

ХОСЕ ХИМЕНЕС ЛОСАНО

ТРИ ВСТРЕЧИ С ДОСТОЕВСКИМ

Перевод, вступительная заметка и примечания
А. В. Ковровой

Хосе Хименес Лосано (р. 1930) — один из крупнейших писателей современной Испании. Получив юридическое и филологическое образование, Хименес Лосано выбрал карьеру журналиста и с 1962 до 1995 г. работал в газете «El Norte de Castilla», последние несколько лет главным редактором. Первый роман писатель опубликовал в 40 лет, в 1971 г. К литературному творчеству автор обратился после долгого изучения европейской и родной испанской истории, в результате которого пришел к выводу о бессилии исторической науки сохранить истинную память о прошлом. Творчество писателя разнообразно в жанровом отношении. К настоящему моменту опубликованы 20 романов, 6 сборников рассказов, 6 поэтических сборников, 5 книг интеллектуальных дневников и около 15 сборников эссе. Русскому читателю пока доступны только его рассказы.¹ Доминантой творчества Хименеса Лосано являются глубокий и искренний интерес к «другому», к жизни человека, соотносимой с историей всего человечества. Задача литературы, по мнению писателя, в том, чтобы показать другие миры, дать читателю возможность прожить другую жизнь. Писатель никогда сознательно не стремился к популярности, поэтому его имя стало известно широкой публике только в 2002 г., когда он стал лауреатом премии Сервантеса.

Хименес Лосано не вписывается в современный ему литературный контекст, сознательно держась в стороне от моды и литературных направлений. В одном из своих дневников писатель цитирует высказывание немецкого астронома Иоганна Кеплера, под которым подписывается: «Я пишу книгу для своих современников или для грядущего поколения. Мне все равно. Некоторых читателей надо дожидаться. Бог ведь ждал свидетеля шесть тысяч лет».²

В представленном ниже и публикуемом впервые эссе современный испанский писатель описывает свои взаимоотношения с русским классиком, с благодарностью признавая себя учеником и последователем Достоевского. Эти строки будут интересны любому

¹ *Хименес Лосано Х.* Испанская опись. М., 2000.

² *Jiménez Lozano J.* Los tres cuadernos rojos. Valladolid, 1986. P. 205.

филологу еще и тем, что воспоминания и признания становятся поводом для писателя поразмышлять о природе литературного творчества, приоткрыть свою «творческую мастерскую». Хименес Лосано всегда делает это с большой скромностью и с высокой степенью откровенности. Писатель размышляет также о самом феномене литературного влияния, о том, стоит ли искать источники литературного творчества в биографии писателя, а также о различии западноевропейской и восточнохристианской культурных традиций.

Хосе Хименес Лосано

ПОРАЗИТЕЛЬНЫЙ ОТПЕЧАТОК ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО

Эти строки, без сомнения, не являются литературно-критическим исследованием какого-либо аспекта творчества или личности Федора Достоевского, поскольку для подобного труда я не обладаю необходимыми знаниями. Цель, которую я преследую в этих строчках, гораздо более скромная — а именно, рассказать о моих отношениях с Достоевским, отношениях читателя с писателем, ибо именно такую природу имели наши встречи, а также рассказать о его влиянии на меня и о нашем «единомыслии».³ Я бы, может быть, никогда и не стал подводить итоги наших отношений с Достоевским, а в сущности, подводить итоги своего собственного творчества, если бы Анна Коврова не опубликовала своего исследования «Федор Достоевский и Хосе Хименес Лосано»,⁴ само название которого, достаточно смелое, как можно видеть, привело меня в настоящее замешательство, когда я увидел свое имя рядом с именем великого русского писателя. В исследовании мои взаимоотношения с Достоевским характеризуются как «единомыслие», «влияние» или «духовное родство» (пусть даже в качестве «бедного родственника»), и, успокоившись, я решил, что действительно мог бы представить свои размышления, касающиеся русского романиста и моего с ним «общения», которое началось для меня в ранней юности и не закончилось до сих пор. Я чувствую, что тем самым я как будто бы публично отдаю ему долг, тем более в его родном Санкт-Петербурге, что для меня особенно приятно; для меня это настоящая честь. К тому же, когда речь идет о серьезной

³ Х. Хименес Лосано употребляет слово «complicidad», которое дословно переводится как «сообщничество», «соучастие».

⁴ *Kovrova A. Fiódor Dostoievski y José Jiménez Lozano // Homenaje a José Jiménez Lozano: Actas del Congreso Internacional de la Cátedra Félix Huarte. Pamplona, 2006. P. 127—148.*

литературе — это всегда дело *gentlemen and friends*,⁵ как говорили старые английские критики.

Единомыслие и влияние

Я где-то писал по поводу возможного влияния Эразма на Сервантеса, что сама категория «влияние» настолько абсолютна и всеобъемлюща по отношению к тому, что влияет, что она требует очень четких и документированных утверждений о природе влияющего на подверженное влиянию и о размере этого влияния.⁶ Это почти всегда оказывается невозможным по той простой причине, что два способа восприятия и интерпретации реальности или одинаковый способ эту реальность выдумать могут спокойно существовать притом, что между авторами двух текстов не было никакого контакта и притом, что тот, кто пишет позже, не читал своего предшественника. И точно так же, как в научном дискурсе, если одно событие произошло после другого, это не обязательно означает, что оно произошло вследствие другого: *ex hoc ergo propter hoc*,⁷ еще нужно доказать причинную связь между ними. В то время как понятие «единомыслие» применительно к двум писателям, чьи произведения могут не иметь ни формальных, ни содержательных сходств, с неизбежностью указывает нам на одинаковую длину волны, на одинаковое мировидение, на одну манеру смотреть и ощущать, и абсолютно неважно, был ли непосредственный контакт между этими двумя авторами. В этой связи я хотел бы привести в пример глоссы к одному сравнению Сан Хуана де ла Круса.⁸ Он уподобляет душевное созерцание одинокой птице на кровле. Другим примером может служить метафора души как замка со многими комнатами, одна внутри другой, которую использует Санта Тереса де Хесус.⁹

В первом случае Лусе Лопес Барралт предположила, что возможным источником Сан Хуана де ла Круса стало стихотворение одного персидского мистика XI в., в котором также говорится об одинокой птице на крыше.¹⁰ Но при всей сомнительности того, что Хуану де ла Крузу было знакомо это произведение, напротив, совер-

⁵ Дело, решаемое по-дружески, по-джентльменски (*англ.*).

⁶ Речь идет о лекции «Эразмизм в „Дон Кихоте“», прочитанной автором 15 сентября 2002 г. в Международном университете им. Менендеса и Пелайо.

⁷ После этого, следовательно, по причине этого (*лат.*). Логическая ошибка, заключающаяся в том, что временная последовательность событий принимается за причинную зависимость.

⁸ Сан Хуан де ла Крус (Хуан де Йепес-и-Альварес) (San Juan de la Cruz) (1542—1591) — испанский поэт-мистик.

⁹ Санта Тереса де Хесус (Святая Тереза Авильская, Тереса де Сепеда-и-Аумада) (Santa Teresa de Jesús) (1515—1582) — испанский поэт-мистик.

¹⁰ *López Baralt L. Huellas del Islam en San Juan de la Cruz. Madrid, 1990.*

шенно очевидно, что наблюдение за птицей на крыше это общедоступный опыт, кроме того, такая фигура речи и сравнение одинокой птицы на крыше с ощущениями глубин души в религиозном и теологическом контексте встречается в Библии. И даже если бы Хуан де ла Крус не обладал доскональным знанием Священного Писания, а он им обладал, он должен был бы с неизбежностью встретиться с этим сравнением, выраженным буквально так: «*Tanquam passer solitarius in tecto*» в псалме 102 : 7¹¹ во время ежедневного наставительного чтения молитвенника, обычного для католического священника, коим он являлся. Что же касается реальности, которая могла послужить толчком для Тересы де Хесус при создании образа замка или крепостной стены в ее книге «Чертоги», то догадки критиков охватывают и существование крепостной стены в Авиле, родном городе писательницы, и тот же образ и фигуру речи, используемую арабскими и еврейскими духовными авторами. Но, кажется, Сусана Пенджик¹² поставила точку в этой дискуссии, показав с документами в руках, что опыт, подобный тому, который описывается во «Внутреннем замке»,¹³ во многих культурах воспроизводится при помощи одних и тех же риторических фигур, так же как одиночество и удрученность во всех европейских и неевропейских культурах выражается при помощи символов колодца и ночи.

Можно ли утверждать, что образ князя Мышкина в «Идиоте» — это отражение образа Дон Кихота и что оба они — повторение образа Христа? Это кажется уже очевидным и несомненным, и, безусловно, образ князя Мышкина можно прочесть в контексте образа Христа, так же можно интерпретировать и образ Дон Кихота, что и было сделано теологом Хансом Урсом фон Бальтазаром.¹⁴ Но был ли этот хриstopодобный образ в «Идиоте» прямым намерением автора? Вполне возможно, что был, учитывая религиозные чувства

¹¹ Нумерация псалмов отличается в западных и славянских изданиях Библии. В русском издании это псалом 101, стих 8: «Не сплю и сижу, как одинокая птица на кровле».

¹² Хименес Лосано ссылается на диссертацию израильской исследовательницы: *Pendzik S. Images of the Soul an Archetypal Analysis of the Interior Castle by Teresa de Ávila.*

¹³ В своей книге «Внутренний замок» («Чертоги») («*Las moradas*») (1577) св. Тереса описывает ступени восхождения человеческой души к Богу. Писательница уподобляет душу человека замку с множеством чертогов; переходя из комнаты в комнату, душа освобождается от грехов и воссоединяется с Богом. Характерной чертой творчества св. Тересы является описание сложных духовных переживаний при помощи простых образов повседневной реальности.

¹⁴ Бальтазар Ханс Урс фон (Hans Urs von Balthasar) (1905—1988) — швейцарский католический богослов и философ. Оппонент диалектической теологии Карла Барта, автор многочисленных трудов по патристике, богословию, истории, экклесиологии, немецкой духовной культуре.

Достоевского и то, что он владел подобными теологическими категориями, но этого намерения точно не было у Сервантеса, если только не допустить анахронизм, поскольку теология того времени не давала возможности для подобной герменевтики. В целом, наверное или наверняка, сам автор не может знать этих вещей, даже если он в них уверен. Литературное творчество — это не критика, не философия и не теология. Невозможно узнать, откуда к автору приходят смыслы его текстов, в чем в итоге убедился Фрейд, дорого за это заплатив при попытке как раз разделаться с источниками художественного мира Достоевского и его поэтикой.¹⁵

Я думаю, что гораздо точнее говорит о реальности, из которой возникает литературное творчество, и в частности проза, американский романист Генри Джеймс, когда очень точно объясняет абсолютную непознаваемость создания текста. Он пишет: «Я помню одного английского романиста, гениальную женщину, которая мне рассказала, что ее очень хвалили за то, как ей в рассказах удалось передать образ жизни французской протестантской молодежи. Ее спросили, где она столько узнала об этих малоизвестных людях, и она с радостью поделилась своими источниками. Источники заключались в том, что однажды в Париже, поднимаясь по лестнице, она прошла мимо открытой двери, где в доме пастора за обеденным столом сидели молодые люди, протестанты. Одного взгляда было ей достаточно, чтобы запечатлеть эту картину, это была секунда, но эта секунда стала опытом. Она получила прямое личное впечатление и сформировала свою модель... Она была наделена способностью воспринимать общее в единичном, что для художника является гораздо более важным источником энергии, чем такие второстепенные вещи, как место жительства или социальное положение. Возможность вообразить неизвестное как известное, выяснить причастность вещей, судить о целом по его части, способность чувствовать жизнь в целом так интенсивно, что это указывает путь к познанию любой ее части».¹⁶

Именно так устроен художник. Вот все его документы и весь метод письма, весь способ постичь суть вещей. Но если бы эта английская писательница, о которой говорит Генри Джеймс, там не побывала, она бы не написала романа. В общем, именно такого рода итоги своих отношений с Достоевским я и хочу подвести. Если бы я не побывал «в гостях» у Достоевского, на его писательской территории, не знаю, стал бы я писать или нет, но в любом случае я бы

¹⁵ См., например: *Фрейд З. Достоевский и отцеубийство* // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 285—294.

¹⁶ Цитата, видимо, из дневников Жюльена Грина. Генри Джеймс не называет ни имени писательницы, ни романа, о котором идет речь.

писал по-другому. А вот детали этих «счетов с самим собой» мне уже не так ясны.

Когда я прочитал работу Анны Ковровой,¹⁷ я очень удивился, увидев, насколько все те параллели, которые там рассмотрены, заставляют меня думать, как силен тот отпечаток, который наложило на меня мое долгое общение с Достоевским, насколько я смотрю на мир его глазами. Потому что писатель, как любой человек, должен отдавать себе отчет, чем он обязан себе самому, а чем другим, это касается и творчества.

В гостях у русского, или мои встречи с Достоевским

Первое, что нужно сказать, — это что я уже был знаком с Достоевским, сам того не зная, как будто бы я рядом с ним грелся на солнышке. Такое сравнение применимо к моему чтению его романов в отрочестве. Мне кажется, это были «Бедные люди» и «Преступление и наказание», точнее, их изложение на тридцати-сорока страницах. И я не устаю удивляться величию некоторых книг, которые даже в таком сокращенном и исковерканном виде и в очень плохих переводах способны увлечь читателя, даже молодого читателя. Но так случилось. В связи с этим первым знакомством с русским писателем я хочу вспомнить одну забавную подробность. В тех книгах было одно слово — «самовар», значение которого, как мне казалось очевидным, выводилось из контекста, из тех действий, которые с ним производились: там говорилось, что самовар двигался и раскачивался на столе, и мое воображение тут же подсказало мне образ какого-то неизвестного домашнего животного, не кошки и не собаки, но кого-то похожего. И потом, когда я узнал о несостоятельности своей версии и о том, что речь шла о чайнике, о сосуде для чая или горячей воды, моему разочарованию не было предела еще и потому, что чай, за редкими исключениями, был для нас тогда лечебным напитком или же напитком мавров, и этот его ориентализм не вязался у меня с тем образом России, который я себе создавал по тем романам: снег, сани, купола в форме луковицы, но все же христианские, иконы и безупречная военная форма из иллюстраций к «Воине и миру», бесконечные конторы, шинели и пальто и холод, хотя иногда, когда я читал в кровати при свете фонарика, холод бывал восхитительным. Но при всем при этом и несмотря на все упрощения и на то, что я читал тогда все подряд, случилось так, что я встретился тогда с героями, с которыми мы стали друзьями на всю жизнь (то же самое произошло у меня с библейскими персонажами и с героями других историй). Это были Соня, старуха-процентщица

¹⁷ Речь идет об упоминавшейся выше статье А. В. Ковровой (Ред.).

и ее сестра, Сонина семья, но не сам Раскольников, и, конечно, старик и служанка из «Бедных людей». И вместе с этими персонажами мне открывались новые места, которые я потом исхожу вдоль и поперек: двор из романа, лестница в доме процентщицы, где работали маляры, квартира старухи-процентщицы, воображаемые улицы Санкт-Петербурга, мост, колонна каторжных, идущих в Сибирь в «Преступлении и наказании», и т. д. Так, вся эта география становилась моим домом.

Первое чтение

Но это была только подготовка к настоящему первому чтению Достоевского, его романов, а не их краткого изложения. Хотя это первое чтение тоже было чтением наивным и «литературным» или жизненным, в нем не было никакого намеренного поиска, не было даже осознания, что ты читаешь что-то особенное — Достоевского. Я имею в виду, что у меня не было никакого другого намерения, кроме желания прожить, читая, жизни героев и их истории. Т. е. я читал их так, как мы обычно читаем историю, просто обращая внимание на то, что есть в ней самой. Поэтому это первое чтение вызывало удивление и изумление. И это чтение стало настоящим событием, жизненно важной встречей.

Роберт Фрост¹⁸ говорит, что самое важное в стихотворении — то, что оно существует. Это означает, что мы столкнулись с ним и случилась встреча, и оно нас опустошило или мы вдруг оказались в раю или в первозданном мире с его первозданной чистотой. Речь не о том, что стихотворение существует для нас, потому что его признают академики или критики, или оно знаменито, а об этом его реальном бытии. И то же самое происходит с повествованием: самое важное, это чтобы оно существовало и захватывало нас, позволяло нам погрузиться в него и прожить те жизни и те истории. И, когда это случалось, тогда персонажи, истории, то, что они говорили и думали, осеняли или наполняли светом и тенью мою душу, и это было поразительно. И достаточно сказать, что это было удивление и озарение, чтобы не нужно было объяснять, что это озарение и его переживание было всеобъемлющим и не оставляло места для суждений и рассуждений. Я просто вбирал в себя саму суть жизни и души, и, я бы сказал, меня очень мало волновала необычность и психологическая сложность персонажей и их этика. Я просто воспринимал преступление и наказание, преступление с его жертвами, и наказание с Соней. В этом чтении не было никакой герменевтики, это пришло позднее, когда я снова вернулся к чтению Достоевского,

¹⁸ Фрост Роберт (Frost) (1874—1963) — американский поэт.

осознавая, кого я читаю; и тогда уже мое восприятие было предопределено чтением литературных, философских и теологических комментариев.

Второе чтение

Это второе чтение уже не было наивным, наверное, можно сказать, что передо мной стояла исследовательская задача: найти смыслы и ответы на вопросы на территории Достоевского, спросить об этом его персонажей. Кьеркегор, говоря о критическом изучении Библии, но также и любого художественного текста, сравнивал герменевтику с препарированием в анатомичке.¹⁹ Действительно, Вам кажется, что Вы разговариваете с Соней или расспрашиваете ее, а она не живая, т.е. мы производим герменевтическое прочтение над ее останками. Это неизбежно. Критическое познание — это умозрительное упражнение, при котором необходимо различать и расчленять, чтобы познать. Хотя я и не хочу сказать, что я проделал что-либо подобное с персонажами или с миром Достоевского, поскольку у меня не было необходимых научных знаний, и, кроме того, поскольку мое восприятие реальности уже тогда было писательским, хотя я этого и не знал, это было восприятие, описанное теми словами Генри Джеймса, которые я привел выше. Но в любом случае с подачи комментаторов я тоже жил какое-то время в анатомичке, где сам Достоевский и его персонажи лежали на столах, готовые к исследованию-вскрытию. И там я услышал и увидел многие вещи, которые запали мне глубоко в душу, потому что я также видел, как исследователи вслед за этими персонажами и самим автором приходили в замешательство и попадали в безвыходные ситуации.

Это было уже более заинтересованное чтение: я смотрел, слушал, с интересом записывал и сам вовлекался в эти исследования, уже в основном дискурса и событий, а не самой сущности и жизни героев. Так меня подтолкнули и соблазнили исследованием вселенной Достоевского, и она перестала быть для меня домом, а превратилась в агору, в комнату для размышлений и рассуждений о том, что получаешь от чтения, и это был не маленький ручеек, а, как все знают, когда речь идет о Достоевском, это было целое наводнение. Т. е. я открыл свои внутренние двери этому потоку мира Достоевского и не знал, удастся ли мне когда-нибудь от него отделаться.

Кроме того, безусловно, это второе чтение предполагало знакомство не только с творчеством Достоевского, но и с личностью автора,

¹⁹ Об этом С. Кьеркегор неоднократно упоминает в своих дневниках. Х. Хименес Лосано ссылается на французское издание: *Kierkegaard S. Journal*. Paris, 1957.

и не только потому, что многие исследователи считают биографию писателя благодатной почвой для поиска смысла его текстов и даже видят в биографии причину творчества, несмотря на то что, как уже говорилось, сам доктор Фрейд, произведя психоаналитический анализ текстов Достоевского, пришел к выводу о невозможности обнаружить его источники и проследить динамику литературного творчества. И я хочу добавить, что с ранней молодости, как мне кажется, я чисто интуитивно не доверял психологическим объяснениям и тем более поиску причин творчества в биографии писателя. Среди других доводов для меня наиболее существенным является тот, что, когда «я» писателя заполняет творчество, это творчество обречено, как минимум, быть литературной посредственностью или просто превратиться в ничто. Об этом говорится уже в «Грамматике общей и рациональной Пор-Рояля», где по поводу личного местоимения первого лица замечено, что использование его в речи или на письме запрещено как невежливое и нехристианское.²⁰ Это, между прочим, совет месье Паскаля. Но это присутствие автора в повествовании как *deus ex machina*²¹ оказывается еще более разрушительным, и в этом качестве *deus ex machina* его обычно и цитируют, когда критики прибегают к биографии автора для объяснения литературного текста. Но в любом случае во время второго чтения я как будто сжился с Федором Достоевским, и волей-неволей мы приписывали ему идеи и слова его героев, как будто они были всего лишь чревовещателями, рупорами или наместниками реального автора, а его истории, таким образом, просто-напросто инсценировкой его мировоззрения.

Но так уж вышло, что читатель, прошедший эти два чтения (не считая подготовительного этапа в отрочестве) и все эти умозрительные сложности и столкновение с личностью Достоевского во время второго чтения, — этот читатель сам впоследствии стал писателем и сейчас рассказывает о том, как же это произошло. Так что же дальше?

След

Писатель — это тот, кто получает материал из реальности, из переживания этой реальности, и в этой прожитой реальности, конечно, присутствуют прочитанные книги, встречи с героями и историями, также в ней присутствуют мысли и чувства, все, что вмещает

²⁰ Арно А., Лансло К. Грамматика общая и рациональная Пор-Рояля. М., 1990.

²¹ «бог из машины» (*лат.*) — в греческом театре фигура бога, поднимаемая при помощи особого механизма над сценой в конце трагедий, с целью разрешения неразрешимого самого по себе конфликта. Отсюда более позднее значение этого выражения — нечто, появляющееся неожиданно извне.

в себя коллективная культура, в которой живет писатель, а также мелкие осколки или настоящее бремя других культур, с которыми писатель так или иначе встречался, эта реальность включает также интеллектуальную и моральную сферы, сферу интересов и систему образов, которая у каждого своя и формируется постепенно «на перекрестке» течений и влияний, «единомыслий» и одинаковой длины волны, как я уже говорил. Но — так же как в случае с учеником по отношению к учителю, с отблеском по отношению к источнику света — в этой реальности присутствует индивидуальность автора, то, что он сам прожил, и чувство отталкивания и неизбежное ощущение себя «другим» по отношению к тому, что тебе было дано, и простой рост, и выработка собственного образа мыслей и чувств того писателя, который что-то берет у предшественников, а потом пишет и сочиняет, конечно, на свой страх и риск. Это уже происходит само по себе, и здесь самым важным и решающим, сутью вопроса является, присутствует ли в этом творчестве та почва, на которой вырос сам писатель, благодаря которой его творчество стало возможно.

Таким образом, подводя итоги моих взаимоотношений с Достоевским, я думаю, что могу сказать то же самое, что уже писал раньше, те слова, которые Анна Коврова цитирует в начале своей статьи: «Хименес Лосано считает, что во многом он обязан именно Достоевскому способностью „воспринимать мир и человека как невыразимую и неизъяснимую загадку, которая не под силу психологии, но которая дает о себе знать в маленьких деталях, иногда в молчании, иногда в редкой глубины словах“». ²² И она несомненно права, говоря, что определенная этическая позиция в отношении творчества восходит к литературной, этической и богословской традиции, к которой принадлежит Достоевский. Но я думаю, что не стоит также забывать и о различии этих традиций, которые очень значительны, как например, тот факт, что на Западе не существует ни религиозной живописи, ни религиозной литературы, а только лишь живопись и литература на религиозные темы, но не теологические и не религиозные, а натуралистические по своей эстетической форме. А также то, что эстетика не нуждается в посредничестве теологии или этики и ни в коем случае не служит для них лишь средством выражения.

Небольшой пояснительный экскурс

Но существовала ли и может ли существовать этическая или религиозная литература? Думаю, не лишним будет упомянуть здесь проблему, о которой я много писал, проблему существования в

²² Речь идет об упоминавшейся выше статье А. В. Ковровой (*Ред.*).

Испании того, что в Европе в канун Второй мировой войны и сразу после нее называли католическим романом.²³ Суть проблемы в целом сводится к отношению веры и красоты мира или эстетики. В западной теологии, католической или протестантской, которая в Новом Завете воспринимает главным образом категории морали и права в ущерб в обоих случаях категории красоты. Это отличает обе эти теологии от восточной православной традиции, которая делает своей центральной категорией теологическое преобразование реальности. На эту неразработанность отношений между верой и красотой в восточнохристианской традиции указывал великий теолог-кальвинист Карл Барт,²⁴ в то время как католический теолог Ханс Урс фон Бальтазар наделял величие и красоту земного мира статусом основной теологической категории.²⁵ Но в любом случае, например Кьеркегор, пораженный тем, что Бог сотворил блистательный мир, тем не менее вынужден специально оговориться, признавая значение эстетики, что сфера христианской религии — это совершенно особая сфера и эстетика возникает в ней как парадокс. Т. е. он подчеркивает противостояние религии и мира и предупреждает о том, что христианское исчезает при его эстетизации, превращается в лирику, в чувства, в интеллектуальную или эстетическую светскость. Именно в этом он упрекал великого реформатора датской церкви Грундтвига.²⁶ Что же касается религиозного романа, то Киркегор вначале с восторгом встретил роман Гольдшмита,²⁷ рассказывающий, как и многие другие романы того времени, историю благочестивых евреев, но позднее писал по этому поводу: «...что касается религиозного чувства, существование такого литературного жанра доказывает, что времена религиозности в прошлом, что религия превратилась в предмет любопытства»,²⁸ и относит ее в ряд светского «интересного».

Но также нельзя не признать, что в католицизме всегда существовала склонность к эстетизации религиозного, к религиозному восприятию и восхвалению эстетического, и именно в этом, спра-

²³ Речь идет о послесловии Х. Хименеса Лосано к кн.: *Howell V. Monjas pintadas*. Valladolid, 2005.

²⁴ Барт Карл (Barth) (1886—1968) — швейцарский протестантский теолог, один из основателей так называемой диалектической теологии (теологии кризиса, неортодоксии).

²⁵ *Balthasar H. U., von*. La ridiculez y la gracia. Cervantes // *Gloria*, 5: *Metafisica moderna*. Madrid, 1988.

²⁶ Грундтвиг Николай Фредерик Северин (Grundtvig) (1783—1872) — датский писатель, реформатор церкви и школы, епископ с 1861 г.

²⁷ Гольдшмидт Мейр Арон (Меир Аарон Гольдшмидт) (датск. Meir Aaron Goldschmidt) (1819—1887) — известный датский беллетрист, драматург и либеральный журналист, бытописатель датского еврейства. Речь идет о романе «Еврей» (1845).

²⁸ *Kierkegaard S. Journal*. P. 251.

ведливо или нет, всегда упрекали католиков все радикальные протестанты. Поэтому более точно сформулированный вопрос звучит следующим образом, существует ли в принципе религиозная эстетика, т. е. можно ли религиозно писать картины и книги, подобно тому как религиозно пишут иконы, придерживаясь определенных предписаний в композиции и обратной перспективы и даже соблюдая положенные молитвы и пост во время написания иконы.

Строго говоря, тогда нужно согласиться с утверждением Жана Ани²⁹ о том, что в западной христианской традиции не существует религиозного искусства, сопоставимого по своим проявлениям с восточными иконами, на Западе существует искусство, темой которого является религия, но которое натуралистично по способу выражения, находится под воздействием эстетики и полностью относится к сфере светского.³⁰ Возможность существования религиозной или этически направленной литературы еще более призрачна, потому что это означало бы возможность существования этического или религиозного повествования, которое обходится без языка и без эстетики в восприятии реальности или воспринимает их как инструмент, хотя именно язык и эстетика делают роман романом, повествование повествованием, а картину картиной, просто потому, что как искусство, так и литература — это форма.

Не нужно далеко ходить за примером. Очевидно, что большая часть библейских текстов, сохраняя при религиозном чтении свое богословское значение, является не чем иным, как художественной литературой, это даже не рассказы религиозного содержания или рассказы, написанные религиозным языком. Что-то подобное говорил Романо Гвардини³¹ об образе идиота у Достоевского. «В отличие от Алеши из „Братьев Карамазовых“, в образе которого много ангельского, вся жизнь Мышкина, все ее события и этапы, с самого начала и до финальной трагедии — это подлинно человеческое существование. Она может казаться необычной, потрясающей, но она остается абсолютно человеческой. Однако, как только человек сердцем воспринимает эту жизнь, сквозь нее он чувствует, что эта жизнь выходит за рамки простой человеческой жизни».³² Он чув-

²⁹ Ани Жан (Jean Hani) — современный французский филолог-классик и этнолог, почетный профессор университета Амьена, автор таких работ, как «Мифы, ритуалы и символы» (1990), «Символизм христианского храма» (1990), «Мир наизнанку» (2000).

³⁰ *Hani J. Simbología y transcendencia // Catálogo de la exposición de Iconos de la Galería Tretiakov. Barcelona, 2002.*

³¹ Гвардини Романо (Guardini) (1886—1968) — итальяно-немецкий философ. В своих произведениях пытается объяснить жизнь с позиций католицизма.

³² *Guardini R. El universo religioso de Dostoievski. 2ª ed. Buenos Aires, 1958. P. 266.*

ствует присутствие чего-то иного, и как бы он потом ни интерпретировал это ощущение, оно относится к тому классу смелых мыслей, которые имел в виду Хоркхаймер,³³ говоря, что последнее слово не останется за смертью и что существует иная реальность помимо той, которая существует. Но все это мы лишь чувствуем и предчувствуем, потому что в остальном в романе все описано очень натуралистически, поскольку это единственная возможная форма письма, потому что искусство повествования натуралистично по своей природе, ибо, подобно искусству живописи, оно подчинено эстетическому чувству и технике.

Повествование — это мирское занятие, а, как сказали бы дамы и господа из монастыря «Пор-Рояль, что в полях»³⁴ с их убийственной формулировкой, если повествование — это мирское занятие, то оно не принадлежит ни к сфере религии, ни к сфере этики, а к «порочному наслаждению миром». Именно это их убеждение наряду с потребностью художника вжиться в реальность, о которой он рассказывает, и превратиться в каждого из своих персонажей, прожив их жизни, стала главной причиной их неприятия театра и басен. И чтобы подчеркнуть, что искусство не содержит истины, что оно является лишь *ens fictum*,³⁵ не принадлежащим ни к миру религии, ни к миру этики, Филипп де Шампэнь на удивительной картине, рассказывающей об исцелении его собственной дочери Катрин де Сент-Сюзанн, изображенной вместе с матерью Агнес де Сент-Поль Арно, помещает в левом углу работы надпись, объясняющую, что перед нами не чудо и не религиозный акт исцеления, а живописное полотно, описывающее историю этого исцеления, т. е. просто-напросто — картина.³⁶

³³ Хоркхаймер Макс (Horkheimer) (1895—1973) — немецкий социолог, философ, один из основателей Франкфуртской школы.

³⁴ Пор-Рояль (Port-Royal) — женский монастырь под Парижем, крупный очаг просвещения во Франции. В 1625 г. настоятельница монастыря мать Анжелика де Арно покупает в парижском предместье Сен-Жак дом для городского помещения монастыря. С этого времени старое сельское помещение получает название Port-Royal-des-Champs, «Пор-Рояль, что в полях». Позднее Людовик XIV, ставший на сторону иезуитов в их борьбе с янсенистами, выделяет городской Пор-Рояль в независимый монастырь, а «Пор-Рояль, что в полях» становится важным центром яansenизма. В 1712 г. по приказанию короля монастырь был разрушен.

³⁵ «выдумкой» (*лат.*).

³⁶ Шампэнь Ф. де (Champagne) (1602—1674) — французский художник. В 40-е гг. XVII в. сближается с янсенистами и становится главным выразителем их идей средствами искусства. Его работам присуще крайнее стремление к строгости и простоте. Здесь речь идет о картине «Обет» («Ex voto») 1662 г., которая была написана в знак благодарности за чудесное исцеление дочери художника, Катрин, которая была монашенкой Пор-Рояля. Она выздоровела от тяжелой болезни благодаря девятидневному молитвенному обету монахинь. Шампэнь изобразил момент, когда матушке Агнес Арно, настоятельнице мо-

«Удельный вес» Достоевского

Мне кажется важным этот экскурс, потому что я думаю, что нужно подчеркнуть специфические различия культурного универсума Достоевского и западного или испанского культурного универсума, чтобы лучше оценить то, что я определил бы как «удельный вес» Достоевского, вынесенный из «второго чтения» и из сосуществования с Достоевским, которое было очень значительным и наряду с влиянием других «духовных родственников» явилось решающим фактором в формировании моего мировоззрения и моей манеры письма.

Кроме того, даже сама тематическая вещественность творчества Достоевского совершенно по-особому и часто вполне сознательно «окрашивала» в свои цвета мои первые произведения. Например, такое, в большей степени формальное, чем отличающееся глубиной, совпадение, как фигура Великого инквизитора из моего романа «Санбенито»,³⁷ начиная с самого имени, ведь в Испании это выражение «великий инквизитор» никогда не было в ходу (знания Достоевского об испанской истории грешат всеми французскими «тиками», а скорее, даже неизбежным колоритом времен романтизма), в Испании говорили «генеральный инквизитор».³⁸ То же самое я могу сказать о сценах интроспекции и сомнений, которые в легенде Достоевского, слишком мало религиозной, а скорее, политической и даже атеистической и демонической, вряд ли переживаютя Великим инквизитором, если согласиться с очень тонкими наблюдениями Романо Гвардини, видящим в этой легенде способ думать и чувствовать Ивана Карамазова, но в любом случае, у меня эти интроспективные сцены появились из Достоевского. И, безусловно, можно привести другие примеры, в которых будет чувствоваться не просто «подмигивание» Достоевскому, а сознательное его почитание и добровольное «единомыслие», «молчаливое взаимопонимание» с русским писателем.

А с другой стороны, существуют другие грани того, что госпожа Коврова называет моей поэтикой, те параллели («единомыслия» или

настыря в Пор-Рояле, молящейся вместе с больной монашенкой, приходит откровение об ожидающем ее исцелении.

³⁷ В романе Х. Хименеса Лосано «Санбенито» (1972) описывается судебный процесс над Пабло де Олавиде, который явился следствием противостояния между испанской церковью и идеями французских просветителей. Формально исход дела предрешен, хотя сам Великий инквизитор практически убежден в невинности обвиняемого. Роман построен так, что читателю важнее оказывается не исход судебного разбирательства, а то, что происходит за время повествования в душах его героев, то, во что верит дон Пабло, и верит ли в Бога Великий инквизитор.

³⁸ «Inquisidor General», а не «Gran Inquisidor».

влияния), которые существуют между этой моей поэтикой и поэтикой Достоевского. Может быть, эта поэтика — следствие моей сопричастности к миру идей и верований, созданному благодаря моему пребыванию в гостях у Достоевского? Я не знаю, я не отдаю, да и не могу отдавать себе отчет в таких вещах, потому что, когда ты рассказываешь историю, ты думаешь только о том, что рассказываешь. С другой стороны, у меня нет никаких подходящих теорико-литературных идей, чтобы создать что-то вроде шаблона, по которому можно писать. И думаю, что нет писателя, способного это сделать. Но мне кажется, что госпожа Коврова в заключении своего исследования высказывается достаточно четко: «Мы указали на такие параллели в построении художественного текста Ф. М. Достоевского и Х. Хименеса Лосано, как образы героев и рассказчиков, позиция автора, использование рамочной композиции, построение сюжета, полифония и поливизуальность. Творчество Достоевского служило для нас фоном, позволившим высветить многие особенности поэтики романов испанского писателя. Представляется, что подобная поэтика является следствием определенной этической позиции: глубокой установки на интерес к другому, причем ради этого другого, а не ради зеркала для своих собственных мыслей (ради своего двойника). Хименес Лосано формулирует это творческое кредо, как дать высказаться, предоставить слово тем, кто был обречен на молчание. Достоевский строит дискурс другого».³⁹

В той мере, в какой я вправе судить об этих вопросах, я могу только сказать, что эти утверждения кажутся мне верными. Но, если я говорю то, что уже цитировал выше, что обязан Достоевскому способностью «воспринимать мир и человека как невыразимую и неизъяснимую загадку, которая не под силу психологии, но которая дает о себе знать в маленьких деталях, иногда в молчании, иногда в редкой глубины словах», мне кажется, что я еще раз должен объяснить, что подобными утверждениями я обращаюсь к Достоевскому времен моего первого чтения его романов, чтения наивного читателя, чисто литературного чтения. Т. е. я, ни секунды не сомневаясь, признаю себя должником Достоевского в том, что касается всех возможных его влияний и единомыслий, которые только найдутся в моем творчестве, а также в том, что я долгое время провел с ним и был жителем его вселенной, но в большей степени я чувствую себя его должником в том, что касается тех аспектов, цитату о которых я привел выше, подчеркивая их чисто эстетический, далекий от философии, теологии или этики характер. Это определенный эстетический взгляд на мир, преодоление догмата о создании характеров, так укоренившегося в XIX в., так блестяще раскритикованного Кнутом Гамсуном,⁴⁰ и

³⁹ Речь идет об упоминавшейся выше статье А. В. Ковровой (*Ред.*).

⁴⁰ *Hamsun K. Literatura noruega // Literatura a la moda. Paris, 1996.*

так подчеркнутого в XX веке психологизмом, который, нацепив очки психоанализа, уверен, что все должно быть сказано. И наконец, это возможность создавать молчание в мире и в то же время воссоздавать вещи и даже превращать предметы в вещи, самые незначительные происшествия — в события, а то, о чем рассказываешь, — в нечто большее.

Выходит, что я как будто бы сам сделал с Достоевским времен моего второго чтения его текстов и сосуществования с ним самим то, что в конечном счете должен сделать каждый писатель, какими бы важными ни казались его рассуждения, мысли или этика, со всем своим не литературным, а умозрительным наследством, ровно то, что делала утка Моргенштерна.⁴¹ Я имею в виду то объяснение, которое придумал сам для себя писатель Сома Моргенштерн, который знал, что он впитал и переварил «такое количество абстрактных знаний, что их хватило бы, чтобы навсегда покончить с поэзией полдюжины поэтов».⁴² Это объяснение состояло в том, что он поступал как утки, которые долго ныряют под водой, но, когда выныривают, стряхивают с себя всю лишнюю воду. Все это я говорю не только для того, чтобы в этих рассуждениях еще раз сформулировать основной закон художественной литературы, но и для того, чтобы подчеркнуть, что если бы с Достоевского «стряхнули» всю его религию, философию и этику, все равно он оказался бы для меня учителем, еще в большей степени из-за его взгляда повествователя. Но разве из-за этого я должен отказаться от «созвучности» его мировоззрению и его религиозной и моральной системе образов? На самом деле невозможно разделить эти две реальности, так же как я не могу провести грань между моим первым и вторым чтением Достоевского. Очевидно, что я это делаю из методических соображений и лишь для того, чтобы лучше объяснить самому себе эти две мои встречи с Достоевским, и то, что каждая из них мне дала, во всяком случае надеюсь, что дала.

Потому что, как я уже говорил, теология и этика никогда не должны править эстетикой, даже в том смысле, как говорил об этом Вальтер Беньямин, для которого двумя куклами, играющими в шахматы, так же как и повествованием, правит карлик, спрятанный под столом,⁴³ — не должны хотя бы уже потому, что ценность красоты

⁴¹ Моргенштерн Соломон (Salomon Morgenstern) (1890—1976) — австрийский писатель.

⁴² *Morgenstern S. En otro tiempo : Años de juventud en Galitzia oriental.* Barcelona, 2005. P. 455.

⁴³ Беньямин Вальтер (1892—1940) — немецкий философ, культуролог, литературный критик. Образ карлика, управляющего шахматным автоматом, возникает в тезисах об истории (*Беньямин В. О понятии истории / Пер. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81—90*). См. также: *Беньямин В. Маски времени : Эссе о культуре и литературе.* СПб., 2004.

сама по себе уже является теологией и этикой. И я не знаю, что на самом деле хотел сказать Достоевский, говоря, что красота спасет мир, потому что она непрерывно спасает его, днем и ночью, несмотря на кровь и мусор, которые неотделимы от бедной, несчастной, преступной и славной истории человечества. И, возможно, здесь я не смогу следовать за Достоевским из-за своей эллинской или папистской культуры, которую, кстати, Достоевский никогда не мог понять и которая исходит из положения, что человек и мир сами по себе уже представляют ценность, в том числе ценность этическую и богословскую.

Кроме того, литературное творчество — это часть жизни, и поэтому оно так же случайно и загадочно, как и остальные действия человека, и никогда им не правит чистая рациональность или система каких-то идей или верований, иначе оно превращается в педагогику. Природа литературного творчества — создание жизни при помощи слов, а не упорядочивание логических и эффективно построенных действий или мыслей, хотя, конечно, «синайские» критики, те кто, похоже, владеет скрижалями закона литературного творчества, продолжают говорить о построениях, так же как они говорят о создании характеров и прочих подобных вещах.

С другой стороны, сама суть литературного творчества в том, что писатель должен прожить у себя внутри историю, которую рассказывает, должен стать своими персонажами, т. е. он не может рассматривать ни их, ни историю как инструмент, для того чтобы объяснить другим самого себя, не может превратить их в марионеток, высказывающих его собственное мнение, и точно так же он ничего не строит, потому что это — дело каменщиков, как абсолютно верно сказал Уильям Фолкнер по поводу знаменитого вопроса о технике письма.⁴⁴ В этом, кстати, так часто упрекали Достоевского, даже его друг, критик Николай Страхов.

Ведь даже внешний по отношению к рассказываемой истории рассказчик (как выражаются люди компетентные) не может стать выразителем интеллектуальных, сентиментальных или любых других потребностей автора и превратиться в его *manus longa*,⁴⁵ в противном случае писатель не рассказывает, а поучает. И наконец, без сомнения, надо учитывать, что в повествовании, как нам показывают мидраши⁴⁶ на библейские рассказы, то, что рассказывается, раскрывается и скрывается одновременно, одновременно говорится одно и тут же прямо противоположное, говорится и замалчивается,

⁴⁴ *Faulkner W. Entrevista // El oficio del escritor. México, 1968.*

⁴⁵ «длинную руку» (*lam.*).

⁴⁶ Мидраш — раввинистические толкования Библии, носящие по преимуществу богословский характер, но содержащие также лингвистические и фольклорные сведения.

а то, что говорится, говорится так, что его не определить рационально и не проконтролировать простым умозрительным анализом. Т. е., сталкиваясь с повествованием, мы оказываемся перед способом познания действительности, абсолютно отличным от умственного.

Между прочим, гуманизм в литературе — это колоссальная революция, ее значение подчеркивает профессор Эрнесто Грасси,⁴⁷ ученик Хайдеггера, в своем труде, посвященном учителю, в котором он расходится с ним во взглядах. И эта революция состоит, ни больше ни меньше, в том, что в отличие от традиционной рационалистической философии, согласно которой истина — это сущее, определенное *ratio*,⁴⁸ в свою очередь поддерживающее слово, в гуманизме именно в слове проявляется сущее и его истина, а риторика и поэзия, литература или аллегорическое письмо претендуют на статус способа познания. Потому что «первичное, невыводимое, изначальное, — и в этом смысле непостижимое, — пишет Грасси, — не может быть выражено прямо. Невыводимое можно выразить, только учитывая это его качество в сфере здесь и сейчас посредством метафор и свидетельствующих, а не доказывающих слов, т. е. при помощи мифического, а не рационального языка. Только так, оказывается, возможно раскрыть или приоткрыть эти вещи».⁴⁹ Так мыслят, к примеру, Вико⁵⁰ и Вивес⁵¹ в русле того процесса, который начинается с Данте и в какой-то мере захватывает самого Эразма, противостоя, таким образом, античной метафизике с ее рационализмом. И Грасси защищает эту концепцию познавательного потенциала литературы в противовес философии Нового времени от Декарта до Гегеля, формальным рассуждениям аналитической философии и логики или нетерпимому научному подходу, а также в противовес Хайдеггеру, который в конечном счете видит в гуманизме римскую риторику, а совсем не греческую первичность мысли. Грасси также указывает на то, что в Испании Возрождение носило литературный характер и имело первостепенное значение для всей европейской мысли,⁵² потому что это означает, что литература, и в частности повествование, требует для себя статуса способа познания реальности, т. е. возможности говорить об истине и мыслить через повествование — правдоподобие, которое так заботило самого Сервантеса. То же самое есть и в Достоевском, он внимателен до щепетильности в бесконеч-

⁴⁷ Грасси Эрнесто (Grassi) (1902—1991) — итальянский философ.

⁴⁸ «разум», «рациональность» (*лат.*).

⁴⁹ Grassi E. *La filosofia del Humanismo*. Barcelona, 1963. P. 144.

⁵⁰ Вико Джамбаттиста (Vico) (1668—1744) — итальянский философ, основоположник теорий исторического круговорота, психологии народов и компративного метода исторического познания.

⁵¹ Вивес Луис (Vives Juan Luis) (1492—1540) — испанский философ-гуманист.

⁵² Grassi E. *La filosofia del Humanismo*. P. 111—120.

ных перечислениях, деталях и в предыстории того, о чем он рассказывает с любовью и милосердием даже к вещам, даже к самым незначительным вещам.

Поэтому я могу только сказать, что я очень доволен и горд, что провел столько времени с Достоевским, как и остальными членами моей «духовной семьи», поскольку Достоевский — один из столпов моей литературной традиции, один из моих единомышленников наряду с Паскалем, Декартом, Спинозой, Кьеркегором, св. Августином, Симоной Вейль,⁵³ Фланнери О'Коннор,⁵⁴ Мелвиллом и Хоторном,⁵⁵ Эмили Бронте, Сервантесом, Джованни Вергой и другими, среди которых немало и великих русских писателей. Хотя я полагаю, что это простое перечисление возможно показалось бы отвратительным Льву Шестову просто из-за упоминания Декарта и Спинозы рядом с Достоевским и Паскалем, например, но на самом деле в этом нет ничего странного, если принять во внимание, что я принадлежу к католической или папистской культуре, а также учесть приведенные выше рассуждения о способе познания человека в его конкретной экзистенциальности посредством повествования или поэзии, т. е. то, чего наука не могла предложить, и ни Декарт, ни Спиноза не считывали этого сделать, о чем Спиноза напрямую говорит на первой странице своего «Трактата об усовершенствовании разума».

И сейчас, подводя итоги перед всей моей «семьей», я бы сказал, что самое ценное, что я получил в наследство от Достоевского, — это тот поразительный отпечаток, который остался в моей душе, — это боязнь абстракции и умозрительных рассуждений, когда речь идет о человеке, сострадание и милосердие к самым раздавленным историей людям, к людям в таинстве горя, как сказала бы Симона Вейль, а также сострадание к вещам, для того чтобы они были услышаны в их тишине, как в «картине тишины».⁵⁶

⁵³ Вейль Симона (Weil) (1909—1943) — французский философ-мистик.

⁵⁴ О' Коннор Флэннери (O'Connor) (1925—1964) — американская писательница.

⁵⁵ Хоторн (Готорн) Натаниел (Hawthorne) (1804—1864) — американский писатель.

⁵⁶ «Картинами тишины» («*pinturas de silencio*», «*pinturas calladas*» или «*pinturas quedas*») называли в Испании и во Франции натюрморты, подчеркивая тем самым, что на этих картинах предметы изображены вне всякой связи с окружающим их миром, как вещи в себе, «в спокойствии и тишине самих себя». См. об этом: *Jiménez Lozano J. Retratos y naturalezas muertas*. Madrid, 2000. P. 61—67.