

“ЕВРОПЕЙСКАЯ НОЧЬ” – КАК РУССКАЯ МЕТАФОРА:
ХОДАСЕВИЧ, МУРАТОВ, ВЕЙДЛЕ

Сергей Бочаров

“Европейская ночь” – у этого заглавия последней книги стихов Владислава Ходасевича, написанной целиком в эмиграции, в 1922-1927 гг., у этой метафоры европейской ночи была в середине 20-х гг. уже довольно старая предистория и идейная память; происхождения эта память славянофильского.

О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес:
Светила прежние бледнеют, догорая,
И звезды лучшие срываются с небес.

Этим стихотворением Хомякова 1835 года было открыто славянофильство — в поэзии раньше, чем в теории. Философски, идейно славянофильская традиция, кажется, не была близка Ходасевичу, тем не менее он договаривал метафору Хомякова. У Хомякова это все же была не вполне завершенная картина процесса, еще как бы динамическая картина: “ложится тьма густая...”. У Ходасевича – картина статическая, наступившее, завершенное состояние: *европейская ночь*.

Вспоминал ли Ходасевич стихи Хомякова – Бог весть, наверное, вспоминал, поэзию русскую он знал хорошо. Но что вспоминал при этом наверняка – событие совсем недавнее, взволновавшее очень и русскую мысль, – новую метафору “заката Европы” (точнее, по точному смыслу географически-космического заглавия книги, Abendland’a – вечернего мира; самое понятие Европы Шпенглер отрицал и называл “пустым звуком”),¹ родившуюся в умственных недрах самой Европы. Ну а Шпенглер,

¹ Освальд Шпенглер. Закат Европы. Т. 1, М.осква 1993, с. 145: “Одно только слово “Европа” с возникшим под его влиянием комплексом представлений связа-

наверное, стихи Хомякова не вспоминал и навряд ли знал (хотя хомяковская историософская топография в точности отвечает названию его книги: “на дальнем Западе”, отдаленном, отрезанном от хомяковской России), зато он читал Достоевского, который устами Версилова прямо цитировал эти стихи Хомякова – про “осколки святых чудес”, которыми сами европейцы уже не дорожат, а дорожим одни мы, русские, – и Достоевский тут же по-своему развивал по следам франко-прусской войны и Парижской коммуны все ту же метафору, но тоже как бы не довершая ее: европейская современность как косые лучи “заходящего солнца последнего дня европейского человечества”.²

Русская философская реакция на книгу Шпенглера была немного даже национально-высокомерной: мы давно это знали, а европейцы сами про себя узнали только сейчас: “Эта идея Шпенглера, неслыханная по новизне и смелости в западной мысли, нас, русских, не поражает своей новизной: человек западной культуры впервые осознал то, что давно уже ощущали, видели и говорили великие русские мыслители-славянофилы”.³ Но и у Шпенглера его скупые суждения о России представляют как бы славянофильство навыворот: он ссылается не только на Достоевского и Толстого, но и на Ивана Аксакова, чтобы совсем исключить Россию из собственной европейской, вернее, западной проблематики⁴ – как “исторический псевдоморфоз”, не имевший истории до Петра, а с Петра имеющий только искусственную историю, но, возможно, пророчащий в будущем новую христианскую духовность не европейского (“фаустовского”) типа: “Христианство Достоевского принадлежит будущему тысячелетию”.⁵

Московская книга о книге Шпенглера вызвала крайнее раздражение Ленина и стала первым импульсом к философской высылке 1922 г. и, таким образом, послужила поводом к самому возникновению явления

ло в нашем историческом сознании Россию с Западом в некое ничем не оправданное единство”.

² Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 тт. (академическое). Т. 13, с. 375, 377.

³ Франк С. Л. Кризис Западной культуры. // Освальд Шпенглер и Закат Европы. Москва 1922, с. 49. То же в статье Н. А. Бердяева в этой книге, с. 57, 65.

⁴ “... Русский инстинкт с враждебностью, воплощенной в Толстом, Аксакове и Достоевском, очень верно и глубоко отмежевывает “Европу” от “матушки России” (Освальд Шпенглер. Закат Европы. Т. 1, с. 145).

⁵ Там же, т. 2, Москва 1998, с. 201. Также: с. 193.

русского зарубежья в сердце послевоенной Европы (в том же году очутился в Берлине и Ходасевич). Самое раздражение Ленина было при этом проявлением, прямо по Шпенглеру, исторического псевдоморфоза – закономерной реакцией псевдомарксистского большевизма – фантастической европейской прививки на органической почве “родных осин”, т. е. своего рода западнической реакцией на классическую национальную идею. И вообще, ключевое событие 1922 г. стало разрешением выношенной русской мыслью темы о России и Европе, но разрешением по известному гегелевскому закону иронии истории.

Тему начал формулировать Пушкин, когда в своем возражении на доктрину Гизо и в письмах Чаадаеву задумался над положением России вне Европы – христианской Европы, как при этом он формулировал: “nous avons dû avoir une existence tout-à-fait à part, qui en nous laissant Chrétiens, nous laissait cependant tout-à-fait étrangers au monde Chrétien...”.⁶ Заметим, как он формулирует: чуждыми не европейскому миру, а христианскому миру. *Европейскому христианскому миру*. В другом месте у Пушкина: “История новейшая есть история христианства. Горе стране, находящейся вне европейской системы!”.⁷ Это существование вне европейской системы сложно его волновало и как европейца и как национального мыслителя, и протославянофильский акцент уже проступал в его суждениях. Наконец, уже в конце пути он сказал о России, что она по своему положению географическому и политическому “есть судилище, приказ Европы. Nous sommes les grands juges”.⁸ И эту позицию свободного, незаинтересованного – по своему положению вне – судьи Европы усвоила национальная мысль. Но в письме Чаадаеву накануне гибели Пушкин с каким-то беспокойством пытался представить грядущую ситуацию глазами “будущего историка” (под которого можно подставить как Шпенглера, так и его русских оппонентов): “Croyez-vous qu’il nous mettra hors de l’Europe?”.⁹

Тютчев в год европейских революций тему “Россия и Европа” сформулирует по-иному – “Россия и Революция” (название его статьи 1848 г.). Тютчев тему перефразировал: приравнял Европу к Революции как судьбе Европы и отмежевал от Революции Россию – и даже Восточную Европу

⁶ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений (Большое академическое). Т. 16, с. 171.

⁷ Там же. Т. 11, с. 127.

⁸ Там же. Т. 12, с. 65.

⁹ Там же. Т. 16, с. 172.

как особый славянский мир, призванный под водительством России остановить идущую с Запада Революцию (отделять Восточную Европу вместе с Россией от Запада будет и Шпенглер). Эту идею русско-славянской миссии по спасению самой Европы от Революции разделяло позднее неославянофильство (за исключением скептически по отношению к этому русскому призванию настроенного Константина Леонтьева), в основном и Достоевский, писавший в 1876 г.: “Будущность Европы принадлежит России”.¹⁰ Идея эта потерпела историческое поражение в 1917 г., а позже по иронии истории за исполнение политического проекта Тютчева взялась та самая победившая – но не “на дальнем Западе”, а в его отечестве – революция в лице СССР, и идея отдельной Восточной Европы была политически реализована после 1945 г. посредством Берлинской стены. Но это было уже потом, а в результате 1917-го ирония истории подвела немедленный итог славянофильской идее явлением русской массовой, и прежде всего русской умственной, эмиграции.

Как Пушкин кончил свой путь утверждением, что мы – великие судьи Европы, так Достоевский кончил свой путь мечтой “об исходе нашем из Египта”, т. е. из “нашего рабства в Европе”¹¹ – конечно, *идейного* рабства. Но историческим результатом сорок лет спустя стал *реальный* массовый – и прежде всего идейный – исход лучших мыслящих сил России из нового Египта, каким оказалось собственное политическое отечество. Именно массовый исход, а не в отдельных лицах, как в XIX веке Герцен или Печерин. Ходасевич кончит свой путь уже на пороге второй мировой войны мемуарной книгой “Некрополь”, и это будут не только поминки по замечательным людям, о которых в ней рассказано, это будет некрополь как образ всей вдруг канувшей в историческое небытие предреволюционной культурной эпохи, которой принадлежал в России сам Ходасевич. В немалой, хотя и как бы остаточной части своей культура эта, эпоха эта переместилась в Европу и там объявила себя не в изгнании, а в послании, по крылатому слову Нины Берберовой, спутницы Ходасевича.¹² Т. е. с

¹⁰ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. Т. 22, с. 122.

¹¹ Там же. Т. 27, с. 194-195.

¹² В строках из ее “Лирической поэмы”, напечатанной в парижских “Современных записках” в кн. 30 (1927): “Я говорю: я не в изгнании, / Я не ищу земных путей. / Я не в изгнании, я – в послании. / Легко мне жить среди людей”. Формулу эту часто приписывают Зинаиде Гиппиус, но вот что писала она Берберовой 12 ноября 1926 г., видимо, прочитав “Лирическую поэму” в рукописи: “Ваша поэма меня интересует еще и по одному поводу: у меня есть давно начатое и неоконченное “письмо в Россию”, где главное вот это: “не изгнаны, а посланы”, и вы даже

миссией, в которую входило не только сохранение умственной и литературной традиции, исчезавшей в советской России, но и верность традиции суда над Европой. Русское зарубежье оказалось экстерриториальным образованием внутри новой Европы, только что вышедшей из внутри-европейской и мировой войны, и тут же себе усвоило новую внутренне-внешнюю точку зрения на это послевоенное европейское состояние. Послевоенное и предвоенное – это сразу предвиделось тоже: “Должно быть, не борьбою партий / В парламентах решится спор: / На европейской ветхой карте / Все вновь перечертит раздор” – уже в стихах 1923 г. Ходасевич делал прогноз. Собственно, вся существенная история русского зарубежья уложилась в двадцатилетнем промежутке между двумя мировыми войнами, и это определило ту точку зрения, которая высказалась в идеях-образах “европейской ночи” Владислава Ходасевича, “пост-Европы” Павла Муратова, “умирания искусства” Владимира Вейдле. Русские в послевоенной Европе сохранили традиционную роль “des grands juges”, и русская критика вступала в диалог, отчасти осознанный, отчасти непреднамеренный, с внутриевропейской критикой того же европейского состояния как состояния критического в таких значительных случаях, как книга Шпенглера или, позже, “Восстание масс” Ортеги-и-Гассета (в диалог односторонний, поскольку европейская мысль в диалог с мыслью русской на эту тему не вступала и вряд ли ее особенно замечала).

Крайнюю форму эта русская критическая тенденция сразу же обрела в явлении евразийства, зародившегося в молодом поколении эмиграции и также выступившего с идеей *исхода*: “Исход к Востоку” было название первого евразийского сборника в 1921 уже году. Это было новое воспроизведение чаяния Достоевского за сорок лет до того (1881) об исходе из европейского египетского рабства – но в ситуации уже совершившегося массового исхода русской культуры на Запад; уже изнутри исхода на Запад – новый идейный “исход к Востоку” с подспудной просоветской тенденцией. Еще до этого первого коллективного выступления Николай Трубецкой названием своей маленькой книги, вышедшей в 1920 г. в Софии – “Европа и человечество” – еще раз переформулировал тему: исключил не Россию из Европы, как Шпенглер, а Европу из человечества, европейскую же культуру определил как романо-германскую, т. е. как *этническую* культуру, одну из многих подобных, отказав, таким образом, ей в претензии на универсальность по отношению к “человечеству” – в

не знаете, м.б., какая тут реальность” (Зинаида Гиппиус. Письма к Берберовой и Ходасевичу. *Ann Arbog. Ardis*. 1978, с. 14). Сюжет исследован в ст. И. А. Бочаровой “Горький и его юная корреспондентка Н. Берберова” (в печати).

пику внутриевропейской “эгоцентрической” точке зрения, ярко высказанной уже позже (в 1930) пламенным европейским, а не испанским лишь, патриотом Ортегой, писавшим о европейской культуре, которая “организовала и оформила современный мир”.¹³ (Но и Ортега в той же книге 1930 г., со своей стороны, изнутри, констатировал “отставку Европы”,¹⁴ как новый всемирный факт, результат ее исторического провала в войне 1914 г., и назвал имена новых мировых претендентов – Москвы и Нью-Йорка). Отечественной же культурной традиции Трубецкой предъявил упрек в “эксцентризме”, т. е. в “полагании центра вне себя, в данном случае – на западе”,¹⁵ и это понятие “эксцентризма” у Трубецкого аналогично шпенглеровскому “псевдоморфозу” как помещению самобытного содержания юной культуры в пустотную форму более старой и сильной культуры, что и происходило, по Шпенглеру, в русской истории начиная с Петра.

Исход как тема недаром прошел сквозь идейную историю под названием “Россия и Европа” с интересными поворотами. Потрясение мировой войны побуждало ко взгляду на наступившую современность с точки зрения метаистории, с точки зрения Священной истории. У Ходасевича в стихотворном цикле “под европейской ночью черной” заламывает руки Каин – под знаком Каина возникает сама ключевая метафора. Каин неузнанный и бессмертный бродит по современной Европе. В другом – *ночном* – стихотворении – другая библейская контрпараллель к обыденной современности:

Встаю расслабленный с постели.
 Не с Богом бился я в ночи, –
 Но тайно сквозь меня летели
 Колючих радио лучи.

В нынешней европейской ночи, в отличие от той библейской. Отрицательная отсылка к вечному прообразу ориентирует лирическое событие на карте метаистории. И дает современному бытовому событию вселенский масштаб. В том-то и дело, что не с Богом бился, а слушал радио. Когда в 1927 г. вышло парижское “Собрание стихов” Ходасевича с “Европейской ночью”, Гиппиус написала о поэте, “принадлежащем нашему часу, и даже, главным образом, узкой и тайной остроте этого часа”.¹⁶ Уз-

¹³ “Вопросы философии” 1989. № 4, с. 131.

¹⁴ Там же, с. 134.

¹⁵ Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. Москва 1995, с. 766.

¹⁶ “Возрождение”. Париж 1927, 15 декабря.

кой и тайной остроте *ночного* часа новой Европы принадлежало стихотворение 1923 г. “И мнится: где-то в теле живы, / Бегут по жилам до сих пор / Москвы бунтарские призывы / И бирж всесветный разговор”. Радиоголоса как раз тех новых всесветных центров – Москвы и Нью-Йорка, насильственно просекающие разъятый ими мозг европейца. Центров не культуры, по-европейски, по-старому, а, по Шпенглеру, цивилизации, центров мировой политики, бунта, “восстания масс”, биржевых операций, техники и – спорта как нового массового наркотика. Библейской контрпараллелью освещается демоническая природа всех этих сил, владеющих современностью. Радиоголоса как незримые “икс-лучи”, какими пронизано слабое существо человека. Об этих икс-лучах, о современном магизме вырвавшихся на свободу механических, технических сил писал в то же время Муратов в серии статей в “Современных записках” в 1924-1926 гг., находя его проявление в новом беспредметном искусстве, которым после фигурной и предметной живописи европейских веков овладели “лишенные видимой предметной оболочки энергии”; в спокойной Европе начала XX века именно эта “идея сдвига видимости” в новой живописи (импрессионизм уже был началом этого сдвига), по Муратову, содержала предвестие катастрофы 1914 г. “Равновесие в психике Европы нарушено. В психике европейской живописи оно было нарушено раньше всего”.¹⁷

Стихотворение Ходасевича завершается возгласом к европейскому человечеству, в котором не зря находили отзвук блоковского “О, если б знали, дети, вы / Холод и мрак грядущих дней!”

О, если бы вы знали сами,
Европы темные сыны,
Какими вы *еще* лучами
Неощутимо пронзены!

“Европы темные сыны” – это новые персонажи лирики Ходасевича. В эмигрантской поэзии Ходасевича произошло удивительное явление, редкое у лирических поэтов, и его одного поставившее особняком среди старых поэтов в русском Париже (в отличие, скажем, от Георгия Иванова), – произошла почти полная смена темы. А именно: темы покинутого отечества, российские темы, даже в виде лирической памяти, почти ушли из его стихов, остались лишь наплывами из глубины сознания, как

¹⁷ “Современные записки” 1924. Т. 19; Павел Муратов. Ночные мысли. Москва 2000, с. 79.

“соррентинские фотографии” (но ностальгической лирики недавнего петербургского прошлого, столь сильной у Г. Иванова, в новой поэзии Ходасевича вовсе нет), а европейская *чужая* реальность стала осознанной *близкой* темой – именно так, как *чужая* и *близкая* в то же время:

И, проникая в жизнь чужую,
Вдруг с отворачивеньем узнаю
Отрубленную, неживую,
Ночную голову мою (“Берлинское”, 1922).

И злость, и скорбь моя кипит,
И трость моя в чужой гранит
Неумолкаемо стучит (“Под землей”, 1923).

Появился новый предмет внимания самого пристального, совсем необычный в прежней лирике Ходасевича, – что-то вроде массового героя, но состоящего из отдельных лиц, – современное европейское человечество. В парижских своих статьях он резко говорил об этом человечестве как о “безбожной массе”,¹⁸ в стихах пытался проникнуть в человеческие портреты отдельных лиц из массы – берлинской *Magischen* за пивною стойкой, старика из жуткого стихотворения “Под землей”, портного-солдата Джона Боттома, идущего в синема с беременной женой, безрукого. Все они – не просто мелкие персонажи обыденной жизни, а – “Европы темные сыны”. В статье “Умирание искусства” о книге Вейдле Ходасевич помянул, что “средний европеец” нашего времени хуже первобытного дикаря отчужденного от искусства.¹⁹ Этот персонаж, конечно, пришел в статью Ходасевича от Константина Леонтьева, написавшего еще в 80-е годы XIX века историософский трактат под названием – “Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения”.²⁰ Этот предсказанный в такой эсхатологической перспективе русским мыслителем персонаж вдруг после мировой войны оказался на авансцене равно и русской зарубежной, и европейской социальной и исторической мысли, и даже на авансцене поэзии Ходасевича.

В самом деле: удивительно совпадают Павел Муратов, когда рисует портрет “современного народного европейского человека” (а “народный человек” для Муратова – национальный органический человек, духовным состоянием которого в конечном счете определяется и большое искус-

¹⁸ Владислав Ходасевич. Собрание сочинений. Москва 1997. Т. 2, с. 448.

¹⁹ Там же.

²⁰ Собрание сочинений К. Леонтьева, Москва 1912. Т. 6, с. 5-79.

ство) как современного дикаря в современном городе как в первобытном лесу,²¹ как “новую эмоциональную расу, новое варварство”,²² – и Ортега-и-Гассет, описывающий то же явление почти в таких же выражениях. Средний европеец наших дней, говорит Муратов, может вполне уже обойтись совсем без искусства, искусство ему заменяют кинематограф и спорт, а также такое им музыкальное соответствие, как новый танец, фокстрот. К кинематографу и Муратов, и Ходасевич, и Вейдле отнеслись сурово как к симптому “умирания искусства”, “антиискусству”, в том числе и к такому кино, как Чаплин: у Ходасевича безрукий “разинет рот пред идиотствами Шарло”. О родстве кино и спорта в их отношении к новому зрителю писал и еще один русский в Париже – Николай Бахтин; писал как филолог-классик о совершенном отличии того культа спорта, что впервые во всей истории возник в XX веке после греческих олимпийских игр, от самих этих игр; отличие в том числе состояло в отсутствии у греков понятия *рекорда* как “мертвой числовой абстракции” достижения;²³ “современный спорт управляется чисто постевропейской идеей рекорда”, человек, в отличие от атлета-грека, “состязается не столько с равными себе, сколь с отвлеченными категориями силы и времени” – писал в то же время Муратов.²⁴ Что до фокстрота, то стоит вспомнить описание Ходасевичем берлинских пьяных фокстротов Андрея Белого как символического жеста человека русской культуры в новой Европе, “символического попраения лучшего в самом себе”.²⁵ Все это удивительно совпадает с описанием человека массы как “нового Адама” и просто варвара, дикаря, “поднимающегося из недр современного человечества” у Ортеги.²⁶ Варваризацией авансцены культурной и политической жизни Ортега объяснял и такое явление, как фашизм, и самую мировую войну, обнаружившую, что, если “XIX веку, верившему в прогресс, многое казалось уже невозможным”, то “теперь все снова становится возможным”.²⁷ (В 1831 г. после июльской революции в Париже, произведшей в России грозное впечатление равно на Николая I и на Пушкина, Чаадаев писал Пушкину, что не верит в возможность большой войны, потому что

²¹ Павел Муратов. Ночные мысли, с. 93.

²² Там же, с. 104.

²³ “Звено” 1927. 10 апр.; Бахтин Н. М. Из жизни идей. Москва 1995, с. 133.

²⁴ Павел Муратов. Ночные мысли, с. 84-85.

²⁵ Владислав Ходасевич. Собрание сочинений. Т. 4, с. 60.

²⁶ “Вопросы философии” 1989. № 3, с. 150.

²⁷ Там же, с. 133.

“путь крови уже больше не путь провидения. Как бы ни были люди глупы, они не будут больше терзать друг друга как звери: последняя река крови пролилась, и источник ее, слава Богу, иссяк”.²⁸ В 1914 г. люди именно стали терзать друг друга как звери: “Ослабли немцы наконец. / Их били мы, как моль” – “Джон Боттом” у Ходасевича).

Наблюдение этой варваризации современной жизни породило и русскую утопию “нового средневековья” по умозрительной аналогии со старым средневековьем, образовавшимся на почве европейского варварства первых веков: идея Бердяева, но не только, – представлялась она и воображению Павла Муратова.²⁹ У Бердяева с этой идеей связано оптимистическое и даже патетическое истолкование современного кризиса – вплоть до таинственного предвидения, по той же аналогии, явления в неведомом будущем “Св. Франциска и Данте новой эпохи”.³⁰

Ходасевич свое погружение в “европейскую ночь” принял как поэтический долг по отношению к новой и, что существенно, *чужой* реальности, в которой он по судьбе очутился. Он принял медиумическую позицию к этому материалу и в конце концов отравился им. Экспрессия отвращения сильна в его европейских стихах. В книге о Державине он писал, что поэт должен дышать воздухом века и слушать музыку времени, пусть ему она и отвратительна.³¹ И слушал: “Я полюбил железный скрежет / Какофонических миров”. С надрывом, с сарказмом, но *полюбил* – особой любовью художника, любовью медиумической. Некогда Флобер первым с мучительной остротой пережил эту новую для европейской эстетики задачу – необходимость вжиться и вчувствоваться в отталкивающую буржуазную современность, при человеческом отвращении к ней “полюбить” ее художественно. Автор “Европейской ночи”, придя в нее со стороны, шел на подобный опыт, но в далеко продвинувшихся исторических обстоятельствах и на поприще не романного эпоса, а лирической поэзии. Лирика же с таким извращенным сплавом человеческого отвращения с художественной любовью мирится плохо. Поэт Ходасевич надорвался на этом пути и остановил свою поэтическую речь – “иссох” как поэт, по злему слову литературного недруга Георгия Иванова. Замечательно, что последнее и единственное стихотворение после почти десятилетнего поэтического молчания – предсмертное стихотворение о русском ямбе (“Не

²⁸ Переписка А. С. Пушкина. Москва 1982. Т. 2, с. 280-281.

²⁹ Павел Муратов. Ночные мысли, с. 104.

³⁰ Освальд Шпенглер и Закат Европы, с. 70.

³¹ Владислав Ходасевич, т. 3, с. 371.

ямбом ли четырехстопным...”, 1938), может быть, обещавшее возвращение к стихам, – было русским по теме и пафосу. Возвращение к русской теме случилось в этом единственном стихотворении, возвращение к поэзии не было суждено: Ходасевич умер за пару месяцев до начала второй мировой войны.

Русский взгляд на “европейскую ночь” имел своим верхним уровнем тему религиозную (в неодинаковой степени проступавшую – в наименьшей у Муратова, в наибольшей у Вейдле). Один из младших литераторов тогдашнего русского Парижа писал в воспоминаниях:

Мы с остатками упоения цитировали старого Блока с его мятежами, метелями и масками, восхищаясь пророчеством, а нового зарева над христианской Европой не разглядели вовремя.³²

Ходасевич, надо сказать, разглядел это зарево – выше цитировались его стихи 1923 г. – и именно так, как зарево над *христианской Европой*. Этот традиционный эпитет Европы стал вообще точкой зрения, с какой зарубежным русским предстал ее нынешний образ. У Ходасевича – уже не поэта, а прозаика – можно взять и прочесть подряд два его текста – самый ранний, с которым он в 1925 г. входил в парижскую литературу, – замечательный очерк “Помпейский ужас” – и одну из последних статей – “Умирание искусства” (1938) – отклик на книгу Вейдле того же названия.

Если поставить в связь два эти текста европейского Ходасевича, самый ранний и один из самых поздних, то связью этой будет словно воздвигнута историческая дуга, внутри которой и помещается история христианской Европы. “Помпейский ужас” – это ужас позднеримской античности, ужас петрониева “Сатирикона”, выходом же из него и спасением помянуто в последних строках “готическое острие” христианства;³³ умирание же искусства и общекультурный кризис современности обоснованы, по книге Вейдле, истощением христианской почвы европейской культуры, иссяканием “религиозного кислорода”.³⁴ *Еще* не христианская Европа, античные сумерки, и *уже* почти не она, сумерки современные – “пост-Европа”, подхватывал он словцо Муратова. Идея Муратова одновременно была искусствоведческой и общеисторической: общие выводы базировались на анализе световой и тональной живописи XVII-XIX веков как собственно европейской, выражавшей духовное единство Европы, и которой

³² Василий Яновский. Поля Елисейские: Книга памяти. Нью-Йорк 1983, с. 9.

³³ Владислав Ходасевич, т. 3, с. 38-39.

³⁴ Там же, т. 2, с. 444-448.

первый удар нанесли импрессионисты своим почти научным, логическим разложением явления света и растворением традиционной живописной формы, и этот сдвиг в живописной психике был, по Муратову, предвестием потрясения человеческой психики в катастрофе войны; 1914 годом и датируется наступление времени “пост-Европы”.

Наконец, самым развернутым подведением итогов русских высказываний на европейскую тему стала книга Владимира Вейдле в середине 30-х годов. Диагноз, поставленный в ней, тоже был искусствоведческим, перераставшим в общеисторический. Вейдле бросил взгляд – широкий взгляд – на изменения в нервной системе искусства, шедшие на его глазах полным ходом, причем по-разному как в Европе, так и в советской России; изменения, состоявшие в ослаблении *вымысла* как творящей силы и души искусства – и в его вытеснении *материалом* в виде разного рода документальных форм, репортажа, кинематографического принципа *монтажа*, переносимого в литературу. Одновременно и параллельно аналогичную длительную полемику (главным образом с Г. Адамовичем) вокруг понятия “человеческого документа”, этого “обращения вспять творческого акта”,³⁵ “противного самому естеству художника”,³⁶ вел в парижской критике Ходасевич. “Над вымыслом слезами обольюсь” – название первой главы книги Вейдле, и далее он слезами и обливается – над вымыслом, т. е. над его упадком в новой словесности. Власть вымысла в ней сменяется властью материала. Словесность перестает быть “изящной” – и это автор понимает и как наступившую неизбежность, и как роковую утрату. Но утрату не только “изящества” – Вейдле не эстет, а уже христианский искусствовед (в результате во многом сближения в начале 30-х гг. с православным парижским философским кругом: с 1932 г. он преподает церковное искусство в Сергиевом Богословском институте), и ущерб вымысла он понимает как утрату той сердцевины, “души” искусства, которая отличает его как творящую деятельность по образу и подобию Первотворения. Процесс религиозного остывания шел в новой Европе на протяжении последних столетий – но автор сосредоточен на результатах процесса в ближайшей современности, в послевоенной Европе, в мире уже “остывшем”,³⁷ в том числе особенно на судьбе европейского романа, которая “всего отчетливей ставит вопрос о судьбе всякого вообще вымысла”. Роман наших дней – “в состоянии острого перерождения не

³⁵ Там же, с. 399.

³⁶ “Возрождение” 1938, 14 октября.

³⁷ Вейдле В. В. Умирание искусства. СПб. 1996, с. 83.

только внешних своих оболочек, но и самых тканей...”³⁸ – и тут самый сильный пример у автора книги “Умирание искусства” – это самое сильное в европейском романе – Пруст.

Отношение русских в Европе к явлению Пруста – это отдельный вопрос, весьма интересный. Отношение было разным,³⁹ но с некоторой ведущей тенденцией. Много было восторга, но тенденция была сложной. Она – в высказываниях Муратова, Н. Бахтина (наиболее резких), наконец, наиболее ярко и сложно у Вейдле: “гениальная, пленительная, чудовищная книга”.⁴⁰ Гениальная – это понятно, об этом никто не спорил, но почему чудовищная? Вейдле объясняет: Пруст, воспитанный в традиции европейского романа, с ней порвал; он нанес роману “тяжкий и решительный удар” (как до него импрессионисты нанесли удар по живописи); после него нельзя писать романы так, как их писали прежде.⁴¹ Справедливо, но почему же с русской точки зрения это чудовищно? С точки зрения притом не каких-нибудь евразийцев, а их противников, тоже по-русски, по-своему патриотов Европы, таких русских европейцев, как Муратов и Вейдле? Почему признание “глубокой, настоящей новизны” романа Пруста сочетается у Муратова с выводом, что это “книга великого неверия”?⁴² Вейдле был первым, кто еще в советской России, в 1924 г., перед самой своей эмиграцией, восторженно написал о Прусте, закончив свою статью словами: “Мы прочли его книгу, но нам еще предстоит пережить ее”.⁴³ И вот через десять лет переживание Пруста уже в его городе, в русском Париже, привело к оценке более сложной и двойственной. Пруст предстал как парадоксальное “единичное чудо”, своей уникальной единственностью лишь проявляющее и обнажающее известную общую тенденцию, которую Вейдле назвал, увы, “умиранием искусства”; и Пруст предстал как его гениальный симптом. Пруст предстал разрушителем европейского романа и его творящей силы – вымысла; он предстал свидетельством вытеснения вымысла материалом, разрушительного давления психологического материала на форму – Вей-

³⁸ Там же, с. 13.

³⁹ Материал с высказываниями Б. Шлецера, М. Алданова, М. Цветаевой, Г. Иванова, В. Набокова, И. Шмелева, М. Цетлина, И. Бунина, Г. Газданова собран в недавней книге: Марсель Пруст в русской литературе. Москва 2000.

⁴⁰ Вейдле В. В. Умирание искусства, с. 30.

⁴¹ Там же, с. 14.

⁴² Павел Муратов. Ночные мысли, с. 145-148.

⁴³ Марсель Пруст в русской литературе, с. 69.

дле так в конце концов истолковал его, как сам Пруст не хотел, чтобы его понимали – как разросшиеся мемуары и нескончаемые психологические этюды, в которых растворена классическая реальность романа, и нет “ни одной страницы, в которой мир был бы наш общий или Божий...”.⁴⁴ В недавней статье Александра Кушнера “Наш Пруст” автор задается вопросом о причинах слабого интереса “к небывалой прозе” таких творцов в советской России, как Белый, Кузмин, Ахматова, Мандельштам, Пастернак. “Объяснить это, думаю, нетрудно: никогда еще русская жизнь так не отдалялась от общечеловеческой”.⁴⁵ Но вот и близкие к “общечеловеческой” жизни русские в тогдашней Европе посмотрели на “небывалую прозу” критически и отнеслись к ней как к гениальной измене чему-то им дорогому в традиционном европейском искусстве. Но это отдельная интересная тема.

Никто из русских критиков Пруста при этом не сомневался в его значении. В близком будущем получит свое художественное оправдание кинематограф, ставший великим искусством века; и проблема документальной литературы окажется богаче ее анализов в книге Вейдле. Русские прогнозы не вполне подтверждались; русская точка зрения на европейскую культурную сцену между двумя большими войнами была классической и в этом качестве – на фоне модернистской окраски, которую принимала эта сцена все более интенсивно, – архаической, консервативной во всяком случае. Вряд ли сегодня, однако, она представляет лишь исторический интерес; перед лицом итогов художественной истории века она, кажется, сохраняет свою сущность.

⁴⁴ Вейдле В. В. Умирание искусства, с.17, 31.

⁴⁵ “Новый мир” 2001. № 8, с. 172.