

*О. Е. Волчек**

**ПОЛЬ КЛОДЕЛЬ — ЧИТАТЕЛЬ «ИДИОТА»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:
К ВОПРОСУ О «БЕТХОВЕНСКОЙ» КОМПОЗИЦИИ РОМАНА****

Статья посвящена вопросу рецепции романа Ф. М. Достоевского «Идиот» крупнейшим французским религиозным писателем, поэтом и драматургом XX в. П. Клоделем. Признавая глубокое влияние Достоевского на свое драматическое искусство, Клодель первым привлек внимание к композиции романа, сравнивая ее с искусством Бетховена. В работе прослеживаются истоки возникновения музыкальной метафоры у Клоделя применительно к искусству композиции Достоевского, а также вопрос о возможном влиянии художественного мастерства русского писателя на композицию драматических произведений Клоделя.

Ключевые слова: Клодель, Достоевский, «Идиот», Бетховен, искусство композиции.

O. E. Voltchek

*PAUL CLAUDEL — READER OF “THE IDIOT” BY FYODOR DOSTOEVSKY:
ON THE “BEETHOVIAN” COMPOSITION OF THE NOVEL*

The article dwells upon the reception of Fyodor Dostoevsky’s novel “The Idiot” by one of the major French religious writers, poet and playwrights of the XXth century Paul Claudel. Recognizing Dostoevsky’s deep influence on his own dramatic art, Claudel was the first to point out the composition of the novel, that he compared to Beethoven’s music. The article traces the sources of the Claudel’s musical metaphor as regards Dostoevsky’s art of composition as well as a possible influence of the Russian writer’s artistic skill on the composition of Claudel’s drama plays.

Keywords: Claudel, Dostoevsky, “The Idiot”, Beethoven, art of composition.

* Волчек Ольга Евгеньевна, независимый исследователь, Санкт-Петербург; ovoltchek@hotmail.fr

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта «Достоевский в зарубежной рецепции: от классики до постмодерна» № 18–012–90033.

В конце своего жизненного и творческого пути Поль Клодель (1868–1955) в цикле бесед с Ж. Амрушем, записанных в 1951 г. для французского радио, признавал глубокое влияние, которое Достоевский оказал на его драматическое искусство (о влиянии Достоевского на Клоделя см.: [3; 13]). Говоря о романе «Идиот», П. Клодель в очередной раз восхищался его композицией: «Нет более прекрасной композиции, выраженной в слове, которую я назову бетховенской, чем начало “Идиота”: двести первых страниц “Идиота” — это подлинный шедевр композиции, напоминающий крещендо Бетховена» [19, р. 46]. Французский писатель ставил «Идиота» выше «Братьев Карамазовых», считая последний роман Достоевского фрагментарной книгой, которой «не хватает единства и интегральной динамики, равномерного развития сюжета, присущего “Идиоту”» [19, р. 46]. Столь радикальное на первый взгляд заявление, сделанное ставшим еще при жизни классиком французской изящной словесности, которая с самого начала, т. е. с первых оценок Э.-М. де Вогюэ, и порой по сей день отказывает этому роману в стройности и последовательности повествования, ставит ряд вопросов, на которые мы попытаемся найти ответы.

Во-первых, каковы истоки этой музыкальной метафоры у Клоделя, который, как известно, не получил музыкального образования, хотя и был тонким ценителем и поклонником музыки?

Во-вторых, насколько закономерно сравнение композиционных приемов Ф. М. Достоевского и Бетховена?

И наконец, остается открытым вопрос о влиянии художественного мастерства Достоевского, о котором свидетельствует Клодель, на его собственное творчество, в частности на композицию его драматических произведений.

Французская литература, как известно, долгое время служила образцом для литератур иностранцев, среди которых русская литература XIX в., доказав свою оригинальность, пленила воображение французского читателя, который тем не менее продолжал находить в ней французское влияние. Не избежал этого и Достоевский, представленный французским читателям дипломатом и литератором Э.-М. де Вогюэ в его знаменитой книге «Русский роман» (1886), которая подготовила почву для активного восприятия Достоевского во Франции (о «Русском романе» Вогюэ см.: [5; 14, с. 23–69]). В предисловии к роману «Идиот», переведенному в 1897 г. В. Дерели, Вогюэ отказывает Достоевскому в литературном мастерстве и объясняет, почему этот роман не обладает ни единством, ни напряженностью действия «Преступления и наказания» и не выдерживает сравнения в плане композиции: «Завязка стремительна и искусна, главные персонажи нам знакомы уже с первых страниц; но вскоре они погружаются в фантастический туман, теряются среди бесчисленных лиц, которые выходят гримасничать на первый план» [30, р. I]. Вогюэ не рекомендовал роман образованным людям, обладающим литературным вкусом, поскольку «их быстро утомят эти странные и непонятные интриги, не имеющие между собой видимой связи, если только их не позабавит этот русский, наивный имитатор Эжена Сю по части театральных эффектов» [30, р. I–II]. Эта резкая отповедь роману и его автору из уст признанного знатока русской литературы во многом определила восприятие романа среди его первых читателей из числа тех самых образованных ценителей литературы — нового поколения

французских писателей (А. Жид, Р. Роллан, А. Сюарес, М. Пруст, Ж. Ривьер, Ален-Фурнье) среди которых оказался и П. Клодель.

Первое знакомство с творчеством Достоевского и романом «Идиот» состоялось, по всей видимости, сразу же после выхода в свет этого произведения Достоевского во Франции, когда Клодель учился в Свободной школе политических наук в 1886–1889 гг. Это были годы дружбы с А. Сюаресом и Р. Ролланом, студентами Эколь Нормаль Сюперьер, годы активного чтения и постижения музыки — занятий, в которых Клодель находил отдохновение от учебы, зараженной духом позитивизма. В письме к А. Жиду от 30 июля 1908 г. Клодель, прочитав одну из первых статей Жида о Достоевском, признавался: «Достоевский — один из тех людей, которых я больше всего изучал в эпоху кризиса моего формирования и которые больше всего меня поддерживали и утешали» [17, р. 85].

В своем прозаическом произведении «Рихард Вагнер. Мечтания французского поэта» (1927) Клодель снова вспоминает об этой поре ученичества: «Как мне забыть, что в эти годы материализма, когда университетское образование тяжелой плитой легло на голову бедного юнца, Бетховен и Вагнер были для меня единственными лучами надежды и утешения» [20, р. 883]. Но к музыке, спасавшей его от нудных занятий, Клодель приобщился еще в годы учебы в лицее Людовика Великого (1983–1985), где он вместе с Ролланом открывал для себя творчество Бетховена.

Таким образом, Достоевский и Бетховен стали одними из главных «утешителей» Клоделя в годы его становления и оказали на него решающее влияние. Что касается Бетховена, то именно Роллан и Сюарес стали его учителями в понимании музыки вообще и Бетховена в частности. С ними Клодель разделял восхищение творениями великого композитора, которые его так волновали. Мы находим тому свидетельство не только у Клоделя, но также в «Воспоминаниях молодости» Роллана, и в его посвящении Полю Клоделю, которое предваряет первую часть («Девятая симфония», 1941) трехтомного цикла о последнем периоде жизни Бетховена из многотомной книги Роллана «Бетховен. Великие творческие эпохи»:

Мой дорогой Клодель,

Вспоминается ли вам воскресный день восемьдесят девятого <...>? В ту пору нам было двадцать лет... Только что мы прослушали Мессу ре-мажор и шли домой пешком Большими бульварами к Люксембургскому саду. С нами был и Сюарес. Возбужденные и взволнованные до предела произведением, которое глубоко запечатлелось в наших юных душах, мы являли собой тройное изображение восторга. <...>

В память о том, что мы снова обрели друг друга, да разрешит он преподнести ему последнюю книгу откровений, поведенных мне нашим Бетховеном, который был нашим светочем в двадцать лет и который продолжает светить нам сквозь мрак и бури Запада!.. [11, с. 21–22]

Роллан, как известно, был не просто музыкально образованным человеком, как Жид и Сюарес, но настоящим ученым, получившим степень доктора за диссертацию, посвященную исследованию в области музыкально-исторической науки. Бетховен стал центральным образом в творчестве Роллана — это

образ «великого утешителя — великого безутешного Бетховена, страдавшего как никто», как он писал в начале 1890-х гг. [12, с. 370]. В беседах с Амрушем Клодель признавался, что его интерес и симпатия к Роллану были вызваны именно любовью к Бетховену и что книга Роллана о великом композиторе «явилась для него ключом к пониманию всей музыки и многому его научила» [19, р. 308–309]. Действительно, еще в 1940 г., прочитав присланную Ролланом одну из частей его книги о Бетховене — «Песнь Воскресения» (Торжественная месса и последние сонаты), Клодель писал: «Теперь я понимаю, почему в пору того великого кризиса в моей жизни, я был так очарован этими последними сонатами и этими пьянящими диалогами между правой и левой рукой» [29, р. 101].

С другой стороны, мы наблюдаем известную переключку в скупых высказываниях Клоделя о композиции «Идиота» и в текстах Сюареса, в которых тот также прибегает к музыкальной метафоре, рассуждая о мастерстве Достоевского-художника. Сюарес, открывший для себя Достоевского во время учебы в Эколь Нормаль Сюперьер благодаря своему соседу по комнате Роллану, публикует в 1911 г. первую книгу о русском писателе во французской литературе под названием «Достоевский» [27]. Рассуждая о художественном мастерстве Достоевского, Сюарес акцентирует внимание на композиции его произведений: «Достоевский необычайно беспорядочен, когда ему не удастся найти свой порядок. Но его порядок просто чудо, когда он его достигает» [28, р. 286–287]. Образцом такого порядка для него наряду с «Преступлением и наказанием» является и роман «Идиот». Позже, в очерке «Столетие Достоевского» (1921) Сюарес вновь утверждает, что «беспорядок Достоевского — это порядок симфонии» [26, р. 852].

Клодель в письме к Ж. Ривьеру от 17 февраля 1912 г., критикуя книгу Сюареса, которую он счел поверхностной, сосредоточенной больше на биографии писателя, а не на его творчестве, отмечает, что в Достоевском сочетаются две вещи — изобретатель и композитор: «Как композитор он обладает такой мощью, которой обладал лишь Бетховен — терпеливо собирать свои идеи со всех сторон горизонта и дать им разразиться яркой вспышкой в грандиозных ансамблях, обладающих несравненной силой и богатством. Он проделал с романом-фельетоном то, что Бетховен проделал с сонатой. <...> Изучение “Идиота” представляет неисчерпаемый интерес для художника. Я очень много из него почерпнул». И продолжая дальше о Бетховене: «Это — бог композиции. Как бы я хотел побольше знать о музыке, чтобы глубже проникнуть в его тайны!» [16, р. 199]

Следует отметить, что Сюарес, с которым Клодель вел переписку на протяжении тридцати четырех лет, был также пианистом и музыковедом и наряду с Ролланом помогал Клоделю в постижении тайн музыки Бетховена. Так, в марте 1911 г. Клодель обращался к нему за разъяснениями перед тем, как пойти слушать один из поздних квартетов Бетховена [16, р. 343].

Прочтя книгу Жиды «Достоевский», Клодель в письме к писателю от 29 июля 1923 г. высказывает свое восхищение поистине виртуозным мастерством, с которым написана эта работа, сравнивая ее с музыкальной партитурой, но при этом выражает сожаление о том, что Жид не уделил внимания искусству До-

стоевского — «его композиции — столь искусной и столь любопытной своими крещендо в духе Бетховена, своим возвеличиванием приемов, изобретенных Эженом Сю и другими представителями французских эпических жанров эпохи Луи-Филиппа» [17, р. 238]. Как мы видим, тень Эжена Сю, впервые брошенная на повествовательную манеру Достоевского Вогюэ, витает в сознании Клоделя, который высоко оценивал мастерство романного повествования автора «Вечного жида», утверждая в своей речи в честь Виктора Гюго, произнесенной в Брюсселе 25 мая 1935 г., что «в значительной степени из этой техники, открытой Эженом Сю, его выстраивания перипетий и крещендо, вышел, следуя своему ритму, роман Достоевского» [20, р. 469]. Мы не будем здесь оспаривать этого мнения Клоделя, отметим лишь устойчивость музыкальной метафоры в рассуждении о форме романа. Двумя годами позже, в 1937 г. Клодель открывает для себя роман «Подросток», который также считает образцом бетховенской композиции: «Прочел прекрасный роман Достоевского, которого прежде не знал: “Подросток” (святой человек Макар). <...> В том, что касается искусства, его романы обладают восхитительной композицией, эти огромные поступательные движения по 50 страниц, как у Бетховена» [18, р. 177].

Наконец, в эссе «О “Бетховене” Роллана», датированном ноябрем 1945 г. и опубликованном в «Figaro littéraire» 6 апреля 1946 г., Клодель, во многом отталкиваясь от идей самого Роллана, рассуждает о восприятии музыки Бетховена во Франции:

Революция и в то же время откровение. Становится понятен тот взрывной и разрушительный эффект, который должна была произвести подобная музыка на столь литературный и резонерствующий народ, как французы, привыкший даже от искусства звуков требовать той же демонстрации порядка, выраженного в пропорции и покоя в интеллектуальной потребности, каковые ему были дарованы в классической трагедии и садах Версаля [20, р. 363].

Роллан настаивал в своей книге, что позднее, т. е. наиболее зрелое, творчество Бетховена долгое время вызывало споры. Из современников лишь немногие смогли понять и оценить его последние сочинения. В русской музыкальной критике поздний период творчества великого немецкого композитора, которым восхищались Роллан и Клодель, также вызывал неоднозначные оценки. О малодоступности и непонимании последних сочинений Бетховена писал, в частности, П. И. Чайковский:

Что бы ни говорили фанатические поклонники Бетховена, а сочинения этого музыкального гения, относящиеся к последнему периоду его композиторской деятельности, никогда не будут вполне доступны пониманию даже компетентной музыкальной публики, именно вследствие излишества основных тем и сопряженной с ними неуравновешенности формы. Красоты произведений подобного рода раскрываются для нас только при таком близком ознакомлении с ними, которого нельзя предположить в обыкновенном, хотя бы и чутком к музыке слушателе; для уразумения их нужна не только благоприятная почва, но и такая возделанность, которая возможна только в музыканте-специалисте [10, р. 18].

Современники Достоевского также не сумели сразу оценить роман «Идиот». Столь же взрывной и разрушительный эффект производили и романы До-

стоевского на его первых французских читателей, предпочитавших Тургенева и Толстого этому «варварскому вымыслу», в котором Достоевский смешал жанры, по определению Вогюэ. Здесь безусловно напрашивается определенная параллель в восприятии Клоделем революционных новаторских экспериментов Бетховена в области сонатной формы и революционного новаторства в области романа как художественной формы, которое впоследствии было отмечено М. Бахтиным в его первой работе, посвященной творчеству русского писателя — «Проблемы творчества Достоевского» (1929):

Он создал существенно новый романский жанр, пишет Бахтин, — поэтому его творчество не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы привыкли прилагать к явлениям европейского романа [1, с. 12–13].

Но сравнивая роман Достоевского с полифонией, Бахтин при этом замечал, что «материалы музыки и романа слишком различны, чтобы могла быть речь о чем-то большем, чем образная аналогия, чем простая метафора» [1, р. 29]. Не найдя более подходящего обозначения, он превратил эту метафору в термин «полифонический роман».

Клодель и Сюарес, сравнивая искусство композиции Достоевского с Бетховеном, говорили о «порядке симфонии». Они уловили и почувствовали художественное новаторство Достоевского, рассуждая о нем в привычных для них терминах «порядка» и «беспорядка», имея в виду особую организацию тем, образов и эпизодов, подчиненную не привычным сюжетно-прагматическим связям, а внутреннему «музыкальному» ритму произведения, организующего кажущийся хаос в гармоничное целое. Их характеристики в терминах музыкальной полифонии носят скорее импрессионистический характер, тогда как само новаторство — революционное или же принципиальное — писателя в области формы требовало и новых определений в теории романного жанра, каковые и выдвинул Бахтин, полемизируя с теорией психоанализа и формализмом, получившими широкое распространение в 1920-е гг.

Насколько правомерно считать «полифонию» Бахтина и «симфонизм», т. е. приближение к стилю бетховенской симфонии Клоделя, определениями одного порядка применительно к сложному романному повествованию Достоевского, которое, действительно можно было бы сравнивать с симфоническим характером сонат Бетховена с их текучестью тематических границ, ползучей извилистостью линий, характерных для полифонической разработки? Насколько правомочно говорить о бетховенской композиции романа «Идиот»? У Бахтина сравнение романа Достоевского с полифонией имеет значение лишь «образной аналогии», тогда как у Клоделя эта попытка определения качества формы романа как бетховенской симфонии уже тогда выражает тип художественного мышления, до идеи которого Бахтин расширит свое определение полифонического романа в редакции «Проблем поэтики Достоевского» 1963 г.

В самом деле, для Клоделя один из главных критериев качества произведения заключается именно в композиции, понимаемой как некий порядок внутри гармоничного целого: «Кто говорит искусство, говорит строгая и логичная композиция» [23, р. 291], — утверждал он по поводу «Полуденного

раздела» (1906). Порядок характеризует как изобразительные и музыкальные искусства, так и литературу, для которой роман Достоевского «Идиот» кажется ему «моделью композиции», как он заявит в «Импровизированных мемуарах». Композицию он считал самой возвышенной областью поэтического искусства, отдавая предпочтение масштабным построениям, в которых искусство композиции может проявиться в полной мере в отличие от «малых картин» [23, р. 292]. По мысли М. Лиура, специалиста по творчеству Клоделя, «идея композиции является ключом ко всей метафизической и моральной системе, которая проясняет и поддерживает поэтическое и драматическое искусство Клоделя» [22, р. 589]. Но в то же время для Клоделя немаловажное значение играет и «беспорядок», поскольку «Порядок — удовольствие разума, но беспорядок — наслаждение воображения» [6, с. 28], — как он напишет позже в предисловии к пьесе «Атласный башмачок» (1929). В этом смысле определение бетховенского симфонизма применительно к художественному целому романа Достоевского сближается с пониманием полифонии у В. Л. Комаровича, который раньше Бахтина подметил эту особенность романной структуры у Достоевского. Комарович, действительно, существенно раньше Бахтина выдвинул концепцию романной формы Достоевского как «полифонической»:

Телеологическое соподчинение прагматически разъединенных элементов (сюжетов) является... началом художественного единства романа Достоевского. И в этом смысле он может быть уподоблен художественному целому в полифонической музыке: пять голосов фуги, последовательно вступающих и развивающихся в контрапунктическом созвучии, напоминают «голосоведение» романа Достоевского [9, с. 67] (см. об этом: [2, с. 31–32]).

С другой стороны, мог ли знать Клодель, что Бетховен также был одним из любимых композиторов Достоевского, который был очарован высшей гармонией звуков бетховенских произведений и считал, что нужно иметь очень развитое ухо, чтобы понимать ее? Сам он, так же, как и Клодель, любил, тонко чувствовал и понимал музыку, не будучи при этом музыкантом. Достоевский также подчеркивал необходимость достижения определенной стадии духовного развития и постоянного эстетического совершенствования для более глубокого проникновения в творческие замыслы великих композиторов и их воплощение в серьезных музыкальных произведениях. В молодости, в 1840-е гг., Достоевский был страстно увлечен музыкой, посещал сольные концерты знаменитого пианиста-виртуоза Листа, на одном из которых тот исполнял вторую половину Пасторальной симфонии в своей транскрипции, «воспроизвел ни с чем не сравнимую... “бурю”, наконец — весь финал», как восторженно отзывался музыкальный и художественный критик В. Стасов [4, с. 12]. Достоевский также искал утешения в любимой музыке, когда находился далеко от дома, чувствовал себя одиноким. А «Идиот» — единственный роман Достоевского, написанный вдали от дома, за границей, где им с супругой довелось посещать музыкальные концерты, на которых исполнялись в т. ч. и произведения Бетховена. По воспоминаниям С. Ковалевской, любимым произведением Достоевского была «Патетическая» соната Бетховена, которая «погружала его в целый мир забытых ощущений» [8, с. 115]. Для Достоевского, так же как и для Клоделя,

музыка служила неизменным источником вдохновения, помогала в поиске новых сюжетов для своих произведений, в разработке персонажей. И в этом смысле нет ничего удивительного, что Клодель «прочитал» роман «Идиот» как музыкальную композицию, гениально предугадав «полифонический» характер романа, открытие которого прочно закрепилось за Бахтиным. Как подчеркивает известный музыковед А. Гозенпуд в своей монографии «Достоевский и музыка», «симфонизм и полифоничность романов Достоевского, многообразии противоборствующих тем, меняющихся характеров в процессе развития, наличие систем “лейтмотивов” и повторов — “репризности” совершенно бесспорны» [4, с. 134], что позволяет утвердительно ответить на вопрос об аналогии «полифонии» и «симфонизма».

Чтобы попытаться понять, что общего в композиционном построении романов Достоевского и музыкальных произведениях Бетховена, следует вновь обратиться к «Импровизированным мемуарам» Клоделя. Говоря о своем предпочтении романа «Идиот» «Братьям Карамазовым», Клодель уточняет, что речь идет о чисто формальной точке зрения. И с этой формальной точки зрения он утверждает, что многому научился у Достоевского, равно как и у Бетховена, которого разбирал одним пальцем. «Я находил много аналогий между их системами композиции, очень обильными системами. Они ничего не забывают. Возможно, для нас, французов, в этом есть некоторый избыток, но в то же время совершенно замечательное искусство и единство слова» [19, р. 46]. Следует отметить, что Клодель всегда рассуждает как художник, а не как теоретик, каковым был Роллан. Главное для него, пожалуй, заключается в искусстве окончательной организации произведения в единое целое, когда в «кажущемся хаосе царит порядок» [11, с. 132] — именно в этих терминах Роллан подводил итог своему анализу финала «Девятой симфонии». В аналогичных терминах рассуждает о творчестве Клоделя Б. Щлецер, литературный и музыкальный критик, один из первых переводчиков Достоевского на французский язык:

И так сильно его чувство меры, сознание гармонии и строя, так велик его художественный дар, что ему удастся оформить и самый хаос. Самое безобразное и самое смутное, текучее, бесформенное, огромное, таинственное, бессмысленное ему удастся явить нам в четких, пластичных, конкретных образах, сделать членами целого, ввести в замкнутую систему [15, с. 310].

С другой стороны, если обратиться к трудам Роллана, где он подробно анализирует новаторство Бетховена, важно то, что Роллан настойчиво противопоставляет Бетховена аристократической верхушке венского общества. Бетховен — утешитель страждущих, самые выдающиеся бетховенские произведения относятся к искусству героико-драматического плана. В поздних же произведениях композитора нашел самое полное и окончательное воплощение стиль венского классицизма с его жизнеутверждающей верой в разум, добро и справедливость, выраженной на концептуальном уровне как движение «через страдание — к радости», а на композиционном — как равновесие между единством и многообразием и соблюдение строгих пропорций при самых крупных масштабах сочинения. Для Достоевского так же, как и для Бетховена, важна не формальная симметрия и внутренняя сбалансированность, а содержание,

суть, поскольку равновесие часто разрушается, есть множество диссонансов, выражающих внутренний конфликт. И Достоевский, и Бетховен являли каждый для своего времени голос новой эпохи — мощный голос, который настойчиво требовал быть услышанным. И Клодель его услышал.

Остается вопрос о возможном влиянии Достоевского на драматургическое искусство Клоделя. С одной стороны, речь может идти не столько о влиянии, каковое представляется весьма «скользким» понятием применительно к великим творцам, а о некоем избирательном сродстве, творческом позиционировании писателя, и шире — художника — внутри сложившегося культурного поля. В этом смысле Клодель также выступает новатором, оттолкнувшись своим ранним творчеством, своими исканиями в области формы, в области слова тех французских читателей, которые «превыше всего ценят в авторе ясность, простоту речи, естественность ее и легкость, тонкий вкус, и для которых великие писатели XVII и XVIII вв., от Корнеля до Вольтера, вечные, идеальные образцы» качеств, каковых, по мнению Шлецера, Клодель, без сомнения, лишен. Его творчество — это «колоссальный лабиринт, как будто циклопическая постройка из цельных глыб, где действуют и говорят какие-то странные существа, превышающие нас не только ростом своим, но и напряжением своих страстей, силою мысли и воли и чудовищным великолепием своего воображения. Но в этом удивительном мире есть своя логика, свой порядок и закон...» [15, с. 310]

Необходимо отметить, что эта критическая статья Шлецера была написана в ответ на резко неодобрительную оценку творчества Клоделя в книге известного в то время литературного критика П. Лассера «Литературные капеллы». Лассер ставит в вину Клоделю антифранцузский склад ума, утверждая, что его композиции полны неясностей и особенностей формы «столь отдаленной от всех наших французских привычек, что она выглядит переводом с иностранного языка» [21, р. 5]. Далее он отмечает «множество беспорядка» в основе драматического вымысла Клоделя, а также говорит о множестве источников, питающих красноречие клоделевских героев, которые говорят не только за себя, но также и за Клоделя, вкладывающего в их уста и то, что им может внушить ситуация, и то, что он сам о ней думает, со своими теориями, так что постоянно «забываешь, кто говорит» [21, р. 50–54]. Обвиняя автора, уже успевшего к тому времени снискать безумное восхищение части французской публики, каковое Лассер именуется «клоделизмом», в отсутствие композиции, позволяющей поэту говорить обо всем в любой момент, не подчиняясь никакому порядку в мысли, что «нарушает фундаментальные законы французской литературы и наносит смертельный удар по французскому языку» [21, р. 68], критик невольно ставит Клоделя в один ряд с нарушителями изящного вкуса и гармонии и проповедниками многоголосицы в литературе и в музыке, каковыми в свое время были Достоевский и Бетховен.

С другой стороны, возможное влияние Достоевского на Клоделя отмечается в компаративных исследованиях, посвященных этим авторам. Так, Ж. Мадоль, хорошо знавший Клоделя, в статье «Достоевский и Клодель» [24], опубликованной в одном из первых сборников, посвященных рецепции творчества Достоевского во французской литературе XX в., пытается коротко представить

первые двести страниц «Идиота», которые так восхитили Клоделя. Он говорит, что охотно назвал бы эту часть звездообразной увертюрой, прежде всего с тремя темами: Мышкина, Рогожина и Лебедева, за которыми едва намечается тема Настасьи Филипповны. Рядом с этим ансамблем выступает семейство Епанчиных, и в этой социальной гуще, столь характерной для Достоевского, персонажи расположены таким образом, что они не перестают воздействовать друг на друга. По мысли Мадоля, эта структура является преимущественно музыкальной, поскольку роман разворачивается во времени, как симфония, что и вызывало у Клоделя аналогию с Бетховеном. На вопрос о влиянии романной структуры Достоевского на драматическое творчество Клоделя Мадоль скорее отвечает отрицательно, поскольку скорость развития действия в театре и в романе отличаются. Но тем не менее он находит некоторую аналогию в технике звездообразной композиции с мощными крещендо в «Атласном башмачке».

В другой статье — «Достоевский и Клодель» [25] в одноименном сборнике Ж. Ришер, напротив, отмечает, что романы Достоевского замыслились как трагедии, поэтому не удивительно, что Клодель нашел в них принципы драматургии. Его внимание сосредотачивается в основном на двойничестве персонажей у Достоевского и Клоделя.

Ритмическую структуру романов Достоевского, и «Идиота» в частности, мастерски анализирует Ж. Катто, один из крупнейших французских исследователей творчества русского писателя. В работе «Пространство и время в романах Достоевского» он выделяет сложный ритм романа — «характеризующийся концентрацией, ускорением, зубчатой кривой с резкими сдвигами и периодами “мертвого времени”, неопределенного и тревожного». Больше всего его поражает именно ускорение, «могучая динамика, “водовертотное движение”, “vortex” по определению Андре Жида» [7, с. 44]. Говоря о водовертотном движении, Катто отдает дань Клоделю, который замечательно уловил этот ритм и называл это движение «кривой в широких крещендо» [7, с. 46]. Следуя логике Клоделя, Катто вкратце разбирает динамику романа и в заключение приходит к выводу, что «ритм Достоевского выявляется во время мощи...» [7, с. 46], а «мощь» (*puissance*), наряду с одержимостью (*possession*), были главным словом, к которому прибегал Роллан в своих определениях творчества Бетховена.

Подводя итог, можно высказать предположение, что открытие романа Достоевского «Идиот» и активное погружение в музыку Бетховена происходили у Клоделя параллельно в годы становления его личности, духовных исканий, пробуждения поэтического дара, а также активного общения с Сюаресом и Ролланом на почве литературы и музыки. В это время Бетховен уже считался классиком, его музыка не вызывала негодования публики, того ужаса от финала Девятой симфонии, который испытывали иные современники великого композитора. Таким образом, Бетховен становится для Клоделя своеобразным проводником в мир художественного мастерства Достоевского, и одновременно у таких авторов, как Клодель, Сюарес и Роллан, — проводником Достоевского в мир избранной литературной публики, наделенной развитым литературным вкусом. Таким образом, талант Бетховена как новатора музыкальной формы, уже утвердившийся во Франции в начале XX столетия, стал для Достоевского

своеобразным пропуском в «высший свет» литературы, точно так же, как, например, у М. Пруста, А. Жида или А. Мальро таким проводником Достоевского стал Рембрандт с его техникой светотени.

И если о Бетховене можно сказать устами Роллана, что его мысль «сильно обогнала звуковой материал, находившийся в его распоряжении» [11, с. 170], эту же формулу можно было бы приложить и к Достоевскому, в частности к его языку, который ложился диссонансом на чуткий изысканный слух французской литературной элиты и нуждался в своеобразной музыкальной аранжировке, сглаживающей разноголосицу и внутренний диалогизм, «внутриатомный перебой голосов» [1, с. 109] полифонического романа — к ней и прибегли первые переводчики романа «Идиот» на французский язык — В. Дерели и впоследствии А. Муссе.

В этой перспективе можно утверждать, что с классической художественной прозой русского романа Достоевский проделал то же, что Бетховен с сонатной формой, существенно обогатив ее и раздвинув границы канона, что будет иметь принципиальное значение для развития симфонизма в музыке и романного слова в литературе XX в. В этом отношении сопоставление двух художников, сделанное Клоделем, можно рассматривать как сопоставление двух истинных творцов, двух титанов, опередивших свое время в области разработки художественной формы. Причем Бетховен оказался своеобразным прокрустовым ложем, мерилom величия художественного дара предвидения, но уловить величие Достоевского в области новаторства воплощения художественной задачи мог только истинный художник, поставивший перед собой такие же великие задачи, как и его предшественники. И таким истинным художником оказался Поль Клодель. Открытие Клоделем бетховенских приемов композиции в романе Достоевского является еще одним бесспорным подтверждением встроенности мировосприятия Достоевского в общеевропейскую парадигму репрезентации, т. е. художественного видения и изображения реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — М.: Русские словари, 2000. — Т. 2. — С. 6–175.
2. Богданова О. В. В. Л. Комарович — исследователь Ф. М. Достоевского // Комарович В. Л. «Весь устремление»: Статьи и исследования о Ф. М. Достоевском / сост., отв. ред. и автор вступит. ст. О. А. Богданова; подготовка текста и коммент. О. А. Богдановой, А. Г. Гачевой, Т. А. Кошемчук, А. Б. Криницына, Г. И. Романовой, Б. Н. Тихомирова; пер. с нем. А. Б. Криницына. — М.: ИМЛИ РАН, 2018. — С. 5–49.
3. Гальцова Е. Д. Достоевский в автобиографических произведениях и переписке П. Клоделя // Наваждения. К истории «русской идеи» во французской литературе XX века / отв. ред. С. Л. Фокин. — М.: Наука, 2005. — С. 76–113.
4. Гозенпуд А. А. Достоевский и музыка. — Л.: Музыка, 1971.
5. Заборов П. [Вступительная заметка к публикации: Вогюэ Э.-М. де. Предисловие к книге «русский роман» / пер. с франц. С. Ю. Васильевой под ред. П. Р. Заборова] // К истории идей на Западе: «Русская идея» / под ред. В. Е. Багно и М. Э. Маликовой. — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Петрополис, 2010. — С. 499–503.

6. Клодель П. Атласный башмачок: Пьеса / пер с фр. Е. Богопольской. — М.: Альма Матер, 2010.
7. Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1978. — Т. 3. — С. 41–53.
8. Ковалевская С. В. Воспоминания и письма. — М.: ГИХЛ, 1961.
9. Комарович В. Л. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А. С. Долинина. — Сб. 2. — Л.; М.: Мысль, 1924.
10. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. — М.: Советский композитор, 1970.
11. Роллан Р. Девятая симфония // Роллан Р. Собр. соч.: в 14 т. — Москва: ГИХЛ, 1957. — Т. 12. — С. 19–177.
12. Роллан Р. Музыканты прошлых дней. — М.: Музгиз, 1938.
13. Фокин С. Л. «Нет он не варвар, не больной...» Поль Клодель о Достоевском // Русская литература. — 2010. — № 2. — С. 90–100.
14. Фокин С. Л. Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. — СПб.: РХГА, 2013.
15. Шлецер Б. Жизнь слова (Поль Клодель) // Современные записки. — 1921. — Кн. IV. — С. 308–320.
16. Cahier Paul Claudel 12: Correspondance Paul Cladel — Jacques Rivière 1907–1924. — Paris: Gallimard, 1984.
17. Claudel P., Gide A. Correspondance 1899–1926 / préface et notes par Robert Malicet. — Paris: Gallimard, 1959.
18. Claudel P. Journal. Texte établi et annoté par F. Varillon et J. Petit. — Paris: Gallimard, 1969. — Т. 2.
19. Claudel P. Mémoires improvisés. Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche. — Paris: Gallimard, 2001.
20. Claudel P. Œuvres en prose. — Paris: Gallimard, 1965.
21. Lasserre P. Les chapelles littéraires: Claudel. Jammes. Peguy. — Paris: Librairie Garnier Frères, 1920.
22. Lioure M. L'esthétique dramatique de Paul Claudel. — Paris: Armand Colin, 1971.
23. Lioure M. Paul Claudel et le temps du goût: genres et valeurs littéraires // Revue d'histoire littéraire de la France. — 1999. — N2. — P. 283–294.
24. Madaule J. Dostoïevski et Claudel // Dostoïevski et les Lettres françaises. Actes du colloque de Nice réunis et présentés par J. Onimus. — Nice: Centre du XX siècle, 1981. — P. 94–106.
25. Richer J. Dostoïevski et Claudel // Dostoïevski et les Lettres françaises. Actes du colloque de Nice réunis et présentés par J. Onimus. — Nice: Centre du XX siècle, 1981. — P. 107–116.
26. Suarès A. Centenaire de Dostoïevski // Suarès A. Idées et visions; et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques, 1897–1923 / éd. établie par R. Parienté. — Paris: Laffont, 2002.
27. Suarès A. Dostoïevski. — Paris, 1911 (Cahiers de la quinzaine, sér. 13, N8, Numéro spécial).
28. Suarès A. Trois hommes: Pascal, Ibsen, Dostoïevski. — Paris: Édition de la Nouvelle revue française, 1919.
29. Une amitié perdue et retrouvée: Paul Claudel, Romain Rolland / éd. établie, annotée et présentée par Gérald Antoine et Bernard Duchatelet. — Paris: Gallimard, 2005.
30. Vogué E.-M. de. Avertissement / Dostoïevsky Th. L'Idiot / traduit du russe par Victor Derély. — Paris: Plon, 1887. — Т. I. — P. I–XI.