

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

МАРИЯ РУБИНС



РУССКИЙ
МОНПАРНАС

Парижская проза 1920–1930-х годов

Мария Рубинс

**Русский Монпарнас. Парижская
проза 1920–1930-х годов в
контексте транснационального
модернизма**

«НЛО»

2017

Рубинс М. О.

Русский Монпарнас. Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма / М. О. Рубинс — «НЛО», 2017

Эта книга – о роли писателей русского Монпарнаса в формировании эстетики, стиля и кода транснационального модернизма 1920–1930-х годов. Монпарнас рассматривается здесь не только как знаковый локус французской столицы, но, в первую очередь, как метафора «постапокалиптической» европейской литературы, возникшей из опыта Первой мировой войны, революционных потрясений и массовых миграций. Творчество молодых авторов русской диаспоры, как и западных писателей «потерянного поколения», стало откликом на эстетический, философский и экзистенциальный кризис, ощущение охватившей западную цивилизацию энтропии, распространение тоталитарных дискурсов, «кинематографизацию» массовой культуры, новые социальные практики современного мегаполиса. Претворив травму изгнания, маргинальность и отчуждение в источник вдохновения, они создавали гибридную прозу в переходной зоне между разными национальными традициями, канонами и языками. Прослеживая диалог их произведений и ключевых западных интертекстов, Мария Рубинс выявляет неочевидные на первый взгляд эстетические и концептуальные параллели между творчеством Газданова и Гессе, Немировски и Морана, Г. Иванова и Элиота, Одоевцевой и Кокто, Шаршуна и Бретона, Яновского и Г. Миллера, Бакуниной и Лоуренса, а также между приемами ар-деко в литературе и живописи, фотографиями Брассая и «парижским текстом» русских эмигрантов, режиссерскими стратегиями Лербье и поэтикой Газданова. Русский Монпарнас, таким образом, предстает полноправным участником общеевропейского литературного процесса межвоенных десятилетий, во многом предвосхитившим более поздние тенденции к диаспоризации и глобализации культуры.

© Рубинс М. О., 2017

© НЛО, 2017

Содержание

Введение	7
Часть I	17
Глава 1	17
Глава 2	21
Конец ознакомительного фрагмента.	34

Мария Рубинс
Русский Монпарнас. Парижская
проза 1920–1930-х годов в контексте
транснационального модернизма

© М. Рубинс, 2017

© М. Рубинс, А. Глебовская, пер. с английского языка, 2017

© ООО «Новое литературное обозрение», 2017

* * *

Введение

В годы после Первой мировой войны Париж благодаря либеральной иммиграционной политике, масштабному строительству и живой творческой атмосфере превратился в центр притяжения для иммигрантов, среди которых были тысячи художников, писателей и музыкантов. В «безумные годы» (*les années folles*), как называют во Франции «эпоху джаза», город стремительно приобрел репутацию культурной столицы мира, превратившись в огромную художественную лабораторию, где зарождались многие транснациональные эстетические течения. Кроме того, с 1925 года французская столица стала основным центром многомиллионной русской диаспоры, протянувшейся от Китая до Европы и Южной Америки. Русская община Парижа насчитывала около 45 тысяч человек, превосходя численностью даже американскую. Однако, в отличие от американцев, большинство русских попали во Францию в качестве беженцев, а отнюдь не в поисках божественного образа жизни, алкоголя в свободной продаже, развлечений и вдохновения. При этом среди них был весьма высок процент творческой интеллигенции, и в межвоенные десятилетия ей удалось создать русскую парижскую литературу, которая по значимости своей могла бы сравниться с творчеством американских парижан – Г. Стайн, Э. Хемингуэя, Ф. С. Фицджеральда или Г. Миллера. По целому ряду причин достижения русских литераторов не получили столь же широкого признания – среди этих причин недостаточная оснащенность эмигрантских культурных институтов, мизерные тиражи, редкие переводы на европейские языки и отчаянная вера лидеров диаспоры в скорое возвращение в Россию, что делало для них освоение западных книжных рынков менее актуальным¹.

Возможно, самым значимым фактором, препятствовавшим росту популярности русской эмигрантской литературы, стало намеренное замалчивание культурной деятельности диаспоры в СССР. Русские парижане, лишившись родины, оказались отрезаны от национальной культурной жизни и значительной читательской аудитории. В этом и состоит главная специфика положения русского зарубежья по сравнению с добровольными эмигрантами из других стран, которые, обосновавшись в Париже, продолжали пользоваться социально-культурной инфраструктурой на родине, хотя и могли находиться в оппозиции к господствующей там политике или идеологии.

В отсутствие устойчивых внешних связей русский Париж превратился в довольно обособленный культурный микрокосм. Число периодических изданий на русском языке в 1920 – 1930-х годах достигало семидесяти; существовали многочисленные, пусть и недолговечные, издательства и библиотеки, в том числе знаменитая Тургеневская библиотека, насчитывавшая 30 тысяч томов в 1925 году и уже 100 тысяч в 1937-м. Союзы русских писателей и поэтов организовывали литературные вечера и поэтические чтения. Регулярно собирались всевозможные литературные и философские общества. Многие писатели-эмигранты приобрели известность еще в дореволюционной России – среди них Владислав Ходасевич, Алексей Ремизов, Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Борис Зайцев, первый из русских писателей нобелевский лауреат Иван Бунин² и многие другие. Рядом с этими видными лите-

¹ Я имею в виду прежде всего то, что за пределами русскоговорящего мира о литературном творчестве представителей парижской диаспоры знали совсем мало. В то же время были яркие примеры успеха на Западе тех эмигрантов, которые включились в культурную жизнь новой страны, печатаясь по-французски (см.: *Livak L. Russian Emigres in the Intellectual and Literary Life of Interwar France: A Bibliographical Essay. Montreal: McGill Queen's University Press, 2010*).

² Надо полагать, что решение Нобелевского комитета 1933 года было даже сильнее, чем в наши дни, продиктовано политическими соображениями – главным соперником Бунина был Максим Горький. Престижная премия, безусловно, привела к росту продаж, появлению договоров на переводы, а также положительно повлияла на самооценку русских писателей-эмигрантов, однако не привела к существенному улучшению положения литературной диаспоры (см.: *Белобровцева*

раторами скоро появились и молодые, которых обычно называют «русским Монпарнасом», «Парижской школой» или «незамеченным поколением»³. Ядро этой достаточно аморфной группы составили Гайто Газданов, Борис Поплавский, Юрий Фельзен, Василий Яновский, Владимир Варшавский, Екатерина Бакунина, Сергей Шаршун, Анатолий Штейгер и Николай Оцуп. Многие из них покинули Россию в юности, в разгар революционных событий, окончательно сформировались в Париже, вышли на литературную сцену в конце 1920-х годов и сохраняли коллективную идентичность до распада диаспоральных структур в канун немецкой оккупации 1940 года. Некоторые из этих авторов умерли еще до войны (в частности, Поплавский – в 1934 году), другие погибли во время Второй мировой (Фельзен, Штейгер), были и такие, которые эмигрировали в США (Яновский, Берберова) или просто исчезли с литературной арены (Бакунина). После войны уцелевшие писатели молодого поколения продолжали развиваться достаточно автономно.

В отдельное литературное поколение их объединяют не столько возрастные характеристики, сколько внутреннее единообразие их откликов на ключевые проблемы времени, включая войны, революцию, изгнание, маргинальное существование в западном мегаполисе. Эти общественно-исторические условия способствовали формированию у них общей системы ценностей, эстетических вкусов, поведенческих кодов, а также чувства солидарности не только внутри их собственной группы, но и с их западными современниками из «потерянного поколения», для которых парадоксальными источниками вдохновения также стали глобальная катастрофа и разрыв связей с традиционной культурой.

Парижская космополитичная богема часто собиралась в популярных кафе на левом берегу Сены, в районе Монпарнас – главном средоточии модернизма 1920 – 1930-х годов. Монпарнас обеспечивал им творческую среду, а одновременно – внутреннюю свободу. Хемингуэй, и сам регулярно посещавший левобережные кафе, вспоминал, что ходили туда, «потому что в них удавалось затеряться, никто тебя не замечал, можно было оставаться в одиночестве вместе со всеми»⁴. Находясь «в одиночестве» и «вместе со всеми», почти не общаясь с иными литературными диаспорами, но во многом разделяя их экзистенциальное мировоззрение, молодые писатели разного этнического происхождения говорили в своих произведениях на языке транснационального модернизма, выходя далеко за рамки своих национальных традиций.

Данное исследование модернистской транснациональной прозы, возникшей из опыта изгнания и межкультурного творческого диалога, посвящено прежде всего литературным практикам русского Монпарнаса. В своем творчестве младозэмигранты в меньшей степени испытывали диктат дореволюционного канона, к тому же они активно интересовались современной европейской культурой. То, что в эмигрантскую словесность они вошли не первыми, автоматически поставило их в подчиненное положение по отношению к авторам старшего поколения, которые продолжали держать под контролем культурную жизнь диаспоры и в первую очередь – определять курс в области книгоиздания и периодики. Провозглашая себя арбитрами художественного вкуса, эти авторы стремились выполнять по отношению к младшему поколению роль менторов и служить посредниками между ним и русской национальной традицией. Старшим литераторам, по большей части, была свойственна ностальгическая ретроспекция, и свою миссию они видели в сохранении классической русской культуры. Сама концепция «миссии» была изложена в речи Бунина «Миссия русской эмиграции» (1924), а также сформулирована в виде афоризма: «Мы не в изгнании, мы в посла-

И. Нобелевская премия в восприятии И.А. Бунина и его близких // Русская литература. 2007. № 4. С. 158 – 169).

³ Эту формулу ввел в обиход Владимир Варшавский в статьях 1930-х годов и в написанной позднее книге: *Варшавский В. Незамеченное поколение*. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956.

⁴ Хемингуэй Э. Праздник, который всегда с тобой // Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1982. С. 221.

нии»⁵. В статье «Наше прямое дело» Гиппиус высказала распространенную мысль о том, что диаспора является не только Россией в миниатюре, но и хранилищем всего самого ценного в ее культуре; соответственно, русское зарубежье единолично отвечает за сохранение и развитие национального культурного наследия за пределами родины⁶. В статье «Литература в изгнании» Ходасевич утверждал, что национальность литературы создается прежде всего ее языком и духом, а не географической территорией. Для многих эта риторика не теряла актуальности на протяжении десятилетий, что видно по названию книги воспоминаний Романа Гуля «Я унес Россию» (1984), обыгрывающему метафору портативности национальной культуры. В другой статье, «Полет в Европу», Гиппиус пишет об еще одном аспекте «миссии» эмигрантов: «омоложение» Европы (и здесь миссия предстает в традиционном обличье русского мессианства) и обогащение самой русской культуры за счет всего лучшего, что может предложить Запад:

...русская современная литература (в лице ее главных писателей) из России выплеснута в Европу. Здесь ее и надо искать [...] Выбросили литературу за окно, окно захлопнули. Ничего. Откроются когда-нибудь двери в Россию; и литература вернется туда, Бог даст, с большим, чем прежде, сознанием всемирности⁷.

Несмотря на декларируемый идеал «всемирности» русской литературы, на практике цель сохранения классического наследия часто интерпретировалась как призыв к отмежеванию от «тлетворных» влияний современного западного искусства, в особенности авангарда. Это приводило к культивированию консервативного стиля, сюжетов и даже орфографии.

Доминантный эмигрантский дискурс, основанный на ностальгии, мечтах о возвращении на родину и воспроизведении дореволюционных идеологических и культурных парадигм, создавал у молодых писателей ощущение двойной маргинализации: не только внутри страны иммиграции, но и относительно основного вектора культурной политики диаспоры. Не приемля национальный нарратив в том виде, в каком его продуцировало старшее поколение, они стремились занять более естественное для них промежуточное положение. Если их более консервативные собратья по перу сохраняли тесную связь с русской традицией, писатели младшего поколения пытались трансформировать свой опыт эмиграции в материал для литературного творчества, переформулировать свою идентичность и освоить космополитическое культурное пространство Монпарнаса. Вскоре были созданы особые литературные объединения и периодические издания, в том числе журналы «Числа», «Новый корабль», «Русские записки» и альманах «Круг», в которых младоэмигранты могли свободно экспериментировать с современными моделями письма и обсуждать насущные вопросы культуры, в том числе западный и советский авангард.

Грета Слобин считает основополагающим принципом литературы первой волны трехстороннюю ориентацию (*triangulation*), под которой она понимает лавирование между «утраченной родиной и дореволюционной литературной традицией; СССР, находившимся тогда в процессе беспрецедентных политических и культурных трансформаций, и давшими им [эмигрантам] приют европейскими странами, в особенности Францией»⁸. Признавая важность этой ориентации, не следует забывать о том, что характер русского Монпарнаса опре-

⁵ Эти слова приписывают Гиппиус, однако, возможно, впервые их использовала Берберова в своей «Лирической поэме», опубликованной в «Современных записках» (1927. № 30).

⁶ Что делать русской эмиграции? Статьи З.Н. Гиппиус и К.Р. Кочаровского / Предисл. И.И. Бунакова. Париж: Родник, 1930.

⁷ Крайний А. (Гиппиус З.) Полет в Европу // Критика русского зарубежья. Т. 1. М., 2002. С. 60.

⁸ Slobin G. Russians Abroad: Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919 – 1939). Boston: Academic Studies Press, 2013. P. 14.

делялся еще и четвертым фактором – амбивалентными отношениями с авторами старшего поколения диаспоры: характеризовались как восхищением и зависимостью, так и бунтом и отторжением. Более того, значимость отдельных компонентов значительно варьировалась внутри эмигрантской общины. Так, литературное творчество младшего поколения русских писателей, в отличие от творчества других эмигрантов, отличалось более интенсивным интеллектуальным и художественным взаимодействием с европейской культурой; именно на этом аспекте бикультурной идентичности изучаемого круга авторов будет сделан акцент в данном исследовании.

В своей книге «Двадцать восемь веков Европы» Дени де Ружмон прослеживает мифологические корни Европы, чтобы проиллюстрировать зыбкий и непостоянный характер этого на первый взгляд недвусмысленного географического понятия. Отмечая, что, несмотря на настойчивые поиски, братья мифической царицы Европы так и не нашли ее, а вместо этого основали важные европейские поселения, он заключает: «Отыскать Европу – значит создать ее» (*Rechercher l'Europe c'est la faire*). В рамках такой интерпретации мифа о происхождении Европы, она предстает не изначально заданным и четко очерченным пространством, а скорее динамической серией эволюционирующих культурных конструкторов. Так, для русских западников XIX века, по словам Ю. Лотмана, Запад был «лишь идеальной точкой зрения, а не культурно-географической реальностью»⁹. После вызванного революцией массового исхода русская интеллигенция оказалась лицом к лицу с Европой, в частности – с Францией, откуда на протяжении нескольких веков в Россию импортировались идеи, моды и культурные образцы. Однако для того, чтобы Европу обжить, русской интеллигенции предстояло создать ее заново. Эмигранты строили для себя разные модели Европы, а многие довольствовались лишь воссозданием России в миниатюре. Что касается писателей младшего поколения, они создали для себя Европу, основав посреди нее собственное «поселение» – русский Монпарнас, гибридный культурный локус, который обеспечил условия для скрещивания русской традиции с европейским модернизмом и одновременно выхода за пределы и того и другого.

В контексте культуры межвоенных десятилетий Монпарнас, разумеется, не сводится лишь к нескольким модным кофейням, где обосновались колоритные посетители, в том числе и художники-бессребреники со всех концов Европы. Монпарнас стал воплощением духа времени, нового эстетического языка, стилистики межвоенного модернизма. Он был основным, но отнюдь не единственным центром модернистской культуры – те же художественные веяния были ощутимы по всей Европе. Существуют явные параллели между литераторами Монпарнаса и их коллегами из других стран – в том, как отражались в их творчестве глобальные эстетические, политические и идеологические тренды. В этих более широких рамках Монпарнас видится важным участником общеевропейского культурного диалога. Именно по этой причине в своем исследовании я буду неоднократно обращаться и к ключевым произведениям межвоенного периода, авторы которых физически не присутствовали на парижском Монпарнасе – в частности, к текстам Г. Гессе, Т. С. Элиота, Д. Г. Лоуренса и В. В. Набокова.

В своем микроконтексте монпарнасское сообщество предстает как динамичная мозаика голосов и точек зрения. Художественное воображение эмигрантов часто рисует Монпарнас как своего рода промежуточную стадию, некое «третье место» между устойчивыми иерархическими константами: далекой родиной и новой страной проживания¹⁰. Эта продук-

⁹ Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Избр. статьи: В 3 т. Т. 2. Таллин: Александра, 1992. С. 17 – 18.

¹⁰ «Третье место» (third space) – понятие, получившее распространение в междисциплинарных постмодернистских исследованиях. Хоми Бхабха использует его для обозначения культурной идентичности, создаваемой в пограничном пространстве между двумя различными сферами, например между нацией и территорией (*Bhabha H. Location of Culture*.

тивно-дистопическая среда дала возможность для культивирования отличий и выхода за пределы бинарного нарратива «свой – чужой», «коренной житель – иммигрант». За два десятилетия на Монпарнасе перебивали многие писатели. Некоторые проводили в кафе почти все время, спорили, ввязывались в драки, творили, другие же там почти не появлялись, однако в своих произведениях обращались к сходному кругу проблем. Поскольку термин «русский Монпарнас» достаточно условен¹¹, в этой книге он обозначает не просто представителей «незамеченного поколения», но и более широкий круг их современников, разделявших плюралистическую диаспоральную идентичность и пользовавшихся аналогичным эстетическим языком. Большинство из них продолжали писать по-русски, хотя некоторые перешли на французский (Эльза Триоле, Ирен Немировски и др.); но и в произведениях, написанных по-французски, закодированы разнообразные отсылки к русской традиции. Вне зависимости от того, на каком языке писали авторы-эмигранты, они пользовались особой разновидностью транслингвизма, смешивая языки, подчеркивая их пластичность, позволяя иноязычной реальности просвечивать сквозь привычную словесную ткань. Для самих писателей выбор художественного языка был скорее способом проявления личной и творческой свободы, чем подчеркиванием национальной принадлежности. Подобные примеры лингвистической амбивалентности и отрыва языка от его «исконной» территории заставляют пересмотреть конвенциональные представления о языке как основном маркере национальной идентичности.

Более того, интерпретация прозы русского Монпарнаса в контексте транскультурного и интертекстуального диалога с творчеством ряда западных писателей, мыслителей, кинорежиссеров и художников выявляет неочевидные на первый взгляд эстетические и концептуальные параллели между, например, творчеством Гайто Газданова и Германа Гессе, Ирен Немировски и Поля Морана, Георгия Иванова и Генри Миллера, Ирины Одоевцевой и Жана Кокто, Екатерины Бакуниной и Д. Г. Лоуренса. Прослеживая эти сложные кросс-культурные связи, я ставлю целый ряд более общих вопросов: в какой степени интертекстуальные переклички являются результатом «влияния» или пристального чтения русскими монпарнасцами текстов их западных современников, а в какой – итогом их имманентной эволюции или типологического сходства? Каковы основные направления их диалога с западным модернизмом? Какие художественные формы оказались наиболее адекватными для воплощения отклика русских эмигрантов на актуальные проблемы современности, такие как закат европейской цивилизации, послевоенные эстетические сдвиги, распространение новых технологичных средств массовой информации, расцвет массовой культуры, а также острое чувство одиночества и отчуждения, испытываемое посреди современного мегаполиса? По каким причинам они вышли в своем творчестве за рамки мононационального контекста? Как выглядели самые характерные схемы ассимиляции и сопротивления русской традиции (в том виде, в каком она интерпретировалась и в метрополии, и в эмиграции) и европейскому модернистскому дискурсу? Как формировалась их диаспоральная идентичность в сравнении с идентичностью мигрантов из других стран?

В своем сравнительном исследовании вклада русского Монпарнаса в модернизм межвоенного периода я основываюсь на ключевых положениях транснациональной теории.

London: Routledge, 1994). Для Эдварда Соджа «третье место» может быть одновременно материальным и ментальным, реальным и воображаемым, и возникает оно в результате диалога между физической реальностью и умозрительными или культурными конструктами. Прежде всего, этот концепт обозначает переходную зону между различными географическими и временными локусами (*Soja E. Thirdspace: Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Oxford: Blackwell, 1996*).

¹¹ Пользуясь гибкостью этого культурного конструкта, Катерина Сипиела включила в круг русского Монпарнаса фигуры, далеко отстоящие от молодого поколения парижских авангардистов, такие как Зинаида Гиппиус, Надежда Тэффи, Августа Даманская и даже Вера Булич, которая жила в Хельсинки (*Ciepiela C. The Women of Russian Montparnasse // A History of Women's Writing in Russia / Ed. by A. Barker and J. Gheith. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 117 – 133*).

Теория эта, первоначально сформулированная на стыке таких дисциплин, как антропология, социология и политология¹², в последние годы становится все более релевантной для литературоведения¹³. Связано это с интенсификацией миграционных процессов, возрастанием числа писателей-билингвов и диаспоризацией культуры. Опыт миграций, ассимиляции, пересоздания себя в ином культурном и лингвистическом контексте проблематизирует традиционные классификации писателей (и литератур) по мононациональному признаку, вскрывает относительность и произвольность национального нарратива и литературного канона, формирует представление о самих национальных границах как о подвижных и проницаемых. Транснациональная теория оперирует такими понятиями, как гибридность, фрагментарная идентичность, плюрализм культурных и лингвистических кодов, экстерриториальность, билингвизм. Особое значение придается конструированию механизмов читательской рецепции: тексты транснациональных писателей предположительно адресованы в первую очередь некой идеальной транснациональной аудитории, способной интерпретировать их не в перспективе одной национальной традиции или одного литературного канона, а одновременно на разных уровнях и с разных точек зрения. В теоретических работах транснационализм представлен главным образом как феномен современной, постмодернистской, постколониальной, постнациональной, глобализированной культуры. Однако целый ряд аспектов, характерных для транснационального дискурса, можно выявить и в литературном наследии иных эпох задолго до того, как они стали предметом научной рефлексии.

Уже в 1920 – 1930-х годах Монпарнас, предоставлявший широкие возможности для диалога поверх этнических и языковых барьеров, стал эпицентром транснациональной модернистской культуры. В этом космополитичном, полифоничном, многоязычном, но все же едином культурном пространстве русские писатели были прообразом экстерриториального, транснационального сообщества. Искусно лавируя между национальным нарративом и западными модернистскими дискурсами, они создавали произведения, отмеченные многими признаками транснационального письма. В своем литературном творчестве русские монпарнасцы систематически преодолевали всевозможные границы, привлекая внимание к тому, что находится между традициями, канонами, жанрами и языками, тем самым показывая несостоятельность любой односторонней, монологической интерпретации художественной реальности. К чему бы они ни обращались – будь то парижская топография или мифология, криминальный мир ночного города, метро или кинематограф, – их голоса звучали из пограничного, межкультурного пространства, остроя конкретный материал и преподнося его в непривычной перспективе. Подобным же образом они переосмысливали русских

¹² Транснациональная теория отталкивается от трудов теоретиков национализма, в которых в последние десятилетия была произведена последовательная ревизия самого понятия «нация». Классическим текстом, предложившим новую концепцию национализма, является книга Бенедикта Андерсена «Воображаемые сообщества» (1983, 1991, рус. пер. 2001). По Андерсену, нация – это «культурный артефакт», цель которого заключается в том, чтобы создать некую коллективную идентичность для определенной группы людей на основе представлений об общей памяти, общем происхождении и общей телеологической судьбе, зафиксированных в некоем сакральном эпическом тексте, написанном на «национальном языке». Как известно, в период романтизма особо рьяные поборники национальной идеи иногда чудесным образом обнаруживали подобные тексты, а за неимением таковых они их просто-напросто фальсифицировали. Нация ассоциировалась с определенной географической территорией и этносом и противопоставлялась другим национальным образованиям. Национальной литературе (и особенно жанру романа) отводилась важная роль выражения национальных мифов и идеологии. Хотя, как отмечает Андерсен, национальный дискурс всегда стремится представить нацию как нечто незыблемое и существующее вечно, процесс национального образования начался в Европе в результате «филологических революций» рубежа XIX века.

¹³ Основы концепции транснационализма в ее непосредственном отношении к истории литературы сформулированы, в частности, в следующих работах: *Ramazani J. A Transnational Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2009; *Seyhan A. Writing Outside the Nation*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001; *Clingman S. The Grammar of Identity: Transnational Fiction and the Nature of the Boundary*. Oxford: Oxford University Press, 2009; *Bhabha H. The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994; *Papastergiadis N. The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization and Hybridity*. Cambridge: Polity Press, 2000; *Thomsen M. Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. London: Continuum, 2008.

классиков, прочитывая их как бы на иностранный манер, по-новому трактуя канонические тексты. Кроме того, синтезируя художественный и документальный жанр, они разрушали привычные границы между романом, очерком и autofiction и даже между языками, когда переходили на столь раздражавший пуристов франко-русский «диалект». Практикуя такую гибридность, младеэмигранты нащупали важнейшие точки эстетического (если не личного) соприкосновения с западными модернистами, разделяя с ними «поэтику игры и транслотакции, диссонанса и остротения»¹⁴, и сделали невозможным критическое прочтение своих нарративов в строго мононациональном и этническом ключе.

Мой подход к изучению наследия русского Монпарнаса созвучен поискам тех исследователей, которые заявляют о чрезвычайной узости привычных академических критериев применительно к целому ряду модернистских авторов и ищут альтернативные методы. Например, ряд важных теоретических положений, в том числе и о транснациональной поэтике, был сформулирован Джаханом Рамазани при анализе англоязычной модернистской поэзии¹⁵. Используя в качестве примеров произведения Владимира Набокова и Салмана Рушди, Рейчел Трусдейл показывает, как транснациональные писатели создают для себя и своих читателей новую идентичность путем придумывания альтернативных, волшебных или научно-фантастических миров. В постколониальной и постмодернистской перспективе она исследует нарративные стратегии, с помощью которых эти авторы вовлекают читателей в активный процесс интерпретации, приучая их «видеть окружающие нас приемы рамочного обрамления – и одновременно выходить за эти рамки»¹⁶. Нетрудно заметить, что Набокова упоминают в контексте транснациональной литературы особенно часто. Однако, как показывает материал, рассматриваемый в данной книге, транснационализм был присущ и многим другим эмигрантам того же поколения, особенно тем, кто начал свою карьеру на русском Монпарнасе – вне зависимости от того, перешли ли они в своем творчестве на иной язык.

Более того, подход к эмигрантской литературе с позиций транснациональной теории заставляет пересмотреть традиционные представления о литературном наследии русского зарубежья как о явлении, замкнутом исключительно в пределах модифицированного национального канона. Основной метадискурс эмигрантов был с самого начала сосредоточен на вопросах культурной преемственности в условиях изгнания и на взаимоотношениях между литературными процессами в диаспоре и в метрополии. Взгляд на творчество эмигрантов как на «*временно отведенный* в сторону *поток* общерусской литературы, который – придет время – вольется в общее русло этой литературы», был сформулирован в книге Глеба Струве¹⁷, а впоследствии вновь продекларирован в 1972 году на женевской конференции «Одна или две русских литературы?». На этом форуме было сделано заключение, что раскол русской литературы XX века на два отдельных течения был искусственным, имеющим исключительно политическую подоплеку. Заявление Зинаиды Шаховской, что молодое поколение первой волны создало «единственную в своем роде» «отрасль русской литературы»¹⁸, осталось незамеченным. С конца 1980-х, когда изучение русского зарубежья превратилось в важное направление русистики, в нем возобладала риторика единого литературного канона.

¹⁴ Ramazani J. A Transnational Poetics // American Literary History. 18 (2). 2006. P. 333.

¹⁵ Ramazani (2009).

¹⁶ Trousdale R. Nabokov, Rushdie, and the Transnational Imagination: Novels of Exile and Alternative Worlds. New York: Palgrave, 2010. P. 195.

¹⁷ Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. С. 7.

¹⁸ Шаховская З. Литературные поколения // Одна или две русских литературы? / Под ред. Ж. Нива. Лозанна: L'Age d'homme, 1981. С. 52 – 62.

На рецепцию литературного наследия диаспоры в конце XX – начале XXI века повлияло несколько факторов. Первым было изобилие заново открытых текстов, которые хлынули на российский книжный рынок. Многие из них вышли в свет в России через много десятилетий после их создания и первоначальной публикации в совершенно ином культурном, географическом и историческом контексте. Такой хронологический разрыв неизбежно привел к ретерриториализации изначальных концептуальных, эстетических и языковых особенностей эмигрантского корпуса в среде, сформировавшейся под влиянием иных культурных и ментальных доминант. В отсутствие тщательного и многостороннего анализа на первоначальном этапе освоения зарубежного наследия возобладавший критический дискурс, как правило, ко всем авторам-эмигрантам подходил с позиций «русского канона», пусть даже ставшего куда более открытым и менее монолитным в своей постсоветской инкарнации, но все же зиждившегося на прежнем представлении о литературе как форме выражения национального духа и традиции. И по сей день автор диаспоры воспринимается как «блудный сын» русской словесности, которого якобы питает лишь мечта о возвращении в лоно национальной культуры. Названия антологий эмигрантской литературы и предисловий к ним варьируют один и тот же клишированный репертуар образов: «возвращение на родину», «русские голоса на чужбине», «вернуться в Россию – стихами» и т. п. Исследователи русского зарубежья, в свою очередь, склонны выводить генеалогию писателей диаспоры преимущественно из русской классики и Серебряного века¹⁹.

Такая мононациональная оптика игнорирует принципиальные различия, существовавшие внутри литературной диаспоры. Хотя она вполне применима ко многим литературным явлениям русского зарубежья первой волны (особенно к тем авторам, которые сознательно приняли на себя роль хранителей дореволюционного наследия), она не учитывает специфику русского Монпарнаса, для которого в значительной степени была характерна гибридность и ориентация на разнообразные художественные стили, существовавшие в европейском культурном пространстве. Исследование творчества этих писателей требует иного критического подхода, позволяющего пересмотреть их взаимоотношения с русским канонам, с одной стороны, и с модернистским транснациональным канонам, с другой. В этой перспективе наследие младоэмигрантов предстает как контрнарратив русской диаспоры и вместе с тем как вариант литературного письма, характерного для более широкого западного культурно-исторического контекста.

Упомянутый выше традиционный подход к творчеству младоэмигрантов в последнее время был поставлен под сомнение в некоторых исследованиях. В монографии Леонида Ливака анализируется ряд культурных мифов, сформировавшихся вокруг писателей русского Парижа, в том числе и миф об их изоляции от европейской культуры²⁰, и прослеживается влияние на них таких важных представителей французской литературы, как Пруст, Жид и Селин²¹. Ирина Каспэ, опираясь на социологические теории, обращается к механизмам

¹⁹ Основной вопрос, поставленный в недавно опубликованной монографии Слобин (*Slobin (2013)*), касается вклада русской эмигрантской литературы в развитие послереволюционных представлений о национальной идентичности. Автор называет свою книгу исследованием русского национализма и сосредотачивается на языковой и культурной преемственности как основных принципах устройства диаспоры. За исключением Набокова, который представлен как своего рода оппонент более консервативных авторов русского зарубежья (Ремизова, Ходасевича, Бунина, а также Цветаевой), Слобин выбирает примеры, подчеркивающие плавный переход от дореволюционной русской традиции (Гоголя, Достоевского, Тургенева и представителей Серебряного века) к литературе эмиграции. Материал, представленный в книге Слобин, воссоздает именно тот контекст, который и заставил писателей русского Монпарнаса сформулировать альтернативную идентичность.

²⁰ Представление о культурной изоляции, изначально сформулированное самими авторами диаспоры, в очередной раз возникает и в более поздних исследованиях эмигрантского творчества (напр., см.: *Раев М.* Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919 – 1939. М.: Полторак, 1999).

²¹ *Livak L.* How It Was Done in Paris: Russian Emigre Literature and French Modernism. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2003.

формирования поколенческой модели в документальных текстах русского Монпарнаса²². Анник Морар, вслед за Ливаком и Каспэ, подвергает сомнению представление о «незамеченности» этого поколения писателей и характеризует их положение как вполне сознательный «отрыв от корней» (*déracination*)²³. Притом что я учитываю выводы, сделанные в этих исследованиях, я помещаю наследие русского Монпарнаса в более широкий литературный контекст, не ограничиваясь отдельными влияниями или осознанной рецепцией писателями младшего поколения хрестоматийных текстов французских модернистов. Задачей параллельного обсуждения авторов как русского, так и не-русского Монпарнаса является выявление общих тематических, эстетических, философских и идеологических парадигм, которые выходят за монопациональные и монологические границы и демонстрируют, что русские эмигранты были активными участниками панъевропейского литературного модернизма.

В каждом из четырех разделов книги выбран особый подход к исследованию транснационального литературного диалога. Наиболее характерные аспекты эстетики и поэтики русского Монпарнаса представлены в следующих ракурсах: жанр, локус (современный мегаполис), западная массовая культура и русский классический канон. В части I, «Эгонарратив: экзистенциальный код литературы 1920 – 1930-х годов», заданы культурологические параметры для последующего анализа модернистской прозы, включая экзистенциальные и эстетические сдвиги, которые привели к кризису романа и расцвету исповедальных и интроспективных модусов письма. Прослеживая эволюцию «человеческого документа» от первых попыток его теоретического обоснования у Эмиля Золя и Эдмона Гонкура до его возрождения и трансформации в творчестве Селина, я показываю, как этот жанр предоставил писателям русского Монпарнаса матрицу для выражения их собственной поколенческой идентичности. Далее рассматривается их поэтика маргинальности как механизм сопротивления доминантному нарративу русской культуры, а затем анализируются процессы одновременной ассимиляции и деконструкции, которым подвергся в творчестве младоэмигрантов человеческий документ, постепенно превратившись в смесь фактографии и вымысла и став предшественником autofiction.

В части II, «Парижский текст» и его вариации в прозе русского зарубежья», в центре внимания оказывается мегаполис как живительная среда для транснационального литературного творчества. За кратким экскурсом, в котором говорится об основных моментах генезиса парижского мифа, следует анализ ряда репрезентативных прочтений французской столицы представителями русского Монпарнаса, проецировавшими на Париж свой внутренний кризис и «инакость». Дистопичность образа литературного Парижа межвоенных десятилетий складывается из коннотаций его ключевых локусов: монпарнасские кафе (эпицентр альтернативной культуры), набережные Сены (топос самоубийства), метро (метафора «преисподней») и городские ворота (аллегория преграды). Такая топография акцентирует существование за пределами нормы, подчеркивая присущую изгнанникам маргинальность.

В части III, «Литература ар-деко», интерпретируя ар-деко не только как стиль изобразительного и прикладного искусства, но и как более широкое социально-культурное явление, которое формировало социальные практики, менталитет, эстетические, политические и идеологические приоритеты двадцатых годов, я ввожу понятие литературы ар-деко и систематизирую присущие ей нарративные стратегии, поэтику и тематический репертуар.

²² Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: НЛО, 2005.

²³ Morard A. De l'émigré au deraciné. La "jeune génération" des écrivains russes entre identité et esthétique (Paris, 1920 – 1940). Lausanne: L'Âge d'homme, 2010. Из других работ, где уделяется существенное внимание младшему поколению русских парижан, см.: Русские писатели в Париже: взгляд на французскую литературу / Под ред. Ж. – П. Жаккара, А. Морар, Ж. Тасси. М.: Русский путь, 2007; Демидова О. Метаморфозы в изгнании: литературный быт русского зарубежья. СПб.: Гиперион, 2003; Матвеева Ю. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоэмигрантов. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2008; Семенова С. Русская проза и поэзия 1920 – 1930-х годов. М.: ИМЛИ РАН, 2001.

На материале ключевых французских и русских текстов в этой части обсуждается отклик писателей межвоенного поколения на возобладавший на Западе дух гедонизма и всеобщего потребления, новые средства массовой информации, культ скорости, связанный с беспрецедентной технологической революцией, расцвет массовой культуры и искусства кино. Речь пойдет также о том, как эти культурные, социальные и техногенные факторы влияли на формирование представлений о писательском успехе, приводили к смене приоритетов на книжном рынке и трансформировали природу литературного повествования.

Часть IV, «Альтернативный канон. Парижское прочтение русской классики», посвящена месту национальной традиции в эстетическом самоопределении писателей русского Монпарнаса. Как представляется, рецепция классической литературы младоэмигрантами была в значительной мере обусловлена их опытом изгнанничества и разнообразными межкультурными влияниями. В свою очередь эта неконвенциональная рецепция еще больше акцентировала их транснациональную идентичность. По этой причине обсуждение их отклика на русскую литературную традицию не предшествует, а следует за главами, посвященными их взаимодействию с западными культурными контекстами. Отдельно останавливаясь на восприятии младоэмигрантами творчества Лермонтова и Розанова, на их диалоге с Толстым и провокативном отрицании Пушкина, я показываю, что они не только переосмысливали классические идиомы, но и придавали им новые смыслы, созвучные современным культурным дискурсам. Это сочетание трансформированного национального канона с западным модернистским лексиконом в очередной раз подчеркивает гибридную и бикультурную природу прозы русского Монпарнаса.

«В наше время понятие “национальной литературы” почти утратило смысл, мы входим в эпоху *Weltliteratur*», – вторя словам Гете, заявляет Милан Кундера, в свойственном ему дискуссионном ключе отсылаясь на ярко выраженную современную тенденцию к перемещениям писателей и текстов далеко за пределы их национальной территории²⁴. Ранние проявления духа этой эпохи обнаруживаются уже в первой половине XX века, когда казавшиеся вечными и незыблемыми национальные каноны внезапно подверглись эрозии под воздействием мощных миграционных потоков, как человеческих, так и культурных. Русский Монпарнас – это сообщество, возникшее в результате подобных смещений и слияний. Его литературный дискурс и художественная практика сопротивлялись сильному противотоку – усилению националистического метанарратива как в Советской России, так и в среде эмигрантов, – тем самым демонстрируя, что национальная и транснациональная модели могут сосуществовать в рамках одного культурного поля в любой момент времени. Хочется надеяться, что систематическое изучение творчества русско-парижских писателей в контексте модернизма 1920 – 1930-х годов расширит представления об эволюции транснационального литературного канона, а предложенные в этой книге аналитические категории найдут применение в дальнейших исследованиях творчества, создаваемого на стыке разных национальных традиций.

²⁴ Kundera M. Die Weltliteratur // The New Yorker. 8 January, 2007 (<http://www.newyorker.com/magazine/2007/01/08/die-weltliteratur>).

Часть I

Эгонарратив: экзистенциальный код литературы 1920–1930-х годов

Глава 1

На «бесплодной земле» послевоенной Европы

В романе Владимира Набокова «Дар» содержится остроумный пастиш, пародирующий межвоенный критический дискурс, который призывал к «документальности» в литературе и очищению ее от художественного вымысла. Эта пародия подана в форме рецензии, написанной парижским эмигрантским критиком, который выведен под говорящим именем Христофор Мортус:

Но в наше трудное, по новому ответственное время, когда в самом воздухе разлита тонкая моральная тревога, ощущение которой является непогрешимым признаком «подлинности» современного поэта, отвлеченно-певучие пьески о полусонных видениях не могут никого обольстить. И право же от них переходишь с каким-то отрадным облегчением к любому человеческому документу, к тому, что «вычитываешь» у иного советского писателя, пускай и не даровитого, к бесхитростной и горестной исповеди, к частному письму, продиктованному отчаянием и волнением²⁵.

Здесь, на первый взгляд, пародируется советская литературная парадигма. Однако советская «литература факта», достигшая расцвета в 1920-х годах, к середине следующего десятилетия, когда Набоков обдумывал замысел своего романа, уже утратила былые позиции. Скорее всего, выпад Набокова был направлен против излюбленной стилистической модели авторов русского Монпарнаса, ведь именно с их основным печатным органом – журналом «Числа» – он вел яростную полемику. Сам Христофор Мортус – это персонаж собирательный, в русском литературном Париже у него несколько прототипов, в том числе ведущие литературные критики эмиграции Георгий Адамович и Зинаида Гиппиус, которые покровительствовали авторам «Чисел»²⁶. Насмешливая рецензия в «Даре» стала отнюдь не единственным выпадом Набокова против документального уклона современной прозы. Другой яркий пример содержится в романе «Отчаяние» (1934), где в травестийной форме показан «экзистенциализм Парижского “человеческого документа”»²⁷. В конце своих заметок главный герой, подверженный солипсизму Герман, вынужден признать собственное творческое бессилие, которое проявилось в неспособности выйти за рамки дневниковой формы: «Увы, моя повесть вырождается в дневник. [...] Дневник, правда, самая низкая форма литературы»²⁸. Произведения Набокова этого периода пестрят подобными металитературными отсылками, и они в косвенной форме служат комментариями к основным литературным тенденциям русского Монпарнаса, представители которого активно разрабатывали жанр «человеческого документа».

²⁵ Набоков В. Дар // Собр. соч. русского периода. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 2009. С. 349.

²⁶ См.: Долинин А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В.В. Набоков. Pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2001. С. 697 – 721.

²⁷ Маликова М. В. Набоков: Авто-био-графия. СПб.: Академический проект, 2002. С. 108.

²⁸ Набоков В. Отчаяние // Собрание сочинений русского периода. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 525.

Подавляющая часть произведений русского Монпарнаса, о которых пойдет речь в этой книге, была заново открыта и опубликована в последние полтора-два десятилетия, и сегодняшний читатель зачастую незнаком со специфическим культурным и эстетическим контекстом, в котором они создавались. Чтобы добиться исторически взвешенного восприятия этих текстов, их необходимо заново включить, пользуясь выражением Х. – Р. Яусса, в соответствующие «литературные ряды»²⁹ – в данном случае речь идет прежде всего о европейских литературных трендах конца 1920 – 1930-х годов. Человеческие документы русского Монпарнаса оптимально прочитываются на фоне экзистенциалистского кода западной литературы, который сформировался под воздействием философского, морального и эстетического кризиса, спровоцированного Первой мировой войной. Европейская интеллигенция, шокированная беспрецедентной и бессмысленной бойней, размышляла над причинами и последствиями заката западной цивилизации, зачитываясь популярной книгой Освальда Шпенглера «Закат Европы», которая была лишь одной из многочисленных попыток осмыслить общеисторические предпосылки расцвета и гибели цивилизаций. Предугадав этот послевоенный пессимизм в своей статье «Размышления о войне и смерти» (*Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, 1915), Фрейд заявил, что эволюция западного общества – это чистая иллюзия. Психологическая реакция тех, кто с ужасом и недоумением взирает на то, как Европа скатывается к варварству, ничем не оправдана, писал Фрейд: «На самом деле наши сограждане пали не столь низко, как мы опасались, ибо они никогда и не поднялись столь высоко, как нам это представлялось»³⁰. Как утверждал в «Кризисе духа» (1919) Поль Валери, война продемонстрировала, что цивилизации тоже смертны. Несмотря на свое бывшее величие, Европа превратилась в то, чем является с географической точки зрения: придаток Азиатского континента; иллюзия исключительности европейской культуры утрачена навеки. Европейский дух ввергнут в хаос, и знания не играют спасительной роли; все позитивные представления, взгляды и идеалы дискредитированы. Послевоенный европеец подобен Гамлету: его одолевают бесчисленные призраки³¹. Марсель Арлан вторит этим пессимистичным заявлениям – он пишет о крахе позитивистской культуры и о метафизическом одиночестве и отчаянии как уделе младшего поколения³². Неспособность послевоенной историографии, политики и идеологии найти достойное объяснение военной катастрофе и прояснить смысл беспрецедентного кровопролития превратила искусство и литературу в единственный механизм осмысления войны, особенно личного опыта ее участников. Однако адекватное выражение этого опыта стало возможно лишь благодаря концептуальным сдвигам, которые затронули модернизм в 1920 – 1930-х годах. Как отмечает Модрис Экстейнс, «модернизму, который в предвоенной своей форме был культурой надежды, видением синтеза, суждено было превратиться в культуру кошмара и отрицания»³³.

Ключевой фигурой в создании послевоенного транснационального модернистского лексикона стал Т. С. Элиот; под его пером возник образ Европы как бесплодной земли. Современный человек лишен питающей почвы, корней и преемственности, ему суждена мрачная доля призрака, не способного ни к физическому или духовному возрождению, ни к осмысленному общению или внятому самовыражению; культурную традицию он воспринимает как «грудю обломков былых изваяний»³⁴. Поскольку связи с предшествующими эпохами разорваны, человек не в состоянии постичь смысл унаследованного им куль-

²⁹ Jauss H.R. Towards an Aesthetic of Reception / Trans. T. Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. P. 32.

³⁰ Freud S. Thoughts for the Times on War and Death (<http://www.panarchy.org/freud/war.1915.html>).

³¹ Valéry P. La Crise de l'Esprit // *Europes de l'antiquité au XXe siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2000. P. 405 – 414.

³² Arland M. Sur un nouveau mal du siècle // *Essais et nouveaux essais critiques*. Paris: Gallimard, 1952. P. 11 – 37.

³³ Eksteins M. Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age. New York: Anchor Books Doubleday, 1990. P. 237.

³⁴ Элиот Т.С. Избранная поэзия / Пер. С. Степанова. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 111.

турного «мусора», и в отсутствии какого бы то ни было связующего нарратива уцелевшие мифы и символы остаются для него совершенно непостижимыми. Поэма «Бесплодная земля» (1922), с ее туманными аллюзиями и вкраплениями на разных иностранных языках, миметически представляет собой современность – бесплодный, разлагающийся мир, чьи жители постоянно натываются на «фрагменты» и «руины» прошлого, которые они не в состоянии расшифровать.

Для прозаиков межвоенного периода образцовым текстом, бросившим вызов тематическим, стилистическим и языковым условностям прошлого, стал «Улисс» (1922) Джеймса Джойса. Вскрывая бессмысленность войны и обманчивость эпических кодов героики, показывая современного Улисса как обычного человека и подчеркивая важность повседневных мелочей, Джойс прокладывает дорогу новому поколению писателей, которые отринули представления отцов о коллективизме и благородстве, в том числе и риторику прогресса, патриотизма и самопожертвования, и предпочли сосредоточиться на субъективном восприятии ужаса бытия.

Успех книги о войне у молодых европейцев был обеспечен только в том случае, если она была написана с личной точки зрения и являла собой персональный отклик на чудовищную действительность. Роман Эриха Марии Ремарка «На Западном фронте без перемен» (1929) потому и стал международным бестселлером, что апеллировал к эмоциональной потребности человека послевоенной эпохи представить свои страдания и смятение как глубоко личный опыт. Миллионы читателей отождествляли себя с главным героем, Паулем Боймером – «маленьким человеком», жертвой окопной войны, который не знал в жизни ничего, кроме отчаяния и страха. Передать этот опыт традиционными литературными средствами было невозможно: метафоры, абстракции (такие, как героизм, долг, самопожертвование) и поэтические клише (вроде хрестоматийного «затишья перед битвой») для читателей, знакомых с реальностью войны, звучали неуместно и фальшиво. Война с небывалой силой обозначила «несоответствие между ходом событий и языковыми средствами, которые наличествуют... для их описания»³⁵. Не поддающуюся вербализации суть войны лучше всего можно выразить молчанием или, на худой конец, простыми, емкими, конкретными словами, взятыми из физиологического или даже обценного словарного пласта – только так и можно говорить об искалеченной плоти и оторванных конечностях. Фассел отмечает, что это был скорее вопрос риторики, чем лингвистики. Нарративы, повествующие о травмирующем опыте, способствовали появлению новой концепции литературы, свободной от вымысла, гипербола, велеречивой героики. Эти тенденции ускорили кризис романа, а также общее недоверие к художественной литературе в 1920-х годах³⁶.

Читательский интерес к правдивым повествованиям из «реальной жизни» подстегнул развитие всевозможных документальных форм письма. Жанром, который оказал особенно важное влияние на литературу и внес большой вклад в перестройку жанровой системы, стал репортаж³⁷. Он зародился на стыке традиции (натурализм XIX в.) и современности –

³⁵ Фассел П. Великая война и современная память / Пер. А. Глебовской. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2015. С. 237.

³⁶ Послевоенный кризис романа прежде всего затронул его традиционную реалистическую разновидность, основными свойствами которой были вымысел, позитивизм, пространственные описания, четкий сюжет и репрезентация реальности через посредство нейтрального повествователя. Что же касается писателей-модернистов, таких как Пруст, Джойс и Жид, они оказались на пике популярности именно потому, что смогли предложить новые формы и содержание жанра, который нуждался в кардинальной перелицовке. Сюрреалисты также поставили перед собой амбициозную задачу – создать сюрреалистический роман, который совмещал бы в себе художественную литературу и документальность, жизнь и искусство, состояния сна и бодрствования, субъективность и объективность, зримый мир и мистическую сюрреальность, спонтанное «автоматическое» письмо и продуманную композицию. В 1924 году они обнародовали свой манифест под названием «Труп», где подвергли осмеянию Анатоля Франса, символизирующего в их глазах традиционного романиста, утратившего какую-либо связь с современностью.

³⁷ На важность этого жанра указал французский журнал «Вита», который провел опрос и опубликовал его результаты в рубрике «Репортаж и литература» (март – апрель 1924 года).

в особенности новых медийных форм распространения и потребления информации. Документальная съемка, которая велась по ходу Первой мировой, впервые превратила войну в зрелище, создав новую концепцию истории: события можно было увидеть на экране почти одновременно с тем, как они происходили в действительности. Репортаж, вдохновленный документальным кино, считался жанром, неотделимым от жизни, «идеологически непорочным» и недоступным каким бы то ни было манипуляциям, которыми злоупотребляли авторы исторических романов. Сосредоточившись на «сырых» фактах жизни, на «здесь и сейчас», репортаж вывел за скобки не только абстракции, но и психологические нюансы. Жанр человеческого документа, тоже отчасти выросший из натурализма и регистрирующий современное сознание, находился на противоположном конце спектра документалистики. В отличие от репортажа он сосредоточился на субъективном психологическом аспекте отдельной личности, на «здесь и сейчас» человеческих чувств и на основных экзистенциальных переживаниях. Именно этот жанр, ставший столь значимым для писателей межвоенного поколения, оказал важнейшее влияние на прозу русского Монпарнаса.

Глава 2

«Искусства нет и не нужно»: человеческий документ и стратегии саморепрезентации

*Искусства нет и не нужно. [...]
Существует только документ, только факт духовной жизни.
Частное письмо, дневник и психоаналитическая стенограмма
наилучший способ его выражения³⁸.
Борис Поплавский*

Человеческий документ межвоенных десятилетий: предыстория

Человеческий документ не возник на европейской литературной сцене ex nihilo. Во Франции у него имелась долгая предыстория – он прослеживается как минимум с середины XIX века³⁹. Право на авторство термина «человеческий документ» (если не самого жанра) оспаривали Эмиль Золя и Эдмон Гонкур. Оба этих видных представителя натурализма широко пользовались этим понятием: Гонкур – в «Братьях Земгано» и «Фостине», а Золя – в «Терезе Ракен» и в сборнике критических статей «Экспериментальный роман». В 1879 году пять статей из этого сборника были напечатаны в русском переводе в журнале «Вестник Европы» – причем еще до того, как сам сборник вышел во Франции. Идеи Золя быстро проникли в Россию, где уже многие десятилетия процветал родственный жанр, «физиологический очерк»⁴⁰. Говоря о современной литературе, Золя рекомендует в качестве образца для романа «Введение в изучение экспериментальной медицины» (1865) Клода Бернара. Он утверждает, что писатель должен идти по стопам передовой науки и вместо описания абстрактного метафизического человека обратиться к человеку природному, который подчиняется законам физики и химии и сформирован своей средой⁴¹. Автор полемизирует с оппонентами-идеалистами, выступая против иррационализма и сверхъестественного в искусстве, которое, по его мнению, должно быть полностью деиндивидуализировано. Чтобы достичь этой цели, писатель должен привести свои чувства в соответствие с объективной реальностью. По мнению Золя, натуралистический «роман наблюдения и анализа» не требует воображения; автор, по его словам, ничего не изобретает, а лишь произвольным образом выхватывает эпизоды из повседневной жизни. Чем тривиальнее эпизод, тем нагляднее может писатель продемонстрировать читателю срез сырой действительности. По сути, роль писателя сводится к отбору фактов, выстраиванию их в логической последовательно-

³⁸ Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Поплавский Б. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма. М.: Книжница, 2009. С. 45, 47.

³⁹ В этой работе представляется целесообразным начать краткий обзор эволюции человеческого документа с момента появления этого термина, не касаясь более или менее явных связей между этим жанром и исповедями, дневниками и эпистолярными романами предыдущих эпох.

⁴⁰ Физиологический очерк, пришедший из французской литературы (Бальзак и др.), стал в 1840-х годах одним из ведущих жанров русской прозы. В России разработкой физиологического очерка занималась «натуральная школа», с момента зарождения реализма. Белинский считал этот жанр наиболее подходящим для описания повседневной жизни обитателей городских трущоб. Канон жанра предполагал изображение неприукрашенной реальности и создание социальных типажей вместо индивидуальных характеров. Некрасов опубликовал сборник, озаглавленный «Физиология Петербурга», – по аналогии с французским.

⁴¹ Zola E. Le Roman expérimental // Œuvres complètes. Vol. 10. Paris: Cercle du livre précieux, 1968. P. 1186.

сти в нарративной форме и заполнению пробелов между ними⁴². Современники Золя критиковали его за чрезмерное – по их мнению – внимание к трущобам и нищете и за злоупотребление арго. В главе, которая называется «Человеческий документ», Золя опровергает эти обвинения, заявляя, что натурализм скорее метод, чем риторика, язык или предмет описания. Человеческий документ в литературе он определяет как «простые зарисовки, без перипетии и развязки – анализ года жизни, история одной влюбленности, биография одного персонажа, заметки о самой жизни»⁴³.

Дальнейшее распространение этот жанр получил в произведениях Эдмона Гонкура, который часто предварял их предисловиями, звучавшими как манифесты. Например, в предисловии к «Братьям Земгано» он пишет: «Ибо, – скажем это во всеуслышание, – одни только человеческие документы становятся хорошими книгами: книгами, где подлинное человечество твердо стоит на ногах»⁴⁴. Его «Дневник», который он вел на протяжении многих лет (поначалу – вместе с братом Жюлем, который скончался в 1870 году) и частично опубликовал в 1887-м⁴⁵, был задуман как классический пример человеческого документа. В предисловии Гонкур называет его исповедью и автобиографией, в которой зафиксированы повседневные события в жизни автора, воссоздано подлинное течение жизни. Для избранной тематики найден подходящий метод – случайные, наскоро сделанные записи с минимальной редактурой – стиль, который Гонкур иллюстрирует своим «Дневником». Как он утверждает от собственного имени и от имени Жюля, «мы всегда предпочитали фразы и выражения, которые бы как можно меньше приглушали и *академизировали* яркость наших ощущений и силу наших идей»⁴⁶. «Дневник» Гонкуров по большей части содержит заметки об их литературном окружении, что подчеркнуто и подзаголовком («Записки о литературной жизни»), однако там содержатся и подробное описание болезни Жюля, и случайные мысли, касающиеся разных вопросов общественной, культурной и политической жизни.

Новаторский подход Золя и Гонкура и их рассуждения о природе литературного творчества положили начало важному направлению во французской литературе XIX века, усилив позиции человеческого документа. Примечательным примером этого жанра стал «Дневник» Марии Башкирцевой (1858/1860 – 1884), русской девушки, которая почти всю свою недолгую жизнь провела во Франции, где и умерла от чахотки. Башкирцева с юности мечтала о славе, пыталась стать певицей, а затем, потеряв из-за болезни сначала голос, а потом и слух, обратилась к живописи. Она училась в Академии Родольфа Жюлиана (туда, в отличие от других французских школ живописи, принимали женщин) и даже выставляла свои работы на такой престижной выставке, как Салон, где они получали высокие оценки жюри и критиков. Башкирцева была знакома со многими выдающимися людьми своего времени, получила аудиенцию у Папы Пия IX, вела игривую переписку с Мопассаном. Когда она умерла, тысячи людей шли за похоронным кортежем до кладбища в Пасси, где и по сей день ее надгробие в форме белой часовни с неоготическими и псевдорусскими архитектурными деталями возвышается над другими могилами.

Однако в историю культуры Башкирцева вошла прежде всего благодаря посмертному изданию ее дневника, который она вела с двенадцати лет. Читатели XIX века были ошеломлены ее откровенным нарциссизмом, упорным стремлением к славе, гневными высказываниями по поводу неравенства женщин, вольными рассуждениями о любви и вообще

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid. P. 1315.

⁴⁴ *Goncourt de E., Goncourt de J. Préfaces et manifestes littéraires*. Paris: Charpentier, 1888. P. 56 – 57.

⁴⁵ Эдмон Гонкур опубликовал только выдержки из своего дневника, оговорив в завещании, что полностью он будет выпущен через 20 лет после его смерти. Полный вариант вышел в свет только в 1956 году.

⁴⁶ *Goncourt de E., Goncourt de J.* (1888). P. 174.

весьма вызывающим тоном. Это необычное повествование, созданное юной русской парижанкой, равно как и ее ранняя трагическая кончина, произвели сильное впечатление на воображение французов и способствовали созданию романтического мифа о Marie Bashkirtseff. В контексте нашего исследования текст этот важен прежде всего потому, что он радикальным образом изменил традиционные представления о дневниковом жанре. Прежде дневник считался в первую очередь частным документом, не предназначенным для посторонних глаз, если только в нем не было вкраплений в виде мемуаров и переписки с известными людьми. Башкирцева же, судя по всему, пишет дневник именно для того, чтобы путем его публикации добиться славы. Эта логика, совершенно естественная в нынешний век блогов и реалити-шоу, в XIX веке казалась парадоксальной. Более того, Башкирцева, по словам Филиппа Лежена, еще больше «легитимирует себя»⁴⁷, снабдив дневник предисловием, в котором она выступает и как «актриса», и как «режиссер», определяет жанр своего произведения как «человеческий документ» и возводит свою литературную родословную к Золя, Гонкуру и Мопассану⁴⁸. Эта стратегия самоопределения и самоконтекстуализации оказалась особенно успешной, поскольку, по счастливому стечению обстоятельств, «Дневник» ее был издан в том же году, что и дневник Гонкуров, и тем же издателем, Жоржем Шарпантье, который особо покровительствовал авторам «натуралистической школы».

⁴⁷ См.: Лежен Ф. «Я» Марии: Рецепция дневника Марии Башкирцевой (1877 – 1899) // Автобиографическая практика в России и Франции / Под ред. К. Виоле и Е. Гречаной. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 161 – 181.

⁴⁸ Предисловие осталось незавершенным, дописал его, по всей видимости, Андре Терье, который по просьбе родственников Башкирцевой редактировал части ее дневника и готовил их к публикации. Текст Терье начинается фразой: «Когда я умру, вы прочитаете историю моей жизни, которая лично мне представляется замечательной».



Рис. 1. Могила Марии Башкирцевой на кладбище в Пасси

Помимо очевидной мечты о славе, на написание дневника Башкирцеву толкает желание оставить о себе память:

Да, ясно, что у меня есть желание или хотя бы надежда остаться на этой земле любым возможным способом. Если меня не постигнет ранняя смерть,

я надеюсь стать великой художницей; но если я умру рано, мне бы хотелось, чтобы мой дневник был опубликован⁴⁹.

Башкирцева рассуждает о критериях правдивости своего дневника, приводя в качестве гарантии «абсолютной искренности» именно намерение донести текст до широкого читателя. Она подчеркивает, что дневник ее сосредоточен на одном предмете – на ней самой. Этот способ выстраивания диалога с потенциальной аудиторией соответствует «автобиографическому пакту» между писателем и читателем. По Ф. Лежену, основным критерием, определяющим жанр литературного текста, служат взаимоотношения между автором, повествователем и героем: если все трое – одно лицо, то есть паратекстуальная информация совпадает с именем героя, который рассказывает свою историю от первого лица, произведение можно отнести к жанру классической автобиографии⁵⁰. «Автобиографический пакт» должен подтверждать правдивость текста в глазах читателя, которому предлагается доверять его референциальности:

В отличие от всех форм художественной литературы, биография и автобиография являются референциальными текстами: [...] предположительно они сообщают нам информацию о внетекстовой «реальности», и тем самым подлежат *проверке*. Их цель не исчерпывается правдоподобием. Это не впечатление от реальности, а образ реальности. Все референциальные тексты содержат в себе [...] имплицитный или эксплицитный «референциальный пакт»⁵¹.

Заклучив свой «референциальный пакт», Башкирцева оправдывает сосредоточенность на собственной персоне, подчеркивая ценность своей автобиографии как человеческого документа:

Вы можете быть уверены, мои великодушные читатели, что на этих страницах я открываюсь перед вами полностью. Я как предмет интереса, возможно, слишком незначительна для вас, но не думайте, что это я, а представляйте себе человеческое существо, которое делится с вами своими впечатлениями, накопленными с самого детства. Это очень интересно, с точки зрения человеческого документа. Спросите г-на Золя и даже г-на де Гонкура, и даже Мопассана! [...] Если я не проживу достаточно долго, чтобы добиться славы, этот дневник заинтересует натуралистов; ведь всегда интересна жизнь женщины день за днем, без позы, как будто никто на свете никогда не будет ее читать, и в то же время с намерением, чтобы ее прочитали...⁵²

Башкирцева демонстрирует поразительное риторическое мастерство и прекрасное знакомство с современной ей литературной модой, открыто апеллируя к авторитету известных французских авторов. Анатоль Франс написал рецензию на ее книгу (как и на «Дневник» Гонкуров) и тем самым в свою очередь поспособствовал упрочению положительного восприятия человеческих документов современниками⁵³. После первоначального шока во французской культуре начал складываться культ Башкирцевой, и в последующие десятилетия дневник ее неоднократно переиздавался, хотя полностью он не опубликован до сих пор. Это

⁴⁹ Journal de Marie Bashkirtseff. 2 vols. Paris: Charpentier, 1890. P. 5.

⁵⁰ Lejeune P. Le Pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975. P. 26.

⁵¹ Ibid., P. 36.

⁵² Journal de Marie Bashkirtseff. P. 5 – 6, 13.

⁵³ France A. Journal de Marie Bashkirtseff // Le Temps. Le 12 juin. 1887. Восторженная рецензия Франса на дневник Гонкуров была опубликована в той же газете 20 марта 1887 года.

неудивительно, если учесть, что за свою недолгую жизнь Башкирцева исписала целых 100 тетрадей (!), которые теперь хранятся во Французской национальной библиотеке.

Мария Башкирцева почти одновременно прославилась и в России, в основном благодаря усилиям Любови Гуревич, которая перевела «Дневник» на русский и написала о нем несколько статей⁵⁴. При переводе Гуревич досконально следовала указаниям матери Башкирцевой, которая правила текст дочери, приспособливая его ко вкусам русского читателя⁵⁵. «Дневник» выходил во всех 12 выпусках «Северного вестника» за 1892 год, затем последовало несколько книжных изданий. Поначалу реакция в России была неоднозначной, однако в итоге «Дневник» получил признание.

К началу XX века интерес к Башкирцевой угас, однако ее персона вновь заинтересовала французскую публику после ряда мероприятий, посвященных пятидесятой годовщине ее смерти. Критики 1920 – 1930-х годов представляли ее как прототип феминистки и «современной женщины»⁵⁶. Одна за другой вышли несколько книг, в том числе ее «Ранее не издававшиеся интимные тетради» (1925) и написанная Альбериком Кауэ «Жизнь и смерть Марии Башкирцевой, биография художницы» (1926). Миф о ее жизни лег в основу романа и австрийского фильма – в нем рассказывается история ее любовной связи с Мопассаном. Несмотря на попытки родственников Башкирцевой запретить премьерный показ в Париже, он состоялся в марте 1936 года, и перед началом сеанса выступил член Французской академии Марсель Прево.

Триумфальное возвращение Башкирцевой можно объяснить тем, что выбранный ею жанр и непосредственный анализ чувств, мыслей и страданий в соединении с мотивами болезни и смерти коррелировали с общим межвоенным сдвигом к эго-документалистике и к сосредоточенности на экзистенциальном репертуаре. Вне зависимости от того, удалось ли Башкирцевой – а ее текст отличают стилистическая изысканность и высокое самомнение, и выстроен он, бесспорно, в соответствии с заранее продуманной стратегией – действительно написать искреннюю исповедь, «Дневник» ее воспринимали как очень современное повествование. Он в большей степени, чем бесстрастные псевдонаучные наблюдения Золя, был созвучен творческим поискам межвоенного поколения, а следовательно, мог послужить мостиком между человеческим документом XIX столетия и его вариациями 1930-х годов.

Активная популяризация и мифотворчество, окружавшие Башкирцеву, не могли остаться незамеченными парижской диаспорой. Отчаянная попытка русской девушки, стоявшей на пороге смерти, оставить в веках летопись своей недолгой жизни отвечала стремлениям представителей молодого поколения, обреченного, по их собственным словам, на «незамеченность», а затем и на полное исчезновение, оставить о себе некое «свидетельство». При этом то, чего Башкирцева особенно страшилась (смерть и забвение), они превратили в литературно-экзистенциальное кредо, ибо образ своего поколения они строили вокруг понятий безвестности и творческого краха. Рассматривая всевозможные грани эмигрантской «негативной идентичности», Ирина Каспэ указывает, что она созвучна классической французской фигуре «проклятого поэта»⁵⁷. Разумеется, пораженческий дискурс использовался для самоидентификации и самомифологизации и в других социально-культурных контекстах. Борис Дубин считает, что циклическое возвращение «сюжета поражения» вообще является характерной чертой западной литературы, и приводит различные примеры этого сюжета, от «раннеромантической фигуры социального маргинала и непризнанного гения,

⁵⁴ Гуревич Л. Памяти М. Башкирцевой // Новое время. 1887. 11 июня; Гуревич Л. М.К. Башкирцева. Биографически-психологический этюд // Русское богатство. 1888 № 2.

⁵⁵ Александров А. Мадемуазель Башкирцева: Подлинная жизнь. М.: Захаров, 2003. С. 304 – 307.

⁵⁶ Descamps P. Marie Bashkirtseff féministe? // La Fronde. 1926. 4 septembre; Fuss-Amore G. Une annonciatrice de la jeune fille moderne // Nation Belge. 1936. 18 mai.

⁵⁷ Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: НЛЮ, 2005. С. 163.

обреченного на преждевременную и безвестную смерть, до символического образа «последнего писателя» и связанной с ним риторики «неадекватности и невозможности “письма”» и «смерти автора»⁵⁸. Дубин подчеркивает, что «тема краха» чаще всего возникает в периоды «эрозии и распада единой идеологии»⁵⁹. Коллапс, случившийся после Первой мировой войны, создал особенно подходящий контекст для возникновения мифа «незамеченного поколения», который в определенной степени представляет вариацию транснационального «потерянного поколения»⁶⁰.

Негативная идентичность представителей межвоенного поколения отчетливо отразилась в романе Л. – Ф. Селина «Путешествие на край ночи» (1932), который нередко считают самым важным современным западным интертекстом для русского Монпарнаса. Внимание Селина сосредоточено на уродстве и разложении, ужасе и абсолютной бессмысленности войны, на тотальном одиночестве и пессимизме главного героя, Бардамю, отчасти выражающего авторскую позицию. Ему свойственна экзистенциальная тревога, и это состояние было созвучно мироощущению русских «апатридов». Роман Селина обозначил резкий разрыв с литературными и языковыми условностями – в нем нет связного сюжета, синтаксис нарушает нормы литературного языка, разговорная речь перемешивается с уличным жаргоном, обценной, медицинской и физиологической лексикой. Роман вышел как раз тогда, когда русский Монпарнас как литературное сообщество проходил процесс консолидации и начинал обретать собственное лицо; горячие дискуссии вокруг Селина, безусловно, сыграли определенную роль в этом процессе. Во французских литературных кругах Селина одновременно и превозносили, и демонизировали; русские эмигранты подхватили споры как о его романе, так и о новых направлениях в литературе в контексте собственных попыток самоидентификации.

Роман «Путешествие на край ночи» был почти сразу же переведен на русский, независимо Эльзой Триоле и Сергеем Ромовым, при этом оба перевода являлись сокращенными. Когда роман опубликовали в СССР, о Селине заговорили там как о создателе масштабного полотна «загнивающего капитализма»⁶¹. Младоземигранты, напротив, склонны были идентифицироваться с героем Селина, в котором видели воплощение «человека тридцатых годов». 7 декабря 1933 года в литературном объединении «Кочевье» состоялся вечер, на котором обсуждали роман Селина; Газданов выступил с речью, за которой последовала дискуссия с участием Адамовича, Фельзена, Вейдле, Варшавского и Слонима. В многочисленных рецензиях, появившихся в эмигрантской прессе, роман представлен как образец для молодых авторов эмиграции; считалось, что их опыт, в чем-то сопоставимый с опытом героя Селина Бардамю, можно наиболее адекватно передать в схожей нарративной форме. По словам Юрия Терапиано:

«Путешествие в глубь ночи» как бы очерчивает пределы того порочного круга, в котором волей-неволей должны жить послевоенные поколения. [...] Путешествие в глубь ночи – наш путь. Быть может, гонимому жизнью существу мир только кажется таким безблагодатным, – однако немногим бы разнилась от книги Селина современная русская книга, если бы она была написана. Такой русской книги еще нет. [...] Но в статьях, в стихах и особенно в высказываниях с глаз на глаз, в разговорах многих наших

⁵⁸ Дубин Б. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: НЛЮ, 2001. С. 265 – 266.

⁵⁹ Там же. С. 269.

⁶⁰ В отличие от «незамеченного поколения» «потерянное поколение» не было самоопределением; как пишет Хемингуэй в книге «Праздник, который всегда с тобой», впервые это выражение употребила Гертруда Стайн применительно к молодым людям 1920-х годов (впрочем, и она лишь передает то, что случайно услышала).

⁶¹ В 1936 году Селин посетил СССР и получил гонорар за публикацию.

молодых авторов даны все составные элементы того чувства, которое делает героя Селина – Бардамю если не героем, то демоном нашего времени⁶².

Адамович отметил, что своим успехом эта «правдивая», «огромная» и «мрачная» книга, с ее безжалостным отношением к человечеству, обязана упадку интереса к психологическому роману, который одно время культивировали последователи Пруста: «С появлением книги Селина произошло нечто вроде реванша Золя над Прустом [...] Только это уже не тот Золя [...] а Золя, отравленный Прустом, многое узнавший и понявший, растерявший свою былую веру и свой энтузиазм»⁶³. Примечательно, что в единственном своем публичном выступлении, «Похвала Золя», которое состоялось в Медане в 1933 году, Селин прежде всего сосредоточился на различиях между натурализмом и современной литературой⁶⁴. В другой своей статье Адамович настаивает, что своей «анархичностью» и «хмельной безнадежностью» книга Селина выражает некоторые исконные черты русского духа:

[Е]го удивительная книга принадлежит к тем, которые в русском сознании сразу воспринимаются как нечто «свое» [...] дело, по-видимому, в подчеркнутой правдивости, в тоне, родственном русскому стремлению непременно говорить о «самом важном» и в каком-то пренебрежительном отношении ко всему, что не может быть под категорию «самого важного» или «самого правдивого» подведено⁶⁵.

Говоря о романе Селина в «Числах», Лазарь Кельберин называет его «свидетельством об аде», но об аде внутреннем. Возможно, потому, что его взгляды на литературу по-прежнему во многом обуславливались русской гуманистической традицией, Кельберин пытается отыскать у Селина здоровую нравственную основу: «любовь к жизни заставляет его отвергнуть все так называемые высшие ценности, во имя которых люди жизнь уничтожают». Полемизируя с теми, кто обвинял Селина в полном нигилизме, Кельберин продолжает: «Селин ничего о мире, как таковом, не утверждает, он говорит лишь о том, как представляется мир его герою, и не его вина, если герой его в аду и смотрит на мир из ада»⁶⁶.

К Селину эмигранты неизменно обращались, когда разговор заходил о современной литературе. В статье, посвященной Кэтрин Мэнсфилд, М. Кантор попутно отмечает, что Селин представил жизнь послевоенного поколения как «бессмысленное, безобразное месиво»⁶⁷. Петр Бицилли проводит на первый взгляд неожиданную параллель между Селином и Сириным, указывая, что Селин, в отличие от Набокова, не сумел создать иллюзию реальности. Бицилли сравнивает «двойника» Бардамю Робинсона с Германом из «Отчая-

⁶² Терапиано Ю. «Путешествие в глубь ночи» // Числа. 1934. № 10. С. 210.

⁶³ Адамович Г. «Путешествие в глубь ночи» // Адамович Г. Литературные заметки. Т. 2. СПб.: Алетейя, 2007. С. 64.

⁶⁴ В «Похвале Золя» сказано следующее: «Золя верил в добродетель, он хотел внушить преступнику ужас, но не довести его до отчаяния. [...] Неужели мы все еще имеем право – пребывая в трезвом рассудке – показывать в своих произведениях какое-либо Провидение? Вера наша должна быть тверда. Все становится еще трагичнее и непоправимее, когда мы касаемся судьбы Человека, которого перестаем видеть в воображении, чтобы оставить таким, каков он есть в реальности. [...] Для развлечения нам осталось одно – инстинкт разрушения. [...] Пожалуй, остается только вознести высочайшую хвалу Эмилю Золя в канун еще одной неизбежной катастрофы. О том, чтобы следовать ему или подражать, больше не может быть и речи. У нас нет ни таланта, ни сил, ни веры, которые порождали великие литературные направления. [...] [ч]его можно ждать от натурализма в той ситуации, в которой мы оказались? Всего или ничего! [...] Со времен Золя кошмар, которым окружен человек, не только принял законченную форму, но и получил официальный статус» (<https://fr.scribd.com/doc/6806862/Hommage-a-Zola-Louis-Ferdinand-Celine>).

⁶⁵ Адамович Г. На разные темы: Второй том «Тяжелого дивизиона» – «Кочевье» – Селин и Андре Мальро // Адамович (2007). С. 385.

⁶⁶ Кельберин Л. L.F. Celine. Voyage au bout de la nuit // Числа. 1933. № 9. С. 223 – 224.

⁶⁷ Кантор М. Воля к жизни (о Катерине Мансфилд) // Встречи. 1934. № 5. С. 214.

ния», а самого Бардамю – с Цинциннатом из «Приглашения на казнь», «вечным затворником, для которого жизнь сводится к ненужной и бессмысленной отсрочке смерти»⁶⁸.

Особый, характерный для русского Монпарнаса тип экзистенциализма явственно формировался под знаком Селина, как в стилистическом, так и в метафизическом смысле⁶⁹. Главным претендентом на роль «русского Селина» нередко называли Василия Яновского⁷⁰. Яновский, как и Селин, получил медицинское образование и, возможно, поэтому был склонен к физиологизму в поэтике, перенося в свои произведения мрачные впечатления, почерпнутые в парижских операционных и моргах. Его рассказы «Розовые дети» и «Рассказ медика», равно как и роман «Портативное бессмертие», особенно напоминают манеру Селина. Впрочем, много лет спустя Яновский отрицал непосредственное влияние на него французского писателя⁷¹, да и действительно, несмотря на наличие стилистических и тематических параллелей, его творчество, в отличие от творчества Селина, основывалось на стремлении отыскать пути преодоления физического распада, возрождения духовности и даже создания новой всеобщей религии.

Интертекстуальные отсылки к Селину встречаются во многих текстах младоэмигрантов, в том числе в романах Оцуа, Бакуниной и Газданова. Так, ночь как метафора состояния современного человека и эвфемизм смерти превратилась в межвоенной литературе в клише, к нему прибегали даже некоторые франкоязычные авторы русской диаспоры, которые работали в жанре чистой беллетристики. Ирен Немировски, например, поначалу хотела назвать свой роман «Собаки и волки» «Дети ночи». Название книги Газданова «Ночные дороги» явно перекликается с «Путешествием на край ночи» – подчеркивая, что речь идет о мрачном, апокалиптическом состоянии мира и человеческой души. Мотив разложения материи и духа – он особенно явно звучит у Г. Иванова в «Распаде атома» – можно проследить до рассуждений Бардамю о естественном распаде молекул, в котором проявляется общая тенденция к энтропии.

Представители русского Монпарнаса воспринимали роман Селина как образец человеческого документа, идеальную форму для передачи экзистенциального опыта послевоенного поколения и его социальной маргинальности. Однако культ маргинальности, столь характерный для транснационального канона, молодыми русскими эмигрантами был переосмыслен как механизм сопротивления основному нарративу русской культуры, с его представлением о писателе как учителе, пророке, духовном и нравственном авторитете. Вместе с тем их взгляд на себя как на неудачников и солипсическая сосредоточенность на собственных внутренних травмах стали, парадоксальным образом, жестом протеста против культурной политики диаспорального мейнстрима, которая строилась на риторике национального возрождения и коллективной «миссии». Таким образом, маргинальность была переосмыслена как эффективная стратегия, применимая в контексте культурных перемен, эволюции и самоопределения литературного поколения⁷².

⁶⁸ Биццлли П. Возрождение аллегории // Современные записки. 1936. № 61. С. 200.

⁶⁹ См.: Красавченко Т. Л. – Ф. Селин и русские писатели-младоэмигранты первой волны // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу 1920 – 1940. М.: Русский путь, 2007. С. 193.

⁷⁰ В своей книге Ливак достаточно подробно останавливается на этой аналогии (Livak L. How It Was Done in Paris: Russian Emigre Literature and French Modernism. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2003. P. 142 – 153).

⁷¹ «Меня потом Бердяев несколько обвинял в том, что я подражаю Селину [...] Но мы оба были... докторами парижской школы, и очень многое, что он видел, я видел, и гуманитарные реакции к нищете, боли, нужде у нас могли быть те же. Я не думаю, что я был под влиянием Селина [...]» (Bakhmeteff Archive of the Rare Books and Manuscripts Library, Columbia University, Ms Coll Yanovsky Box 17).

⁷² И. Каспэ утверждает, что, хотя демонстративная маргинальность представителей «незамеченного поколения» была формой вызова старшему поколению эмигрантов, она не мешала им претендовать на право их «законных и единственных наследников» (Каспэ (2005). С. 119). Я иначе оцениваю первичную мотивацию, стоявшую за риторикой маргинальности русского Монпарнаса, и вижу в этом скорее стремление отмежеваться от непосредственной «преемственности», выйти за

Поэтика маргинальности

Позиция маргинальности, которую сознательно заняли представители русского Монпарнаса, проявлялась в демонстративном неприятии славы, признания и контакта с читателями. Для Бориса Поплавского, неформального лидера своего поколения, самая желанная человеческая судьба выглядела так: «быть гением и умереть в неизвестности»⁷³. Пользуясь формулой «письмо в бутылке», он провозгласил литературу «частным делом», а искусство в целом – «частным письмом, отправленным по неизвестному адресу»⁷⁴. Илья Зданевич (Ильязд), в полной мере разделявший эти взгляды, заявлял: «Книга не должна быть написана, чтобы быть прочитанной. Прочитанная книга – это мертвая книга»⁷⁵. В статье «Для кого и для чего писать» Екатерина Бакунина утверждает: «...я не считаю себя писателем», поскольку, согласно традиционным критериям, писатель творит, чтобы быть услышанным. В нынешние же времена писатель «начинает писать ни на что не надеясь, зная, что голос звенит в пустоте [...] спрос на литературу упал [...] человек сам с собой говорит – пишет». Таким образом, функция литературы сводится, по ее мнению, к тому, чтобы как-то осознать «смысл рождения» и «насилие смерти»⁷⁶.

Молодые писатели-эмигранты определяли свое творчество как форму самовыражения, как сокровенный монолог, не имеющий определенного адресата, и тем самым отказывались от понятия профессионализма в литературе. Отвечая на вопросы анкеты в «Числах», Поплавский пояснял: «Но только бы выразить, выразиться. Написать одну голую мистическую книгу, вроде “Les chants de Maldoror”, и затем assomer несколько критиков и уехать, поступить в солдаты или в рабочие»⁷⁷. Как отмечает Каспэ, подобный риторический жест заставлял подразумеваемого читателя «играть в прятки и, вразрез со своим непосредственным эмпирическим опытом, рассматривать текст как “закрытый”, “запечатанный” и “принадлежащий будущему”»⁷⁸.

Облекая металитературную тематику в сочетании с джойсовской сосредоточенностью на частном человеке и экзистенциальным дискурсом⁷⁹ в обновленную модернистскую

пределы русского литературного канона и обозначить свое место внутри транснационального межвоенного поколения.

⁷³ Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Поплавский (2009). С. 50.

⁷⁴ Там же. С. 45.

⁷⁵ Цит. в предисловии Р. Гейро (Ильязд. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М.: Гилея; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1995. С. 13).

⁷⁶ Бакунина Е. Для кого и для чего писать // Числа. 1932. № 6. С. 255 – 266.

⁷⁷ Числа. 1931. № 5. С. 286 – 289.

⁷⁸ Каспэ И. Ориентация на пересеченной местности: странная проза Бориса Поплавского // Новое литературное обозрение. 2001. № 47 (1). С. 200. Демонстративный непрофессионализм в искусстве, который иногда выражался через анонимность автора, вообще был характерен для авангарда 1920-х годов. Например, некоторые дадаисты не подписывали свои произведения, утверждая, что, хотя объявленное авторство и иные формы публичности и могут способствовать коммерческому успеху, они мешают непосредственному восприятию. В Манифесте Дада 1918 года Тристан Тцара заявил: «Искусство – личное дело!» Впоследствии эти слова отзвучат в формуле Поплавского: «литература как частное дело». Несмотря на то что Пьер Дриё ла Рошель относился к иной разновидности писателей межвоенного периода, его герой, разочаровавшийся в жизни «молодой европеец», тоже формулирует принцип творческой анонимности – так, как он ее понимает: «Я хотел бы быть... нищим певцом на углу улицы, имя которого никто никогда не узнает, чье искусство посвящено прославлению прекрасных безымянных прохожих» (*Drieu la Rochelle P. Le Jeune Européen suivi de Genève ou Moscou. Paris: Gallimard, 1978. P. 51*).

⁷⁹ В современном российском литературоведении принято рассматривать дискурс младоэмигрантов через призму экзистенциализма (Семенова С. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы. 2000. Май – июнь. С. 67 – 106; Кибальник С. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб.: Петрополис, 2011; Жердева В. Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции: Б. Поплавский, Г. Газданов: Автореф. дис. 10.01.01. М.: МПГУ, 1999). Некоторые авторы даже считают, что в творчестве представителей русского Монпарнаса философия и эстетика экзистенциализма проявились еще до появления канонических западных текстов, и утверждают, что писатели диаспоры создали русскую разновидность экзистенциализма, которую можно проследить и к русской классике, и к философам того времени, таким как Лев Шестов.

форму человеческого документа, авторы русского Монпарнаса систематически выступали против вымысла в литературе. В статье «О Джойсе» Поплавский восклицает: «С какой рожей можно соваться с выдумкой в искусство? Только документ»⁸⁰. Георгий Адамович, ментор русского Монпарнаса, выступил в защиту человеческого документа в целой серии статей: «Человеческий документ» (1933), «Жизнь и жизнь» (1935), а также в «Литературной неделе», колонке, которую он вел в «Иллюстрированной России».

Жанр этот представлял собой удобную канву для размышлений о насущных вопросах человеческого существования (смерть, смысл жизни, судьба, болезнь, духовные страдания, одиночество), которые профильтровывались через личный опыт автора и, как правило, излагались от первого лица. Субъективность, интроспекция и акцент на функции текста как свидетельства привели в межвоенной литературе к иной модели саморепрезентации автора по сравнению с классической традицией:

Полвека тому назад, и даже еще сравнительно недавно, автор обычно говорил о себе во множественном числе «мы», – стремясь обезличиться; в большинстве теперешних книг условное авторское «мы» невозможно, – наоборот, автор кричит «я», подчеркивает «я», или рассказывает о себе и о своих героях такие вещи, при которых уклончиво-сдержанное множественное число звучало бы фальшью и бессмыслицей⁸¹.

В своем обзоре эмигрантской литературы ему вторит Петр Балакшин:

Литература теперь так автобиографична, как не была никогда. Старый подход к рассказу не удовлетворяет больше писателя. Он и читатель одинаково богаты впечатлениями, перед глазами каждого прошли тысячи событий и лиц, и ни рождественским мальчиком, ни бедной Лизой, ни даже Леоном Дреем уже не захватить читателя, да и писатель не хочет писать о них. Единственно вечными и бессменными остаются человеческие чувства, в них заглядывает писатель, ищущий постоянства. Средоточием чувств является «я», и оно утверждается в литературе. Отсутствие темы вообще характерно для нашего века. Романы со слабо развитой фабулой занимают место рушащихся грандиозных развязок⁸².

Это «я», помещенное в текст человеческого документа и обуславливающее индивидуализированную точку зрения, также является и главным героем; тем самым субъект и объект повествования становятся неотделимыми друг от друга. В статье «О “герое” в молодой эмигрантской литературе» Владимир Варшавский называет современным литературным героем «голового» человека, то есть находящегося, в социальном смысле, в полной пустоте, нигде и ни в каком времени, устраненного из истории⁸³. Полностью лишённые внешних связей, «Гамлеты» эмиграции неизбежно обращались к своему «внутреннему я». Так, главную причину появления столь многочисленных «дневников, признаний и записок» Адамович видит в социальной изоляции этого поколения, в камерности литературной интонации:

В целом в критической литературе экзистенциализм эмигрантов понимается как сосредоточенность на фундаментальных проблемах человеческого бытия (прежде всего – на смерти и внутренней тревоге) вкупе со скептическим отношением к любым позитивным, рациональным и телеологическим объяснениям исторических событий и человеческой жизни.

⁸⁰ Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. М.: Христианское издательство, 1995. С. 277.

⁸¹ Адамович Г. Человеческий документ // Адамович Г. Литературные заметки. Т. 2. СПб.: Алетея, 2007. С. 217.

⁸² Балакшин П. Эмигрантская литература // Калифорнийский альманах. Сан-Франциско: издание Литературно-художественного кружка города Сан-Франциско, 1934. С. 135 – 136.

⁸³ Варшавский В. О «герое» молодой эмигрантской литературы // Числа. 1932. № 6. С. 164 – 172.

...наше поколение все упорнее, все настойчивее пишет книги для одинокого воздействия на одинокого читателя, для чтения «про себя», лучше ночью, чем днем, ночью, когда человек острее чувствует свою оторванность от всего окружающего, для полного «с глазу на глаз»⁸⁴.

Притом что подобные тексты всегда носят исповедальный характер, молодые писатели утверждали, что им удастся избежать узости фокуса, поскольку в их произведениях отражается более общий опыт (достаточно избитое представление, которое, как мы уже видели, ранее использовала Башкирцева). В программной заметке «Мы» (1934) Лидия Червинская ставит перед прозой задачу быть автобиографичной, чтобы «рассказать об опыте случайном, который мог быть и Вашим»⁸⁵. Был и другой побудительный мотив для создания исповедальных человеческих документов: в контексте эмиграции и социальной изоляции они оставались единственным способом фиксации памяти об авторах. Наталья Яковлева так определяет общие для писателей монпарнасского круга цель и смысл литературной работы:

Для «младших» эмигрантов обращение к «человеческому документу», осмысляемому ими самими как «свидетельство об одиночестве и непонимании», было формой написания собственной истории, мемориальным рассказом о себе («мы были») ⁸⁶.

Читатель ждал от таких текстов автобиографичности, и ожидание это усиливалось повествованием от первого лица и сведением до абсолютного минимума эстетической дистанции между автором и нарратором, а в рассказах от третьего лица – между автором и героем. Последним приемом пользовался, например, Сергей Шаршун в своем цикле прозаических произведений. Когда тождество между автором и героем казалось маловероятным, писатели прибегали к старому как мир приему, маскируясь под издателей заметок или дневников покойных эмигрантов (прием этот использовали, в частности, Берберова в «Аккомпаниаторше» (1935) и Яновский в повести «Любовь вторая» (1935)). По мере широкого распространения эгонарративов читатели отказывались делать различие между автором и повествователем; некоторые писатели даже считали своим долгом сделать по этому поводу соответствующую оговорку. Так, в начале своего романа «Тело» (1933) Бакунина сочла нужным заметить: «То, что я пишу от первого лица, вовсе не значит, что я пишу о себе»⁸⁷. Георгий Иванов вообще оказался жертвой избыточного легковерия своей читательской аудитории: после публикации «Распада атома» эмигрантское сообщество обвинило его в извращениях, приписав ему эмоции и поступки его персонажа. В определенном смысле, писатели сами культивировали столь наивное восприятие своих произведений, объявляя основополагающим принципом своего творчества правду (а не правдоподобие). Как пишет Червинская, «“Верно” – лучшее, что можно сказать о прочитанном или услышанном»⁸⁸. Напротив, она видит причину недостатков романа Анны Таль «Клетчатое солнце» в том, что «книга написана не с “предельной честностью”, не о себе, не прямо, не просто о своем опыте»; из-за этого получилась якобы «какая-то декорация, какие-то марионетки, в которые трудно вложить хотя бы немного живой боли, живого счастья»⁸⁹. Червинской вторит Баку-

⁸⁴ Адамович Г. Человеческий документ // Адамович (2007). С. 218.

⁸⁵ Червинская Л. «Мы» // Мы: Женская проза русской эмиграции. СПб.: РХГИ, 2003. С. 530.

⁸⁶ Яковлева Н. «Человеческий документ» (Материал к истории понятия) // История и повествование / Под ред. Г. Обатнина, П. Пессонена. М.: НЛЮ, 2006. С. 390.

⁸⁷ Бакунина Е. Любовь к шестерым. Тело. М.: Гелеос, 2001. С. 245.

⁸⁸ Мы: Женская проза русской эмиграции. С. 528.

⁸⁹ Червинская Л. Анна Таль. Клетчатое солнце, изд. «Парабола». 1932 // Числа. 1933. № 7 – 8. С. 273.

нина: «Основной закон писателя – искренность, верность себе»⁹⁰. С наибольшей частотой в высказываниях этого круга авторов повторяются следующие ключевые понятия: «искренность», «правдивость», «простота», «честность», «безыскусность», «исповедь», «скупые, простые, веские слова»⁹¹, «несомненная подлинность»⁹², «серьезность» и т. д.

Считая этот кодекс верности правде и искренности несовместимым со словесными изысками, писатели сознательно отказывались от традиционных риторических приемов, метафор, пафоса. В рецензии на роман Юрия Фельзена «Счастье» Терапиано подчеркивает свойственное современным авторам «чувство неблагополучия», «недоверия к традиционным формам повествования, боязни неискренности “литературы”»⁹³. Комментируя выступление Варшавского на заседании общества «Зеленая лампа», посвященном «молодым эмигрантам», Адамович приходит к характерному выводу: «Доклад был необыкновенно искренен и убедителен по тону: хорош он показался хотя бы полным отсутствием постылого “ораторского блеска”, с головокружительными формулами, ослепительными метафорами и прочей дребеденью»⁹⁴. Иногда Адамович так увлекался, что не только предостерегал своих адептов, но упрекал в злоупотреблении подобными изысками и классиков. Так, анализируя сцену, предшествующую самоубийству Анны Карениной, он корит Толстого за «дешевый, непрочный эффект», предлагая в качестве более здоровой альтернативы минимализм, свойственный стилю монпарнасцев: «сознание тщеты и суетности всего, что не окончательно неустранимо в литературе, желание покончить раз навсегда со всеми маленькими “красотами”, которые заслоняют главную, единственную красоту, недоверие к образной яркости, к образам вообще»⁹⁵.

Рассуждая о новой литературе, Терапиано подчеркивает, что молодые эмигранты особенно чувствительны к «фальши и пустоте громких слов, общих идей и веских “ценностей”» и что их «честная тревога» «не драпируется в символы, не спасается в эрудицию и риторику». Наша молодая литература, продолжает Терапиано, «медленно, мучительно ищет способов выразить свое ощущение, ценой отказа от литературных эффектов, от блеска, описательства, Брюсовщины и т. п.»⁹⁶.

В рецензии на роман Сирина «Подвиг» Варшавский описывает его как произведение талантливое, но не серьезное, заключая в полемическом ключе: «Темное косноязычие иных поэтов все-таки ближе к настоящему серьезному делу литературы, чем несомненная блистательная удача Сирина»⁹⁷. В рамках дискурса представителей русского Монпарнаса Набоков служил своего рода примером от противного – его регулярно одаряли такими эпитетами, как «великолепный» и «блестящий», которые в их лексиконе имели устойчивые негативные коннотации. О якобы грозящей Сирину опасности «поверхностного блеска за счет иных качеств»⁹⁸ предупреждает Адамович, а в иной рецензии он добавляет: «Роман Сирина “Камера обскура” по-прежнему занимателен, ловко скроен и поверхностно-блестящ»⁹⁹. С помощью таких двусмысленных комплиментов Адамович подчеркивал свою приверженность противоположному идеалу – простоте формы без литературности.

⁹⁰ Бакунина Е. Екатерина Бакунина // Калифорнийский альманах. 1934. С. 96.

⁹¹ Червинская Л. Скука // Мы: Женская проза русской эмиграции. С. 535.

⁹² Этими словами Екатерина Бакунина приветствовала роман Сергея Шаршуна «Путь правый», казавшийся ей ярким примером человеческого документа (Меч. 1934. № 9 – 10. С. 20 – 22).

⁹³ Терапиано Ю. Ю. Фельзен «Счастье», изд. «Парабола». Берлин, 1932 // Числа. 1933. № 7 – 8. С. 268.

⁹⁴ Адамович Г. Литературная неделя // Иллюстрированная Россия. 1932. 9 января. № 2 (248).

⁹⁵ Адамович Г. Комментарии // Числа. 1933. № 7 – 8. С. 154.

⁹⁶ Терапиано Ю. О новом человеке и о новой литературе // Меч. 1932. № 15 – 16. С. 6.

⁹⁷ Варшавский В. В. Сирин. Подвиг. Изд. «Соврем. Зап.», 1932 // Числа. 1933. № 7/8. С. 267.

⁹⁸ Адамович Г. «Современные записки», Книга 49-я. Часть литературная // Адамович (2007). С. 95.

⁹⁹ Адамович (2007). С. 137.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.