные слои русского общества, претерпевают эволюцию по ходу действия. Его основные вехи — объявление войны, наступление в Галиции, бегство героя из австрийского лагеря, убийство Распутина и переворот 1917 года. Это произведение должно было стать памятником народу-мученику, попыткой распутать причины катастрофы. Стало же оно приключенческим романом, наполненным неожиданными поворотами и яркими эпизодами.

«Хождение по мукам» — не первое произведение автора. Толстой Третий уже опубликовал несколько повествовательных сочинений, увлекающих обаянием хорошо рассказанного анекдота и вкусом к слову. Его обычные герои, нелепо-гротескные персонажи, последние обитатели рухнувших дворянских гнезд, люди на обочине своей эпохи, эксцентрики на грани болезненного чудачества, завоевали автору особое место в жанре русского романа.

Думается, в этом очень обобщенном и избегающем скучных спецификаций очерке я обрисовал группу существенных явлений, более развернутый анализ которых потребовал бы представления полной картины современной русской литературы. Я воздержался от каких-либо прогнозов. Но кто может сомневаться в неисчерпаемых богатствах русского гения? Уже сейчас в Петрограде, кажется, проступают очертания литературного движения, характерные свойства которого от нас еще скрыты. Вероятно, близок день, когда зацветет под развалинами российская земля и когда Лазарь, восстав из гроба, выйдет к свету и свободе.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Этот краткий обзор послужил введением к курсу в рамках образовательной русской программы, организованной на филологическом факультете

Парижского университета при поддержке Института славянских исследований. Занятия, проходившие в течение мая и июня 1922 года, были посвящены «формам русского лиризма» за восемь последних лет. Я не хотел бы завершать этот очерк без выражения моей глубокой благодарности французским учреждениям и коллегам, которые приняли участие в организации «факультета изгнанников», позволив мне лично раскрыть французской публике частицу души моего народа, истязаемого варварами.

А. Л.

КОММЕНТАРИИ

[I] Здесь и далее звездочками обозначаются авторские примечания А.Я. Левинсона.

[II] Причисление Блока к числу тех, кем овладели патриотические «иллюзии» во время мировой войны, не справедливо. Подробнее о реакции поэта на эти исторические события см: *Приходько И.С.* Александр Блок и Первая мировая война (1914–1915) // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: Поэтика и Политика: исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 191–208; *Грякалова Н.Ю.* Русские писатели — героической Бельгии. Специальный выпуск газеты «День» // Там же. С. 270–276.

[III] В оригинале: «communion du tsar avec le peuple» (с. 8), т.е. буквально: «[при]общение царя

с народом». Источник цитаты не установлен. Возможно, здесь имела место аберрация памяти А. Левинсона и подразумевалась иная сакральная аллюзия, восходящая к стихотворению «Сретенье царя» из цикла «Незабываемые дни» в поэтической книге С. Городецкого «Четырнадцатый год» (Пг.: Лукоморье, 1915) с его начальными строками: «Народ с утра спешил на площадь / К Дворцу на сретенье Царя...» (С. 15).

[iv] Очевидно, имеется в виду прежде всего сборник С.М. Городецкого «Серп» (Пг.: Гиз, 1921).

[v] Пьеса, написанная Андреевым по живым впечатлениям от событий захвата Бельгии, практически молниеносно получила сценическую и даже кинематографическую жизнь. Военная кампания в Бельгии в основном завершилась в сентябре 1914 г.: 26 сентября был захвачен Антверпен. Но уже к 25 октября на киностудии А. Ханжонкова выходит первый в мире кинофильм на бельгийско-военную тему: картина режиссера П. Чардынина по сценарию Л. Андреева и его брата Павла, в основу которого положена пьеса «Король, закон и свобода». Параллельно готовилась премьера на сцене Московского драматического театра. Генеральная репетиция, на которой присутствовал бельгийский посол, с успехом прошла там 21 октября. Посол был тронут спектаклем и так прокомментировал свои впечатления: «Я и все бельгийцы, присутствовавшие на представлении пьесы, пережили часы величайшего волнения и художественного наслаждения. Так написать

и так сыграть пьесу, рисующую страдания и борьбу бельгийского народа, могли только люди, в душе которых зажглось глубокое сочувствие и понимание духа Бельгии и ее народа. <...> тут уловлен тот метерлинковский ритм жизни и метерлинковское понимание всего совершающегося, которое так характерно для Бельгии» (Утро России. 1914. 25 окт. (№ 261). С. 5; сообщено М.В. Козьменко). В дальнейшем в годы войны и революции пьеса помимо Москвы неоднократно ставилась на сценах Петрограда, Одессы, Харькова, Оренбурга, Ростова-на-Дону, Минска, Костромы, Нижнего Новгорода, Воронежа, Красноярска, Самары. Несмотря на зрительский успех, критика в целом восприняла пьесу скорее негативно, зачастую полностью отказывая ей в художественной ценности (см.: *Гуревич Л.* Александринский театр. «Король, закон и свобода» Л. Андреева // Речь. 1914. 21 дек. (№ 345). С. 3).

VI Имеется в виду рассказ 1915 г. «Ночной разговор», впервые опубликованный в 1921-м в издании: *Андреев Л.Н.* Ночной разговор. Гельсингфорс: Библион, 1921.

VII О еженедельнике «Лукоморье» (Пг., 1914–1916) см.: *Вильчинский В.П.* Литература 1914–1917 годов // Судьбы русского реализма. Под редакцией К.Д. Муратовой. Л.: Наука, 1972. С. 228–276.

VIII Имеется в виду статья Д.С. Мережковского «Соловьи над кровью», вошедшая в сборник «Было и будет. Дневник 1910–1914 гг.» (Пг.: изд. И.Д.Сытина,

1915): «Нынешний русский национализм “звериного образа” не напоминает ли <...> соловья над кровью? Конечно, кровь льется не потому, что поет соловей, но все-таки страшно это соловьиное пение над кровью» (С. 41).

[ix] Публикации военных корреспонденций русских писателей и исследования этого материала см. в: Русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны. Публикации, исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 15–700, 778–783, 802–807.

[x] *Степун Ф.* Из писем прапорщика-артиллериста. [Одесса]: Южно-русское печатное дело, 1919. Первая часть писем была под псевдонимом Н. Лугина напечатана в журнале «Северные записки» за 2-е полугодие 1916 г.

[xi] См. специальную монографию на эту тему: *Степанов Е.Е.* Поэт на войне. Николай Гумилев. 1914–1918. М.: Прогресс-Плеяда, 2014.

[xii] См. на эту тему: *Спиридонова Л.А.* Был ли Горький «пораженцем»? (По материалам публицистики эпохи Первой мировой войны) // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: Поэтика и Политика: исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 145–168.

[xiii] Из последних работ на эту тему см.: *Третьякова С.Н.* Военная тема на страницах журнала «Летопись» // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: Поэтика и Политика: исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН,

2013. С. 514–523. Там же представлена литература вопроса.

[xiv] Впервые опубликована в журнале «Летопись» (1915. Декабрь. С. 20–32). Левинсон мог пользоваться также книжным изданием: *Горький А.М.* Статьи 1905–1916. СПб., 1918. С. 174–187.

[xv] *Ропшин В.* <*Савинков Б.В.*>. То, чего не было. М.: А.К. Прокофьев, 1914.

[xvi] Ср. со строками из русскоязычного очерка Левинсона «Там, где была Россия» (Руль, 1921, 7 апреля): «Русская литература молчит уже три года. В молчании этом недальновидные усматривают ее гибель. Это молчание не только принуждение — оно самосохранение. В нем достоинство и честь литературы: в этом отрицании утверждает она себя. Русская литература — свеча под спудом» (цит. по републикации: «Услужающие в людской»: Сервилизм советской литературы глазами пореволюционной эмиграции. Публ. и комм. Р. Янгирова // Новое литературное обозрение, 1999, № 40. С. 117).

[xvii] Левинсон вошел в редколлегию издания по отделу западных литератур наряду с А. Блоком, Е.М. Браудо, Ф.А. Брауном, А.Л. Волынским, М. Горьким, Н.С. Гумилевым, Е.И. Замятиным, М.Г. Лозинским, Б.П. Сильверсваном, А.Н. Тихоновым, К.И. Чуковским («Всемирная литература». Доклад о деятельности издательства [1920] // Архив Горького ИМЛИ РАН, КГ-изд 4 6/1, л. 3).

[xviii] В «Докладе о деятельности издательства “Всемирная литература”» констатируется, что

«ввиду недостатка бумаги» по состоянию на весну 1920 г. «из общего количества 6000 печ. листов прошедшего через Редакцию материала только 950 печ. листов, т.е. 19%, поступило в типографию, а напечатано 320 печ. листов, т.е. всего лишь около 5%. Отсюда ясно, во-первых, в какой степени работа литературных сотрудников и Редакции опережает техническую мощность наборных средств и в какой мере, во-вторых, эти последние не соответствуют необходимому для работы количеству бумаги <...> Все указанные выше дефекты находятся вне организационных усилий Издательства и стоят в прямой связи с общим хозяйственным положением страны. Надежд на устранение их в близком будущем не предвидится: — количество бумаги, отпускаемое Государственным Издательством “Всемирной литературе” с каждым разом все уменьшается, технический аппарат типографии изнашивается, запасных частей нет, рабочих рук становится с наступлением весны все меньше» («Всемирная литература». Доклад о деятельности издательства [1920] // Архив Горького ИМЛИ РАН, КГ-изд 4 6/1, л. 6–7)

[xix] Пьеса-юмореска «Работяга Словотеков» написана в 1919–1920 гг. Была поставлена петроградским Театром народной комедии С.Э. Радлова 16 июня 1920 г. Через неделю снята с репертуара по распоряжению Г.Е. Зиновьева, тогдашнего председателя петроградской коммуны, которого считали прототипом главного героя пьесы и основным

объектом горьковской сатиры. И.А. Груздев характеризует пьесу как прямой ответ Горького на призыв резолюции VIII партийного съезда (март 1919 года) начать немедленную борьбу с бюрократизмом (*Груздев И.А.* Горький. М: Мол. гвардия, 1958. С. 256). При жизни Горького не публиковалась. Впервые вышла в издании: Архив А.М. Горького. Т. 3. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1941. С. 154–158.

xx Имеется в виду очерк 1919 г. «Лев Толстой».

xxi С Маяковским связано два заметных скандала в журналистской биографии Левинсона. На премьерную постановку «Мистерии-буфф», осуществленную В. Мейерхольдом и автором пьесы с художественным оформлением К. Малевича к годовщине Октябрьской революции 7 ноября 1918-го в петроградском Театре музыкальной драмы, Левинсон отозвался рецензией, где, в частности, писал: «Я принадлежу к тем, кого громкий неуспех “Мистерии-буфф” не мог изумить нимало <...> Автор уподобляется массивному ярмарочному борцу с громадой выпяченных мышц и слабым сердцем. Самое притязание футуризма — стать официальным искусством очнувшихся масс представляется мне насильственным. Поистине, это брак поневоле <...> Нет, футуристы не ведут, а сами влекутся за моментом. Им надобно угодить новому хозяину, оттого они так грубы и запальчивы <...> Наша эпоха не пожелала узнать себя в “изображении” Маяковского, а именинник-народ и не вздумал взглянуть на отражение свое в этом кривом зеркале» (*Левин-*

сон А.Я. «Мистерия-буфф» Маяковского // Жизнь искусства, 1918, № 10, 11 нояб. С. 2).

21 ноября оскорбленный Маяковский публикует в «Петроградской правде» открытое письмо наркому просвещения Луначарскому, где, в частности, говорит: «Требуя к общественному суду за грязную клевету и оскорбление революционного чувства редакцию газеты и автора статьи, я обращаю на это и ваше внимание, тов. комиссар, ибо вижу в этом организованную черную травлю революционного искусства» (*Маяковский В.* Открытое письмо народному комиссару по просвещению тов. Луначарскому // Петроградская правда, 1918, № 254, 21 ноября. С. 2).

В тот же день «Жизнь искусства» опубликовала поступившее в редакцию заявление за подписями В. Баранова-Россине, П. Ваулина, А. Карева, А. Матвеева, Н. Пунина, И. Школьника, С. Чехонина, Д. Штеренберга и др., где, среди прочего, говорилось: «по меньшей мере смешно, что какой-то Левинсон после того, как ответственный идеолог пролетариата тов. Луначарский оценил действительно революционную силу “Мистерии-буфф” и приветствовал ее как первую подлинно пролетарскую пьесу, нашел для себя возможным сомневаться в искренности поэта <...> Что же касается вопроса об отношении так называемого “футуризма к новому хозяину”, то на подобного рода инсинуации следовало бы отвечать лишь в административном порядке». На той же полосе редакция дала недвусмысленную отповедь

авторам коллективного письма: «<...> мы со всем спокойствием квалифицируем этот документ как свидетельство величайшего духовного распада <...> Когда группа культурных работников позволяет себе <...> выражать пожелания об ответственности <...> автора "в административном порядке" <...> это, разумеется, исключает всякую возможность спора по существу» (Заявление по поводу «Мистерии-буфф» [Коллективное письмо] // Жизнь искусства, № 19, 21 ноября. С. 4).

История имела широкий резонанс. В результате в полемику включился сам Луначарский, попытавшийся со страниц той же «Жизни искусства» заглушить ее неприятные отзвуки туманными призывами воздержаться «от такого рода выпадов друг против друга лиц, стоящих, как предполагается, на какой-то общей платформе» (*Луначарский А.В.* О полемике // Жизнь искусства, № 24, 27 нояб. С. 3). Характеристику данной полемики см. также в: *Февральский А.В.* Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского. М.: Советский писатель, 1971. С. 77–80.

По прошествии почти 12 лет эта история в биографии Левинсона срифмовалась с другим скандалом, также связанным с Маяковским и сопряженным с протестным письмом в редакцию. 31 мая 1930 г. Левинсон откликается в «Nouvelles littéraires» на смерть поэта пространной франкоязычной статьей «Поэзия при Советах. Самоубийство Маяковского» — текстом нелицеприятным,

далеким от некрологических конвенций, но глубоким и вскрывающим отчаянную трагедию большого художника, приносящего в жертву власти свой изрядный талант: «Пустив пулю в голову, Маяковский использовал последний и единственный шанс вновь обрести ту свободу, от которой он отвратился, освободиться от запретов, засвидетельствовать in extremis собственную независимость; одновременно он искупил — за самую высокую для человека цену — десятилетие добровольного рабства и предательство Музы. Этим высшим актом, непредвиденной развязкой бесчестной жизни он утвердил в глазах потомков свое достоинство *поэта*» (*Levinson A.* La Poésie chez les Soviets. — Le suicide de Mayakovsky // Nouvelles littéraires, 1930, 31 mai. P. 6).

14 июня 1930 г. в «Nouvelles littéraires» было опубликовано под названием «Вокруг Маяковского» письмо «протеста против оскорбления памяти большого русского поэта» с выражением недоумения, что «одна из крупнейших французских литературных газет сочла своим долгом напечатать пасквиль, который для автора был лишь поводом выразить злопыхательство эмигранта» (Autour de Maiakowsky // Nouvelles littérraires, 1930, 14 juin. P. 6; по-русски воспроизведено в тот же день в «Последних новостях»). Под письмом стоял длинный ряд подписей русских и западных деятелей культуры по преимуществу левой ориентации (Ю. Анненков, Н. Альтман, Ж. Батай, А. Карпентьер, И. Эренбург,

Б. Сандрар, Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Мальро, Ж. Превер, В. Познер, Т. Тцара, Э. Триоле, О. Цадкин и мн. др.). Менее чем через месяц со страниц того же издания им ответила иная группа писателей, которую составил цвет антибольшевистского эмигрантского лагеря (Г. Адамович, М. Алданов, Н. Берберова, И. Бунин, П. Бобринский, З. Гиппиус, В. Ходасевич, А. Карташев, Н. Кульман, А. Куприн, Г. Кузнецова, И. Лукаш, К. Маковский, Д. Мережковский, К. Мочульский, П. Муратов, Г. Песков, Г. Раевский, Н. Рощин, Сирин [В. Набоков], Ю. Терапиано, Н. Тэффи, В. Фохт, В. Вейдле, Б. Зайцев, В. Злобин, Л. Зуров). Они вступились за критика.

Однако авторы письма не сочли нужным выдерживать уровень разговора о погибшем поэте, заданный самим Левинсоном, и ограничились следующей филиппикой: «Что до оценки поэтического таланта Маяковского, то при всех возможных нюансах мы, русские писатели, лучше иностранцев осведомленные о положении нашей современной литературы, утверждаем, что Маяковский никогда не был большим русским поэтом — он был лишь слагателем официальных стихов на службе коммунистической партии и правительства СССР» (Autour de Maiakowsky // Nouvelles littérraires, 1930, 12 juillet. P. 6).

История имела мелодраматическое продолжение: оскорбленный «выпадом» Левинсона против Маяковского, Л. Арагон явился домой к «обидчику» и устроил там дебош с рукоприкладством, ко-

торый закончился в полицейском участке (оттуда он был отпущен по ходатайству самого Левинсона). Этот эпизод начинают активно смаковать газеты — от эмигрантских «Последних новостей» (1930, № 3361, 5 июня. С. 4) до коммунистической «L'Humanité» (Un insulteur de Maïakovsky reçoit une visite désagréable. — 1930, N 11484, 3 juin. P. 2). Об этой обросшей слухами и легендами истории см. также: *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. М.: Согласие, 1996. С. 270; *Livak L.* How it was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003. P. 35–36.

[xxii] Памяти умершего Блока посвящены две франкоязычных статьи Левинсона: *Levinson A.* Sur la Mort d'un poète russe: Alexandre Block // Revue mondiale, 1921, 01 novembre. P. 77–80; *Levinson A.* Le Tombeau d'Alexandre Block // Temps, 1923, N 22700, 01 décembre. P. 4. Вторая из них содержит прямые цитаты из текста лекции. Там же автор пишет: «Блок повсюду искал дионисического освободительного опьянения: в цыганской песне, в колдовстве любви, вина, страдания. Именно в этой жажде абсолютного, выпитой до дна чаше, порочной потребности растоптать собственную душу, уничтожить лживый мир, дабы подготовить пришествие мира идеального, Блок черпал вдохновение для поэмы "Двенадцать" — кроваво-красного апофеоза октябрьской революции, песни песней большевизма <...> У него была вера, он умер, когда ее не стало. Пережитые

поэтом четыре года коммунистической власти стали свидетелями плачевной агонии его грез о родине и человечестве, искупленных спасительными страданиями. Чуда не произошло. Убиенная страна поддалась тлению. На третий день воскресения не случилось. Так — в сорок лет, — устремившись к Абсолютному, скончался Александр Блок, апостол и мученик большевистского заблуждения, болезненного образа родной земли».

xxiii *Brandes G.* Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Litteratur. Emigrantlitteraturen. Kjøbenhavn: Anden omarbejdede Udgave, 1877.

xxiv Имеется в виду книга: *Landau-Aldanow M.A.* Lenin und der Bolschewismus. Berlin: Ullstein, 1920.

xxv Имеется в виду следующее издание в переводе Мишеля де Граммона: *Dmitri Mérejkowsky*. Quatorze décembre, roman traduit du russe, par Michel de Grammont. Paris: Société générale d'imprimerie et d'édition, 1921.

xxvi *Сологуб Ф.*Заклинательница змей: роман. Берлин: Слово, 1921.

xxvii Левинсон в дальнейшем не позволял себе осудительных высказываний в адрес Сологуба. На смерть писателя он отзовется проникновенно-сочувственными словами во франкоязычной статье «Федор Сологуб и посвящение в смерть»: «Знаменитый писатель умер, не размыкая сжатых губ, после долгих лет немоты. Постыдной диктатуре, которая подвергла русскую литературу циничнейшему полицейскому контролю, он противопоставил молчаливый и до-

стойный стоицизм» (*Levinson A.* Fédor Solohoub et le Sacre de la mort // Comoedia, 1927, 11 décembre. P. 3).

xxviii Впервые под заглавием «Хождение по мукам» роман «Сестры», первая часть трилогии, напечатан в журналах: «Грядущая Россия» (Париж), 1920, №№ 1—2 (главы первая — десятая) и «Современные записки» (Париж), 1920–1921, №№ 2, 3, 4, 5 и 6 (полностью).

«МЫ ВИДИМ В НЕМ РЕВОЛЮ-ЦИОНЕРА...»:

Бунин в оценке французских коммунистов и литературная репутация писателя в 1920–1930-е годы

Перебравшись в марте 1920 г. в Париж, И.А. Бунин как писатель оказался в двойственном положении. Для соотечественников-эмигрантов он несомненно был крупнейшей литературной фигурой, центральным представителем современной русской словесности, в то время как французской читательской аудитории, в том числе и профессиональной критике, его имя оставалось практически неизвестным. В первые два года эмиграции оно на страницах местных газет и журналов, по справедливому замечанию автора наиболее полного на сегодняшний день обзора материалов о Бунине во французской прессе, «мелькало <...> лишь как отголосок субкультуры русских послереволюционных беженцев»[1]. До революции на фран-

[1] *Марченко Т.В.* Введение к разделу «I. Французская (франкоязычная) критика» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве

цузский было переведено лишь два стихотворения Бунина, завершавших антологию русской поэзии, составленную из переложений Ольги Лансере[2]. И хотя с 1921 г. начали выходить во французских переводах, причем высококачественных, основные прозаические вещи писателя, даже по прошествии 12 лет в передовице, посвященной присуждению Бунину Нобелевской премии в «Nouvelles littéraires», З. Львовский констатирует: «В отличие от Максима Горького, которого французский читатель знает хорошо, с Иваном Буниным он знаком очень мало»[3]. Критик, разумеется, имел в виду прежде всего широкого читателя. Говорить о том, что французская профессиональная литературная среда не замечала выхода сочинений русского писателя до получения им лавров Шведской академии, никак нельзя. Достаточно вспомнить, что среди авторов рецензий на две начальные книги прозы Бунина по-французски значился Анри де Ренье[4],

И.А. Бунина. Критические отзывы, эссе, пародии. Под общ. ред. Н.Г. Мельникова. М.: Книжница. Русский путь, 2010. С. 499

[2] *Bounine J.* «Ah, que je suis heureux...», «Les feuilles tombent» // Antologie des poètes russes traduits en vers français par O. Lanceray. Paris: Bernard Grasset, 1911. P. 327, 328.

[3] *Lvovsky Z.* Ivan Bounine. Prix Nobel 1933 // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 18.11.1933. P. 1.

[4] См.: *Régnier H. de.* <Rec.: Bounine I. Le Monsieur de San-Francisco. Traduit du russe par Maurice.

а на Нобелевскую премию его первым в 1923 году номинировал Ромен Роллан[5].

И все же литературная репутация Бунина во Франции была несоразмерна известности иных иностранцев-нобелиатов — скажем, Гауптмана, Гамсуна или Томаса Манна. Причины тому достойны отдельного обсуждения. Однако свое место среди них занимает и засвидетельствованное большинством мемуаристов последовательное дистанцирование Бунина от французских литературных кругов. Злоязычный, но и проницательный В.С. Яновский связывает это с осознанием писателем-снобом собственной «интеллектуальной беззащитности» в общении с иностранцами, — потенциальной уязвимости, обусловленной несовершенным владением французским и теми неотделимыми от языка изощренными кодами европейской культуры, какие усваиваются с классическим системным образованием, у него отсутствовавшим[6].

В любом случае Бунин начала 1920-х для русской эмиграции — мэтр отечественной литературы, явивший себя убежденным противником больше-

Paris: Bossard, 1921> // Figaro. 19.12.1921. P. 3; *Régnier H. de.* <Rec.: Bounine I. Le Village. Roman. Traduit du russe par Maurice. Paris: Bossard, 1922> // Figaro. 20.02.1923. P. 3.

[5] *Марченко Т.* Русские писатели и Нобелевская премия (1901–1955). Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2007. С. 294.

[6] *Яновский В.С.* Сочинения: В 2-х т. Т. 2. М.: Гудьял-Пресс, 2000. С. 312.

вистского варварства и советской власти. Для французской же читательской аудитории, неосведомленной в нюансах политической колоратуры русской общины с ее непростым идеологическом анамнезом, он — чистый лист, который лишь предстоит заполнить содержанием по мере ознакомления с публикуемыми сочинениями неизвестного доселе автора, почему-то именуемого наводнившими Париж соотечественниками едва ли не «великим».

Таков контекст, в котором начинают появляться бунинские прозаические переводы на французский и проступать пунктиром первые векторы его репутации во франкоязычной среде, в том числе репутации идеологической. А в нервной обстановке Европы послевоенных лет, подогретой парами русской революции, именно эти аспекты зачастую выдвигались на первый план.

Процесс более или менее полноценного освоения бунинского дореволюционного прозаического наследия французской литературной средой был запущен публикацией издательским домом Боссара в 1921-м сборника рассказов «Господин из Сан-Франциско»[7] и в 1922-м повести «Деревня» (с «офранцуженной» жанровой спецификацией: «роман»)[8]. И более чем примечательно, что обе книги вышли в переводе Мо-

[7] *Bounine I.* Le Monsieur de San-Francisco. Traduit du russe, avec l'autorisation de l'auteur, par Maurice. Paris: Bossard, 1921.

[8] *Bounine I.* Le Village. Roman. Traduit du russe par Maurice. Paris: Bossard, 1922.

риса Донзеля (1885–1937). Этот французский литератор был тесно связан с Россией, где до революции преподавал французский язык и женился на сестре Б.К. Зайцева. Во Франции он активно занимался популяризацией русской литературы, переводил Л. Толстого, Мережковского, Бабеля, Серафимовича, Фадеева, Сашу Черного, выступая в печати под графически галлицизированным русским псевдонимом Parijanine (Парижанин), прибавляя его к собственному имени, либо под собственным именем без фамилии — Maurice.

Морис Парижанин сыграл колоссальную роль в ознакомлении французской публики с Буниным, выпустив в собственном переводе помимо упомянутых книг сборник прозы «Чаша жизни»[9] и — главное — первую часть «Жизни Арсеньева», вышедшую под названием «У истока дней»[10]. Он тонко и проницательно писал о Бунине, но прежде всего переводил его с образцовым, редким мастерством, по стилистической изощренности в значительной степени конгениальным оригиналу, что неоднократно отмечалось наиболее профессиональными критиками[11].

[9] *Bounine I.* La Calice de la vie: Contes et nouvelles. Traduit du russe, avec l'autorisation de l'auteur, par Maurice. Paris: Bossard, 1923.

[10] *Bounine I.* À la Source des jours. Roman. Traduit du russe avec un avant-propos par Maurice Parijanine. Paris: Stock, 1935.

[11] См., в частности, оценки, приведенные в: *Марченко Т.В.* Введение к разделу «I. Французская (франкоязычная) критика». С. 511, 530.

Таким образом он во многом задавал траектории восприятия Бунина во Франции 1920-х. Однако ирония состоит в том, что подобным формированием писательской репутации в Париже последовательного антибольшевика и антисоветчика Бунина занимался литератор крайне левого лагеря: Морис Парижанин был убежденным коммунистом, с 1921-го по 1928-й — редактором и постоянным создателем литературной рубрики в газете «L'Humanité», автором апологетического сочинения «Ульянов Ленин»[12], несколько позднее — переводчиком автобиографии[13] и «Истории русской революции»[14] Л.Д. Троцкого. Творческо-экстатический пафос переживания революции, вероятно, многое определил в сближении Парижанина именно с троцкистским лагерем внутри коммунистического движения, что в конце концов в 1928-м на волне коминтерновских расправ с оппозицией привело к его изгнанию из редакции «L'Humanité». Однако до того он, несомненно, был одним из ключевых интеллектуалов газеты, равно как и «красного» фланга парижской печати в целом. И эта идейно-цветовая гамма, непосредственно связанная с переводчиком и критиком-пропагандистом Бунина, видимо,

[12] *Maurice [Parijanine].* Oulianov Lénine // Europe, 1924, N 17, 15 Mai. P. 44–71.
[13] *Trotsky L.* Ma vie: essai autobiographique. Traduit sur le manuscrit, par Maurice-Parijanine. 3 vol. Paris: Rieder, 1930.
[14] *Trotsky L.* Histoire de la révolution russe. Traduit par Maurice-Parijanine. 4 vol. Paris: Rieder, 1933–1934.

способна была ощущаться как значимая в перспективе формирования сугубо французской репутации писателя. Сам Бунин, по всей вероятности, мог поначалу этого не осознавать — в силу неосведомленности в тонкостях местного идеологического ландшафта. По крайней мере существует документальное свидетельство, что в доме писателя, который сотрудничать с Донзелем-Парижанином начал вскорости после переезда в Париж (напомним, что первый сборник в его переводе вышел в 1921-м), в течение двух-трех лет о политической позиции переводчика могли просто не знать. Так, в дневнике Веры Николаевны Муромцевой-Буниной от 4 декабря 1923 г. мы встречаем

такую запись: «Отправилась к Боссару. Ян надписывал свои книги. Там был и Донзель. Похудел: очень много работает. Признался, что коммунист. Я сказала, что не верю ему. Он промолчал. Переводит Пильняка. Я сказала: "Перевод будет лучше оригинала"»[15].

Однако каким бы образом мы ни интерпретировали это обстоятельство — как свидетельство неосведомленности Буниных о политических воззрениях Мориса Парижанина или недоверия к их искренности и глубине, — аудитория, в том числе и та, что задавала тон во французской печати, подобный идеологический аккомпанемент, кажется, оценивала достаточно ясно. И пыталась делать соответствующие выводы.

Последовательный просмотр откликов на ранние франкоязычные издания Бунина подводит к заклю-

[15] Русский архив Лидса. MS.1067/379

чению, что на этом этапе левая парижская печать совершает попытки идейно «уроднить» себе новооткрытого мастера русской литературы, адаптировать его творчество, все более обращающее на себя внимание, к собственным ценностным шаблонам. Тому, кажется, сопутствует сам характер двух первых опубликованных по-французски книг прозы Бунина, составленных из дореволюционных шедевров. И «Господин из Сан-Франциско», и «Деревня» легко поддавались подобной интерпретационной перекодировке в околомарксистском европеизированном ключе: как образцовый символико-параболический приговор обреченной буржуазной цивилизации в целом и вязкой теллурической архаике сметенной революционным вихрем кондово-народной Руси с ее непросветленно-хаотическими гримасами — в частности. К тому же с середины 1922 г. благодаря М. Алданову и газете «Слово» в русском Париже начинают активно обсуждать ближайшие планы по номинированию на Нобелевскую премию отечественных писателей, покинувших после революции родину, и имя Бунина звучит среди первых[16]. Эти дискуссии достаточно быстро выплескиваются за границы сугубо эмигрантской общины и проникают во французскую литературную среду, вызывая дополнительный интерес к писателям-претендентам.

Повторим, в этих обстоятельствах левая французская печать, и, очевидно, не без активного уча-

[16] См.: *Марченко Т.* Русские писатели и Нобелевская премия (1901–1955). С. 292–294.

стия Мориса Парижанина, делает первые шаги по «апроприации» Бунина, на худой конец — аккуратному внедрению его фигуры в новый реестр «попутнической» словесности, потенциально полезной в деле «борьбы за литературный прогресс».

Так, уже первая рецензия на «Господина из Сан-Франциско» в одном из декабрьских номеров коммунистической «L'Humanité» за 1921 г. строится на антитезе декларируемой антисоветскости Бунина и его имманентной революционности:

> «Пятидесятилетний русский писатель Бунин — эмигрант, исполненный ненависти к советскому режиму, в котором он усматривает нечто вроде Царства Дьявола. Поэтому его не могут обрадовать слова о том, что по своему видению мира и людей он — революционер. И все же мы видим в нем революционера — по его терпкой и пылкой впечатлительности, по силе, с которой отзывается в нем реальность социальных отношений, по никогда не выражаемому, но всегда присутствующему чувству, что "так — не хорошо, надо бы это изменить".
>
> Он привносит в подобные утверждения такое неистовство, такой бредовый ужас со столь же сумбурной трогательностью («Il apporte même à ces constatations une telle frénésie, une telle horreur hallucinée, avec des attendrissements pareillement désordonnées»), что является не просто тем, кого мы называем революционером, но — и это достаточно занятно — тем, кого, осе-

няя себя крестом, этим именем кличут такие же контрреволюционеры, как и он сам. Это значит, что он — страстный мечтатель, под властью собственной чувствительности деформирующий образы реальности и преображающий их великой силой рассказчика и писателя.

Среди рассказов (очень прилично переложенных на французский), содержащихся в этом томе, нет проходных, а один («Хорошая жизнь») представляется мне шедевром — из тех странных шедевров русской литературы, какие, кажется, одновременно заключают всю жизнь в фатальное кольцо и раскрывают бесконечные пути к неведомому»[17].

Здесь обращает на себя внимание характерное для леворадикальной французской риторики расширение коннотаций самого понятия революционности, включение в его семантическое поле значений эстетического экспериментаторства, чающего тотального преображения жизненных форм прокреативной силой художественной субъективности. В результате Бунин-художник предстает едва ли не подсознательным авангардистом — в контрфорс собственной доктринерской «реакционности».

[17] *M.M.* Les livres. Quelques romans <Rec.: Ivan Bounine. Le Monsieur de San-Francisco. Traduit du russe par Maurice (Editions Bossard, 5 fr. 50)> // L'Humanité, 18.12.1921. P.4.

Еще далее в деле экспансивного расширения концепта революционности применительно к Бунину с сопутствующим разворачиванием и диалектическим развитием положения о его двойственности пойдет Морис Парижанин. По истечении месяца с небольшим, в конце января 1922 г. он выступит на страницах той же «L'Humanité» с развернутой статьей о Бунине, где от эстетического кода «революционизации» феномена русского писателя, предложенного автором приведенной выше рецензии, перейдет к коду библейско-религиозному — важной доминанте ранней коммунистической риторики с ее пафосом новой сакральности.

Осторожно «пожурив» русского писателя за то, что тот прямым изложением своей идеологической позиции дал возможность французской критике успокоиться на примитивной одномерности политического порядка, презрев «сущность его мысли, его искусства», Парижанин сразу, с первых строк задает высокий библейский аналог бунинскому гению, предлагает спиритуализированный метафорический ключ к его культурной модели. Предварив статью цитатой из Пятикнижия, он по сути уподобляет русского писателя библейскому прорицателю Валааму, который вопреки собственной воле и по воле Божией, намереваясь проклясть израильтян, трижды изрекает обратное: «Хранитель истины, тщетно старается пророк угодить своим друзьям: истина вопиет его устами — и он благословляет их врагов. Такова история Валаама». Параллель достаточна прозрачна: как бы ни тщился Бунин засвидетельствовать неправду собственной «контрево-

люционности», сама сила писательской гениальности, подобная воле Божией библейской истории, заставляет его как художника проречь прямо противоположное — истину. По Морису Парижанину, эта истина — в динамическом симбиозе ненависти и любви.

Описывая объекты ненависти Бунина — писателя, неизменно настраивавшего свой голос по камертону пушкинской ясности, тургеневской прозрачности и разящей классической точности Толстого, — критик, как бы пренебрегает этими эстетическими ориентирами. И сочленяет риторику социального бунтарства, горьковского революционного отрицания «свинцовых мерзостей» жизни с утрированной поэтикой бодлеровских разящих инвектив в адрес падали вселенской буржуазности:

> «Что он ненавидит? Этот старый современный мир, его гордыню, основанную на сомнительной силе и иллюзорном богатстве; ребячество, суету его капризов; низость, непостижимую жестокость этой мнимой цивилизации, где человек затравливает человека; бессознательную глупость существа, которое на уроках природы мнит, что оно наделено разумом; его безвольную податливость ударам боли, его неспособность облагородить страдания самоотречением и милосердием; неизменную преступность душ; отупение и невежество смиренников, ложную симпатию и тщеславное превосходство тех, кто их угнетает; всепожирающую алчность, что же-

лает одного — поживиться имуществом нищих и служит ныне оправданием любых гнусностей; разложение, смрад, источаемый современной жизнью; самого Бога, ставшего инструментом оболванивания и адвокатом злодеяний».

Но диалектическая логика заставляет марксиста Парижанина, доведя кумуляцию отрицаний до fortissimo богоборчества, органично транспонировать тезис ненависти в антитезис любви — без смены объекта этих чувств. И заключить:

«Так что же он любит, этот Бунин? — Да прежде, прежде всего тех, кого презирает, кого проклинает. В искусстве, будто в ходе эксперимента, случаются такие, бунинские, скачки-развороты в отношении существ, глубоко ненавидимых, жестоко поруганных и растоптанных; это порывы братских чувств к богатому тупице, к утонченному мерзавцу, к угрюмому скоту, к трусу, к безумцу...»[18].

Далее Парижанин приводит тонкие и яркие лаконичные примеры в доказательство этого закона, действующего в глубинных пространствах литературного мира Бунина. И в конце концов подобная модель органической обратимости тезиса и антитезиса предстает несущей конструкцией целостной поэтики писателя.

[18] *[Maurice] Parijanine*. Ivan Bounine // L'Humanité, 31.01.1922. P.2.

Морис завершает статью как изощренный и проницательный критик. Но к эмпиреям эстетических заключений он пришел, оттолкнувшись от политической эмпирии, развернув на этих разных уровнях одну и ту же константу бунинского смыслопорождения — взаимообратимость полюсов. И если на уровне эстетики это действительно задавало новую оптику в постижении художественного космоса писателя, то в политической реальности все сводилось к уже знакомому нам идеологическому допущению: сознательный антисоветчик Бунин бессознательно благословляет революцию.

И все же Морис Парижанин был слишком чутким и широким человеком, чтобы догматично цементировать живую органику художественного мира этой упрощающей формулой. Совсем пренебречь вопросом об отношении Бунина к революции он не мог. Однако снимал его в итоге гибким, но приемлемым для радикально левого интеллектуала положением. Как в финале предисловия к французскому изданию «Деревни», которое 27 августа 1922 г. было перепечатано в той же «L'Humanité»: «<...> меня упрекали, что я не сказал достаточно определенно о том, что Бунин — непримиримый противник Октябрьской революции. Но для него художественные произведения важнее полемических статей. Для нас же его книги — свидетельство, без которого мы не можем здраво о судить о революции и ее истоках»[19].

[19] Цит. по опубликованному русскому переводу: *Морис Парижанин*. <Предисловие к француз-

Трудно поверить, что факт перепечатки Парижанином предисловия в официальном органе французских коммунистов остался неизвестен Бунину, тщательно следившему за упоминанием своего имени в прессе и собиравшему газетные вырезки с соответствующими материалами. А если он об этом знал, то вряд ли до конца 1923 г. находился в неведении относительно политических взглядов своего переводчика. Очевидно, до определенного времени его это особо не беспокоило. Да и для французов, как критиков, так и надзорных органов, если судить по материалам бунинского досье в Архиве парижской полиции, не было ничего экстраординарного в наличии опосредованных связей Бунина с оппозиционной прессой: в конце концов он постоянно сотрудничал с эмигрантскими либеральными «Последними новостями», которые во франкоязычной среде проходили по разряду откровенно «левых» изданий.

При всем антисоветизме Бунина в начале 1920-х годов не без влияния левой печати его литературная репутация во Франции оставалась достаточно лабильной и гибкой. Так, стремительно левеющий в это время Ромен Роллан вполне трезво отдает себе отчет в идеологической чуждости русского писателя. Однако это никак не мешает ему со всей открытостью отнестись к бунинскому художественному дару. В письме к Луизе

скому переводу «Деревни»> // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве И.А. Бунина. Критические отзывы, эссе, пародии. Под общ. ред. Н.Г. Мельникова. М.: Книжница. Русский путь, 2010. С. 582.

Круппи от 20 мая 1922-го Роллан так говорит о писателе, которого через полгода сам представит на соискание Нобелевской премии: «Конечно, он отнюдь не наш, он неистово, желчно антиреволюционен, антидемократичен, антинароден, почти антигуманен, пессимист до мозга костей. Но какой гениальный художник! И, несмотря ни на что, о каком новом возрождении русской литературы он свидетельствует! Какие новые богатства красок, всех ощущений!»[20]

Тогда же, как явствует из ответных писем Бунина Роллану, отложившихся в фонде французского писателя Рукописного отдела Национальной библиотеки Франции[21], он направляет русскому собрату послание с высокой оценкой его творчества, но и вполне четкой констатацией их идейных разногласий. Последнее, однако, не мешает Роллану в январе 1923 г., сразу вслед за написанием официального представления в стокгольмский нобелевский комитет на Бунина, пригласить его в свой новосоздаваемый левый парижский журнал «Europe». В письме от 6 января 1923 г. тот с готовностью принимает это предложение[22]. И, действительно, становится участником уже первого номера ролландовского издания, где публикуется французский перевод его рассказа «Безум-

[20] Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин. Кн.2. М.: Наука, 1973. С. 375.
[21] BnF. Manuscrits. Fonds Romain Rolland. Bounine (Ivan). Deux lettres (1922–1923).
[22] Ibid. Lettre à Romain Rolland du 6 janvier 1923.

ный художник» — опять же выполненный Морисом Парижанином[23]. Конечно, «Europe» не был партийным журналом: его гуманистическая платформа не вмещалась в прокрустово ложе догматики. Однако идеологически он очень сильно тяготел к красной части политического спектра. Не случайно на его страницах регулярно печатались постоянные сотрудники «L'Humanité» — тот же Парижанин, видный критик Леон Базальжет и др., а сама главная коммунистическая газета сочувственно анонсировала выход нового, близкого себе, журнала[24].

Однако, по всей видимости, совокупные попытки завлечь Бунина под сень левой печати и вместить его творчество в коннотативно расширенные лекала искусства, «причастного революционности», могли начать вызывать тревогу у самого писателя, который своего отношения к Советам все же никак не менял. В результате у него, вероятно, постепенно укреплялось желание демонстративно дистанцироваться от той роли, какую пытались к нему примерить в левом лагере. И от идеологических искушений, связанных с попытками так растянуть семантическое поле концепта «революционность», чтобы — пусть и через узкую калитку новаторской литературной эстетики — туда можно было завлечь самого Бунина.

[23] *Bounine I.* Le Fol artiste // Europe. 1923. N. 1, 15 février. P. 61–74.
[24] *[Maurice] Parijanine.* À travers les revues. Europe // L'Humanité, 11.03.1923. P. 4.

Таковы, очевидно, подтекст и контекст статьи-интервью с писателем, опубликованной французским литератором-русофоном Жозефом Кесселем в респектабельно нейтральной газете «Les Nouvelles littéraires» 24 марта 1923 г. Основной предмет обсуждения с Буниным здесь — как раз «революционная литература», в сущности та самая, с какой столь настойчиво пытался соотнести автора «Господина из Сан-Франциско» автор первой рецензии в «L'Humanité». Отвечая на вопросы корреспондента, Бунин косвенным образом отметает построения коммунистического рецензента, предлагая свежую вариацию, хотя и значительно более сдержанную, нашумевшей развернутой инвективы в адрес «литературного распада» современной эпохи, с какой он выступил осенью 1913 г. на знаменитом банкете в «Славянском базаре» в честь юбилея газеты «Русские ведомости». Только тогда предметом гневной отповеди была «декадентская» литература. Теперь же — литература «революционная». Как мы увидим, с точки зрения Бунина, их связи друг с другом не столь очевидны:

> «<...> — Что Вы понимаете под революционной литературой?
>
> <...> Нужно уточнить термины, поскольку обычно смешивают политическую революцию с революцией литературной. Полагают, что вторая рождается из первой. Это заблуждение.
>
> У нас, действительно, имела место литературная революция, но ей уже около двадцати

лет. Тогда возникло движение болезненного беспокойства, “переоценки ценностей”, произошел внезапный разрыв с прошлым. Желали нового любой ценой. Оригинальность стала для поэтов и прозаиков основной целью.

Сразу Вам скажу, что иступленная погоня за оригинальностью кажется мне, и всегда казалась, ошибкой.

Я принимаю ее на худой конец в такой стране, как Франция, где века высокой и великолепной цивилизации могут создать впечатление, что плоды литературной эволюции уже все собраны. Но у нас, где литература по-настоящему родилась лишь около века назад, с Державиным и Пушкиным, разумно ли начисто порывать со столь молодой традицией и бросаться наудачу, без руля и ветрил, в океан слов и образов?

Да и само желание нового не есть ли уже слабость? Не есть ли это нечто предумышленное, а значит — искусственное? Это желание идет из головы, а не из таинственных глубин, где вырабатывается талант. С целью принудить свою природу ее разбивают или деформируют.

Что любопытно: наши “революционные” поэты, дабы казаться новыми для русской литературы, вдохновлялись Западом. Так что их оригинальность основывается на подражании. Наши символисты, футуристы и декаденты непосредственно происходят от своих собратьев во Фран-

ции и Италии. Ограничиваясь лишь немногими примерами из числа наиболее выдающихся писателей, скажу, что в Маяковском содержится весь Маринетти, а вся символистская школа — в Александре Блоке <...>

Продемонстрировав таким образом, что своими тенденциями современная русская литература лишь продолжает усилия, предпринятые в начале века, г-н Бунин подчеркивает тот факт, что ее личный состав не изменился. И, действительно, мы перебираем наиболее ярких так называемых большевистских писателей — поэтов и прозаиков и г-н Бунин указывает мне на то, что он всех их знал еще пятнадцать лет назад в Москве.

И тем не менее добавляет:

— По правде говоря, нынешний переворот привел несколько новых людей в нашу литературу. Они пришли из народных слоев. Отличительная их черта — свежесть, темперамент. У них глаза детей и дикарей. Все их поражает, волнует. Их реакции неистовы.

Пока это просто натуры, интересные своей дерзостью и примитивной чувственностью, но еще очень далекие от истинного искусства как суммы культуры, строя, работы <...>

Пусть мои критические замечания <...> не вселят Вам в голову мысли, что я враг нового. Далеко не так! Но я думаю, что в литературе, как

и во всех иных человеческих сферах, эволюция здоровее, полезнее революции»[25].

Это было в сущности первое развернутое интервью с Буниным на страницах франкоязычной прессы. И в нем он достаточно определенно обозначил свои умеренно консервативные, традиционалистские, неоклассические установки. В любом случае места для риторических спекуляций во французской критике на тему его «подсознательной», художнической «причастности» революции оставалось все меньше.

Постепенно интерес к Бунину в левой парижской печати падал. Градус симпатий тоже понижался. Оживление внимания к писателю в связи с присуждением ему в 1933-м Нобелевской премии было временным и общей тенденции не изменило.

Уже в 1925 г. «L'Humanité», забыв о былом расположении, совершает первый выпад против Бунина, отнеся его наряду с Мережковским — в кристаллизующемся стерильном стиле ритуальных партийных поношений — к «утонченному цвету контрреволюции, всей этой старорежимной интеллектуальной сволочи («toute cette racaille intellectuelle d'ancien régime»), перед которой французская буржуазия отворяет двери <...> светских салонов»[26].

---

[25] *Kessel J.* Lettres étrangères. Visite à Ivan Bounine, Membre de l'Académie Impériale de Russie // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 24.03.1923. P. 4.

[26] Les Bolcheviks. Petit marché des lettres et des

Разгром троцкистской оппозиции в Коминтерне привел к еще большей идеологической поляризации. Таких широких интеллектуалов, как Морис Парижанин, в центральном органе французской компартии уже не терпели. К тому же по времени эти процессы совпали со знаменитой публичной полемикой между Буниным и Бальмонтом, с одной стороны, и Роменом Ролланом — с другой. В ноябре 1927 г. по случаю десятилетия Октября французский классик выступил в печати с пафосной декларацией под красноречивым названием «Приветствие к величайшей годовщине в истории народов». В январе 1928 г. оба русских писателя-эмигранта ответили ему со страниц газеты «L'Avenir» сдержанно-корректными по форме, но яростными по существу открытыми письмами возмущения и протеста. Так, Бунин адресовал своему прославленному собрату, которым был многим обязан, такую эскападу:

> «<...> Он [Ромен Роллан] соблаговолил направить мне несколько писем, в которых оказал любезность назваться моим "искренним поклонником"; в частности, в июне 1922 года он мне написал:
>
> "Вероятно, что многие идеи нас разделяют или, скорее, в соответствии с мировыми стандартами, должны бы нас разделять. Мне, со своей стороны, до этого нет дела. Я вижу лишь одну вещь: гениальную красоту ваших рассказов и об-

arts // L'Humanité, 17.11.1925. P.2.

новление Вами этого жанра русского искусства, уже столь богатого, сущность и форму которого вы находите способ еще обогатить...”

<...> Если некоторые из нас ненавидят русскую революцию, это единственно потому, что она чудовищно оскорбила надежды, которые мы на нее возлагали; мы ненавидели в ней то, что мы всегда ненавидели и будем ненавидеть и впредь: тиранию, произвол, насилие, ненависть человека к человеку, одного класса к другому, низость, бессмысленную жестокость, попрание всех божественных предписаний и всех благородных человеческих чувств, короче говоря, торжество хамства и злодейства.

“Вероятно, что много идей нас разделяет...” Увы! С глубокой болью, с содроганием я констатирую в данный момент, насколько Ромен Роллан был прав!.. Все же, я не теряю надежды увидеть его отвергнувшим “идеи”, которые сегодня так глубоко разделяют нас»[27].

Роллан не оставил без ответа этот выпад. Его выступление со страниц февральского номера «Europe» за 1928 г. в СССР перепечатал «Вестник иностранной литературы». К полемике на стороне западного мэтра подключились Горький и Луначарский[28]. В ре-

[27] Цит. по: *Бунин И.А.* Публицистика 1918–1953 годов. М.: Наследие, 1998. С. 265.

[28] Подробнее об этой полемике см.: *Бунин И.А.*

зультате имя «законченного антисоветчика» Бунина оказалось безусловно и надолго стигматизировано радикально левой, коммунистической и просоветской французской печатью.

Реалии 1930-х только усугубили ситуацию. Когда в 1936 г. уже нобелевский лауреат Бунин при пересечении германо-швейцарской границы был подвергнут унизительному обыску и издевательскому допросу заподозрившими его в «большевизме» нацистскими службистами, эта история вызвала почти всеобщее международное возмущение. Через собственное официальное информагентство германские власти были вынуждены унизительно оправдываться. И лишь коммунистическая «L'Humanité» свой иронический не подписанный рассказ об этой истории заключала издевательским риторическим вопрошанием: «Куда катится мир, если Гитлер не опознает своих?»[29].

Так за полтора десятилетия в восприятии крайне левой французской прессы былой «подсознательный революционер» Иван Бунин превратился в фашиста. Впрочем, эволюция эта в масштабе динамики литературной репутации одного конкретного писателя отразила значительно более широкие процессы тоталитаризации общественных институтов, идеологического сознания и риторических практик.

Публицистика 1918–1953 годов. С. 576–577.

[29] Nos échos. Les malheurs d'Ivan Bounine // L'Humanité, 02.11.1936. P. 3.

О ТИПОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ СИМВОЛИЗМА ВО ФРАНЦИИ И РОССИИ

(по материалам дискуссий во Франко-русской студии 1929–1931 гг.)

Парижская Франко-русская студия 1929–1931 годов[1] во многом продолжала традиции свободных литературно-философских прений, сложившиеся в атмосфере интеллектуального брожения начала XX века. Во Франции студийным встречам предшествовали знаменитые Декады в Понтиньи, организованные Полем Дежарденом в 1910-м, прерванные Первой мировой и возобновленные в 1922-м[2], в России — заседания Петербургского Религиозно-философского общества 1907–1917-го,

[1] Далее в тексте — Студия.

[2] Подробнее см.: *Cap J.-P.* Les Décades de Pontigny et la «Nouvelle Revue française»: Paul Desjardins, André Gide et Jean Schlumberger // Bulletin des Amis d'André Gide, 1986, vol. 14, № 69. P. 21–32 ; *Chaubet F.* Les décades de Pontigny (1910–1939) // Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 1998, № 57. P. 36–44; *Chaubet F.* Paul Desjardins et les Décades de Pontigny. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

наследовавшего Религиозно-философским собраниям 1901–1903-го. Уже десятидневные ежегодные встречи в Понтиньи с начала 1920-х становятся пространством активных контактов французской интеллектуальной элиты с видными представителями русской эмиграции (заседания посещали Лев Шестов, Николай Бердяев, Борис Зайцев, Иван Бунин и др.). Студия была создана Вс.Б. Фохтом (1895–1941), редактором эмигрантского журнала «Новый дом» (Париж, 1926–1927) и сотрудником правой газеты «L'Intransigeant», для воплощения в жизнь программы основанного Ж. Пробюс-Корреаром общества «Humanités contemporaines», которое видело свою цель в консолидации европейских интеллектуалов-традиционалистов. Студийцы использовали опыт декад Дежардена, перенеся в центр своей деятельности то, что в Понтиньи находилось на периферии — межнациональные и межкультурные франко-русские диалоги.

Структура студийных собраний, подразумевающая выступления французского и русского содокладчиков по одной проблеме и последующую свободную дискуссию[3], как и общий характер всего начинания,

[3] Общий обзор фактографии, связанной с организацией и работой Студии, см. в предисловии Л. Ливака к изданию републикованных стенограмм ее заседаний: Le Studio Franco-Russe / Textes réunis et présentés par L. Livak. Sous la rédaction de G. Tassis. Toronto: Toronto Slavic library, 2005. Об отдельных аспектах студийной поле-

дает особо благодарный материал для исследования — если пользоваться терминологией школы Мишеля Эспаня — процессов «культурного трансфера» в точке пересечения двух разнонациональных практик описания литературных и религиозно-философских явлений. В этом смысле для современного последователя М. Эспаня, конечно, вполне плодотворным оказалось бы детальное изучение, скажем, веера ценностных предпосылок, несходных семантических бликов и разноречий в трактовке базовых понятий и терминов при обозначении литературных школ, религиозно-философских и исторических феноменов русскими и французскими студийцами, будь то «духовное обновление», «картезианство», «символизм» или дихотомия «Восток/Запад». За подобными сдвигами

мики, посвященных другим сюжетам, см. также: *Токарев Д.В.* Дискуссии о французской литературе на заседаниях Франко-русской студии в Париже // Лики времени. Сб. статей памяти Л.Г. Андреева. Москва, 2009. С. 245–255. *Он же.* «Русская душа» и «esprit français»: обсуждение художественных и идеологических проблем на заседаниях Франко-русской студии в Париже (1929–1931) // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Петрополис, 2010. С. 457–478; *Он же.* Сравнительный метод на заседаниях Франко-русской студии в Париже (1929–1931) // Сравнительно о сравнительном литературоведении: транснациональная история компаративизма. Под ред. Е.Д. Дмитриевой и М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 214–222.

и смысловыми несовпадениями неизбежно проглядывают общие закономерности динамического — контрадиктивного, не всегда мирного — взаимодействия двух разных национальных культурных контекстов, преображающих, ре- и деконструирующих исходный материал культурного трансфера. Но подобный анализ может быть произведен только из сциентистской системы координат, внешней по отношению к непосредственным участникам Франко-русской студии и слишком привязанной к ценностной точке зрения самого гипотетического современного исследователя, обусловленной актуальной научной парадигмой рубежа XX–XXI веков и синтезирующей в трансфертной теории постструктурализм, постколониализм и иные предпосылки постмодерного мультикультурализма. Важнее попытаться выбрать точку отсчета, адекватную стратегиям диалога с инокультурными визави самих студийцев, погруженных в историческую магму своего времени — кризисной межвоенной Европы, болезненно усваивающей опыт Первой мировой войны и недавней коммунистической революции. В том числе и такую его производную, как потребность русской интеллектуальной эмиграции, мучительно осмысляющей историческую идентичность старой России, причины и следствия ее крушения, отстоять свою самобытную «миссию» и культурную автономию в абсорбирующей французской среде.

Этот аспект «пассеизма», подведения итогов споткнувшегося о 1917 год пути, резюмирующего осмысления национальной традиции как «тексту-

ально» завершенного целого — важнейшая предпосылка выступлений студийцев с русской стороны, наследующих на новом этапе — по другую сторону катастрофического порога — «серебряному веку», который уже произвел масштабную работу по рекаталогизации и (пере)формированию культурного канона отечественной классики. Теперь — в Париже рубежа 1920–1930-х — эмигранты зачастую вписывали в этот канон сам «серебряный век», заодно концептуализировав данное понятие, закрепив за ним его сегодняшнее значение[4] и противопоставив окончательно закольцованный «текст русской культуры» французскому фону как принципиально *Иному*.

Для установок студийцев характерно *отсутствие противополагания* методов, взятых на вооружение современной теорией трансфера с ее фиксацией на *процессуальной динамике* культурных обменов[5], и подходов классической компаративистики, ориентированной на *конечные результаты* межнациональных взаимодействий и исходящей из презумпции самодостаточности и системной замкнутости национальных литературных организмов. То есть для них

[4] См.: *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. М.: ОГИ, 2000.

[5] См.: *Lüsebrink H.-J.* Kulturtransfer — neuere Forschungsangsätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften // Ent-granzte Räume: Kulturelle Transfers um 1500 und in der Gegenwart / Mitterbauer H., Scherke K. (Hg.). Wien: Passagen Verlag, 2005. S. 23–41.

нерелевантна укорененная в сугубо французском научном контексте оппозиция *études des transferts culturelles / études comparées*, русской академической культуре в общем-то не свойственная[6].

В этом смысле особенно показательна дискуссия о символизме, развернувшаяся на 11-м заседании Студии 16 декабря 1930 года, когда доклад «Символизм во Франции» зачитал символист бельгийского происхождения, младший ученик Малларме, Андре Фонтена, а с сообщением «Русский символизм» выступила Нина Берберова. Кроме того, эта дискуссия некоторыми тематическими нитями и прозвучавшими интерпретациями перекликалась с собранием, состоявшимся годом ранее — 26 ноября 1929-го, на котором журналист и критик Юлия Сазонова, начинавшая литературную деятельность еще в редакции петербургского «Аполлона», говорила о влиянии французской литературы на русскую после 1900-го, а эссеист и католический философ-томист правого толка Жан-Пьер Максанс обозревал вопрос о воздействии русской словесности на французских писателей.

Принципиальную разницу в предпосылках диалогов о перекрестных франко-русских литературных влияниях в ходе ноябрьских прений 1929-го кри-

[6] См.: *Дмитриева Е.Е.* Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 54–63.

тик-богослов, экономист, главный редактор еженедельника «Россия и славянство» и сотрудник газеты «Возрождение» Кирилл Зайцев связал с франкофонией своих соотечественников-интеллигентов: «Мы, русские, в лучшем положении, чем вы. Мы знаем ваш язык и можем ориентироваться во французской литературе». Но показательна тут же сделанная оговорка: «Я, однако, не думаю, что можно утверждать, будто образованные русские глубоко знают французскую литературу» (83)[7].

В сущности весь ход дискуссии был отмечен неизменным установками русских на определение четких границ, обеспечивающих национальную самодостаточность и неповторимость отечественного символизма, — именно в силу того, что само это явление пришло в Россию из Франции. Показать иную «биохимию» символистской флоры, обусловленную принципиальной разностью как модернистской почвы в России и во Франции, так и самого культурного статуса поэта в двух разных культурных контекстах, — доминанта выступлений русских студийцев. Причем задолго до появления теории культурного трансфера им было свойственно — вполне в духе отечественных традиций исторической поэтики, идущих, как минимум, от Веселовского и закрепленных

[7] Здесь и далее цитаты из стенограмм студийных дискуссий даются в переводе с французского по изданию: *Le Studio Franco-Russe*. В круглых скобках указывается номер страницы.

в модернистской критике рубежа веков, — ясное понимание трансфертных сложностей усвоения импортированного из Франции материала, отрицающих простую схему его механической рецепции воспринимающей стороной.

Так, Юлия Сазонова заявляет: «Что такое, в сущности, литературное влияние? Это встреча двух умственных типов: один из них пока не осознает своих собственных тенденций, а второй уже научился те же чаяния выражать <...> Один берет у другого лишь то, в чем он нуждается. Все прочее — подражание» (63). Характерно, что по логике докладчицы, заимствуя иностранные модели, воспринимающая литература не только целиком перекодирует их в соответствии с собственными уникальными потребностями, но и идет дальше в теоретическом разворачивании потенциала, заложенного в усвоенном художественном материале. К примеру, докладчица ссылается на то, как благодаря теоретическому осмыслению в лоне русского модернизма (ясно, что здесь имеется в виду прежде всего поэтология Белого и Брюсова) экспансивной семантизации фоники и стиха, которой литература обязана Бодлеру и «музыкальности» Верлена, в сочинениях Пушкина было открыто «безукоризненное соответствие между отобранными поэтом стопами и чувствами, которые он хочет передать». Эти филологические, метаописательные последствия освоения французских художественных опытов способствовали, в частности, новым наблюдениям в области исторической поэтики собственно

русской словесности: «Таким образом, французское влияние позволило теоретически точно сформулировать неосознаваемую тенденцию, которой народная песня наделила русскую литературу» (67).

Сазонова методично демонстрирует, как представители разных поколений русского модернизма (от галломана Брюсова и «декадента» Сологуба — до авангардистов), испытав благой толчок от чтения французских символистов, далее развернули собственную траекторию движения, целиком предопределенную национальной средой: «<...> французское влияние, добровольно воспринятое поэтом вначале своей карьеры, оказывается не более чем отправной точкой, как только он начинает осознавать собственные силы и вступает на сугубо русский путь развития» (72).

Среди установок докладчика, прочерчивающего эту траекторию, — и стремление акцентировать такую функцию иностранного влияния в воспринимающей литературе, как его использование в условиях иной культурной системы для выявления новых взаимосвязей между разными элементами *внутри нее*, в том числе и в диахроническом аспекте.

К примеру, Сазонова декларирует: «Русский футуризм родился из французского дадаизма» (71). Само это утверждение фактически совершенно неверно: дадаизм, возникший из опыта Первой мировой не ранее 1916 года, причем все же не во Франции, а в немецкой Швейцарии, на несколько лет моложе русского футуризма, который, если и был связан —

скорее типологически, чем генетически — при своем зарождении с зарубежными собратьями-авангардистами *из числа литераторов* (раннеавангардные явления в визуальных искусствах следует в этом случае оговаривать отдельно), то ими могли быть прежде всего итальянец Маринетти со товарищи, не оказавшие, впрочем, глубокого влияния на значительно более эстетически радикальных отечественных «будетлян». Однако отступление от формальной правды факта, обусловленное, видимо, конъюнктурой случая, темы и аудитории, которой адресовался доклад, не должно скрывать характерного указания на механизм приспособления заимствованного материала культурой-реципиентом под собственные нужды — в том числе для расширения пределов исторической памяти внутри своей национальной традиции. Сазонова указанию на иностранный генезис отечественного футуризма тут же противопоставляет преемственность его словотворчества и «зауми» по отношению к барочным поэтическим экспериментам Тредиаковского и Сумарокова. Тем самым невольно скликаясь с Ю. Тыняновым, который в своей статье «Промежуток», написанной пятью годами ранее, первым в критической литературе соотнес футуристическую поэтику с наследием отечественного XVIII столетия: «Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры 19-го века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни 18-му

веку, подает ему руку через голову 19-го века»[8]. «Так футуристы присоединялись к играм старинных русских поэтов», — как бы подхватывает тезис филолога-формалиста Сазонова. И тут же приводит свидетельство, которое современному читателю дает понять, что сам этот тезис вырос на хорошо подготовленной почве: «Перед войной в литературной среде часто развлекались тем, что мистифицировали противников футуризма цитированием стихов на заумном языке («langage inconscient»), а заслышав их энергичную брань, раскрывали имена авторов — почтенных классических поэтов XVIII века» (72).

При анализе доклада Сазоновой не трудно вы-

явить и такой непременный атрибут нынешней теории трансфера, как «исследование роли и функции фигур- и инстанций-посредников»[9]. Обращаясь, скажем, к вопросу о французском влиянии на постсимволиста М. Кузмина, в качестве подобной инстанции докладчица указывает на отечественную живопись, не называя прямо, но с очевидностью подразумевая мирискусснические стилизации под «галантный век»: «Французское искусство проникало в Россию одновременно через живопись и поэзию. Скорее можно

[8] *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 175.

[9] *Лобачёва Д.В.* Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. № 10. С. 24.

допустить влияние на Кузмина со стороны русской живописи, обыгрывающей в это время французские темы, чем непосредственное воздействие французских поэтов» (70).

Все подобные рассуждения русского литератора конца 1920-х не сложно напрямую соотнести с постулатами современных западных теоретиков, неизменно подчеркивающих, что при культурном трансфере «чужеродность стирается и ощущение гетерогенности уступает место представлению о гомогенности собственной культуры»[10].

Однако для отечественных студийцев эти положения, предвосхищающие концепцию культурного трансфера, служили лишь непременной отправной точкой, с которой начиналась работа по определению *дифференциалов* между двумя литературными традициями как принципиально автономными и самодостаточными *законченными* эстетическими системами — объектами компаративного анализа во французском понимании термина. Суждения французов, мало озабоченных чем-либо, кроме осмысления специфики символизма внутри исключитель-

[10] *Middell M.* Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch: Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten // Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert: Prag — Krakau — Danzig — Wien / Langer A. /Michels G. (Hg.) Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa; Bd. 12, Stuttgart: Steiner, 2001. S. 18.

но собственной литературной традиции, невольно встраивались в эту задаваемую русскими методологическую парадигму.

Попытаемся соотнести французскую и русскую трактовки символизма в своих странах по таким дифференциалам, сосредоточившись на докладах Фонтена и Берберовой и привлекая в качестве дополнительного материала выступления участников развернувшихся вокруг них дискуссий, а также некоторые суждения, прозвучавшие на ноябрьском заседании 1929 года.

Прежде всего коснемся вопроса о символизме как литературной школе[11].

Для Фонтена, маллармиста второго призыва, непосредственного участника символистского движения во Франции, важна его разноликость, размывающая и ставящая под сомнение цельность самого этого понятия, которое отличается особой «туманностью»: «Мне кажется невозможным избежать этой туманности, когда пытаешься навесить одну и ту же этикетку на ум и творчество таких разных писателей, как <...> — если выстраивать контрастные пары — прежде всего Малларме и Верлен, затем Рембо и Лафорг, Мореас и Верхарн, Клодель и Валери, Поль Фор и

[11] Поскольку «école littéraire» («литературная школа») во французском критическом дискурсе включает в себя значения, соответствующие традиционному русскому «литературному направлению», далее в главе подразумевается относительная синонимичность этих понятий.

Альбер Мокель или — перехожу к прозаикам — мадам Рашильд и Реми де Гурмон, Морис Метерлинк и Жюль Ренар» (368).

Отсюда — закономерный вывод: *франкоязычный символизм не был литературной школой*: «<...> символизм не обладал никакими характеристиками школы; он прислушивался лишь к урокам раскрепощения («enseignement libérateur»), не подчиняясь диктату никаких учителей, никаким предписанным ограничениям. Он не принимал никаких правил, кроме тех, которые каждый из его последователей избирал для себя самого, считая их пригодными лишь для собственного использования и не помышляя о навязывании их своим собратьям, своим друзьям. Чем больше кто-то из них проявлял независимость от других, тем больше все это приветствовали. Не ищите в символизме особого единого способа выражения» (368–369).

Общность явления, зафиксированная термином с суффиксом «изм», здесь уступает место ряду его сугубо индивидуальных преломлений — *символизм* растворяется в *символистах*.

В картине же символизма русского, нарисованной Берберовой уже с первых минут ее доклада, все прямо наоборот — *русский символизм предстает именно школой par excellence*: «После пушкинской плеяды 1820–1830-х годов русские символисты стали первыми, кто тяготел к определенной общности усилий, к образованию истинной литературной школы. Поэтому, несмотря на все свое разнообразие,

символизм в России может рассматриваться как коллективное начинание достаточно однородной группы. Именно с этой точки зрения я попытаюсь вести о нем разговор. Не буду говорить о символистах — буду говорить о символизме» (370).

Однако следует заметить, что неверно было бы вести речь о симметричности противопоставления по этому критерию русского и французского символизма, поскольку в сознании русской докладчицы, в отличие от французов, носителей старой риторической «дисциплины формы», понятие «школа» содержит в себе заряд динамико-диалектического самоотрицания. Внутренняя логика ее построений

исходит из того, что русский символизм состоялся как литературная школа, существенно отличная от западных аналогов, именно потому, что перестал быть *только литературной школой*, прорвал границы программной литературности тем, что фактически ultima ratio своей программы видел в преодолении литературности как таковой. Ссылаясь на Вяч. Иванова и обыгрывая модуляции его теургической эстетики, Берберова подчеркивает: «<...> у нас символизм прежде всего осознавал себя не исключительно литературной школой, а основоположником особого миропонимания» (380). И далее подкрепляет свой довод цитатой из работы младосимволистского мэтра, который полемически подчеркивал принципиальную независимость и иноприродность русского символизма по отношению к французским «идеалистическим» образцам, тонувшим в иллюзионистском

мареве «поэтических ребусов»: «Маллармэ хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как-раз в намеченную им одну точку. Для нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали» (там же)[12].

Добавим, что тезис о коренном своеобразии отечественного модерна в ходе прений по этому докладу был особо акцентирован Владимиром Вейдле, поставившим под сомнение серьезность рецепции французского символизма в России и, как бы в продолжение процитированных выше слов Кирилла Зайцева, настаивавшим при всех оговорках на глубинной непроницаемости друг для друга двух национальных поэтических систем: «Я задаюсь вопросом, действительно ли существовало это влияние [французской литературы на русскую]. Мне кажется, с самого начала франко-русских поэтических связей имело место недопонимание. Я делаю исключение только для поэта Анненского, чья поэзия находилась с французской поэзией в достаточно постоянных и очень тесных отношениях. Что же до остальных, то они испытали лишь влияние некоторых приемов, свойственных французским символистам, а не поэтических индивидуальных миров крупных представителей этого движения. Клоделя в России до войны

[12] Цит. в восстановленном русском оригинале по изданию: *Иванов Вячеслав.* Собр. соч. в 4 т. Т. 2. Брюссель. 1974. С. 611.

почти не знали; Валери не мог быть известен в то время. Искусство Бодлера, Рембо в своей глубинной сущности оставалось непонятым, что не мешало существованию макабрического и поверхностного бодлерианства» (384).

«Однако на подлинной глубине происходит все же встреча двух поэтических традиций», — подчеркивает Вейдле и в конце концов, ссылаясь на неформализованное созвучие самодостаточных и генетически независимых друг от друга миров Блока и Рембо, Белого, Вяч. Иванова и Малларме, Ходасевича и Бодлера, заключает: «Стоит пожалеть, что наиболее подлинные, наиболее глубокие элементы французской поэзии конца прошлого — начала нынешнего века были мало известны в России. Но можно и утешить себя мыслями о том, что поэтическое откровение, быть может, наиболее значительное за последний период, было одновременно получено и воплощено в незабываемых стихах в этих двух странах, в двух частях Европы, столь удаленных и столь отличных друг от друга» (384–385).

Вопрос школы неразрывно связан с рядом иных дифференцирующих критериев, прежде всего — с проблемами ценностно-эстетической доминанты символизма и его вписанности в национальную литературную традицию.

Разность путей в постановке и решении этих проблем французами и русскими обусловлена опять же принципиальным несходством их национальных

культурных контекстов, свойства которых зачастую противоположны.

Оба докладчика связывают эстетическую доминанту символизма с необходимостью поиска новых подходов к вопросу о *литературной форме*.

Фонтена, отказывая символизму в праве именоваться литературной школой, все же пытается определить то общее, что было присуще так или иначе всем его вольным и невольным адептам. Это общее он связывает с туманно-абстрактным «идеалистическим порывом» и называет «желанием освобождения» — от самого принципа закрытой литературной школы и ее установок на нормативную эстетику, инструктивную заданность канона. Того самого принципа, которым оказалась пропитана вся французская традиция XIX века, вырастающая на ниве своего великого классицистического наследия, неотделимого от понятия «школы». «[С]имволизм во Франции формируется случайно или умышленно собравшейся группой молодых людей 1885-го, 1890 года и пришедших позже, ограниченной лишь некоторыми чаяниями возвышенного и идеалистического порядка, с целью защититься от засилья всякой школы; они боролись с реалистической, натуралистической школой, бесспорным лидером которой был Эмиль Золя, с Парнасом — этой, как они считали, “редукцией” романтизма, некогда, очевидно, полезной, но ныне стерилизующей [творчество] и пустой; наконец, с искусством — самим по себе прекрасным — Виктора Гюго» (368).

Характерное для французов уточнение относительно основной эстетической доминанты символизма предложил в ходе прений литературный критик «Mercure de France» Джон Шарпантье, привлеченный в свое время Брюсовым к сотрудничеству в «Весах». Оно никак не посягало на поверхностную абстрактность тезы Фонтена, но несколько ее схематизировало, выдвигая в центр символистского мировидения «новый принцип, принцип грезы, принцип самой алхимии внутреннего творчества», противопоставленный «чувству» и «разуму», за которыми проступают эстетические доминанты, соответственно, романтизма и (нео)классицизма: «ментальному» и «чувственному» началам своих предшественников символисты ответили эстетикой «астрального» (383).

Показательно, что мысль Шарпантье непосредственно соотносится со словами Андрея Белого из статьи 1909 г. «Эмблематика смысла», которые Берберова процитировала в своем докладе. В ней также констатируется недостаточность с символистской точки зрения лишь эмотивности и рассудочности. Но если Шарпантье видит здесь не более чем принципиальную границу между символизмом и его предшественниками как историко-литературными феноменами, то для Белого важна синтезирующая природа символизма, его способность интегрировать в себя и системно преображать в новом единстве эстетические парадигмы предшественников, тем самым сформировав универсальную эстетику, так сказать,

финальную, метаисторическую методологию художественного творчества в целом. «Всякое искусство символично — настоящее, прошлое, будущее. В чем же заключается смысл современного нам символизма? Что нового он нам дал? <...> Школа символистов лишь сводит к единству заявления художников и поэтов о том, что смысл красоты в художественном образе, а не в одной только эмоции, которую возбуждает в нас образ; и вовсе не в рассудочном истолковании этого образа; символ неразложим ни в эмоциях, ни в дискурсивных понятиях; он есть то, что он есть. Школа символистов раздвинула рамки наших представлений о художественном творчестве; она показала, что канон красоты не есть только академический канон; этим каноном не может быть канон только романтизма, или только классицизма, или только реализма; но то, другое и третье течение она оправдала как разные виды единого творчества» (379)[13].

Подобные прорывы в сферу универсально-синтетической эстетики оказываются совершенно чуждыми французским трактовкам символизма. Для того же Фонтена привнесенное символистами «освобождение» выражалось — вполне в духе избитых клише французской критики — в эмансипации от риторичной дескриптивности и безжизненной нормативной формализованности Парнаса, от принци-

[13] Цит. в восстановленном русском оригинале по изданию: *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С.81.

па жестких «поэтических правил» как наложенных извне вериг. Примечательно, что эта символистская «жакерия» в изводе Фонтена разворачивалась исключительно в лоне поэтики. Возможность для символизма поставить под вопрос сам принцип чистой литературности, к чему последовательно устремляется русский младосимволизм, вообще оказывается вне ценностно-понятийного поля французского студийца. Он имеет в виду отнюдь не восстание против предпосылки обязывающей формы, а лишь устремленность поэта к новой модели соработничества, сотворчества с предписанным каноном, когда налагаемые им ограничения свободно отбираются, варьируются и комбинируются творческим сознанием художника, настраиваются на его новаторские, прихотливо-протеистичные порывы в сферу идеального, неуловимого и невыразимого: «Поэзия — это в первую очередь искусство, и как для любого искусства, для нее первостепенной важностью обладает вопрос о форме, в какой она себя выражает. Но после возрождения французского стиха благодаря усилиям, энтузиазму и <...> глубоко проработанному точному знанию Андре Шенье и романтиков, после его двойного расширения в осваивании внутренней конструкции и выразительной силы через упорные, изумительные начинания Виктора Гюго дисциплина формы, чрезмерно подчиненная слишком узко понятым правилам обновленной просодии, была навязана теми, кто называл себя парнасцами, и она не допускала никаких отклонений от своих предписаний. Но

ведь очевидно, что для любого искусства <...> форма <...> должна зависеть не столько от неколебимого закона, сколько от сознательного выбора художника. Дабы она оказалась основательной и животворной, все произвольное либо условное, что заложено в ней изначально, должно благодаря способу ее использования исчезнуть и открыть путь к уверенности в ее абсолютной, полнейшей необходимости. Поэтому первые символисты стремились к ослаблению слишком тесных связей с ритуальной традицией, основанной лишь на суеверно-формалистических страхах» (365).

Сосредоточенность на вопросах формы при этом в выступлениях студийцев-французов в основном сочеталась с размытостью трактовок эстетической доминанты символизма, которой соответствовала и подвижность представлений о границах явления, о том, кого считать представителями французского символизма. В ходе дискуссии вполне проявились две крайние тенденции.

Первая, сказавшаяся в самом докладе Фонтена, состояла в максимальном расширении понятия, в желании включить внутрь символизма самый раскидистый веер имен, причастных «идеализму» и эмансипации художественной формы, проложить прямую линию от Бодлера до Валери (с потенциальным ее продлением, как минимум, до Лотреамона в прошлое и 1920-х в будущее).

Вторая тенденция состояла в том, чтобы, отнеся имена «великих», прежде всего Рембо, Верлена

и Малларме, по ведомству предсимволизма и Парнаса, — а заодно и выведя из-под символистского крыла продолжателей этой линии в литературе начала XX века среди религиозно ориентированных писателей (Клодель, Пеги и др.), — сузить понятие лишь до узкого круга эпигонов-маллармистов и младоноваторов-атеистов второго ряда вроде Реми де Гурмона и Рене Гиля, прекрасно известных в России, в отличие от череды более крупных фигур, благодаря культуртрегерской деятельности Брюсова и журналу «Весы». Носителями такого подхода в Студии выступали молодые представители «католического обновления», в первую очередь сподвижник Леона Блуа, Клоделя и Маритена, будущий руководитель ведущего христианского издательства Франции «Desclée de Brouwer» Станислас Фюме.

Срединную позицию занял по этому вопросу влиятельный критик и литературовед Рене Лалу, пожалуй, самый респектабельный, педантичный и академически «спокойный» из французских писателей-модернистов, принимавших участие в дискуссии. Шаг за шагом расправляясь с концепцией Фюме, в адрес ее противников он слал также вполне недвусмысленные филиппики: «С одной стороны, говорят, что Рембо не символист, что Малларме не символист... Сдвигая даты, можно делать все что заблагорассудится! С другой стороны, г-н Фонтена присовокупляет Клоделя, присовокупляет Валери, присовокупляет всех на свете к символизму, так что символизмом становится вся поэзия! Поскольку я в

придачу отдаю ему Бодлера, символистской оказывается вся французская поэзия с 1850 года!» (392).

Однако показательно — причем для французской критики в целом, — что при всей своей видимой «педантичности» Лалу никакой собственной четкой концепции и самого символизма, и отбора писателей в «символистский цех» так и не предложил.

Совершенно иначе обстояли дела в случае с Берберовой и ее оценкой символизма русского. Четкость представления докладчицы о сущности основных символистских задач в России подразумевала ясность и мотивированность отбора крупнейших имен, представляющих это явление на разных этапах его бытования и в разных культурных центрах, обладавших своей эстетико-идеологической спецификой.

Более чем характерно также, что, противопоставляя символистов Парнасу, Фонтена, тем не менее, постоянно испытывает подспудную потребность вписать новаторское течение в большую традицию французской литературы. Эта стратегия оказалась в общем-то господствующей среди французских студийцев, так или иначе причастных к самому символизму либо его позднейшим изводам. Наиболее последовательно она была обоснована в выступлениях того же Рене Лалу. Подразумевая неизменную диалектику отталкиваний и притяжений между экспериментом и литературной преемственностью, акцентируя генетическую связь таких символистских мэтров, как Верлен и Малларме, с Парнасом, он резюмировал: «Ведущим символистам <...> свойствен-

но очевидное стремление остаться в лоне великой французской традиции. Знаменитые “оплошности” Верлена, как и “пианистические игры” Малларме, предназначены для краткосрочных грез. Существуют два инструмента — старый и новый, подобно Ветхому и Новому Заветам» (388).

Так понятый символизм, включенный в диахронию исторической поэтики французской словесности как один из этапов ее поступательного развития, оказывается открыт к взаимообмену с иными поэтическими единствами, поскольку они на равных вписаны в общую систему одной литературной традиции. Именно в этом смысл указаний Лалу на пристальное внимание Малларме к наследию Золя и вроде бы парадоксального вывода о том, что позднее творчество натуралистского гуру, — «творчество периода “Евангелий” и “Городов” — это тоже символизм»: «Со всех точек зрения между символизмом и натурализмом нет полного разрыва» (390).

Любопытно по этому поводу отметить, как тот же пример с Золя современный исследователь соотносит с вопросом о Горьком и модернизме в русской литературе. Зеркальность данных примеров служит ему основанием противопоставлять отсутствие, «преодоленность» заряда конфликтности во французском символизме его выраженному присутствию в символизме русском: «Существенно то, что символист Золя в конце концов впитал какие-то важнейшие моменты мировоззрения сим-

волизма. В России же произошло обратное: молодой символист Горький быстро стал чистым соцреалистом. Формирование культуры серебряного века не привело к тому, что культура, лежащая вне этого движения, обогатилась элементами мировоззрения и поэтики серебряного века. Напротив, со временем эта другая культура вполне сформировалась как нечто серебряному веку враждебное и противопоставленное»[14].

Вопросы о форме и ценностно-эстетической доминанте — в центре внимания и Берберовой, однако в случае с русским символизмом концептуальные пути их решения идут в совершенно иные, зачастую противоположные французским, стороны.

Русский символизм именно *как школа* противостоит общераспространенной поверх групповых разделений «гражданской» тенденции 1860–1880-х, народническому утилитаризму, который, девальвировав внутрилитературные, чисто художественные ценности и заместив их необходимостью решения социальных задач, формировал среду, чуждую самим основам литературной школы как эстетического института. То есть, русский символизм, в противовес французскому, ознаменовал собой борьбу *за*

[14] *Сегал Д.* О возможной типологии «серебряных веков» // L'Âge d'argent dans la culture russe / Modernités russes 7. Centre d'Études Slaves André Lirondelle. Université Jean-Moulin. Lyon, 2007. P. 12.

само право быть литературной школой. Далее: если французский символизм эмансипировался от диктата художественной формы, то его русский собрат, напротив, взялся восстановить ее в правах. Безоглядный бунт против тирании содержания ранних символистов-москвичей — прежде всего Брюсова и Бальмонта — привел к закономерным следствиям: формальные изыски за отсутствием положительных идей обслуживали эмотивные эксцессы крайнего индивидуализма. Отсюда неизбежная реакция: в кругу петербургских старших модернистов — Мережковского, З. Гиппиус и их присных — расширяются тематические горизонты нового искусства за счет свободного освоения религиозных и метафизических пространств, правда, с сопутствующим консерватизмом в формальной сфере. Стремление преодолеть этот дисбаланс формы и содержания ляжет в основу эстетики младосимолизма в различных «неосоловьевских» изводах — будь то космизация хаотичной действительности преображающей художественной волей у Белого или выявление «реальнейшего» содержания, мистериально-сокровенной духоносности имманентного мира у Вяч. Иванова, — которые диалектически синтезируют «тезу» Брюсова и «антитезу» Мережковского.

Пунктиром прочерчивается и параллель между попытками каждого докладчика противопоставить символизм в своей стране непосредственным предшественникам и в то же время обозначить его родство с более ранней традицией.

Берберова также констатирует обращенность русских символистов поверх отеческих голов к наследию дедов — пушкинского «золотого века», задавшего сущностно важную впоследствии для модернизма метатему «дуалистичности души», «доказательства ее двойственного бытия» во времени и в Вечности, соприкосновения с фетовской «запредельной стихией» (377).

Но если французский символизм через родство с пращурами обеспечивает себе место внутри сугубо литературной традиции, то символизм русский, по характерной логике Берберовой, реконструирующей его конечное неорелигиозное целеполагание, выводит саму высокую традицию за пределы ограниченной литературности в сферы сверхэстетических ценностей.

В этом смысле, в отличие от встроенного в историко-литературную цепь французского аналога, русский символизм оказывается *метаискусством*, аккумулирующим в своих универсалистских устремлениях художественный опыт всех предыдущих эпох — в той мере, в какой, прочитывая традицию, он выявляет символистскую сущность всякого истинного искусства, выводя его из временного потока истории в надисторические сферы вечных ценностей. Ссылаясь на Белого, но на самом деле проговаривая идеи самых разных символистов (от Мережковского до Эллиса) и отчасти предвосхищая гаспаровскую концепцию «антиномической поэтики» русского модернизма, констатирующую

наложение в нем друг на друга стадиально разных эстетических парадигм[15], Берберова замечает: «Символизм — это одновременно классицизм, романтизм и реализм: реализм постольку, поскольку он отражает реальность; в той степени, в какой он есть образ, преображенный опытом, это — романтизм, и, наконец, это классицизм, так как за ним стоит единство формы и содержания. Символизм вечен, как искусство, на своих вершинах он теургичен, он не страшится пронзать глубины духа, ведь глубины духа и есть единственно подлинная реальность. В этом смысле невозможно существование подлинного искусства вне символизма. Так что символизм — это Искусство» (378).

Показательно, что с подобными аттестациями выступает не адепт «нового религиозного сознания», не былой завсегдатай ивановской Башни и не апологет аргонавтической мистики соловьевства, а человек уже иного времени, включившийся в активную культурную жизнь после революции. По возрасту родившаяся в 1901-м Берберова ближе к «эмигрантским детям», представителям того самого поколения, которое Владимир Варшавский окрестил «незамеченным». Но через союз с Ходасевичем она, конечно,

[15] См.: *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. М.: ИМЛИ РАН, 1992. С. 244–264.

получала возможность живого приобщения к нервным токам «серебряного века» — да и просто многое узнавала о той эпохе из первых рук. Не случайно ее студийный доклад слишком явно перекликается с мемуарными очерками Ходасевича, составившими книгу «Некрополь». И в то же время взгляд Берберовой на символизм — это взгляд со стороны, изнутри иного времени, судящего и подводящего итоги, взгляд, свободный от опытной погруженности в символистскую атмосферу. Такая двойственность оптики — существенна. Она предопределяет, с одной стороны, объективированность резюмирующей оценки явления с точки зрения внешней системы координат, а с другой — почти полное соответствие той картине истории и типологии русского символизма, которая родилась в лоне его внутренних рефлексий над самим собой.

Тем примечательнее, пожалуй, главный дифференциальный критерий, выявляемый при анализе студийных оценок символизма в обеих странах.

Для французов символизм — блистательный либо обманувший ожидания, но в общем-то *преодоленный, завершенный этап истории национальной литературы*, факт прошлого, чей потенциал уже выбран, хотя он и обогатил словесность рядом безусловных поэтических и поэтологических обретений. Многие французские символисты продолжают жить, но символизм кончился.

Особенность же символизма русского, по Берберовой — и в этом с ней, похоже, солидарны наиболее

активные студийцы-эмигранты, — *в том, что он еще не завершен*, несмотря ни на какие внешние катастрофические рубежи. Как метаискусство, стремящееся к выходу из позитивистской условности истории в пространство вечных смыслов, к раскрытию энергийной способности слова претворить «реальное» в «реальнейшее», к теургическому синтезу, русский символизм есть актуальное задание на будущее: «У символизма не было времени описать, познать себя во всей глубине <...> Русский символизм пережил русских символистов, живых и умерших. В глазах тех, для кого пророческий смысл русской поэзии — это не пустые слова, символизм продолжает

жить и утверждать свою правду <...> [Крупнейшие русские символисты], озарившие для нас новым светом XIX век, позволили нам вглядеться в себя самих и в трагических лучах выявили очертания будущего. И если сегодня наши утраты слишком тяжелы, нам остается вера в это будущее русской поэзии, которое окажется связанным с ее прошлым, и особенно — с символизмом. Русский символизм не окончен — если остается Россия» (381).

На заседании не звучало выступлений крупнейших французских писателей, так или иначе причастных символизму и его наследию. Отсутствовал Валери, в принципе посещавший Студию, одно из собраний которой было посвящено его творчеству; не смог прийти приглашенный Анри де Ренье и т.п. Так что в основном о французском символизме говорили представители второго литературного ряда,

начиная с того же Фонтена. Но фигуры такого рода, как правило, выражают устоявшуюся, усредненную, клишированную — и потому наиболее показательную, характерно типичную — точку зрения, особенно ценную для компаративистского литературоведческого анализа. В данном случае банальности — более красноречивый материал, чем «эксцессы» мысли ярких писательских индивидуальностей. С этой точки зрения особенно любопытно, что главные тезисы Фонтена и диспутантов, выражавших в Париже 1930 года такие «усредненные» взгляды на французский символизм, уже давно завершивший свой исторический путь, в сущности повторяют основные положения работы, с которой в России начиналось в 1892-м знакомство с новой западной литературой — статьи Зинаиды Венгеровой «Поэты символисты во Франции»[16]. Насколько далеко ушло восприятие сущности символизма в русской литературной среде за минувшие с тех пор десятилетия, и свидетельствует разность — порой до полной противоположности — выписанных в ходе студийной дискуссии картин этого литературного явления в обеих странах.

И все же нельзя не отменить, что господствующему взгляду на французский символизм частью самих студийцев-французов был противопоставлен и взгляд принципиально иной — своими ценностными предпосылками близкий религиозно-фило-

[16] *Венгерова З.* Поэты символисты во Франции // Вестник Европы, 1892, № 9. С. 115–143.

софскому синкретизму русского младосимволизма. Его выражали представители «католического обновления» Станислас Фюме, Жан-Пьер Максанс, Марсель Пеги, сын знаменитого поэта и издатель «Les Cahiers de la Quinzaine», публиковавших студийные стенограммы, а также архимандрит Леон (Жийе), настоятель франкоязычного православного прихода в Париже. Секулярная специфика французского литературного контекста предопределила их довольно резкую полемичность по отношению к символизму в своей стране, которому они выставляли счеты в сущности за то, что *он отказался быть тем, чем чаял стать символизм русский*.

Наиболее показательно в этом смысле выступление Фюме, который, подчеркнув аристократическую искусственность символистского эстетизма и признавая, что тот «соприкасался с тайной», в основу своих рассуждений положил хлесткий тезис — «символизм обманул наши ожидания»: «Почему? Ну прежде всего потому, что символизм слишком много обещал <...> Причина, по которой большинство символистов не смогли удовлетворить наших запросов, состоит как раз в том, что их амбиции оказались значительно скромнее, чем то именование, какое они носили». Дальнейшие слова Фюме выглядят как облегченная вариация на темы Белого и Иванова с его инвективами в адрес «идеалистического» (импрессионистского) символизма: «Само название “символизм” слишком многое обещало. Вот наконец именование литературно-художественной школы, у которого есть

смысл. У других школ его не было. Классицизм, романтизм сами по себе ничего не значат. Но "символизм" подразумевает то, чем может быть искусство, чем может быть поэзия, когда искусство и поэзия соединяют конечное с бесконечным, дабы через конкретный знак выразить эмоции, чувства, невместимые в пределы одного лишь разума. Что-то вроде учения о чуде. Когда слышишь, однако, бормотания символистов, то задаешься вопросом, нужно ли было, подобно чудотворцу или магу, заявлять о намерении сделать бесконечное осязаемым. Художники из числа тех, кто довольно близок к символистам и кто к тому же на них влиял, придумали более скромное слово: они назвали себя импрессионистами. Символисты чаще всего — лишь импрессионисты». «Великое искусство устремлено к символу, великая поэзия — к пророчеству», — бросает Фюме и, как носитель классической латинской традиции с ее культом меры и разграничения, далее, в духе чуть ли не русских акмеистов, провокационно шлет упреки символистам-соотечественникам в том, что эти устремления они заместили эстетической путаницей, сказавшейся, среди прочего, в неразборчивости их на все лады превозносимых формальных поисков, инфицированных «тиранией музыкальности» (385–386).

В концепции, предложенной Фюме, находится французская параллель «реалистическому символизму», как он противопоставлен символизму идеалистическому в знаменитой статье Иванова «Две стихии в современном символизме». Это —

религиозно темперированная линия Бодлера, Рембо и Клоделя, включающая таких художников, как Эрнест Элло, Леон Блуа и Шарль Пеги. Причем значимость названных фигур у Фюме — и это также сближает его с русскими студийцами — обусловлена тем, что «внутренняя сила выводит их за пределы литературы» (387). Однако французский символизм *внутри литературы* для него — это совсем другая магистраль.

В рамках той же логики ясную резюмирующую формулу различия символизма в двух литературах предложил архимандрит Леон (Жийе): «<...> русский символизм <...> более логичен, более последо-

вателен <...> Символизм же французский слишком часто желал оставаться лишь поэтическим методом. Он отказался быть жизненной концепцией. Русский символизм, напротив, — это прежде всего жизненная концепция, метафизическая установка. Он грешил меньше французского символизма, если можно говорить о том, что французский символизм грешил...» (393–394).

Без этой — неорелигиозной — линии, связанной с «католическим возрождением», конечно, не мыслим общий ландшафт французского символизма. И отнюдь не случайно Жорж Нива даже подчеркивает ее собственно конфессиональный характер, в целом мало свойственный русскому символизму: «В России в то время не было ни таких преследований церкви [как во Франции после 1905 года, когда по антиклерикальному закону, в частности, были

распущены все монастыри], ни таких поэтов-христиан. Вопреки общепринятому мнению, поэты, связанные с русским "новым религиозным сознанием", не были "православными" поэтами в той степени, в какой Пеги, Клодель, Жамм (Джэмс) были поэтами-католиками»[17].

Однако это утверждение нуждается в уточнении, объясняющем, в частности, маргинальность неокатолицизма в литературном французском символизме, несмотря на изрядное число практикующих символистов-католиков, — и интегральность религиозного модуса в символизме русском. Думается, совершенно прав Дмитрий Сегал: «Конечно, во французской культуре в то время были весьма влиятельные религиозные направления, но они были одним из направлений культуры начала века, вовсе не исчерпывая все ее содержание. *И большой вопрос, насколько эти направления были, собственно, причастны модерну как таковому, а не были его антитезой*[18]. Конечно, во французском эстетизме начала двадцатого века есть много того, что можно назвать религиозным предчувствием или ожиданием, но, кажется, что именно в русском серебряном

[17] *Нива Ж.* Христианство и символизм от Пеги до Матери Марии // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века. Материалы конференции. Иерусалим, 2003. М.: Водолей Publishers, 2008. С. 61.

[18] Курсив мой — *В.П.*

веке[19] слышится весьма внятный чисто религиозный мотив канунов, мотив границ истории, мотив апокалипсиса <...> С приближением этой роковой и манящей грани начинают обнажаться религиозные корни жизни и становится ясным, что они принадлежат старой вековой традиции. Кануны предвещают такую реализацию религиозной правды, что становится необходимым совершить прыжок в метафизическую пропасть, где откроется новое бытие»[20].

В заключение обратим внимание на одну важную закономерность.

И непосредственно то, что говорилось о символизме во Франко-русской студии, и тот свернутый концептуальный ряд, который может быть реконструирован нынешним исследователем на основе анализа ее стенограмм, складывается в систему типологических различий двух национальных традиций, которая вполне подтверждает выводы современной компаративистики, опирающейся на опыт бытования и осмысления этого литературного феномена в культуре и науке ушедшего столетия. Особо хотелось бы подчеркнуть, что материалы студийной дискуссии именно в тех аспектах, ко-

[19] В работах Д. Сегала понятие «серебряный век» контекстуально зачастую вполне заменимо термином «символизм».

[20] *Сегал Д.* О возможной типологии «серебряных веков». С. 14–15.

торые нам представляются особо важными, вполне резонируют, к примеру, с выводами того же Д. Сегала, в чьих работах последних лет, полагаем, содержатся весьма значимые и в то же время характерные наблюдения о типологии европейских модернистских литератур. Создается впечатление, что некоторые утверждения современного филолога непосредственно вырастают из прений 1930 года, разворачивая заложенный в них компаративистский потенциал:

«В самом конце XIX века символизм как собственно литературное направление внутри французской литературы ощущался уже как факт прошлого, а настоящее было занято другими поисками, коренящимися в символизме, но прокладывающими путь в иные сферы: неоклассика, неокатолицизм, разные виды эстетизма». В перспективе большой истории культуры оказались востребованными лишь локальные аспекты эстетики французских символистов, связанные с формалистическими поисками маллармизма, «изучением структуры знака, означающего и означаемого и их связи»: «"Недостаток" символизма в последующей французской литературе никогда не ощущался сколько-нибудь остро именно вследствие полного освоения наследия символизма в плане семиотики языка»[21].

[21] *Сегал Д.* Русский и немецкий символизм в сравнительном освещении // Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века.

В целом исчерпанность символизма как художественной системы, уже застывшей в плюсквамперфекте — несмотря на отдельные ее рефлексы в современной культуре, — роднит французскую литературу с другими западными и в корне отличает ее от русской: «<...> западная культура того <...> периода [рубежа XIX–XX веков] не пользовалась такой же живой популярностью и не была ни в коем случае столь же актуальна после второй мировой войны. Творчество начала двадцатого века не пережило ни в одной из тех культур такого необыкновенного возрождения, как русская культура серебряного века».

В России «серебряный век не только был насильственно прерван». «Не менее важно <...>, что *в своем идеальном образе он продолжал существовать и после своего конца*[22] в двух обличьях: проклятого периода, который собрал и сосредоточил в себе все самое худшее, что отвергла и уничтожила революция и последовавшая за ней эпоха советской власти, и, напротив, в облике периода вершинных достижений культуры, непревзойденных шедевров духа и искусства»[23].

Материалы конференции. Иерусалим, 2003. М.: Водолей Publishers, 2008. С. 86.

[22] Курсив мой — *В.П.*

[23] *Сегал Д.* О возможной типологии «серебряных веков». С. 15–16.

***

Среди газетно-журнальных откликов на собрания Студии особое место принадлежит статье Б. Зайцева «Русские и французы» в «Возрождении» от 4 ноября 1930 г., которая начиналась так:

> «Когда Тургенев попал во Францию, там понятия не имели о России. Едва ли не один Мериме кое-чем интересовался — кое-что знал. Тургеневу приходилось начинать с Пушкина, упорствовать, самому переводить, вдалбливать. (Усиленно не принимал Пушкина Флобер... Впрочем, и доселе Пушкин наименее дошел до Запада — мы отвечаем на это непониманием Расина) <...>»[24].

Автор «Жизни Тургенева» и «Преподобного Сергия Радонежского» признается:

> «<...> русским писателям (и литературе) легче всего и труднее всего именно во Франции. Легче потому, что нет более литературной, истинно культурной страны. Труднее — из-за перенасыщенности французов литературой, из-за давнего высокого уровня ее, из-за “ничем не удивишь” и “все видано”»[25].

---

[24] Цит. по: *Зайцев Б.К.* Дневник писателя. М.: Русский путь, 2009. С. 112.
[25] Там же. С. 114.

И все же слишком многое изменилось со времен Тургенева. И тот же Зайцев свидетельство об этом облекает в слова, которыми нам бы хотелось закончить последнюю главу этой книги:

> «При всех разнообразных смыслах революции русской один кажется особо убедительным, почти самоочевидным: полный выход России в “мир”. Во времена Тургенева и политически, и культурно занимала Россия место провинции, глубокой китайщины, тридесятого царства. Ныне с разных сторон миру она показана. Нынешняя Россия может быть хороша или плоха. В ней можно видеть <...> начало гибельное. Можно иметь о ней неверные представления, бессмысленно ее восхвалять. Но нельзя считать “в нетях”. Нет сейчас в мире человека, не знающего, что Россия не только есть, но что она — сила, тайна, может быть, смерть, может быть, новая животворность, способная — переболев — освежить мир»[26].

[26] Там же. С. 113.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренный в книге материал касается того периода в истории русской словесности, когда она, преодолевая этап ученичества, усваивает себе роль участника диалога на равных с французской литературой, во многом воплощающей собой собирательный образ идеального *Другого*.

Мы сознательно в основном не касались центральных — и уже потому неплохо описанных — этапов этого диалога, связанных с крупнейшими классиками и магистральными линиями литературных взаимодействий двух стран. Внимание здесь было сосредоточено лишь на некоторых малоисследованных аспектах проблемы, в том числе на фигурах забытых, недостаточно изученных, выступавших не солистами, а, так сказать, импрессарио на франко-русских литературных подмостках.

Выяснилось, что такой ракурс может быть продуктивным и способным зачастую более рельефно выявить *модель* литературных двусторонних ин-

терференций, работающую на большом временно́м протяжении — с конца XVIII по первую треть XX в. — и в весьма широком ценностно-эстетическом пространстве, означенном идеологическими полюсами: от атеиста Марешаля до католика Клоделя, от антикоммуниста Мережковского до левых радикалов из газеты «L'Humanité».

Рассмотренные здесь конкретные сюжеты задают череду узловых точек литературного процесса, который понимается как континуум динамического взаимодействия «своего» и «чужого». Выявленная модель позволяет при этом продемонстрировать диалектику такого взаимодействия: конфликтный магнетизм его субъектов, потребность одного из них, носителя русского голоса, обрести идеальную точку «причастной вненаходимости» по отношению к своему визави, и поступательный — хотя и сложный, не прямой — путь французской стороны через диалог с русскими к перестройке собственной эстетической парадигмы, путь от автаркического уподобления национального универсальному к плодоносному постижению *Иного* как опыту построения *истинно* универсального и критической рефлексии над собой.

Динамика и диалектика создают в нашем случае очень сложно организованную систему, где в рамках единой модели напряжение «сходства» и «расподобления» сказывается на самых разных уровнях соотнесения литературы с общественно-политическим, художественным и метафизическим кон-

текстами. Будь то параллелизм исторических вех, отмеченных революциями, войнами и идеологическими коллизиями, или относительная, частичная общность корневой культурной мифологии, эстетического канона и религиозного кода.

Наконец, та же диалектическая модель может подразумевать проницаемость и даже условность границ между двумя литературными мирами там, где они ожидаются, и напротив — их конструирование при видимом отсутствии к тому предпосылок. Сюжеты с французскими литераторами-посредниками российского-польского происхождения, обеспечивающими непрямые каналы связи между двумя культурами, кажется, свидетельствуют об этом достаточно красноречиво. Вырастающие отсюда сценарии воздействия на внутрифранцузскую литературную ситуацию при помощи «русского фактора» и «галлицизации» феноменов отечественной словесности — важное следствие основополагающих закономерностей этой системы межкультурных связей.

Проанализированные эпизоды «галло-россики» демонстрируют «нераздельную неслиянность» двух национальных голосов, осмысляющих и переосмысляющих свою идентичность в сложном процессе формирования «всемирной литературы» как немеханической суммы уникальных эстетических систем. В ходе «транскультурной диффузии» они преображают друг друга — и тем самым лишь укрепляют способность оставаться самими собой.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

Августин Блаженный 55
Адамович Г.В. 310
Азадовский К.М. 123
Аксаков И.С. 40, 50, 288
Аксельрод П.Б. 268
Алданов М.А. 266, 268, 297, 310, 323
Александр I 288
Александр III 203
Александр Македонский 61
Александр Невский 186
Альтман Н.И. 309
Анаксагор 108
Анахарсис 28, 29
Андреев Л.Г. 344
Андреев Л.Н. 138, 283, 285, 301, 302
Андреев П.Н. 301
Анненков Ю.П. 309
Анненский И.Ф. 232, 357
Арагон Л. 310
Арт Г. 143
Арцыбашев М.П. 283

Бабель И.Э. 279, 320
Бабеф Г. 80, 81
Багно В.Е. 252
Базальжет Л. 175, 177, 179, 332
Байрон Дж.Г. 203, 228
Бакес Ж.-Л. 132
Бакст Л.С. 265
Бальзак О. де 156. 256, 270
Бальмонт К.Д. 268, 297, 337, 368
Баранов-Россине В.Д. 307
Барр Ж.-Ф. де ля 72
Баррес М. 296

Бартелеми Ж.Ж., аббат 22, 25, 28, 29, 94
Барятинский А.П. 100
Батай Ж. 309
Бахметева А.Н. 48
Бахтин М.М. 27, 180, 237
Беланже Ж. 159
Белевцева Н.П. 125
Белова Е.П. 251
Белосельский А.М. 10
Белый Андрей (Бугаев Б.Н.) 16, 231, 278, 289, 349, 358, 360, 361, 368, 369, 374
Берберова Н.Н. 4, 310, 311, 347, 354–356, 360, 365, 367, 369, 370, 371
Берд Р. 246
Бердяев Н.А. 69, 343
Берковский Н.Я. 56, 59
Берни Ф. 89
Бетховен Л. ван 141
Блок А.А. 227, 273, 285, 294, 295, 300, 304, 311, 312, 335, 358
Блуа Л. 364, 376
Боборыкин П.Д. 194
Бобринский П.А. 310
Бодлер Ш. 157, 203, 349, 358, 363, 365, 376
Бональд Л.-Г.-А. 46, 51
Бонне Ш. 22
Борисов П.И. 97
Боссар Э. 319, 322
Боссюэ Ж.-Б. 113
Брандес Г. 191, 192, 296
Браудо Е.М. 304
Браун Ф.А. 235, 304
Бронте Э. 141
Брюнетьер Ф. 142, 216
Брюсов В.Я. (В.Б., Enrico R.) 12, 227, 233, 287, 294, 349, 350, 360, 364, 368
Буайе П. 146, 149, 150
Буасси Г. 265
Булгарин Ф.В. 12
Бунин И.А. 4, 16, 266, 296, 310, 316–318, 320–333, 335–339, 343
Буонарроти Ф. 81
Бурбоны, династия 44
Буренин В.П. 194, 195
Быкова Т.А. 102
Бьёрнсон Б. 175
Бюлоз Фр. 52

В.Б. см. Брюсов В.Я.
Вагнер Р. 141, 152, 228
Валаам, библ. прорицатель 326
Валери П. 264, 354, 358, 363, 364, 372
Варшавский В.С. 370
Васильева З.Д. (Жак Соррез, Jacques Sorrèze) 186, 198–200, 203, 205, 209, 211, 213
Ваулин П.К. 307
Вейдле В.В. 310, 357, 358
Вейсгаупт И.А. 79, 87
Вейсе Х.Ф. 21
Великовский С.И. 74, 75, 114, 115
Венгеров С.А. 201, 283
Венгерова З.А. 198, 199, 373
Верлен П. 154, 349, 354, 363, 365, 366
Верхарн Э. 294, 354
Веселовский А.Н. 349
Виардо Л. 162
Визева Т. де (Выжевский Т.С.) 4, 139, 140, 142, 143, 150–157, 162–164, 166–175, 177–179, 181, 188, 211
Виланд К.М. 21, 25, 30, 35, 43
Виллемен Ф. 121, 122
Вильгельм II, германский император и король Пруссии 285
Вилье де Лиль-Адан О. 154
Вильчинский В.П. 302
Виньи А. де 228
Вогюэ Э.-М. де 13, 46, 52, 53, 131–133, 188, 191, 192, 215, 216
Волконская З.А. 12
Волконский С.М. 235
Волошин М.А. 12, 232
Волошина М.В. 227
Волынский А.Л. (Флексер Х.Л.) 186, 210, 304
Вольней К.Ф. 72
Вольтер 10, 13, 24, 43, 44, 51, 53, 72, 78, 84, 86, 102, 109, 174
Вороницин И.П. 75, 85, 100
Воронцов С.Р. 22

Гагарин И.С. 48
Газданов Г.И. 268
Галлен А. 252
Галлер А. фон 35
Галушкин А.Ю. 256
Гальперин-Каминский И.Д. 138, 148
Гамсун К. 318
Гарин-Михайловский Н.Г. 268
Гаршин В.М. 268
Гаспаров М.Л. 369, 370
Гастев А.К. 294
Гауптман Г. 318
Гегель Г.В.Ф. 47
Гельвеций 78
Герасимов М.П. 294
Гердер И.Г. 21, 25
Герцен А.И. 76
Герцка Т. 141
Герэн М. 141
Геснер К. 25, 35
Гессен И.В. 259
Гете И.-В. 22, 30, 156, 203
Гизо Ф.П.Г. 121, 122
Гиль Р. (Гильбер Рене Франсуа) 12, 233, 364
Гиппиус-Мережковская З.Н. 13, 191, 198, 199, 206, 210, 310, 368
Гитлер А. 339
Гичкина А.И. 132
Гоголь Н.В. 141, 161, 278
Гогоцкий С.С. 75
Годунов Борис 105
Голубков А.В. 102
Гольбах П.А. 65, 78, 84
Гонкур Э. и Ж. де 256
Гончаров И.А. 141
Гончарова Н.С. 310
Гораций 48
Городецкий С.М. 285, 301
Горький А.М. 130, 138, 139, 211, 214, 245, 256, 260, 283, 287, 288, 291, 292, 297, 303–306, 317, 338, 366, 367
Готье Т. 256
Гофман М.Л. 201, 202
Гофман Э.-Т.-А. 278
Гофмансталь Г. фон 191, 256
Граммон М. де 312
Гребан А. 89
Гребенщиков Г.Д. 297

Гретри А. 88
Греч Н.И. 12
Грибовский А.М. 105
Григорий Великий, папа Римский 113
Гризель Ж. 81
Гришунин А.Л. 95
Грот Н.Я. 144
Груздев И.А. 306
Грякалова Н.Ю. 300
Гумилев Н.С. 254, 256, 257, 287, 303, 304
Гуревич Л.Я. 242, 302
Гурмон Р. де 355, 364
Гюго В. 359, 362

Д'Аннунцио Г. 229, 256
Д'Арк Ж. 229
Давид, царь 85
Даманская А.Ф. 261
Дамирон Ж.-Ф. 114, 123, 126
Даниил, пророк 60, 61
Дантон Ж.Ж. 78
Дежарден П. 342, 343
Демель Р. 240, 241
Демидов Н.А. 26
Демулен К. 78
Деникин А.И. 268
Державин Г.Р. 110, 111, 266, 334
Державин К.Н. 93
Дидро Д. 78
Диккенс Ч. 278
Дмитревский Д.И. 95
Дмитриев И.И. 43
Дмитриев П.В. 252, 258
Дмитриева Е.Е. 344, 347
Доманже М. 81, 84, 105
Донзель М. (Maurice, Parijanine, Парижанин, Морис Парижанин) 4, 320–322, 324, 326–330, 332, 337
Достоевский Ф.М. 13, 37, 55, 98, 139, 156, 189, 196, 200, 210–212, 214–216, 240, 266, 270, 278, 283, 290
Дрейфус А. 166, 216
Дружинин Н.М. 95
Дьяконов В. 244
Дюжарден Э. 140
Дюлор Ж.А. 35
Дюпати Ш.М. 34
Дягилев С.П. 227, 253

Евреинов Н.Н. 244
Екатерина II Великая 11, 90, 103–106, 124
Есенин С.А. 268, 293
Ефимов В.В. 260

Жамм (Джэмс) Фр. 242, 377
Жермон Ж.-Б.-Л. 116, 120
Жид А. 155–157, 163
Жийе Л., 374, 376
Жирмунский В.М. 235–237, 241, 243

Зайцев Б.К. 310, 320, 343, 381, 382
Зайцев К.И. 348, 357
Замятин Е.И. 296, 304
Зиновьев Г.Е. 305
Злобин В.А. 310
Зноско-Боровский Е.А. 253
Золя Э. 359, 366
Зуров Л.Ф. 310

Иаков Ворагинский 141
Ибсен Г. 190, 191, 197, 218
Иван IV Грозный 105
Иванов Вс.В. 279
Иванов Вяч.И. 225, 226, 230, 231, 236, 240, 246, 356–358, 368, 370, 374, 375
Ивинский Д.П. 4, 17
Игорь, князь 102
Израэльс И. 252
Иисус Христос 49, 61, 86, 88, 113, 220, 240, 252, 295
Илларионов Б.А. 251, 255, 261
Ильина О.Н. 41
Иоанн Златоуст 113
Иов, библ. 113
Ирецкий В. (Гликман В.Я.) 234
Исайа, библ. пророк 113

Кабанис П.-Ж. 72
Калас Ж. 72
Кальвин Ж. 55
Кампанелла Т. 86
Кандинский В.В. 227
Кант И. 21, 30–32
Кантемир А.Д. 10
Карамзин Н.М. 4, 14–16, 20–36

Карев А.Е. 307
Карпентьер А. 309
Карташов А.В. 310
Касаткина В.Н. 54
Кессель Ж. 333
Киясов С.Е. 76
Клодель П. 4, 224, 229–233, 235, 236, 238, 239, 241–245, 354, 357, 364, 376, 377, 385
Клопшток Ф.Г. 25
Клюев Н.А. 293
Козырев Б.М. 42, 47, 48, 60
Козьменко М.В. 302
Коллен П. 193
Кондорсе Ж.-А. 72
Конрад С. 12
Коонен А.Г. 244
Коренева М.Ю. 192
Красовская В.М. 251
Кропоткин П.А. 144
Круппи Л. 331
Крывелев И.А. 84
Крылов В.А. 194
Куделин А.Б. 184
Кузен В. 121, 122, 123
Кузмин М.А. 286, 352, 353
Кузнецова Г.Н. 310
Кульман Н.К. 310
Куприн А.И. 284, 297, 310
Кучеренко Г.С. 76, 81

Лавров А.В. 252
Лаланд Ж.-Ж. 75, 85, 113, 123
Лалу Р. 364–366
Ламетри Ж.-О. де 79
Лансере О.К. 317
Ларионов М.Ф. 310
Лафатер И.К. 21, 26, 30–32
Лафорг Ж. 354
Левинсон А.Я. (Léandre Vincent) 4, 16, 250–267, 269, 270, 272–276, 279, 300, 301, 304, 306–308, 310–312
Лейбниц Г.В. 86
Ленин В.И. (Ульянов В.И.) 293, 297, 321
Ленц Я. 30
Леонардо да Винчи 213, 214
Леонтьев К.Н. 131, 266
Лерманс Э. 252
Лермонтов М.Ю. 154

Лесков Н.С. 278
Лессинг Г.Э. 43
Ливак Л. 263
Лифарь С.М. 264
Лихоткин Г.И. 104, 105
Лобачева Д.В. 352
Лозинский М.Г. 304
Ломоносов М.В. 102
Лонг 203
Лосский Н.О. 237
Лотман Ю.М. 20, 23, 30, 31
Лотреамон граф де (И.Л. Дюкасс) 363
Луи-По О. 234
Луис П. 197
Лукаш И.С. 310
Лукреций 107–115, 120, 122, 124, 125
Луначарский А.В. 260, 294, 307, 308, 338
Львовский З.Д. 317
Люнье-По О. 191
Лютер М. 55, 113
Ля Фресне М. де (Philarmos) 110
ЛятскийМ.А. 202
Мабли Г.-Б. де 79
Магомед, пророк 86
Мазарини Дж. 78, 86
Макиавелли Н. 107
Маковский К.Е. 310
Маковский С.К. 253
Макогоненко Г.П. 104
Максанс Ж.-П. 347, 374
Малевич К.С. 306
Малерб Ф. де 85
Маликова М.Э. 252
Малларме Ст. 140, 157, 256, 290, 347, 354, 357, 358, 364–366
Малмстад Дж. 252
Мальро А. 310
Манн Т. 264, 318
Марешаль П.-С. (С.-Ар. Ламех) 4, 72, 74–76, 79–90, 92–95, 97, 98, 100–107, 109–112, 115, 119–127, 385
Мариенгоф А.Б. 294
Маринетти Ф.Т. 335, 351
Маритен Ж. 364
Мария-Антуанетта, королева Франции 91
Мармоль Ф.Т. дель 144, 145

Мармонтель Ж.Ф. 22, 25
Маро К. 85
Марченко Т.В. 316, 318, 320, 323
Матвеев А.Т. 307
Маттисон Ф. 22
Мария, монахиня (Е.Ю. Кузьмина-Караваева) 377
Маяковский В.В. 92, 93, 244, 246, 258, 273, 293, 306–310, 335
Мейерхольд Вс.Э. 244, 306 Мелье Ж. 76, 83, 98, 99
Мельников Н. Г. 317, 330
Менье К. 252
Мережковский Д.С. 4, 54, 55, 138, 139, 184–199, 201–203, 205–207, 209–220, 240, 262, 283, 286, 288, 297, 302, 310, 320, 336, 368, 369, 385
Мериме П. 12, 256, 381
Мерсье Л.-С. 34, 72
Местр Ж. де 45, 48, 51, 124
Метерлинк М. 218, 238, 239, 285, 355
Минский Н.М. (Виленкин) 210
Мирабо О.Г. 22
Модзалевский Б.Л. 96
Моисей, библ. пророк 86
Мокель А. 355
Мольер Ж.Б. 156
Момджян Х.Н. 75
Монтескье Ш.Л. 33
Моод Э. 144
Мореас Ж. 354
Морелли Э.-Г. 79
Мори Ж.С. 22
Морис Парижанин см. Донзель М.
Мориц К.Ф. 21, 34
Моцарт В.А. 141
Мочульский К.В. 310
Мур Дж. 35
Муратов П.П. 310
Муратова К.Д. 302
Муромцева-Бунина В.Н. 322

Набоков В.В. (Сирин) 264, 310
Навуходоносор 60, 61
Надъярных М.Ф. 184

Наполеон I Бонапарт 82, 83, 105, 107, 118, 297
Нежон Ж.-А. 72, 123
Некрасов Н.А. 55, 132, 284
Некрасова И.А. 231
Нерон, римский император 207
Нива Ж. 376, 377
Никитина И.А. 75
Николаи Х.Ф. 21
Николай I 297
Николай II 134, 166
Ницше Ф. 141, 209, 210, 218

Оксман Ю.Г. 95–101
Олег, князь 102
Олигер Н.Ф. 286
Орглен П. 159
Орехова Е.Н. 132
Осповат А.Л. 123

Павел I 103, 105
Павлов-Сильванский Н.П. 100
Панн Е. 234
Паскаль Б. 43, 113
Пеги М. 374
Пеги Ш. 229, 364, 376, 377
Перро, аббат 52
Перский С.М. 138, 213, 214, 216
Перцов П.П. 191, 192, 206
Песков Г. (Дейша Е.А.) 310
Петр I Великий 25, 36, 102–105
Пигарев К.В. 43, 45, 47, 48, 52
Пильняк Б.А. 279, 322
Пифагор 94–97, 101, 107, 120, 124
Платнер Э. 21
Платон 28, 29, 81
По Э. 204
Поволоцкий Я.Е. (Бендерский Я.Е.) 268, 269
Познер В.С. 310
Полибий 55
Полиньяк М. де 109
Полонский В.В. 184, 190
Поп А. 35
Превер Ж. 310
Привалова М.И. 97
Приходько И.С. 300

Пробюс-Корреар Ж. 343
Прозор М.Э. 4, 138, 186, 189–192, 199–203, 205, 206, 209–212, 215–219
Прокофьев А.К. 304
Прюдом Л.-М. 74, 80
Пунин Н.Н. 258, 307
Пушкин А.С. 11, 37, 43, 45, 96–98, 154, 161, 232, 278, 327, 334, 349, 355, 369, 381
Пфеффель К. фон 45–47, 52, 121, 122

Рабо С.-Э. 22
Радищев А.Н. 96
Радлов С.Э. 305
Раевский Г.А. (Оцуп) 310
Рак В.Д. 98
Ракан де, маркиз (О. де Бюэй) 85
Рамзей А. 25
Расин Ж.-Б. 381
Распутин Г.Е. 298
Рашильд (урожд. М. Эмери, в замужестве г-жа Альфред Валетт) 355
Редон О. 12
Рембо А. 290, 354, 358, 363, 364, 376
Ремизов А.М. 227, 230, 295
Ренар Ж. 355
Ренье А. де 317, 372
Ржевуский С. 138, 193–197
Римский-Корсаков Н.А. 227
Ричардсон С. 25
Ришелье А.Ж. дю Плесси 91
Робеспьер М. 22, 80
Розанов В.В. 186, 210
Розанов М.Н. 30
Ройе-Коллар П.П. 122
Роллан Р. 318, 330, 331, 337, 338
Ромм Ж. 22
Ронане Л. 12
Ронен О. 346
Рощин Н.Я. 310
Руссо Ж.-Б. 85
Руссо Ж.-Ж. 78
Рылеев К.Ф. 44

Савинков Б.В. (В. Ропшин) 289, 304
Сазонова Ю.Л. (Сазонова-Слонимская) 257, 347, 349–352
Саломон Ш. 144–147, 150
Салтыков-Щедрин М.Е. 284
Сандрар Б. 310
Сафонов М.М. 105, 106
Сафронов С.С. 76
Свечина С.П. 12
Себастьян, св. 229
Сегал Д.М. 367, 377–380
Сенкевич Г. 138, 179, 187, 188, 191, 209, 212, 221
Сен-Мартен Л.-К. 79
Сен-Поль-Ру (Поль-Пьер Ру) 233
Сен-Симон А. 255
Сен-Фуа Ж.Ф.П де 34
Серафимович А.С. 320
Сергий Радонежский 381
Серов В.А. 252
Сильверсван Б.П. 304
Сиповский В.В. 22, 23, 28
Сирин В. см. Набоков В.В.
Скаррон П. 89
Скжипек М. 98, 99
Скрябин А.Н. 227
Слонимская Ю.Л. см. Сазонова Ю.Л.
Смоллетт Т. 25
Сноильский К.И.Г. 190
Соловьев Вл.С. 49, 69, 191, 370
Сологуб Ф.К. (Тетерников) 202, 230, 285, 286, 297, 312, 350
Сопиков В.С. 96, 107
Софокл 55
Спиноза Б. 56, 58, 59, 60, 62, 68, 111, 112
Спиридонова Л.А. 303
Стендаль 256
Степанов Е.Е. 303
Степун Ф.А. (Н. Лугин) 287, 303
Стерн Л. 25, 28, 34, 278
Стриндберг А. 191
Строев А.Ф. 17, 184, 193, 209
Субербьель А. 163–165, 167, 168, 174, 177
Суворин А.С. 194, 195
Суворин М.А. 286

Сумароков А.П. 10, 351
Суриц Е.Я. 251
Сыроечковский Б.Е. 95
Сытин И.Д. 302

Таиров А.Я. 244, 245
Тальони М. 264
Тарасов Б.Н. 49
Тархов А.Е. 47
Терапиано Ю.К. 310
Терновский Ф.А. 104
Тихонов А.Н. 304
Тихонова Н.А. 263
Тоддес Е.А. 224
Токарев Д.В. 344
Толстой А.К. 97
Толстой А.Н. 286, 298, 299
Толстой Л.Н. 4, 13, 54, 131, 138–148, 150, 152–155, 157, 158, 162, 163, 166, 172–175, 178, 188, 189, 196, 199, 200, 211, 212, 214–216, 221, 278, 283, 286, 288, 292, 293, 297, 306, 320, 327
Толстой С.Л. 140
Томсон Дж. 25, 35
Топоров В.Н. 210
Тредиаковский В.К. 351
Третьякова С.Н. 303
Триббл К.О. 232
Триоле Э. 310
Троцкий Л.Д. 321
Трыков В.П. 132
Тургенев А.И. 123
Тургенев И.С. 12, 131, 141, 161, 162, 327, 381, 382
Тцара Т. 310
Тынянов Ю.Н. 41–43, 53, 71, 171, 351, 352
Тэн И. 217
Тэффи Н.А. (Лохвицкая Н.А.) 297, 310
Тютчев Ф.И. 4, 38, 40–55, 58, 60, 62, 65, 69, 71, 97, 106, 107, 109, 111, 119, 121–127, 270, 285

Уитмен У. 294
Успенский Б.А. 20, 23
Устрялов Н.В. 225

Фабр д'Оливе А. 95
Фабр Ж. 229
Фадеев А.А. 320

Февральский А.В. 308
Федоров Вас.Ф. 244
Федотов А.Ф. 193
Фенелон 25
Феофан Начертанный, преп. 62
Фёрстер-Ницше Э. 191, 192, 218
Фет А.А. 369
Филдинг Г. 25
Флобер Г. 197, 203, 256, 297, 381
Фокин М.М. 253
Фонвизин Д.И. 25
Фонтена А. 4, 347, 354, 359–365, 373
Фор П. 354
Фохт Вс.Б. 310, 343
Франк С.Л. 236
Франс А. 141, 197, 297
Фрерон Э.К. 13
Фюзи Ц.А. 80
Фюме С. 4, 364, 374–376

Ханжонков А.А. 301
Херасков М.М. 43
Хлебников Велимир (В.В.) 273
Ходасевич В.Ф. 310, 358, 370, 371
Холиков А.А. 201
Хомяков А.С. 285

Цадкин О. 310
Цвейг С. 264
Цимборска-Лебода М. 226

Чайковский П.И. 193
Чардынин П.И. 301
Чекалов К.А. 4, 17
Чернов В.М. 268
Черный Саша (Гликберг А.М.) 320
Чертков В.Г. 140, 167
Чехов А.П. 139, 278, 283
Чехонин С.В. 307
Чудакова М.О. 224
Чуковский К.И. 95, 304
Чулков Г.И. 43, 51, 52

Шагал М.З. 264
Шаликов П.И. 28
Шарпантье Дж. (Жорж) 12, 233, 360
Шатобриан Ф.Р. де 44, 83

Шекспир У. 156, 174
Шеллинг Ф.В.Й. фон 56, 123
Шенье А. 362
Шершеневич В.Г. 294
Шестов Л.И. 343
Шиллер Ф. 43
Шкловский В.Б. 243
Школьник И.С. 307
Шлейхер А. 161
Шлецер Б.Ф. 263
Шнейдер Л. 82
Шолохов М.А. 279
Шометт П.Г. 80, 108
Шпенглер О. 137
Штейнер Р. 227, 289
Штеренберг Д.П. 307
Штреснер М. 192
Шувалов И.И. 10
Шуллер Г.Г. 56

Эбер Ж.-Р. 80
Эберс Г. 195, 197
Эвербек Г. 161
Эйхенбаум Б.М. 4, 224, 225, 232, 235–243, 246
Элиот Т.С. 229
Эллис (Кобылинский Л.Л.) 369
Элло Эрн. 376
Эпикур 86
Эренбург И.Г. 309
Эспань М. 344

Юлиан Отступник (Флавий Клавдий Юлиан) 188, 194, 196, 198, 200, 201, 205–209, 211, 213
Юлов А. фон 191
Юнг Э. 25, 35
Юшкевич М.С. 268

Янгиров Р.М. 304
Яновский В.С. 318
Янсений, епископ 55

Acocella J. 251
Art G. 143
Aubert F. 73

Babeuf G. 81
Backès J.-L. 132
Bakst L. 265
Balleroy J.B. de 73, 77, 119
Barruel A. 87

Bartuscheck H. 92
Bazalgette L. 175, 178
Beethoven L. van 141
Berr É. 198
Block A. 311
Boborykine P.D. 194
Boissy G. 265, 270
Bonald L.G.A. 46
Bordeaux H. 141
Bossard E. 319, 320, 325
Bougainville M. de 110
Bounine J. (Ivan Bounine) 317–320, 325, 331, 332, 336, 339
Bourénine V.P. 194
Boyer P. 146
Brandes G. 312
Brunetière F. 216
Brynhildsvoll Kn. 190
Buisson F. 101
Buonarroti Ph. 81

Cadot M. 131
Cantemir A. 190
Cap J.-P. 342
Cariani G. 134
Castonguay-Bélanger J. 73
Catherine II 103
Charpantier J. L. 233
Chaubet F. 342
Chevrel Yves 160, 188
Cholokhoff M. 279
Claudel P. 232, 233
Collin P. 193
Crapelet de 106

d'Hulst Lieven 160, 188
Damiron Ph. 74, 114, 123
Delsemme P. 141
Derjavinn G.R. 110
Desjardins P. 342
Diogène 73
Dommanget M. 73, 74, 78, 84, 87, 106, 108
Dostoiewski F.M. (Dostoievsky, Dostoiewsky) 196, 211, 215, 217, 266
Ducrey A. 228
DurandA. 74, 123

Eberhart J.-M. 110
Enrico R. см. Брюсов В.Я.
Éschyle 232
Ewerbeck H. 161

Fabre-d'Olivet A. 96
Fedotoff A.F. 194
Fusil C.A. 73, 78, 80, 87, 88

G.R. 215
Gacon-Dufour M.-A.-J. 73
Galtsova E. 232
Garafola L. 251, 254
Germond J.B.L. 74, 77, 116
Ghil R. 233
Gichkina A. 132
Gide A. 157, 342
Girolamo N. Di 141
Gobron G. 269
Godounov Boris 106
Gorki M. 190
Grammont M. de 312
Grasset B. 317

Hamiche D. 92
Hamm J.-J. 73
Hoof H. van 138
Horguelin P. 159
Huppert H. 93

Ibsen H. 190–192
Ivan le Terrible 106
Ivanov V. 232

Jackson J.-P. 83
Jaroslaw premier, grand Duc 102
Jésus-Christ 88
Julien l'Apostat 197, 198, 207, 208

Karmin O. 73
Kessel J. 336
Kopszak P. 142
Kryloff V.A. 194

L.H. 271
La Fresnaye, Marie de (Philarmos) 110
Lahceram P. см. Maréchal P.S.
Lalande J. de (Delaland) 73, 74, 77, 119, 123
Lanceray O. 317
Landau-Aldanow M.A. 312
Langer A. 353
Le Mercier P.-A. 110
Lebesgue Ph. 270
Lemerre A. 193
Lenin V. (Oulianov) 312, 321
Léonard de Vinci 214

Levinson A. 251, 254, 264, 265, 267, 270, 279, 309, 311, 313
LirondelleA. 367
Livak L.263, 264, 311, 343
Liverman Duval E. 141, 142
Lombez Ch. 160, 188
Lomonossov M.V. 102
Lucrèce 108, 110, 116, 121
Lüsenbrink H.-J. 346
Lvovsky Z. 317

M.M. 325
Maiakovski (Majakowski, Maïakovsky) V.V. 92, 309–311
Malikova I. (Nekrassova) 231
Maréchal P.S. (S. Ar-Lamech, P. Lanceram, P.-Sylvain Maréchal, l'homme sans Dieu, P.S.M.l'H.S.M., Sylv... Mar..., Sylvain M...l, Sylvain M... (P.) Le Lucrècefrançais) 73, 74, 77, 78, 83–85, 87, 90, 92, 94, 99–101, 106, 108, 112, 113, 116, 119, 120, 123
Maurice (Parijanine) 317–321, 325, 332
MeijerR.C. 99
Merejkovski D.S. (Méréjkowsky D.) 190, 197–199, 205, 207–209, 211, 214, 215, 217, 219, 312
Méritan L. 268
Meslier J. 99
Michels G. 353
Middell M. 353
Millet-Gérard D. 232
Mitterbauer H. 346

Naigeon J.-A. 74, 123
Napoléon Bonaparte 82, 83, 119
Nicolas l'empereur 166
Nietzsche F. 190–192, 209

Panckoucke Ch.-J.102
Patris C.-F. 90
Paul I 103
Payen L. 271
Persky S.M. 214, 215, 217
Pierre le Grand 102, 106
Polignac, M. de 109, 110
Polonski V. 190
Povolozky J. 267

Proust J. 92
Prozor M. 186, 190–192, 200, 209, 217, 219
Pythagore 94, 95, 101

Randau R. 233
Régnier H. de 317, 318
Richter T. 92, 93
Roche D. 264
Röhl M. 131
Rolland R. 331
Rothelin C. d'Orleans de 110
Rzewuski S. 194, 197

Saint-Pol Roux 233
Salomon Ch. 145, 146, 150
Sansot E. 233
Scherke K. 346
Schleicher A. 161
Schlumberger J. 342
Schneider L. 82
Skrzypek M. 99, 100
Solohoub F. 313
Sorrèze Jacques (Wassilief Z.) 186, 198, 199, 205, 209
Souberbielle A. 163, 169, 174
Souworine A.S. 194
Spinosa B. 111
Sträsner M. 190, 191, 192
Stroev A. 190

Tassis G. 343
Thériault P. 73
Tolstoï L. (Tolstoj L., Tolstoy L.) 143, 145, 150, 151, 155, 157, 158, 163, 174, 196, 211, 215, 217
Tribble K. 232
Trotsky L. 321
Tutcheff F.-I. 46

Victoroff T. 228
Vogüé E.-M. de, V-te 46, 52, 131, 132
Voltaire 44, 102

Wagner R. 141
Wassilief D., archiprêtre 198
Wassilief Z. de см. Sorrèze Jacques
Wyzewa T. de 141–143, 151, 156, 163, 169, 171, 174, 178, 211

SUMMARY

The monograph *Gallo-Rossica: From the History of Russian-French Literary Connections (late 18th – early 20th centuries)* is devoted to a number of hitherto unstudied and inexhausted aspects of exchanges which took place in the interval between the appearance of the *Letters of a Russian Traveler* by N. Karamzin and the rise of discussions in the Paris *Studio Franco-Russe* (1929–1931). The book's pivotal theme is self-identification of a writer, of a literary trend, and of national literature as a whole through reflections of the self in *the Other* and coming to know oneself through *the External*. This theme is developed on the basis of very specific historical and literary top-

ics often concerned with the so-called 'second-league' authors.

How has an atheistic text from the French Revolution epoch influenced a famous philosophical masterpiece by a Russian conservative poet? How did a Parisian translator of Polish origin 'gallicize' Tolstoy's novel *Resurrection* and why this occasion aroused the indignation of native French writers? How did a Russian symbolist and the 'new-religious-consciousness' guru implement the program of conquering Paris literary market? How did a religious-philosophical critic's acquaintance with a Catholic Mystery affect his conversion to radical Formalism? And why was this genre well-received in the early Soviet theater? How did a Petersburg ballet historian become a leading francophone literary critic? How and why did French communists try to appropriate a Russian anti-Soviet writer? What exactly was pronounced about the dissimilarity of the Russian and French variants of Symbolism in Paris at the turn of the 1920s — 1930s? Finally, what pattern of literary contacts between the two countries was created by francophone writers born in the Russian empire?

SUMMARY

The author tries to provide answers to these and other questions. Among heroes of the monograph there are Nikolay Karamzin, Sylvain Maréchal, Fyodor Tyutchev, Leo Tolstoy, Théodor de Wyzewa (T. Wyżewsky), Dmitry Merezhkovsky, Maurice Prozor, Paul Claudel, Boris Eichenbaum, André Levinson, Ivan Bunin, Maurice Donzel (Parijanine), André Fontainas, Nina Berberova, Stanislas Fumet, etc.

CONTENTS

Introduction 10

In Search of "Participative Exotopy": Karamzin and the West ("Letters of a Russian Traveler") 20

Tyutchev and Atheism: a French Revolutionary Mark in his "Philosophy of the Stone" 40

Rhetorization of Doubt 40

The Issue of "Willfulness of the Stone" 54

Sylvain Maréchal: Playing Sacrum or an Excursus on a "Man without God" 74

Maréchal and Russia 93

"French Lucretius": Did Tyutchev know?.. 107

Brief conclusions 123

130 Writers of Polish Origin as Cultural Mediators between Russia and France (late 19th — early 20th centuries): the case of Téodor de Wyzewa

184 Merezhkovsky "comes to Paris": the Russian Writer's Strategies of Conquering French Literary Milieu of the "Belle Époque"

224 Boris Eichenbaum and Paul Claudel: On Reception of Symbolist Mystery in Russia

An Art Critic Francophone on the Collapse of History: Literature and Revolution through the Eyes of André Levinson 250

Appendix

A. Levinson. Contemporary Russian Literature: War — Revolution — Exile. *Lecture at the Sorbonne on May 20, 1922* 282

Commentaries 300

"We see him as a revolutionary ...": Bunin estimated by French Communists and the writer's literary reputation in the 1920s — 1930s 316

342 On the Typology of Reception of Symbolism
in Russia and in France
(In Reference to the Debates
in the Studio Franco-Russe of 1929–1931)

384 Conclusions

388 Index

408 Summary

412 Contents

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы
им. А.М. Горького РАН

В.В. ПОЛОНСКИЙ

GALLO-ROSSICA:

Из истории русско-французских
литературных связей
конца XVIII — начала XX века

Дизайн обложки и макет книги
Д.К. Бернштейн
Компьютерная верстка
А.З. Бернштейн

Подписано в печать 24.04.2019
Формат $70\times100^{1}/_{32}$
Усл.-печ. л. 13,0
Тираж 1000 экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6
Заказ №

