

ПРОБЛЕМА ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНЕ А. КАМЮ «ПАДЕНИЕ»

Как известно, Ф. М. Достоевский «в глазах экзистенциалистов был фигурой в своем роде ритуально-культовой» [4, с. 215]. Многие исследователи справедливо отмечают, что «...едва ли найдется у А. Камю <...> произведение, по страницам которого зримо или незримо не шествовал бы русский классик» [4, с. 215]. Известны многочисленные высказывания и публикации самого А. Камю, в которых он признается в сильном влиянии русской классической литературы на становление его авторского мировоззрения. При этом, как замечает А. А. Станюта, «в большинстве суждений о Камю имя Достоевского стало не только первым, но нередко и единственным, которым отмечались испытанные им творческие влияния» [5, с. 45]. Специфичность изучения данного влияния характеризуется тем, что исследователь неизменно сталкивается с необходимостью анализа сложного проблемного поля, возникающего на стыке взаимодействия двух литератур, принадлежащих разным эпохам и культурным традициям. Сложная система смысловых кодов, сопутствующая наследию Ф. М. Достоевского в мировой литературе, органично воспринималась повествовательной структурой произведений А. Камю, неизменно испытывая при этом влияние его индивидуально-авторского стиля. В ряду прочего исследователями отмечается использование писателем «существеннейших антиномий «жизнь-смерть», «человек-Бог», «любовь-ненависть», «добро-зло», известнейших персонажей, пресловутых сентенций, сюжетных коллизий» [4, с. 215], отдельных мотивов или штрихов при создании конкретного образа, неизменно указывающих на сильное воздействие творческого наследия русского писателя. Следует отметить, что подобное пристальное внимание к нарративу другого автора неизбежно приводит к появлению комплекса наиболее востребованных элементов его повествовательной манеры, оказывающих целостное влияние на писателя-реципиента в качестве неотъемлемого фактора его философско-эстетической эволюции.

Особый интерес в этой связи представляет собой образ главного героя романа «Падение» (1956) Жана-Батиста Кламанса [1*]. С первых страниц улавливается генетическое родство данного персонажа с рядом характерных образов Ф. М. Достоевского. Его очевидными прототипами являлись: Парадоксалист («Записки из подполья»), Свидригайлов («Преступление и наказание»), Федор Павлович Карамазов и черт («Братья Карамазовы») и некоторые другие *герои-искусители* русского писателя. Обращение А. Камю к подобному типу можно объяснить как экстралитературными причинами [2*], так и устойчивым интересом к проблематике русского автора, наблюдавшемся на протяжении всего творческого пути писателя. При этом внутренняя взаимосвязь персонажа с названными героями Ф. М. Достоевского находит свое отражение на чрезвычайно глубоких

текстологических уровнях. В соответствии с *теорией полифонического романа* М. М. Бахтина генезис подобных образов в мировой литературе восходит к синкретическому типу серьёзно-смешной литературы, обладающей своей специфической внутренней логикой, наиболее полно выразившейся в жанре «Менипповой сатиры» или *мениппеи*. Среди атрибутивных признаков данного жанра ученый называет присущую ему внутреннюю *диалогичность*; наличие особого, присущего ему *карнавального смеха*; «обесценивание всех внешних социальных положений, превращение их в *роли*, разыгрываемые людьми на подмостках мирового театра по воле слепой судьбы» [3*] [1, с. 325]. Анализируя текст романа «Падение» мы находим проявления всех вышеперечисленных признаков описанного М. Бахтиным жанрового образования, с тою лишь оговоркой, что, хотя некоторые присущие ему элементы у французского писателя и подверглись редуцированию [4*], некоторые же, в отличие от произведений Ф. М. Достоевского, получили более полное развитие, что само по себе не противоречит процессу исторического развития того или иного жанра, поскольку по словам М. М. Бахтина, «в жанре всегда сохраняются неумирающие элементы *архаики*» [1, с. 314], однако «эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному его *обновлению*, и так сказать *осовремениванию*» [1, с. 314].

Извечное стремление героев Ф. М. Достоевского к диалогическому слову для актуализации в нем идеи, носителем которой они являются, в романе А. Камю «Падение» получило проявление, несколько отличное от того, как оно реализовано в произведениях русского классика. Фактически, в распоряжение читательского сознания попадает лишь одна, пусть и основная, часть диалога, а именно слова Жана-Батиста Кламанса, вступившего в разговор со случайным знакомым в амстердамском кафе. При этом ответные реплики отсутствуют в тексте произведения. Лишь о некоторых из них читатель может догадаться по ответам главного героя. Подобный прием позволил автору, с одной стороны, сохранить один из основных принципов мениппеи – *диалогичность*, а с другой – максимально сконцентрировать читательское внимание на самовыражении в слове героя-носителя идеи [5*].

Карнавальный смех как атрибутивный признак мениппеи также находит в романе А. Камю свое проявление, модифицируясь в соответствии с творческой задачей автора. В отличие от произведений Ф. М. Достоевского, где массовые мизансцены, как правило, служат необходимым фоном высказывания сокровенных мыслей главных героев [6*], карнавальный смех в романе «Падение», сохраняя необходимое обрамление (площадь, мостовая) деперсонифицируется, приобретая в качестве художественной детали особый мистический подтекст. Дважды сталкиваясь в романе с таинственным смехом, преследующим Жана-Батиста Кламанса, читатель узнает о необычном страхе, неизменно сопутствующем главному герою в эти моменты. Вспомним, что по словам М. М. Бахтина *карнавальный смех* характеризуется особой профанирующей, снижающей функцией. Приняв во внимание стремление главного героя подняться над остальными людьми,

стать «немного сверхчеловеком»: «...меня просто распирало от тщеславия. «Я», «я», «я»! – вот лейтмотив моей жизни, он слышался во всем, что я говорил» [1, с. 294]. В этой связи как вполне закономерное воспринимается стремление Кламанса во что бы то ни стало избежать преследующий его необъяснимый смех: «я хотел лишь сказать, какую выгоду извлек из нескольких месяцев разврата. Я жил в каком-то тумане, в котором смех, преследовавший меня, звучал так глухо, что я в конце концов даже и не слышал его» [1, с. 317].

Лицедейство героя, наличие ситуаций «смены масок» является одним из атрибутивных признаков жанра Менипповой сатиры (М. М. Бахтин). В качестве конкретного сюжетообразующего решения в романе «Падение» эта черта воплотилась в *двойственности* главного героя.

Преобладание в сознании героя одной из сущностей в каждый конкретный момент времени позиционируется им для себя как своеобразная игра. В романе «Падение» подобная черта персонажа подчеркивается публичной профессией главного героя. Адвокат Кламанс говорит: «Я уверен, вас восхитил бы тон моих защитительных речей, искренность волнения, убедительность, теплота и сдержанное негодование. От природы я был наделен выигрышной внешностью, благородные позы давались мне без труда» [3, с. 383].

Наследование А. Камю тех или иных сюжетообразующих элементов из творческой лаборатории Ф. М. Достоевского и включение их в собственную эстетическую систему носит характер *переосмысления* и придания им новой, нередко *модернизированной* значимости, что соответствует идее «*обновляющейся архаики*» литературного жанра М. М. Бахтина [1, с. 314]. Однако ряд особенностей художественного текста А. Камю можно объяснить не только спецификой авторской манеры письма, но и принципиально иной аксиологической системой координат, в которой происходило формирование ключевых образов его произведений. Как известно, на протяжении всей своей жизни Ф. М. Достоевский четко ориентировался на духовный идеал, кратковременное охлаждение к которому наблюдалось лишь в непродолжительный период его увлечения социалистическими идеями Фурье, что имело место благодаря влиянию В. Г. Белинского. Этим идеалом был для писателя Христос.

Отметим, что А. Камю как личность и писатель формировался совершенно в иную эпоху и в иной системе ценностных ориентиров. Как известно, исходным пунктом экзистенциализма является философия Кьёркегора, которая (в качестве протеста против гегелевского панлогизма) освобождает человека от всякой целостности (человеческих организаций, мира идей, понятий), обуславливающей его жизнь и тяготеющей над ним, и ставит его перед лицом такого же изолированного Бога, перед которым он предстает «со страхом и трепетом».

Однако одиночество человека перед лицом Бога, признанное Кьёркегором, превратилось в экзистенциализме в «одиночество человека перед лицом *ничто*» [6, с. 532]. Таким образом, писатели-экзистенциалисты

объективно вынуждены были предоставить выбор героям в ситуации *гибели богов*, прочно введенной в европейский культурный контекст Ф. Ницше. Если в произведениях Ф. М. Достоевского кризисные эпизоды произведений в дробящемся и абсурдном мире смягчались «скрепляющим элементом», в роли которого выступала эстетизированная фигура Христа [7*], то А. Камю, творивший в экзистенциальной парадигме, стремился «найти в человеке человека» будучи лишенным надежды на достижение некоего имманентного идеала. В героях французского писателя мы видим раздробленное экзистенциальное конфликтное сознание, напрочь лишенное нравственной опоры. Итогом его развития является полное обесчеловечивание (по Ф.М. Достоевскому – «*карамазовщина*»). Трагедия героев-экзистенциалистов Камю в том, что они, борясь с «каталогизирующим» влиянием общества, разрушают те устои, которые позволяли им ощущать себя его частью.

Роман А. Камю «Падение» представляет собой новый этап в развитии жанра серьёзно-смешной литературы, мениппеи, одним из наиболее известных разработчиков которого в XIX веке явился Ф. М. Достоевский. При этом характерные черты интерпретации данного жанра русским писателем находят в творчестве А. Камю несколько иное проявление, что обусловлено использованием *экзистенциалистской* этической системы отсчета в противовес религиозному идеализму русского писателя.

Используя некоторые черты *полифонического романа*, во многом заимствованные у русского классика [8*], А. Камю подвергает их *творческому переосмыслению*, обусловленному как объективно-историческими условиями создания романа, так и особенностями индивидуально-авторского стиля, в конечном итоге формируя новую ступень в истории развития означенного жанрового образования.

Литература

1. Бахтин М. М. «Проблемы творчества Достоевского» 5-е изд., доп. Киев, 1994.
2. Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-и т. М., 1956-1958.
3. Камю Альбер Избранное: Сборник. Пер. С франц. / составл. и предисл. С. Великовского. М., 1989.
4. Леонова Е. А. Мотив детского страдания в произведениях Ж. П. Сартра и В. Быкова и традиция Ф. М. Достоевского // Национально-культурный компонент в тексте и языке: Материалы II Междунар. нуч. конф. 7-9 апр. 1999 г., Минск: в 3 ч. Ч. 2 / отв. ред. С. М. Прохорова. – Минск, 1999.
5. Станюта А. А. Альбер Камю. Уроки русской классики. Матэрыялы III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай» (Мінск, 18-20 лістапада 1997 г.): у 2 ч. / пад агульнай рэдакцыяй В. П. Рагойшы. Ч. I. Мінск, 1999. С. 45 – 49.
6. Философский энциклопедический словарь. М., 2004.

1* Как отмечалось С. Великовским «...не без намека на библейского Иоанна Крестителя, который был «гласом вопиющего в пустыне», проповедуя «покаяние во имя прощения грехов» [3, с. 31].

2* Разочарование автора в результате неудачных попыток примирения конфликтующих сторон во время борьбы Алжира за независимость от Франции в 1950-е гг., чем «во многом объяснимы «черный юмор», пессимистическая интонация, которыми пронизан его роман «Падение», позволяющий вспомнить о «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского» [3, 352].

3* Вспомним важнейшую роль рока и случайного стечения обстоятельств, в равной степени характерную для произведений Ф. М. Достоевского и А. Камю.

4* См. ниже о несколько видоизмененном проявлении диалогического начала в творчестве А. Камю.

5* Вспомним подобный прием использование «редуцированного», одностороннего диалога в романе «Братья Карамазовы» в беседе Великого Инквизитора с Христом.

6* Ср. т. н. «площадное слово» или «слово на пороге» (М. М. Бахтин).

7* Вспомним особенности восприятия писателем образа Христа как особой «идеи-чувства».

8* В силу большого числа собственно французских источников, благодаря которым А. Камю мог приобщиться к данному жанру на основе национальной литературы (Д. Дидро), в этом отношении нельзя говорить об определяющем влиянии на него творчества Ф. М. Достоевского.