

ЕКАТЕРИНА ДМИТРИЕВА

“Франция – это циклоп, единственный глаз которого – Париж”

[5]
ИЛ 3/2020

Афоризм этот принадлежит Виктору Гюго, поэту, одни только произведения которого могли бы составить обширную антологию Парижа – парижского текста и парижского мифа. Впрочем, эту уникальную центростремительную силу французской столицы замечал не он один. (Согласимся, что вряд ли из крупных европейских столиц найдется другая, которая бы в равной степени ощущалась как “страна в стране” и не предполагала себе конкуренции: в России Москве всегда будет противостоять Петербург, в Англии жизни в Лондоне веками предпочиталась жизнь в загородных поместьях; что уж говорить тогда о Германии или Италии, государственность которых оформилась достаточно поздно и где понятие столицы долгое время особого смысла вообще не имело.) Подобная центростремительность Парижа и восхищала, и пугала как самих его жителей, так и тех, кто наблюдал город со стороны. Трудно сказать, кто впервые заговорил о Париже как вселенной, стягивающей к себе людей, богатства и все, что только ни есть на этом свете. Но определенно это представление становится почти общим местом в XVIII веке. Так, Монтескье в своих “Персидских письмах” (1721), позволив увидеть город двум приехавшим в него иностранцам (Узбеку и Рикки), вкладывает в их наивные уста (а за ними стоит, разумеется, далеко не наивный французский автор) сентенцию о Париже как о “средоточии Европы”, потому что “нигде в Европе не может быть больше Европы, чем в Париже”.

О Париже как “отчизне истинного философа”, объединяющей в себе все таланты и профессии, где “человеку нет надобности выходить за городские стены”, поскольку он может узнать весь род человеческий, изучая людей в столице, писал и Луи-Себастьян Мерсье. Именно его двенадцать томов “Картин Парижа” (в оригинале – “Картина Парижа”, 1781–1788) задали мощную традицию описания города в жанре *tableau* (“картина”).

Столь же панегирические славословия Парижу, “единственному городу” во всей поднебесной, который “один стоит целой империи”, содержала и книга “Париж – метрополия вселенной” Луи-Антуана Караччиоли, “полковника на службе у польского короля”, главами из ко-

торой и открывается нынешний номер журнала. Русской публике Караччиоли был более известен как автор нравоучительных трактатов. Что касается его многочисленных книг, посвященных Парижу, то, по непонятной причине, они оказались быстро забытыми, хотя и составили картину французской столицы в определенном смысле не менее яркую, чем у Мерсье, с которым, кстати говоря, Караччиоли сотрудничал, издав совместно несколько томов “Бесед Пале-Рояля” (1790). Парижские тексты Караччиоли имели характерные, сами за себя говорящие названия: “Париж, модель для зарубежных наций, или Французская Европа (1777)”, “Париж в миниатюре...” (1784). В его романе “Маленькая Лютеция, ставшая взрослой барышней...”, первый том которого вышел в 1790 году, история Парижа и вовсе предстала в антропологическом освещении — как взросление маленькой девочки, достигшей совершеннолетия к началу революционной эпохи.

Но тот же Мерсье, не скупившийся на похвалы Парижу, будучи наблюдателем весьма внимательным, отчетливо видел и негативные стороны его бытия — города, что “пожирает деньги, и людей, и другие города”. Тема призрачности Парижа, стоящего на пустом пространстве, в “Картинах Парижа” одна из центральных. Для русского человека подобный образ более ассоциируется с Петербургом. Но в отношении Парижа он парадоксальным образом тоже имеет свое историческое объяснение: с XVI века предместья города, быстро вошедшие в городскую черту, “стали строиться на местах бывших каменоломен”, впоследствии использовавшихся как катакомбы. Так, для Мерсье башни, колокольни, своды соборов — не более чем призрак: “Того, что вы видите над собой, нет у вас под ногами”.

О Париже, поглощающем людские судьбы и сам человеческий род, писал Ж.-Ж. Руссо (“Эмиль”). Еще более сложное отношение к Парижу демонстрировал его большой почитатель Ретиф де ла Бретонн (1734–1806), модный в конце XVIII века прозаик, полиграф, прекрасный знаток парижских нравов (чему, естественно, способствовала его служба в полиции). Автор романа “Развращенный крестьянин, или Опасности города” (1775), он был также создателем утопического романа “Путешествие жителя Луны в Париж конца века” (1803), а также восьмитомного издания “Парижские ночи, или Ночной наблюдатель”, сложившегося из статей, которые он в период между 1786 и 1793 годами публиковал в парижских газетах. Описывая опасности и “мерзости” этого города, “клоаки”, что “кишат соблазнительями”, неожиданно он приходил к выводу, казалось бы, совсем противоположному. “Париж в нравственной области есть то же, что гористые вершины — в физической; там легче дышится”, — писал он в “Развращенном крестьянине”. А дихотомия зла и добра, заключенная в городе, решалась им в следующей метафоре: “Подобно солнцу, о Париж, ты распространяешь твой свет и твое животворящее тепло на внешний мир, тогда как внутри ты темен и тебя населяют дикие животные”.

В конечном счете, метафора солнца, которое распространяет свет в мир, но сжигает в своем горниле самое себя, окажется наиболее адекватной передачей отношения к городу не только поздних просветителей, но определит многое и в последующем восприятии Парижа, в частности, романтиков. Последнее найдет выражение в поэме Альфреда де Виньи “Париж” (1831). Поэма, имеющая своим подзаголовком “Воспарение” (*Élévation* — Виньи намеревался выпустить целый сборник “Воспарений”, и “Париж” имел в нем порядковый номер 11), была написана с явной отсылкой к Дантову “Аду”: странника, восходящего на вершину башни, с которой открывается Париж, сопровождает Поэт, новый Вергилий. Облик города, что предстает перед ними, одновременно возвышен и инфернален: появившиеся незадолго до того газовые фонари, его освещающие, с высоты башни воспринимаются как горящая печь (намек на революцию июльскую и индустриальную), но вместе с тем и как все пожирающее в своей пасти пекло. Восхождением на холм, с которого открывается Париж, будет освящен и эпилог “Цветов зла” Бодлера — гимн городу, сравнимому разве что с путаной, но оттого любимому еще пронзительнее.

При всей неожиданности метафора ада, как и метафора ночи, применительно к Парижу, — была у Виньи не нова. С соблазнами преисподней сравнивал соблазны Парижа в 1791 году Жан-Батист Клототс, автор книги “Анахарсис в Париже”. Никола де Шамфор в “Максимах и мыслях” писал, что к Парижу можно применить слова святой Терезы, описывающей ад: “Место, где смердит и где невозможно любить”. Шатобриан, возвратившись в Париж, говорил, что вернулся в преисподнюю. К метафоре подземного Парижа, своего рода “спуска в ад”, и тесно связанной с ней теме смерти города, окажется внимателен один из самых парадоксальных и проницательных читателей парижского текста XX века немецкий философ Вальтер Беньямин. А метафора ночи — не только времени суток, но и того состояния, которое вскрывает истинную суть Парижа, — станет важнейшей составляющей парижского текста и парижского мифа у сюрреалистов. “Последние ночи Парижа” (1928) назовет — с оглядкой на “Парижские ночи” Ретифа — свой сюрреалистический роман Филипп Супо, прозвучавший как гимн городу странному, пребывающему между реальностью и фантазмагорией, и чья мистическая сущность способна обнаружиться лишь под покровом ночи. Сюрреалистическая поэзия, как и сюрреалистическая проза вообще, тяготела к изображению городских сновидений: такими “городскими текстами” были романы Андре Бретона “Наджа” (“Надя”, 1926) и “Парижский крестьянин” (1926) молодого Луи Арагона, которого в своих подготовительных материалах к “Passagenwerk” обильно цитировал В. Беньямин, а также “Тайна Авраама-иудея” Робера Десноса — магический экскурс “по запутанным коридорам истории” с блуждающими по нему фигурами в масках.

Что касается темы смерти Парижа, то, как ни покажется странным нашему традиционному “идеальному” видению французской столицы, имеющему солидные истоки в русской классической литературе, тема эта также занимает почти что центральное место в “парижском тексте”, который начиная с XVIII века не устает создавать французская литература. Моду на эту тему неожиданным образом задал саркастический Пирон, соперник Вольтера, накануне смерти почувствовавший тягу к сентиментальности. В послании “Мадам де ***. По поводу ее бюста, выполненного в мраморе и напоминающего бюст Авроры” он описывает Париж через 6000 лет как город, в котором нет более ни мостовых, ни окон, ни дверей, трава произрастает на месте, где сейчас бурлит жизнь, — не осталось ничего, кроме все так же спокойно текущей Сены. Впрочем, трагическое размышление имеет вполне галантную концовку: далекий потомок, раскапывающая руины, находит бюст той, кому Пирон некогда посвятил свое стихотворение. Более драматическое решение мы находим в идиллии(!) “Исчезнувший Париж” Франсуа Бенуа Офмана (1787). Старик приводит своих внуков на то место, где некогда стоял Париж, и вспоминает град, где некогда “дворцы возведены” и где “теперь лишь лес стоит”.

Можно сказать, что тема смерти города и руин, в которые суждено однажды превратиться Парижу, проходит через всю французскую литературу. В революционные годы эта тема обретает вполне реальные основания, поскольку Париж чувствует себя в постоянной опасности и, как писал А. Шенье, “никогда еще страх не имел таких алтарей, какие он обрел ныне в Париже”. В романтическую и постромантическую эпоху тема Парижа, превращающегося в дикую природу, прозвучит в целом ряде литературных текстов. Так, в “Отце Горио” Бальзака Вотрен говорит Растиньяку: “Видите ли, Париж — это как леса диких прерий в Новом свете”. Сравнение это актуализуется в романе А. Дюма “Парижские могикане”, одно название которого, казалось бы, преодолевает противостояние урбанизма природе.

Метафорой смерти, во всяком случае, иллюзорности понятия *вечность* становятся революционные и постреволюционные годы Пантеон — превращенная в храм национальной славы церковь Святой Женевиевы. В истории первых лет его существования самым удивительным было то, что из пяти похороненных в нем во время революции сынов отечества двое из Пантеона были вскоре извлечены. За месяц до перенесения в Пантеон останков Руссо, 21 сентября 1794 года в Пантеон были перенесены останки Марата. В тот самый день, когда гроб с телом Марата пересекал портал Пантеона, через боковую дверь выносили гроб с останками Мирабо. Самого Марата вскоре постигла та же участь. К истории Пантеона обратится в 1860-е годы изгнанный из Франции после декабрьского переворота (приход к власти принца Луи-Наполеона) историк Эдгар Кине, для кото-

рого Пантеон становится символом смерти, равно физической и метафизической, существование его с самого начала обречено на провал: “Мечта, длившаяся всего лишь один день!”.

Очередным потрясением для города станет так называемая османизация Парижа — проводившаяся в период Второй империи (вторая треть XIX века) под руководством барона Османа реконструкция города, определившая во многом и его нынешний облик. Тема смерти Парижа в это время наполняет французскую поэзию. Возможно, с особой силой она прозвучала у Бодлера — в стихотворении “Лебедь”, символично входящем в цикл “Парижские картины” “Цветов зла”: “Где ты, старый Париж? Как все чуждо и ново! / Изменяется город быстрее, чем сердца”...

О том, насколько глубоко в сознании запечатлелось это представление о Париже как городе, обреченном смерти, свидетельствует и текст современного поэта Жака Реда из книги “Руины Парижа”. Поэт, бредущий по городу, казалось бы еще такому живому, везде прозревает смерть: “Инвалиды, Сен-Сюльпис, Башни, Нотр-Дам, Пантеон” смешиваются у него с “дрожащими руинами домов”, а в финале книги, при наступлении “милосердной темноты”, он — как в начале времен — оказывается “на мусорном кургане, прислонившись к руинам Парижа”.

По-видимому, именно подобная двойственность Парижа — города печального, обреченного на умирание, и города яркого и завораживающего — вызывает к жизни особого рода жанр — парижской утопии. Утопия эта, надо сказать, реализовалась в самых различных сферах. Не однажды уже упомянутый нами Л.-С. Мерсье изображал в своем романе “Год две тысячи четыреста сороковой: Сон, которого, возможно, и не было” (1786) преображенный Париж, ставший идеальной моделью универсума. Один из самых блистательных архитекторов дореволюционной эпохи Клод-Николя Леду работал над проектом “идеального города” (*cit   id  ale*). Особо трепетным было отношение к Парижу Наполеона Бонапарта. Еще в 1798 году, во время Тулонского сражения, он сказал: “Если бы я имел в своем владении Францию, я бы сделал из Парижа не только самый прекрасный город из всех существующих, но самый прекрасный город, который вообще может существовать”. С проектами перестройки города, инициированными им как императором, было связано впоследствии появление большого количества фантастических (утопических) архитектурных проектов. В одном из них участвовал отец Бальзака, который уже тогда мечтал соорудить между Лувром и Тюильри пирамиду во славу египетского похода. План нового идеального города, в который созываются все “народы севера и юга”, разрабатывает в 1832 году сенсимонист Шарль Дюверье. Утопическим энтузиазмом исполнен и текст стареющего, находящегося (как и Э. Кине) в изгнании Виктора Гюго, написанный им как предисловие к “Путеводителю” по Парижу и соединяющий в себе черты одновременно и утопии, и антиутопии.

Хитроумным видом утопии можно было бы назвать и характерную для парижского текста попытку остановить ускользающее бытие города. Строго говоря, то вообще была тенденция, свойственная французской литературе, — остановить уходящее время, овладеть им при помощи письма. С ней мы встречаемся в “Замогильных записках” Шатобриана, позже — “В поисках утраченного времени” Марселя Пруста. Этим же желанием зафиксировать и тем самым остановить, обессмертить жизнь города был движим и Максим Дюкан, работая над шеститомным трудом “Париж, его органы, функции и его жизнь во второй половине XIX века (1893—1896)”, история создания которого поразила воображение Вальтера Беньямина (ее он записывает в рабочую тетрадь, содержащую подготовительные материалы к собственной книге о Париже).

Читатель нашего номера сможет познакомиться не только с этой записью Беньямина, но также и с двумя собственно художественными попытками остановить навязчивый шум городского времени. Одна из них принадлежит перу писателя XX века, экспериментатору, интеллектуалу Жоржу Переку, в юности участнику группы УЛИПО, поставившей целью изучение потенциальных возможностей языка. За неимением возможности описать реальность Парижа, Перек решает “зарегистрировать” почти в механической манере все, что происходит на парижской площади Сен-Сюльпис в течение нескольких часов. Так география Парижа оказывается сведена в “Попытке исчерпания одного парижского места” (1975) к одной площади, а позиция наблюдателя — к человеку, неподвижно сидящему за кофейным столиком и фиксирующему изменения, на ней происходящие.

Любопытно сравнить этот экспериментаторский текст с другим, написанным на полтора столетия ранее, но с той же интенцией, правда менее ограничительной, потому что в XIX столетии принято было мыслить в категории “весь Париж”. Я имею в виду текст Этьенна де Жуи “Париж в разные часы дня”, который у русского читателя вызовет, конечно же, ассоциацию с “Невским проспектом” Гоголя.

Итало Кальвино однажды сказал: “Прежде чем стать реальным, для меня Париж, как и для тысячи других людей, был городом, навязанным литературой, который считаешь *своим* благодаря прочитанным книгам” (“Отшельник в Париже”). По сути, о том же говорил и Вальтер Беньямин, найдя, правда, этой особенности еще и топографическое объяснение. “Ни один город мира, — писал он, — не связан так глубинно с книгой, как Париж. И если прав Жироду, говоря, что человек испытывает здесь высшее ощущение свободы, когда бредет вдоль реки, то можно считать, что этот способ фланирования счастливо приводит его к книге. Потому что вот уже столетия набережные Сены, словно плющом, увиты книгами: Париж — это огромная библиотека, тянущаяся по обе стороны Сены”.

Литература, посвященная Парижу, поистине необъятна (кстати, в городе есть и специальная библиотека, на подобного рода литературе специализирующаяся — Историческая библиотека города Парижа, 24 Rue Pavée). Немало антологий и других книг, Парижу посвященных, вышло, особенно за последние годы, и на русском языке. А потому, составляя этот номер, который стал для нас (почти в традициях Ж. Перека) номером “формальных ограничений” и который открывает серию “Литературные столицы мира”, мы решили, помимо очевидного условия представить тексты, до сих пор еще на русский язык не переведившиеся, избегать также и публикации фрагментов, вырванных (или вырезанных) из больших романов, Парижу посвященных. Таких романов — несметное количество. И номер в ином случае получился бы совершенно другим. Дать сколь-либо исчерпывающую подборку авторов, писавших о Париже, в чьих произведениях город предстает еще и как одно из главных действующих лиц, оказалось утопией. Да простят нас за это читатели, которые не найдут здесь ни А. Дюма, ни автора “Парижских тайн” Эжена Сю, ни Феликса Надара с его “Парижскими катакомбами”, ни Фердинана Селина, как и Арагон и Беньямин, обратившегося к эмблематике парижских пассажей (“Смерть в кредит”), ни Модigliano или Антуана Компаньона, и многих-многих других. Оказалось невозможным, по той же причине, представить и нефранцузский Париж, созданный великой американской (Хемингуэй, Фицджеральд), великой латиноамериканской (Кортасар) и другими литературами. Иные известные читателю имена представлены у нас текстами, возможно, даже не центральными в творчестве их авторов, однако, смеем надеяться, способными открыть нечто новое в истории литературного освоения Парижа. Так, Рэмон Кено, автор известнейшего романа “Зазн в метро”, представлен у нас “развлекательным” катехизисом “Знаете ли вы Париж?”, отчетливо перекликающимся с мифическим “Кроссвордом” (“Mots croisés”) Ж. Перека. “Малыми” текстами представлены и великие создатели парижской мифологии — Бальзак, Гюго и Нерваль, а также Вальтер Беньямин, чьи статьи “Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма” и “Париж — столица девятнадцатого столетия” уже известны русскому читателю.

Избегая хронологического или родового принципа (проза—поэзия), мы попытались дать *свою* расшифровку парижского текста, показав его, возможно, не всегда очевидную оптику, представить Париж не только как столицу мира и “Мекку истины”, город любви, равно невинной (“Невинная дева в Париже” Поля Морана) и продажной (Ретиф де ла Бретонн, Филипп Супо), но показать еще и Париж ночной и подземный, Париж утопический и умирающий, развернуть его не только в исторической горизонтали, но и в географической вертикали, показав Париж городских улиц с его ресторанами и генгетами, а также с населенным хтоническими монстрами подземельем.

В номере представлены и те неочевидные для сегодняшнего читателя жанры, которые осваивали Париж, делая его создателем собственной мифологии. Это и жанр “картины”, ставший с 1780-х годов краеугольным камнем новой теории драмы и переместивший акцент с подражания действительности (мимесиса) на эффект, произведенный на зрителя (читателя). В дальнейшем во французской литературе этот прием будет подхвачен большим почитателем Мерсье Бальзаком, а за ним — Бодлером и Л.-П. Фаргом. К тому же Бодлер, по примеру Мерсье, даст одному из циклов, входящих в его поэтический сборник “Цветы зла”, название “Парижские картины”.

Из других жанров, которые выработал парижский текст для самоописания, упомянем жанр “парижского дьявола” и “парижского отшельника”. Тексты под таким названием, хотя и с некоторой вариацией (“Хромой бес”, “Хромой бес в Париже”, “Новый хромой бес. Философическая и нравственная картина Парижа...”), бытовали на протяжении всего девятнадцатого века и сложно отозвались в веке двадцатом. В одном из них свой метод освоения и “присвоения” прилетевший в город Асмодей объяснял при помощи метафоры пирога: “огромных размеров пирог; верхушка его надрезана, и жадные взоры оказываются прикованными к сочной сердцевине”. Легко догадаться, что “срезанная верхушка” и есть тот покров тайны, который скрывает истинное лицо города, что и становится главной интригой жанра. Немало значимой во всех данных текстах оказывается смысловая соотнесенность дьявола и Парижа, возвращающая нас к теме Парижа как города дьявола, пусть предстающей на этот раз в шутовском исполнении.

В пятитомном издании “Пустынный из квартала Шоссе д’Антен, или Наблюдения над французскими нравами и обычаями начала XIX века” (1812—1814) Виктора-Жозефа Этъена де Жуи само название заключало в себе парадокс: “отшельничество”, предполагающее бегство от мира, “помещалось” в бурлящий жизнью город (Париж), и к тому же в наиболее светский его квартал (Шоссе д’Антен считался одним из самых привилегированных кварталов наполеоновского Парижа). Так возникал значимый оксюморон: светский отшельник, или философ среди рассеяния света, — состояние, необходимое для непредвзятого прочтения города.

Еще один жанр, с отголосками которого читатель сможет познакомиться в статье современной исследовательницы Арлетт Фарж “Жизнь парижской улицы в XVIII веке” — жанр “парижских криков”. К ним относятся и зазывания продавцов целебных снадобий, и реклама шарлатанов, и призывы к подаянию собирателей милостыни. Темой “парижских криков” интересовались еще в Средние века, и популярность их на протяжении семи столетий, вплоть до конца XIX века, не ослабевала. О “парижских криках” как о речевом жанре писал в свое время и М. М. Бахтин.

И, наконец, какой же Париж без парижанина? Во французском языке есть плохо переводимое на русский язык слово “паризианизм”. Что означает “чувствовать себя парижанином”, по каким признакам можно узнать парижанина, чем парижанин отличается от жителя Лондона и что из себя представляет этот исключительно характерный для Парижа и словно самим городом рожденный тип фланера, единственная страсть которого — *смотреть*?

Однажды один французский философ, желая приобщить меня к парижскому стилю жизни, среди прочего объяснил: “Если тебе скажут, что хотят с тобой поужинать, то знай, на ужин тебя никогда не пригласят”. Позже я нашла нечто подобное в одном из эссе Жуи, только фраза у него было приписана королю. На умении понимать подспудный смысл слов строилась некогда теория благородного человека (*honnête homme*). Знаки надо уметь читать. Именно поэтому по настоящий день такую роль во французской культуре играет этикет, знание которого тоже становится одним из признаков паризианизма. Об этикете — гастрономическом этикете, хотя и не без иронии, пишет в “Новой теории завтрака” Бальзак. О сложном языке этикета вспоминает и американская писательница и дизайнер, лауреат Пулитцеровской премии Эдит Уортон в романе “Взгляд в прошлое”¹. Не случайно, по-видимому, семиотика, наука о знаковых системах, столь прочно укоренилась во Франции, где чтение знаков становится условием успешной социализации.

Пока готовился этот номер, случилось непоправимое. Собор, некогда спасенный из руин романом Гюго и деятельностью архитектора Виолле-ле-Дюка, вновь обратился в руину. Наш разговор о Нотр-Дам, который мы задумали как оммаж тому, что так ценим и любим, получился двусоставным. Это и личные впечатления современного писателя Сильвена Тессона, вписывающего потерю в контекст социальной, политической, но прежде всего личной жизни и опыта проживания в большом городе человека нашего времени. И, с другой стороны, это размышления историка искусства и писателя Адриана Геца — о той игре судеб, которая, уничтожив наполовину здание, вновь заставила вернуться нас к литературе, к великой книге — “Собору Парижской Богоматери” Виктора Гюго.

1. За указание на данный источник приношу благодарность О. Б. Вайнштейн.