

Глава 7. О НЕКОТОРЫХ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ АСПЕКТАХ СТАТУСА СУБЪЕКТА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX СТОЛЕТИЙ

В фокусе нашего внимания – концептуальная природа субъекта во французской и белорусской литературе рубежа XIX–XX веков. В частности, характерное для поэзии символизма явление *деперсонализации* – обретение лирическим героем иных, неличностных свойств – освещается в литературоведческих работах (А. Nasiłowska, 1999), но в сопоставительном аспекте исследовано недостаточно. Для выявления форм деперсонализации, помимо оригинальных поэтических текстов и их переводов, нами были изучены критические очерки о французской и белорусской лирике рубежа XIX–XX веков. В свою очередь, утрата субъектом жизненных черт, его все более необычный характер провоцируют внимание к судьбе литературной универсалии – пространства *любви*: изучение предпосылок и путей развития этой темы не менее важно. Толкование любви, вызывающей огромный читательский интерес и «тождественной» самой литературе, не может исчерпываться исследованиями в синхронии: анализ траектории развития темы позволяет выявить специфические ее черты, присущие, с одной стороны, французским, с другой стороны, белорусским текстам. Так, значимыми элементами пространства любви на рубеже столетий выступают образ *роковой женщины* (J. Palacio, 1994), подробно описанный в монографии Жана Маркаля (J. Markale, 1972) и других работах (С. Beaufils, 1990; М. Niqneux, 2000), а также мотив *любви-одержимости*, оказавший более чем полувекое влияние не только на литературу, но и на кинематограф. Поиск национальной специфики в выражении этих смыслов составило цель второго этапа исследования, подготовленного на материале романов французского писателя-декадента Жозефена Пеладана и бельгийского символиста Жоржа Роденбаха, их переводов на русский язык, переводческих комментариев, а также критических статей о наследии белорусского классика Максима Богдановича.

7.1. Формы деперсонализации лирического субъекта во французской и белорусской поэзии рубежа XIX–XX веков

Изучение поэзии модернизма требует переосмысления природы поэтики: на смену образу приходит символ с его новой реальностью. Последняя предстает не как метафора реального мира, но как возможность, условность, изменчивость.

Эстетическая парадигма поэзии также отличается от предшествующих: модернизм отстраняется от традиций, предоставляя свободу художественному поиску. Поэзия становится открытым пространством, позволяющим искусству менять правила и выходить за рамки прежних эстетических кано-

нов, создавая новые формы. Одной из них, как известно, становится свободный стих, который практикуют не только Верлен и Рембо, чьи тексты хорошо исследованы. К верлибру обращаются Реми де Гурмон, Гюстав Кан, Анри де Ренье, Жюль Лафорг, Анри де Ренье, основатель собственной школы Стефан Малларме, Пьер Кийярд, Жюль Ренар, Лотреамон, поэт-маринист Тристан Корбьер, поэт-мистик Франсис Пуактевен, Пьер Луис, Жюль Лафорг, Жан Мореас, Стюарт Мерилль, Сен-Поль Ру, Франсис Жамм, Рене Гиль, Анри Батай, автор баллад Поль Фор [Gourmont].

Символизм уходит от метафоры, «сгущая» последнюю до состояния знака. Знак, в свою очередь, неизбежно отождествляется с означаемым объектом реального или воображаемого мира: постоянное движение между двумя этими сущностями и есть символизм.

У истоков символизма стоит французская поэзия. В Париже *конца века* встречаются поэты и художники, основываются литературные общества и редакции поэтических журналов, и в течение нескольких лет публикуются десятки собраний «непонятных» критикам стихотворений. Их авторами были Малларме, Верхарн, Мореас, Лафорг, Верлен, молодой Рембо, и эта поэзия составляет направление, известная под названием декаданса, позднее – символизма [Dutoit].

Поэтика *конца века* синтетична: сущности разных порядков – символы, реминисценции, ощущения, фантазии все менее разобщены. «Поэтической реальностью» становится реальность символа [Гурмон]. Наконец, в символистской поэзии обнаруживается явление **деперсонализации субъекта** – своеобразного ухода от собственного «я», при котором на смену субъекту приходит некоторая отстраненная сущность [Nasiłowska].

Например, известное стихотворение «Распятие» (*La crucifixion*) польского поэта Станислава Кораб-Бжозовского, писавшего на французском языке, выступает примером деперсонализации лирического субъекта:

Mon âme, dans une couronne de ronces, / Sur la croix blanche de ton corps, / Retenue par les clous de mes espérances, / Doucement agonise, la tête penchée vers le bas. / Et je suis seul, comme Judas Iscariote, / A l'avoir trahie, livrée au frisson de l'agonie, / En échange de ton baiser passionné... / Hélas, ce Calvaire me remplit d'épouvante ! 'Душа моя, в венце терновом, / На белый крест молодого тела / Приняв желанья оковы, / Покойно в небо улетела. / И я, сродни Искарйоту, / Изведав сладкой неги диво, / Песков Голгофы позолоту / Содеял гибелью счастливой' [Кораб-Бжозовски, с. 7].

Исследователь Анна Насиловска обращает внимание на то, что переживания лирического субъекта представляют собой признание «исчезнувшего» лирического героя – «не жалобу брошенного друга или обманутого возлюбленного», но «экзистенциальный опыт». Кроме того, лирический герой «не несет биографического следа, оторван от внешних обстоятельств, его смыслом выступает изучение экзистенциальной ситуации» [Nasiłowska, s. 7–30].

Мы видим, как персональный опыт замещается духовным и утрачивает связь с реальным миром: в качестве лирического субъекта выступает душа, которой предстоит новый опыт. Сам конструкт лирического субъекта обретает не психологическое, но философское содержание, соответствующее не столько индивидуальному жизненному пути, сколько универсальной форме жизни.

Внимательное прочтение написанной в 1910 году поэмы брата Станислава Кораб-Бжозовского – Винцентия, жившего во Франции и оставившего значительное поэтическое наследие на французском языке, показывает, что дорога «в глубины души» становится дорогой к одиночеству. Разрыв с чуждым декаденту внешним миром, с условностями, препятствующими внутреннему освобождению, становится реальностью. При этом лирический субъект «с радостью приемлет одиночество» – «одновременно наказание и награду»: *Je ne suis pas encore frère des condamnés / A regretter la vie, et la vie en moi plane ; / Cependant je m'en vais par les champs où l'on glane / Avec humble douceur les pâles lys fanés. / Je me suis incliné comme ces ombres vaines / Qui portent des linceuls trainants couleur d'ennui, / Et, sous un firmament où nul astre ne luit, / En songeant, j'ai cueilli les roses souterraines. / Prends-le, ce froid bouquet, comme marque suprême / De mon immense amour, ô toi seule que j'aime, / Et chaque soir aspire un moment ses parfums : / Par eux initiée à la monotonie / Navrante infiniment des climats d'agonie, / Moins amers te seront les regrets des défunts* 'Я не бывал на перекрестке двух дорог, / Коль скоро горести мой путь не облачили, / Но раз иной увядших, бледных, нежных лилий / У стоп моих лежит благоуханный лог. / В сей час, склонившись, словно грезя наяву, / Подобно цветку, что остынет в хладных травах, / Что будто убран в белый, долгополый саван, / Букет подземных роз я в сумерках сорву. / Прими букет сей хладный – пусть он станет даром / Любви моей, струной – умолкнувшим кифарам... / Я аромат его вдохну, и всякий час / Тягучей мне почудится и монотонней, / Тугую судорогу разомкнет агоний / И скорби умерших отгородит от нас' [Кораб-Бжозовски 2016, с. 87]. Этот фрагмент представляет собой безусловное продолжение уже сложившейся традиции французских поэтов, соединяющей художественное (Эредиа) и музыкальное (Верлен) начала.

Последующие доводы покажут, что деперсонализация лирического героя пришла в белорусскую поэзию под влиянием французской традиции (отметим переводы из поэзии Верлена, выполненные Максимом Богдановичем).

Далее следует указать на то, что явление деперсонализации лирического героя, характерной для поэзии модернизма, может выступать не только в форме отсутствия психологических, жизненных, личностных черт лирического «я».

Так, обратим внимание на то, что **в качестве лирического субъекта может выступать субстанция города** – идея (как и форма) города именно на рубеже XIX–XX вв. получает новое содержание. Важно помнить, что

центральным элементом образа города в литературе и искусстве прежде выступало понятие центра – замкнутого пространства, сообщаемого чувство защищенности. Промышленная революция и последовавшие изменения в облике города указали новое направление в теоретизации городского пространства: центр утратил свою целостность. Эти преобразования не только сделали проблематику города необычайно востребованной, но и нашли отражение в поэзии эпохи. Например, в городах Фландрии, где на протяжении веков панорама города была доступна одному взгляду, новый облик города был воспринят настолько болезненно, что обрел тождество с лирическим субъектом.

Так, в «Городских пейзажах» (*Paysages de Ville*, 1901) – поэтическом цикле Жоржа Роденбаха (1855–1898) – статус субъекта получают стены и камни, дома и улицы, черные трубы и красные черепичные крыши: *Dans l'aurore s'éploie un octobre des pierres / Le vent vindicatif, après tant de saisons, / En des jours gris, des jours de souffrances plénières / Ébranle la langueur des anciennes maisons / Dont le front se lézarde en rides de vieillesse. / Sombres murs avancés en âge ! Vieux logis / De qui l'âme s'attarde aux rideaux défraîchis, / Branlants de souvenirs et perclus de tristesse, / Qui tamponnent avec de la mousse à leur flanc / La blessure au sang vif des briques s'éraflant ; / Vieilles maisons de qui les toitures minées / Voient dépérir, autour des noires cheminées, / Les tuiles rouges qui s'effeuillent lentement* [Rodenbach, p. 75–107] *Уж осень грустная для камня наступила, / Уж ветер мстит домам за стойкость долгих лет, / Носящим на челе морщин глубокий след, / В мучительные дни, когда все так уныло, / И ветром древние дома потрясены. / О стены темные! Жилища старины, / Чьи души в выцветших завесах запоздали! / Воспоминанием томясь, полны печали, / На раны по стенам свой мох они кладут / И крови кирпичей сочиться не дают; / Вокруг их черных труб, на кровле обветшалой / Спадают черепиц багряные листы* [Роденбах 1999].

Роденбах отрицает новый, хаотический город, порывающий со своим первоначальным обликом. Поэт не приемлет разрушения идеи центра – выхода города за собственные пределы. Будучи «голосом средневекового города», поэт стремится удержать его динамическое развитие, вернуться к статическому, «замершему» городу, дающему ощущение безопасности.

Такое отождествление лирического субъекта с «душой» города приводит к отрицанию городской реальности и к идеализации города-призрака: *En ces villes qu'attriste un chœur de girouettes, / Oiseaux de fer rêvant de fuir au haut des airs, / En des villes sans joie aux carrefours déserts / Où de rares passants, en grises silhouettes, / Se meuvent, balançant leur marche comme un glas* [Rodenbach 1991, p. 75–107] *В печальных городах, где хоры флюгеров, / Железных птиц, лететь стремятся в высь напрасно, / Где грусть на улицах пустых царит всевластно, / Где редко слышится унылый звук шагов / И где прохожие скользят, как привиденья* [Роденбах 1999].

Персонификация городского пространства, утверждение последнего как «прибежища души» выступает формой деперсонализации лирического героя и в белорусской поэзии. Так, в стихотворении Максима Багдановича «Я хацеў

бы спаткацца з Вамі на вуліцы...» (1915) город оказывається «точкой отсчета» для эмоционального развития лирического субъекта, его признания в самых сокровенных желаниях и устремлениях: *Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы / У ціхую сінюю ноч / І сказаць: / «Бачыце гэтыя буйныя зоркі, / Ясныя зоркі Геркулеса? / Да іх ляціць наша сонца, / І нясецца за сонцам зямля. / Хто мы такія? / Толькі падарожныя – папутнікі сярод нябёс. / На што ж на зямлі / Сваркі і звадкі, боль і горыч, / Калі ўсе мы разам ляцім да зор?»*.

В отличие от бельгийского поэта Максим Богданович пишет свободным стихом, подчеркивающим развитие города, расширяющего собственные границы. Это движение – не что иное, как стремление лирического субъекта самостоятельно выбирать собственный путь. Более того, если современный Роденбаху город чужд внутреннему миру поэта, то в лирике Богдановича мы не находим этого противоречия.

Так, в созданном в 1911 году поэтическом цикле «Места» («места» – старобелорусское слово, означающее город) город предстает субъектом познания мира – субъектом слышащим и чувствующим: *Вулкі Вільні зіяюць і гулка грываць! / Вір людзкі скрозь заліў паясы тратуараў, / Блішчаць вокны, ліхтарні ўгары зіхацяць / Коні імчацца, трамвай звіняць, / І гараць аганьком вочы змучаных твароў! / А зьвярні у завулак – ён цесны, крывы; / Цёмны шыбы глухіх, старасьвецкіх будынкаў; / Між каменямі – мох і сьцяблінкі травы, / І на вежы, як круглае вока савы, / Цыфэрблят – пільны сьведка мінулых учынкаў [Багдановіч 2005]*.

Мы видим, что механизм деперсонализации субъекта приводит в действие персонификация элементов городского пространства: лирическое «я» образуют улицы и тротуары, окна и фонари, дома и переулки, камни и стены. Башенные часы на колокольне у кафедрального костела символизируют, в свою очередь, диалектику времени – единство постоянства и развития (циферблат выступает свидетелем одновременно и прошлого, и настоящего).

Разбор сонета М. Богдановича «У Вільні» (1912) также помогает лучше понять явление деперсонализации субъекта – в пользу сложного образа, в качестве которого выступает вокзал, символизирующий движение, но также начало и окончание пути: *Ліхтарняў сьвет у сіняй вышыне... / Вітрынамі зіяючыя крамы, / Кавярні, мора вывесак, як плямы / Анонсы і плякаты на сьцяне. / Кініць натоўп на жорсткім вулак дне! / Снуюць хлапцы, суюшчыя рэкламы... / Разносчыкі крычаць ля кожнай брамы... / Грук, гоман, гул, – усё ракой імкне. / А дальш – за радам кас, ламбардаў, банкаў, – / Агні вакзала... навадка фурманкаў... / Віры людзей... сіняшчы паравоз... / Зялёны семафор... пакгауз... склады... / Заводаў коміны пад цьмой нябёс... / О, горада чароўныя прынады! [Багдановіч 2005]*

На первый взгляд, поэма лишь запечатлевает фрагмент города, оказавшийся в поле зрения лирического субъекта. На самом же деле в качестве последнего выступают сам город в своем многообразии. Так, лирический субъект представлен в знаковых атрибутах города, среди которых – фонари и ворота, афиши и плакаты, витрины и вывески. Наконец, автор наделяет субъекта голосом города (*грук, гоман, гул*).

Есть основания полагать, что женской символической поэзии в меньшей степени свойственна деперсонализация. Женская лирика все еще во многом представляет собой часть поэтического пространства *конца века*, со свойственной эпохе эстетизацией смерти (вспомним, в частности, поэзию Рене Вивьен).

Отметим, что белорусская женская лирика символистского направления создавалась почти исключительно на польском языке и была переведена на белорусский язык лишь в последние несколько десятилетий (в качестве примера следует привести огромную работу исследовательницы Ирины Богданович по переводу наследия Зоси Тшешковской) [Багдановіч 2001]. Позднее были опубликованы и русские переводы из Тшешковской [Тшешчковска].

Зося Тшешчковска (1847–1911) – поэтесса и автор поэтических переводов (из Мистрала, Бодлера, Байрона), родившаяся в Дороговице (сегодня – Копыльский район Минской области) и писавшая исключительно под криптонимом Адам М-ски (*Adam M-ski*) – сокращенным именем отца. Автор единственной книги стихов «Отзвучавшие аккорды» (*Przebrzmiałe akordy*) и множества стихотворений, рассредоточенных по литературным журналам, Тшешчковска на протяжении всей биографии скрывала свое настоящее имя и оставалась вдали от литературной жизни, обращаясь к редакторам в письмах. Несмотря на то, что такая смена идентичности очевидным образом усложняет прочтение ее лирики, в последней не прослеживается черт деперсонализации субъекта.

Лирический субъект Тшешковской проявляет себя через противопоставление местоимений *я – ты – мы*: *Між намi згасла ўсё даўно, / Нічога не злучае, / І толькі мройны сон адно / Палоніць, набягае* (стихотворение «Нічога больш», пер. И. Богданович).

Кроме того, ее герой (героиня) демонстрирует многообразие личностных проявлений, эмоций, устремлений: *Ціхія крокі... Як стукае сэрца! / Ты да грудзей маіх тулішся ў стоме. / Моцна цябе абдымаю, здаецца, / Дзіўным агнём запаліліся скроні. / О, як мне добра! І болю не чуе / Сэрца, не труціць ніякая горыч. / Летшае долі сабе не хачу я, / Сэрца тваё адчуваючы побач* (цикл «Вячорныя сны», пер. И. Богданович).

К символистам принадлежит также Анна Загорска, писавшая под псевдонимом *Savitri*. Поэтесса родилась в 1882 году в имении Бышлаки под Могилёвом (по другим данным – в Витебске) и погибла в 1942 году в Освенциме. Загорска – автор значительного числа стихотворений, но также драматических произведений и ряда критических очерков о женщинах-литераторах.

Лирический субъект Загорской также проявляет себя через систему местоимений, хотя и не вполне ясно, кому – мужчине или женщине – принадлежит звучащий голос: *Я панясу ў курганаў, / маўклівую юдоль, / маёй смяротнай раны / мне прадказаны боль / Падуць яго раскаты / сярод крышталёвых скал, / ператварацца ў страты / бяссонны карнавал* (перевод наш. – Е. Р.) [Zahorska, s. 208].

Наконец, деперсонализация может принимать **форму отказа от цвета** в поэзии – своего рода ахроматичности, «черно-белого» эстетического решения.

Так, утверждение визуального начала в лирической поэзии – диалог образа и слова – характеризует творчество едва ли не всех поэтов-модернистов. Вместе с тем в «изобразительной поэзии» рубежа XIX и XX веков можно встретить необычный вариант экфрастического стиха, парадоксальным образом «игнорирующего цвет».

Пример подобного экфрасиса – стихотворение «Блаженная Беатриса» (*Beata Beatrix*) – «экфрастический монолог», «интерпретацию» поэтессы Марыли Вольской (1873–1930) одноименной картины Россетти, созданной в 1864–70 гг. На известном полотне в образе умирающей Беатриче Данте представлена Элизабет Сиддал – поэтесса и художница, муза прерафаэлитов и жена Россетти.

Марыля Вольска воспитывалась в атмосфере культа умершего молодым художника Артура Гротгера (1837–1867) – первого жениха матери, детской писательницы и переводчицы Ванды Монне, француженки по происхождению. Несмотря на это обстоятельство, Вольска в своих стихах никогда не обращается к живописи прямо. И даже редкие, почти не имеющие палитры экфрастические стихи – «обязательные» для поэта-модерниста – не перекликаются с иконографией картины, не повторяют и не развивают ее фабулы, но становятся лишь неким впечатлением, репликой. Так, лирический субъект ее «ахроматического» прочтения «Блаженной Беатрисы» Россетти – легендарная рыжеволосая англичанка Элизабет Сиддал – неузнаваема во многом потому, что Вольска преднамеренно игнорирует цвет: *Как прошагавший мила, / Ни благ, ни зол не помня, / Я телом быть не в силе / Не в силе стать и духом – / Лишь раковиной темной, / К себе лишь чутким слухом* [Вольска, с. 53].

Таким образом, цвет – центральный элемент изобразительного начала – не всякий раз присутствует в экфрастической поэзии и выступает лишь одним из ее возможных пространств. Отказ от цвета, в свою очередь, оказывается вариантной формой деперсонализации лирического субъекта: лишая изображение палитры, сохраняя только его очертания, лирический субъект выступает перед читателем лишь в одном из возможных прочтений своего внутреннего мира.

7.2. Пути развития пространства любви во французской и белорусской литературе рубежа XIX–XX веков

Как известно, во французской литературе интересующая нас тема носит проблематический характер уже в XIX столетии. Еще Дежене (*Desgenais*) – герой «Исповеди сына века» (*La confession d'un enfant du siècle*, 1836) Альфреда де Мюссе (1810–1857) – французского поэта и романиста, чье имя ассоциируется с легкомыслием и любовными треволнениями (не исклю-

чавшими, тем не менее, глубины чувств) – не верил в любовь. В одном из эпизодов романа Дежене даже направляет к своему другу Октаву свою возлюбленную – с тем, чтобы научить его «никогда не влюбляться».

Современник Мюссе Жерар де Нерваль (1808–1855) – французский поэт-романтик, принадлежавший к поколению поэтов, «родившихся одновременно со столетием» – написал множество любовных романов. Значительное их число объяснялось стремлением встретить идеальную женщину, в существовании которой он не был убежден. Ощущение противоречия между мечтой и действительностью вдохновило его на путешествия – реальные (он оставил книги путевых заметок) и воображаемые. Впоследствии оно же стало причиной самоубийства в сорокасемилетнем возрасте (де Нерваль повесился на фонарном столбе на одной из парижских улиц – недалеко от дома, где жил). Примечательно, что присущие его творчеству эротизм, фантастика и идеализм (отметим, что одной из главных тем был мистический поиск совершенной женщины) позволяют считать де Нерваля предшественником французских символистов.

Обращаясь к литературе *конца века* сегодня, исследователи подчеркивают изменение, смещение целого ряда параметров, составляющих пространство любви [Markale; Ziegler].

С одной стороны, мы помним, что, к примеру, мадемуазель Мими – героиня «Сцен из жизни богемы» (*Scènes de la vie de bohème*, 1847–49) французского беллетриста Анри Мюрже – отличается легкомыслием и непостоянством.

С другой стороны, Жан Маркаль напоминает, что под «невинностью» следовало понимать «независимость женщины от мужчины». Невинной называлась «свободная женщина, неизменно расположенная к любви» [Markale].

Так, литературным примером такого образа выступает принцесса Леонора д'Эсте (Léonora d'Este) – героиня романа «Высший порок» (*Le Vice Suprême*, 1885) французского писателя Жозефена Пеладана (1858–1918).

Итальянская принцесса д'Эсте представляет собой литературный архетип *femme fatale*, воплощающей «высший порок» – торжество женщины над мужчиной. Богатая аристократка, владевшая несколькими иностранными языками и превосходно разбиравшаяся в литературе и классическом искусстве, д'Эсте статус жены находила недостойным. Д'Эсте, в частности, оставляет мужа (тот вскоре умирает от отчаяния) на следующий день после свадьбы, не усмотрев в семейных отношениях поэзии. Торжество над мужчиной – единственно возможная форма любви, которую он готова принять, поскольку лишь такие отношения представляются ей духовными, идеальными, необычайными [Péladan 1926].

Если верить биографам, прототипом д'Эсте была Анриет Майя (Henriette Maillat) – непродолжительное время возлюбленная и наставница Пеладана. Их отношения описаны как походившие на главенство матери над сыном – Анриет была старше, состоятельнее и занимала высокое положение

в обществе. Благодаря Анриет Пеладан, уроженец Лиона, стал вхож в литературные круги Парижа. Анриет пользовалась дурной репутацией: ей приписывали убийство мужа (тот совершил самоубийство при загадочных обстоятельствах) и многочисленные отношения с писателями-декадентами – современниками Пеладана – Леоном Блуа, Жюлем Барбе д’Оревилли, Жорисом-Карлом Гюисмансом [Beaufils 1990]. Последний изобразил ее наставницей сатанизма Гиацинтой Шантлув (Hyacinthe Chantelouve, от франц. *louve* ‘волчица’) в романе «Там внизу» (*Là-bas*, 1981), основанном на связи с ней. Как следует из переписки Анриет и Гюисманса, их отношения представляли собой сплав сатанизма и постоянного противостояния – Гюисманс был охвачен страстным чувством к женщине, в то время как та мечтала о смерти и любовных отношениях с дьяволом [Bricaud]. Анриет также писала Гюисмансу о своем недовольстве Пеладаном как возлюбленным – тот всякий раз оказывался «чересчур неподвластным». Последний, подобно героям своих книг, предположительно практиковал идеалистичное отношение к женщинам, за что подвергался унижению и осмеянию со стороны Анриет, считавшей платонизм Пеладана лишь попыткой замаскировать свою нерешительность [Sato].

Впрочем, во французской литературе XIX века можно обнаружить также миф русской роковой женщины – одну из форм рефлексии о России, которая описывалась во французской литературе как *immense, lointaine, mystérieuse, inquiétante* ‘огромная, далекая, таинственная, опасная’ [Neboit-Mombet]. Россия также ассоциировалась с холодом, печалью, жестокостью.

Необходимо «красивая, подневольная и несчастная», русская женщина едва ли является роковой: во французской литературе это испанка или итальянка. Так, у Пеладана это деспотичная итальянская принцесса Леонора д’Эсте. Вместе с тем, начиная со второго романа «Декаданса», Пеладан «забывает» о своей героине, предпочтя ее новой – русской принцессе Поль – андрогинной девственнице романа «Любопытная» (*Curieuse!*, 1886), которая превращается в ревнивую собственницу – героиню четвертого романа цикла «Декаданс» под названием «Потерянное сердце» (*A coeur perdu*, 1888) [Péladan 1888]. Отметим, что мать Поль, польская графиня Круковецкая, олицетворяет уже другой образ роковой женщины: Пеладан наделяет ее красотой и страстной натурой, но лишает материнского чувства. Так, смерть мужа, обер-камергера императора Александра I князя Владимира Рязанского графиня называет «счастливым несчастьем», вслед за которым она покидает Петербург со своим любовником графом Печерским, отправляясь в его поместье на Волге и оставив дочь на попечение тети, княгини Вологодской [Péladan 1888]. У Пеладана есть и другие славянские роковые женщины – героиня романа «Закат латинского мира» (*Finis Latinorum*, 1899) Татьяна Инавониха и княжна Софья Нарышкина, жертвующая добродетелью делу Революции и принимающая яд в романе «Черный нимб» (*Le Nimbe noir*, 1907).

Таким образом, речь идет об образе русской роковой женщины, созданном французским писателем *конца века*, не имеющим непосредственной связи ни с Россией, ни с русским миром, ни с русской литературой. Основываясь на исследовании М. Нике, отметим, что образ русской роковой женщины во французской декадентской литературе имеет как историческое, так и геополитическое объяснение. Прежде всего, он может быть литературным отображением террористических нападений народников, закончившихся убийством царя Александра II, совершенным в Петербурге 1 марта 1881 года. Среди террористов было много женщин – народниц (например, Вера Засулич, Софья Перовская), послуживших прототипами для собирательного образа русской *femme fatale* во французской (и в целом в западноевропейской) литературе *конца века*. В качестве одного из первых примеров назовем пьесу Оскара Уайльда «Вера, или Нигилисты» (*Vera; or, The Nihilists*, 1880) [Niqueux].

Во французской декадентской литературе – в частности, в серии романов Пеладана – можно обнаружить целый ряд отсылок, подтверждающих историческое и геополитическое происхождение образа русской роковой женщины. Так, в романе «Любопытная» княгиня Вологодская восхищается мятежной натурой своей племянницы (предупреждая, что та «способна поджечь Кремль») и упоминает имя графа Федора Ростопчина – предполагаемого виновника московского пожара 1812 года [Péladan 1886, p. 5].

Наконец, Пеладан пишет, что политические и экономические свершения Запада будут возможны благодаря русским [Péladan 1888, p. 15]. Упоминает он также и о славянской решимости, с которой принцесса Польша намерена поработить своего возлюбленного [Там же].

Подобные отсылки символически кодифицируют образ русской роковой женщины в художественном пространстве французской декадентской литературы.

Таким образом, в литературной парадигме *конца века* формируется образ роковой женщины. Это отличает эстетическую ситуацию рубежа веков от образных систем предшествовавших литературных эпох, в частности, от западноевропейской литературы XVIII века, в которой доминировал образ мужчины-соблазнителя.

Так, приведем пример сэра Роберта Ловеласа (*Robert Lovelace*, правильно – Лавлэйс, дословно – ‘любовное кружево’, от англ. *love* ‘любовь’, *lace* ‘кружево’). Это был персонаж эпистолярного романа Сэмюэла Ричардсона (1689–1761) «Кларисса» (*Clarissa, or the History of a Young Lady*, 1748), красавец-аристократ, соблазнивший юную главную героиню. Благодаря популярности произведения во всей Европе фамилия героя стала именем нарицательным еще в литературе XVIII века, указывая на соблазнителя, искателя любовных побед (сегодня такое словоупотребление мы обнаружили лишь в русском, белорусском и украинском языках).

Внимание к теме любви в литературе конца века позволяет убедиться и в значимости мотива *любви-одержимости*. Одержимость – в центре двух

известнейших романов бельгийского поэта и писателя Жоржа Роденбаха (1855–1898) – «Мертвого Брюгге» (1892), сочетающего черты детектива и мистического триллера, и «Выше жизни» (1897) – рассказа о герое, сделавшем «неверный выбор» между двумя женщинами.

Пространство «Мертвого Брюгге» образует мотив подобия. Мир главного героя по имени Гюг Виан состоит из «таинственных аналогий» – между знакомым и неизведанным, обыденным и экстраординарным, прошлым и настоящим [Hollinghurst]. Системы аналогий и соответствий (между материальным и духовным, осязаемым и воображаемым), образующие пространство романов «Мертвый Брюгге» и «Выше жизни», символизируют двойственность человеческой природы. Реальность романа – это одновременно «начало и конец, любовь и иллюзия любви, ересь и набожность, дождливо-туманное небо и серо-голубые глаза жителей Брюгге, тишина старых кварталов и будущий шумный порт» [Ревуцкая]. В XX веке эстетика двойственности вдохновит кинематограф. Будучи одним из самых известных текстов западноевропейской художественной литературы, «Мертвый Брюгге» станет «отправной точкой» для ряда кинематографических интерпретаций. Среди них – «Головокружение» Альфреда Хичкока (1958) и «Зеленая комната» Франсуа Трюффо (1978) – кинокартины, построенные на символических кодах и игре времени.

Следует отметить, что сюжет «Мертвого Брюгге» был положен в основу оперы (преьера «Мертвого города» молодого австрийского композитора Э. В. Корнгольда состоялась в 1929 году). Роман был трижды экранизирован, но киноверсии редко оставались верны сути конфликта между главными героями [Detemmerman]. И только благодаря триллеру Хичкока, также построенному на сложной системе соответствий, «Мертвый Брюгге» приобрел статус «мифического» текста.

Действие романа «Выше жизни» (переводчик и исследователь творчества Роденбаха Мария Веселовская (1877–1937) отказывается от дословного перевода названия – «Звонарь») также происходит в Брюгге. Но если «Мертвый Брюгге» – это история наваждения, то «Выше жизни» – история любви, «не имеющей имени», где «события не играют никакой роли», но лишь «обнаруживают то, что таится внутри нас». Это история героя, Жориса Борлюта, сделавшего «ошибочный выбор» между двумя женщинами – Барбарой, имевшей «пристрастие к пыткам, инквизиции и крови» и Годеливой, «склонной к мистицизму» в своих попытках найти любовь [Роденбах 2018].

Отметим далее, что в белорусской литературе конца XIX века, продолжавшей, несмотря на появление отдельных декадентских черт, романтическую традицию, пространство любви находится в центре поэтического мира (Элиза Ожешко, Зося Тшешчковска). Любовь понимается как наивысшая ценность, точка отсчета, «цель и смысл жизни, дорога к познанию самой себя [лирической героини] и мира». Нередко речь идет о первой и безответной любви, но об этом чувстве нередко говорится лишь иносказательно. Пример – переписка Марыли Вольской и Элизы Ожешко, продолжавшаяся

до 1898 года. Мотив идеальной любви (и это хорошо известно из имеющихся исследований «программных» текстов белорусской поэзии) изучен, в частности, на материале известнейших стихотворений Богдановича (хрестоматийным примером выступает, разумеется, стихотворение «Вероника»).

Вместе с тем ракурс видения белорусской поэзии начала XX века формирует табу вокруг образа *роковой женщины*. Литературоведы, историки литературы и биографы неоднозначно трактуют образ, сложно соотносящийся с устоявшимися представлениями о любовной лирике, составляющей канон белорусской поэзии. Можно предположить, что фигура *роковой женщины* заведомо исключаются из концептуальной системы белорусской поэзии, уступая, например, образу *верной возлюбленной*.

В качестве примера приведем настороженное отношение историков литературы к «интимному дневнику» Максима Богдановича – четырем сохранившимся страницам карандашных записей, сделанных поэтом в 1915 году в Старом Крыму и фиксирующих эпизоды любовных отношений с замужней женщиной по имени Клавдия. Дневник до конца не расшифрован и никогда не предназначался для публикации. В 1980-е годы с двумя листами двустороннего текста, которые в советское время были признаны «не имеющими литературоведческой ценности», работали эксперты-криминалисты. В конце 1990-х сотруднице фондов Литературного музея Алене Лаптенюк удалось прочесть еще порядка 10 новых слов [Сцепаненка].

Директор Литературного музея Богдановича Татьяна Шелегович признает: «Сапраўды, гэта было пылкае каханне, блізкае да жарасці, да такога забвення аднаго другім. Ёсць такі нюанс, што гэтая жанчына была замужняй і Максім, хутчэй за ўсё, ведаў пра немагчымасць рэалізацыі нейкіх далейшых планаў» [Скрипт... ОНТ от 26 мая 2011 г.].

С одной стороны, историки литературы и хранители фондов, имевшие в разное время доступ к рукописи, не решались публиковать дневник, трактуя его как текст, написанный «для себя», уважая память поэта. Так, Олег Санников, также занимавшийся расшифровкой текста, утверждает, что даже то, что удалось прочесть (это – немногим более трети текста), позволяет «скласці ўяўленне пра паэтаў характар, пра яго погляды на жанчын і адносіны з Клавай, якую ён сустрэў улетку 1915 года ў Старым Крыме... Дзённік падрабязна расказвае пра інтымныя адносіны, і таму мы не маем права цытаваць тое, што пісалася для сябе, што з'яўляецца таямніцаю...» [Сцепаненка].

С другой стороны, литературная и биографическая ценность рукописи требует подготовки дневника к изданию, а также выполнения научных комментариев.

Отметим, что в энциклопедии «Максім Багдановіч», изданной в 2011 году, имеется статья «Интимная лирика», но образ женщины, доставляющей страдания мужчине, в ней не представлен. В том же 2011 году – к 120-летию со дня рождения поэта – автограф Крымского дневника был выставлен в музее Богдановича в Троицком предместье, но его содержание по-прежнему под запретом.

Историки литературы и сегодня отказываются говорить о роковой женщине, вдохновившей поэта на создание последних в его жизни текстов (адресованные Клавдии стихи писались по-русски и утрачены в годы Второй мировой войны вместе с архивом Богдановича). Их доводы «цитирует» театральная постановка Сергея Ковалёва [Палякова 2013]: «Мы абураліся жаданнем супрацоўнікаў музея прыўлашчыць Багдановічаву спадчыну, увесці цензуру... Слушна абураліся. Але калі я сядзеў на экзамене, слухаў адказы студэнтаў, я раптам уявіў, як яны <...> будуць чытаць інтымны дзённік Багдановіча і якія каментары яны будуць даваць... Нешта ўва мне зламалася... Знікла пэўнасць... (Цвёрда.) Карацей, я таксама супраць публікацыі дзённіка» [Ковалёў, с. 154].

Более того, в 2006 году одно из минских частных издательств выпустило книгу под названием «Интимный дневник», в которую вошли стихи, переводы, статьи и фрагменты переписки Богдановича, но никак не тот текст, который литературоведы называют «дневником».

Деперсонализация субъекта во французской и белорусской символистской поэзии может исследоваться, по меньшей мере, в трех направлениях. В частности, пространство лирического субъекта может занимать духовная сущность, получающая развитие в рамках экзистенциального опыта. Кроме того, в качестве лирического субъекта может выступать субстанция города. Элементы городского пространства могут быть организованы вокруг идеи движения и развития (цикл «Места» Максима Богдановича) либо, наоборот, стремиться к средневековой герметичности (цикл «Городские пейзажи» Жоржа Роденбаха). Наконец, на фоне синтеза образа и слова, значимого для символистской поэзии, деперсонализация может принимать форму отказа от цвета, «черно-белой» эстетики, позволяя читателю самостоятельно наполнить смыслом лирическую субстанцию.

Изучая пространство любви в литературе рубежа XIX–XX веков, мы обнаруживаем, что характерный для романов Роденбаха мотив любви-одержимости получает в дальнейшем развитие в кинематографе. Серия романов Пеладана как образец французской декадентской литературы культивирует образ роковой женщины (в частности, русской роковой женщины, чья фигура основана на исторических и геополитических предпосылках), в то время как белорусская поэзия начала XX века (М. Богданович) представляется приверженной мотиву идеальной любви. Историко-литературоведческое осмысление наследия М. Богдановича исключает как образ роковой женщины, так и мотив любви-одержимости из своего исследовательского инструментария. Очевидно, что тема любви во французской и белорусской литературе подразумевает большее разнообразие образов и мотивов, требующих дальнейших сопоставительных исследований.