

Е. ЛОГИНОВСКАЯ

## ДОСТОЕВСКИЙ И РУМЫНСКИЙ РОМАН ДЖИБА МИХЭЕСКУ «РУССКАЯ»

Среди авторов, чьи книги пострадали от румынского «пролеткульта» последних десятилетий, судьба Жиба Михэеску особенно печальна. Опубликованный в 1933 г. и выдержавший после этого шесть переизданий, его роман «Русская» был запрещен и фигурировал лишь в старых историях литературы, в числе забытых опытов межвоенной румынской прозы. Из временного забвения и закрытых хранилищ романы Михэеску извлекла критика 1980-х гг. С 1990 г. они не только усиленно переиздаются, но и получают все более глубокий и обширный научный комментарий. В последние годы, в ходе все более углубленного прочтения наследия Михэеску (Перпессичиус, Ал. Протопопеску, Н. Манолеску, М. Папахаджи, Ал. Андриеску), внимание критики все чаще привлекает и тема его соотношения с русской литературой, в частности — с Достоевским. От отдельных более или менее «случайных» параллелей ее исследователи идут к параллелизму существенных элементов типологии и художественной манеры Михэеску и Достоевского, намечая путь восхождения к основам сравнительной поэтики этих столь различных и — несомненно — связанных тесными узами художников. В этом последнем направлении движутся и поиски автора этой работы.

Отправной точкой для раскрытия интересующей нас проблемы является особая позиция в романе его главного героя капитана Рагайака. Герой и автор одновременно, Рагайак не только строит свою жизнь как литературный персонаж, но и записывает ее, выполняя роль героя-повествователя. Избранная писателем нарративная формула с несомненностью утверждает, что характер повествования определяет слово героя. Ситуация близка к таким произведениям Достоевского, как «Двойник», «Записки из подполья», «Записки из Мертвого дома», «Кроткая». Но налицо и та же трудность восприятия слова героя как такового, рождаемая той же непрозрачностью границы, отделяющей его от слова автора. Вот почему в процессе восприятия романа румынской публикой произошло явление, близкое к тому, что случилось с «Бедными людьми» Достоевского: не понимая, что речь ведется от лица героя, критики видели в нем «рожу сочинителя», в то время как Жиба Михэеску мог бы сказать словами Достоевского: «...я же моей не показывал» (28<sub>1</sub>, 117).

Передавая герою некоторые из своих пристрастий, автор романа тем не менее ни на минуту не подменяет его. Первым доказательством этого служит язык персонажа, породивший у критиков немало недоумений. Разграничение слова автора и слова персонажа, проделанное в начале 1980-х гг. Николае Манолеску в исследовании «Солдат-фанфарон», открыло новую страницу в изучении романа. Однако категоричность этого разделения (слово персонажа — эмфаза, слово автора — ирония) является сегодня новым препятствием на пути к постижению смысла романа и загадки его героя. Этапом на этом пути может стать раскрытие функции в романе «слова» литературы.

В контексте не только русской, но и мировой литературы, как она проявляется в романе «Русская», творчество Достоевского занимает особое место. Оно фигурирует здесь как своеобразный текст, параллельный контексту жизни.

Присутствие мира Достоевского как текста, лежащего в основе романа «Русская», дается прежде всего прямым цитированием или, точнее, названием имени автора, его произведений и героев; следующим этапом оказываются постоянные ссылки на него героя как на некую реальность; наконец, по нему не только выверяются, но и строятся персонажи романа, прежде всего женские. Так, преображенный текстом романа Михэеску и внутри него — словом героя-повествователя, порождающим этот текст, мир произведений Достоевского — в зависимости от повествовательной перспективы — превращается в *архитект* (или претекст), определяющий прежде всего образ героя, и пронизывает весь роман как *интертекст*, высвечивающий «образ автора».

## I

Обращение к Достоевскому вызвано идеальными устремлениями героя-повествователя, лейтенанта Рагайака, его намерением противопоставить пошлости гарнизонной жизни и грубости казармы идеал иного существования. Источник такого идеала герой предполагает прежде всего в литературе. Литература как очищающая сила упоминается им в широком контексте культуры, наряду с искусством (особенно музыкой), наукой (особенно математикой) и религией; к религиозной терминологии и образности прибегает герой и для выражения своей мечты об очищении — искуплении, воскресении — при помощи погружения в мир подлинной культуры. Но «заданная» идея: «Я звал литературу на помощь, чтобы она освободила меня от жажды жизни»<sup>1</sup> — с самого начала обнаруживает свою уязвимость. Об этом свидетельствуют блестящие по оригинальности страницы, посвященные мифам Гомера и затем — Священному Писанию, усиленному штудированию которых предается переведенный в глухой хутор на советско-румынской границе герой романа: вместо образов, обещающих

<sup>1</sup> Все цитаты из Дж. Михэеску приводятся в переводе автора статьи по изданию: *Mihăescu Gib I. Rusoaica. Boldeul de pe Nistru al locotenentului Ragaiaic. Cu o prefață de Cezar Petrescu. Craiova, 1990.*

«искупление души», Рагайак находит здесь разгул страстей, рождающий «цепь кровопролитий, насилий и святотатств».

Стремление Рагайака к «олитературиванию» своей жизни сказывается в том, что, ощутив себя «атаманом разбойников»-солдат пограничного взвода, которым он дает «самые широкие права» в преследовании своих жертв, молодой лейтенант начинает «внимательнее присматриваться к пленницам» — русским женщинам, перебежчицам с противоположного берега. Отсутствие среди них возможной героини («К счастью, женский улов моих богатырей был очень беден, а редкие экземпляры обескураживали с первого взгляда») оказывается первым толчком к поискам героини идеальной.

Параллельно идет превращение реального пейзажа: строго охраняемая граница между двумя государствами с разным социальным устройством и разными культурными традициями («По эту сторону царит мир и порядок, по ту — ужас и хаос») — в мифический хронотоп, с внеисторическими — космическими — координатами времени и пространства, с архетипическим образом реки — границы между двумя сказочными царствами, с природой, создающей два ментальных климата, резко противостоящих друг другу.

Такой широкий взгляд на вещи и явления определяется несомненно не только явно неординарными задатками героя, но и его страстью к чтению, что в свою очередь ведет к сопоставлению двух миров с точки зрения их культуры. Великой литературе древности — по сути, литературе *европейской* (интересно, что названный здесь же Коран не работает: ссылок на него в дальнейшем нет), в которой он обнаруживает все тот же разгул страстей, Рагайак противопоставляет другую — странную и экзотичную, тревожащую его сознание *русскую* литературу, с ее этической высотой и идеальным женским характером. Мечта о далеком, непознанном и манящем — *другом* — мире приводит к формированию идеала *другого*, для эмоционального героя — *другой*. Все глубже погружаясь в мир поэтической мечты, вплоть до сказки и мифа, он создает умозрительный, иллюзорный образ возлюбленной, который может воплотиться для него только в *Русской*. Русской, «которая должна прийти» из дали не только пространственной, но и временной, «существа, стоящего поверх всех границ». Существа из русской литературы, и в первую очередь — из Достоевского.

Названия произведений Достоевского и имена его героинь упоминаются в романе всякий раз, когда герой пытается уловить ускользающий от него внешний и особенно внутренний облик чаемой возлюбленной. Как правило, они называются попеременно, рядом с персонажами других авторов, причем нередко — неточно: «...и, чтобы лучше ее разглядеть, я придавал так страстно ожидаемой женщине то черты Авдотьи Александровны, сестры Раскольниковова, то Зины (Лизы? — *Ред.*) или Дарьи из „Бесов“, Наташи из „Войны и мира“, Анны (Настасьи? — *Ред.*) Филипповны из „Идиота“, Екатерины Ивановны или Грушеньки из „Братьев Карамазовых“, или Сони из „Преступления и наказания“ (...) Затем я думал о загадочных юных девушках Андреева и всей русской литературы, привлекаемых социальными эффектами нитроглицерина, как бабочки светом лампы. Мне хотелось, чтобы

тоненькая студентка-анархистка, испуганная плодами воплощения своего общественного идеала, ударила о мою дверь всей силой своего крупкого тела...».

Но черпаемые из литературы черты Русской испытывают воздействие представлений, вытекающих из личного опыта капитана Рагайака. Это, с одной стороны, встречи и события, переживаемые офицером пограничного батальона (под их влиянием идеальный образ становится смутным, противоречивым), с другой — контаминация с мифическим хронотопом (в силу которой он становится нежизненным, абстрактным). В обоих случаях идеал румынского офицера отделяется от литературы Достоевского. Во втором случае — потому что героини Достоевского отнюдь не идеальные, а реальные, земные, хотя и непростые, сложные натуры. В первом же случае — Рагайак далеко не всегда умеет их понять, позаимствовать то, что в самом деле близко к идеалу. Поэтому намечаемые параллели выявляют, скорее, различия между образом идеальной возлюбленной Михэеску и героинями Достоевского.

Характерна в этом смысле поэтика портрета. У Достоевского это один из опорных пунктов в создании женского образа: как правило, читатель, глазами героя романа, знакомится с портретом героини уже в его зачине. По портрету героини читается ее *душа*. Нечто подобное мы находим и у Михэеску: у Рагайака портрет идеальной возлюбленной также призван помочь герою уловить, ощутить душу героини. Но это портрет воображаемый — и ускользающий, как и сама героиня. Причиной является не только иллюзорность идеала, но и тот факт, что возвышенная душа идеальной героини недоступна пониманию ограниченного интеллектуально — и морально — героя. В румынской критике об этом сказано немало. Наиболее четко и в то же время пластично сформулировал эту идею Ал. Протопопеску в книге «Румынский психологический роман».<sup>2</sup> Эротическая мечта героя Михэеску — не красавица *без тела* (бестелесная красавица — персонаж знаменитой народной сказки, обработанной Эминеску), но красавица *с телом*. Не случайно поэтому символически повторяющейся деталью портрета, навязчиво маркирующей ограниченную компетентность поверхностного героя, оказывается, например, постоянно упоминаемая, наряду с глазами, «носом» и станом, нога — *ножка* героини. (Сам ощущая это как смешную ограниченность, когда видит себя со стороны, в сравнении с Илиадам, другим героем романа, Рагайак уверяет: «Речь идет не только о глазах, Илиад, или о ножках, или о чем ты еще думаешь...».) Наиболее далеко разводящий сравниваемых писателей, момент этот свидетельствует о своеобразии Михэеску не только как творческой индивидуальности, но и как представителя своей эпохи: мотив эротики, противостоящей духовности, определяет характер героя литературы XX в.

Другая навязчиво повторяющаяся характеристика портрета идеальной возлюбленной — наделение ее «азиатскими» чертами женщины-казачки, ассоциирующимися также с севером — зимой, снегом, шубой,

<sup>2</sup> *Protopopescu Al. Romanul psihologic românesc. București, 1978. P. 186—205.*

мерлушковой папахой, которые мыслятся — все — как элементы «русизма». Все это находит свой отголосок в вымышленном Рагайаком портрете перебежчицы Валентины Андреевны Грушиной «с ее казацкой поступью, казацким станом, с раскосыми казацкими глазами». У Достоевского, как правило, маркирован именно русский — скорее, северный, чем восточный — тип лица героини. Примером в этом отношении могли бы служить Грушенька или Соня Мармеладова. Но «ошибка» Рагайака закономерна: кроме поверхностного знакомства с романами Достоевского, она свидетельствует о широко распространенных в Румынии той поры штампах восприятия «русизма» (восходящих, может быть, и к западной, особенно французской, литературе).

Шаблоны расхожего представления о Русской влияют и на понимание героем-повествователем внутреннего портрета героини Достоевского. Отдельные моменты говорят, казалось бы, о противоположном: имена Сони Мармеладовой и Дуни Раскольниковой появляются в памяти Рагайака в связи с его размышлениями о положении женщины в современной России (падение Сони «оправдал бы сегодня сам строй — лучше, чем любая защитная речь Достоевского»). Героя волнует революционная судьба женщин из высшего сословия или, как он выражается, «из буржуазных семей», представительниц «очарования и поэзии святой Руси». Соня является для него символом моральной чистоты и человечности, Дуня — силы и цельности характера. Но в плане эротики превалирует представление о страстном темпераменте, странной, экзальтированной, даже дикой натуре. Происходит, по сути, абсолютизация такой природы как истинно русской, восприятие — как прекрасных — проявлений больного, искалеченного действительностью характера Настасьи Филипповны, Катерины Ивановны или Грушеньки (имя которой откликается в фамилии идеальной героини). Отсюда — странный, экзотический, мало соответствующий характерам центральных героинь Достоевского внутренний портрет идеальной возлюбленной, который выглядит как очерк не столько ангелоподобной юной девушки, «ангела-спасителя», сколько «инфернальной», «фатальной» женщины: «...ее странная и дикая душа казачки, жаждущей степной свободы, дикого галопа по людским сердцам, лукавого перемигивания краешком миндалевидного глаза, раскосого и пронзительного, как татарская сабля».

Таково представление Рагайака об идеальной Русской. Проверкой этого идеала в жизни задана эпическая ткань романа. Румынская критика тонко отметила в пишущем Рагайаке черты Пигмалиона. В самом деле, героя, кажется, не удовлетворяет то, что уже существует, уже создано природой. «Настоящая Русская его мечты» не только живет рядом с ним в провинциальном городке, но и была уже его любовницей: приехавшая сюда пять лет тому назад Маруся — русская по происхождению (убеждая себя в этом, Рагайак приводит высший для него аргумент происхождения семьи девушки из «какой-то казачьей станицы»), что подтверждает ее портрет и окружение (образы отца, жениха); по сути, и в ее поведении нетрудно разглядеть черты русской героини — например, той же упомянутой Рагайаком Наташи Ростовской или не названной им княжны Мери. Но, не несущая тайны существа,

пришедшего издалека, Маруся воспринимается Рагайаком через очерченный выше штамп. Поэтому он приписывает ей «русское упрямство» и «русскую истерику». Поэтому не ценит самоотверженности и силы ее любви («эту ее улыбку полной самоотдачи, безграничного наслаждения»).

Сюжетная линия Рагайак—Маруся замыкает роман рамкой: в последней сцене, интуитивно постигая истину при виде свадебного костюма Маруси и исполняемого ею вместе с женихом старинного танца, восходящего к древнейшим этническим традициям русского народа, герой не может, однако, изменить своей натуре — откуда следующая затем сцена поругания ее свадебной ночи, так же как не может оценить ее чувства собственного достоинства и гордости, иногда болезненной, как у героинь Достоевского. Поэтому звучащий совсем «по-достоевски» вопрос увезенной из-под венца Маруси приехавшему за ней жениху: «Ты принимаешь меня такой?» кажется ему «неосторожным» и «странным».

Образ Маруси рисуется без конкретных ссылок на литературу, зато обрамлен, с одной стороны, размышлениями Рагайака о «настоящей русской», с другой — сценой русского свадебного танца. Пространные рассуждения о русской литературе ведет Рагайак с другой героиней романа, Никулиной, в отличие от Маруси, занимающей в его композиции центральное положение. Бессарабка, в чьем быту и сознании переплетаются элементы молдавской и русской культур: упоминаются русский костюм, русский танец (казачок!), портрет русского царя на стене, наконец, русский муж, Никулина — женщина красивая, сильная, загадочная. Это почти все основные измерения идеала нашего героя.

Женщина — значит, по Рагайаку, почти Русская. Это отмечено самим героем: «Никулина — совершенное физическое воплощение Русской». И все же идеал Рагайака не может воплотиться в Никулине так как ее душа, отданная мужу и господину, роковым образом недоступна любовнику. Раздраженный герой пытается противопоставить ей «настоящую русскую» — беженку Валентину Андреевну Грушину, случайно попавшую в землянку его друга и соперника Илиада и выданную этим последним советским властям. Так в романе возникает третий женский персонаж, максимально приближающийся к идеалу лейтенанта Рагайака. «Соперничество» между Никулиной и Валею в душе героя и составляет содержание центральных частей романа.

## II

Как герой свою жизнь, автор строит роман с постоянной оглядкой на литературу, в частности на Достоевского. Но, в отличие от голоса героя, голос автора характеризуют *невяные* ссылки на Достоевского. В этом мы видим один из способов разграничения интересующих нас инстанций: названные писатели (и их произведения) бросают ответ на характеры персонажей (и прежде всего центрального героя), неназванные — на «образ автора».

Характерен в этом отношении один из вводных эпизодов — свое-

образный *mise en abîme*, посвященный любви капитана Бэдеску к «русской еврейке» Гене Керсановой. Мотив раздвоенности (лицо Гени — с ее смеющимся ртом и страдающими глазами), символизируя загадочность и намекая на противоречивость ее характера, невольно отсылает к Печорину. Интересно, однако, что среди множества авторов, составляющих круг чтения Рагайака, имя Лермонтова не названо, как, впрочем, и имена Пушкина или Байрона, хотя параллелизм между Рагайаком и романтическим героем этих авторов сразу же бросается в глаза. Думается, можно воспринимать это как прямое указание на современное звучание романа — важный ключ, в котором должен читаться роман Михэеску. Игнорируя этот ключ, мы рискуем ничего не понять в романе; пользуясь им, мы начинаем замечать, как автор буквально подменяет на первый взгляд романтического героя более современным. Ощущение этого дается всем звучанием и контекстом разбираемого фрагмента.

Так, не просто выражение лица (как у Печорина), но *маска* Гени напоминает маску Ставрогина, а любовь капитана Бэдеску (разорванного волками во время одной из своих поездок к девушке) — самоотверженную, безумную любовь-страсть Мити Карамазова или Рогожина. Подобные параллели можно, конечно, умножить. Важнее, однако, то, что герой-повествователь, капитан Рагайак, как бы оговаривает неприемлемость для него этого параллелизма, решительно противопоставляя свое видение любви безумной страсти Бэдеску, которая представляется ему «болезненным отклонением», «странной частностью»: «Нет, для меня любовь — это песня и бокал вина».

Это сразу же маркирует типологическое своеобразие центрального героя романа по сравнению с героями Достоевского, подчеркивая его принадлежность к типу живого, веселого, открытого, но и поверхностного, эгоистичного южанина — типу, восходящему к героям Возрождения и увенчанному персонажами литературы XX в., века эротики.

И все же правомерность сопоставления его текста с текстами Достоевского подтверждается целым рядом других «невяных» цитат и реминисценций из него. Причем творчество Достоевского явно интересует автора (и героя-повествователя) не просто как текст, но как текст *литературный* — отсюда переключки, касающиеся не только тематики и типологии, но и собственно поэтики. Так, анализируя приемы повествования, мы обнаруживаем в рассмотренном эпизоде с Геней Керсановой еще одну «ссылку» на Достоевского. Разобранный как своего рода «интекст» из романа «Бесы» мотив загадочности, странности героини (у Достоевского — героя) развивается с помощью характерного для этого романа приема умножения анонимных референтов. Сообщение о прошлом Гени и ее отношении к отцовскому запрету брака с Бэдеску дается посредством наслаивающихся и перебивающих друг друга слухов, домыслов, предположений; в результате соответствующие фрагменты могут восприниматься — на уровне поэтики повествования — как прямой *интекст* из романа Достоевского: «Одни говорили, что это простая игра (...) другие, напротив, знали наверное, что Гения Керсанова отказалась ради отца от многих очень хороших партий (...) потом узнали также (...) произносились имена

(...) во все это время ее видели в подозрительных компаниях, в странных местах» и пр.

В пространстве всего романа умножение анонимных референтов используется, однако, лишь окказионально, не приобретает столь же важной функции, как в последних романах Достоевского, в отличие от хроникеров и рассказчиков которого, Рагайак записывает происходящее по ходу дела, по горячим следам вызванных им самим к жизни событий. Отсюда — в целом линейное, последовательно хронологическое течение времени, лишь изредка перебиваемое отдельными отступлениями, специально оговариваемыми временными скачками.

Все это подчеркивает не только оригинальность *героя-повествователя*, но и оригинальность *героя-повествователя*, своеобразие художественной манеры автора «Русской» в сравнении с произведениями Достоевского. Тем любопытнее наблюдать несомненное присутствие упомянутого выше «архетекста» — не только как отправной точки и контрапункта, но и как постоянного термина сравнения — в центральном композиционно эпизоде любви Рагайака и Никулины. Архетекст превращается здесь в интертекст, в значительной мере определяя изображение в романе Михэеску *любви и женщины*. Об этом сигнализирует, в частности, атмосфера эпизода, вызывающая в памяти ассоциации с повестью Достоевского «Хозяйка». Параллели возможны здесь прежде всего по «авантюрной» или приключенческой линии сюжета, сближающей разбираемый эпизод с «Хозяйкой». Здесь не только тот же круг персонажей и событий (разбойники, контрабандисты, рискованное приключение), но и страсть, тайна и кровь. И тот же контрапункт — мотив книг, уединения и мечтательности (ср. признание героя в начале романа Михэеску: «...мне предназначен совсем иной жизненный путь, чем тот, по которому я было пошел»). Неявная, слабо маркированная, эта параллель, однако, просвечена тем фактом, что, подобно *Хозяйке* Катерине, Никулина — тоже *хозяйка* уединенного хутора (что подчеркивает и ее упоминания о муже Сергее как *хозяине*) и при этом — существо столь же загадочное, странное и непредсказуемое.

Повесть Достоевского не названа. Ощущение знакомства автора с ней может оказаться даже обманчивым.

Отголоски Достоевского возникают у Михэеску не только в ином контексте, но и в существенно ином романном мире, другой тип героя предполагает другую художественную манеру, принципы повествования и даже стиль. Это сказывается с несомненностью в художественном целом романа, приводя к ощущению отдаленности автора «Русской» от Достоевского. Тем более впечатляет как бы намеренное нарушение этого принципа в упомянутом эпизоде с Никулиной.

Невольно поражает прежде всего «достоевское» звучание его основных сюжетно-психологических мотивов. Составляющий одну из главных пружин поведения Рагайака, восходящий к романтизму, но сформулированный Достоевским, как «созерцание сразу двух бездн», мотив «идеал Мадонны или идеал содомский» — сказывается в параллелизме Никулина—Валя и доходит до кульминации в гротескном контрасте Русская—Мариука. Совершенно в духе Достоевского мотив «двух



бездн» связан с мотивом раздвоения человека в любви. Отсюда такие коллизии, как «странная» любовь Никуліны к Рагайаку и мужу, напоминающая в некоторой степени чувство Мышкина к Аглае и Настасье Филипповне, или страсть Мити к Грушеньке и его привязанность к Катерине Ивановне. Воплощающая эти мотивы и широко распространенная также в творчестве Достоевского сюжетная коллизия любовного треугольника (определяющая для «Хозяйки», «Идиота», «Братьев Карамазовых») развивается в романе «Русская» как перерастание «достоевского» мотива одновременного созерцания двух бездн в «михэесковский» мотив разрыва между эротикой и духовностью и тщетной жажды ощущения полноты бытия. В контексте этих основных сюжетно-психологических мотивов приобретают значение и роль такие «локальные» психологические мотивы, как столкновение страстей и борьба самолюбий, соперничество, ревность, любовь и ненависть, добро и зло и пр.

Все эти мотивы развиваются с помощью часто близких поэтических приемов. Прежде всего это налет книжно-фольклорный, связанный особенно с образом Сергея (так, описание Никуліной бегства Сергея, его богатырская фигура в ее восприятии параллельны не только представлениям Катерины о ее муже, но, например, и Хромоножки из «Бесов» — о Ставрогине: сокол, змей-горыныч и пр.).

Параллель с Достоевским выявляют, далее, элементы мифологизма. Развиваемый Рагайаком «миф воскресения, преображения», образ возлюбленной как ангела-спасителя; мотив утренней звезды (напоминающий «Лучафэра» Эминеску, он, как всегда, дается здесь в сугубо современной трактовке, на грани цинизма) находит отклик в мечте Никуліны о возвращении мужа как искуплении. Элементы христианской мифологии причудливо сочетаются (и этим напоминая Достоевского) с отголосками мифов античных. Как бы параллельно широкой, космической мифологичности первых глав, в рассматриваемом эпизоде раскрывается «суженная мифология» Никуліны: муж (Хозяин, Господин) — всесильный христианский Бог, любовник — античный Эрот. Душа Сергея, как тень Бога — может быть, *genius loci*, тяготеет над любовниками, ставя под запрет чувство Никуліны к Рагайаку. Развивающие эту коллизию сцены дают особенно удачные, проникновенные экскурсы в психологию героя — анализ его сознания и под-ознания.

Все это определяет и своеобразный, во многом сходный у обоих писателей способ типизации: подобно Достоевскому, Михэеску типизирует не среднестатистическое, а странное, исключительное, крайний случай. Образная система романа пронизана символикой и граничит с фантастикой.

Неявные, неназванные литературные источники, и в первую очередь произведения Достоевского, чью память доносит авторский голос, звучащий, как эхо, в слове героя, в свою очередь усиливают таинственность атмосферы и загадочность персонажей. Вот почему ошибкой было бы говорить здесь о прямом влиянии (как рискованным представляется и прямой типологический параллелизм: все приведенные критиками параллели между героями Достоевского и Михэеску более

или менее натянуты), зато плодотворным оказывается понятие интертекста. Только и именно такой подход позволяет обнаружить нечто «от Достоевского» не только в героинях, но и в герое романа.

### III

На первый взгляд, любое сближение Рагайака с героями Достоевского — нонсенс. Если сама одержимость идеей (идеалом) — независимо от его характера и ценности — напоминает композиционный принцип ряда романов русского писателя и их центральных персонажей, то интеллектуальный уровень ее носителя решительно различает их. Здесь наблюдается, скорее, прямой контраст героям Достоевского, чаще всего людям глубоким и «идеологам». Но важно, что контраст этот задан, составляет исходный момент поэтики романа. Его не просто учитывает, но обнаруживает и выявляет авторская точка зрения. Именно это и дает нам право на сопоставление Рагайака с персонажами Достоевского. Это сопоставление вряд ли правомерно, однако, по линии «карамазовщины», ибо она подразумевает зло извращенное и осознанное, злую волю, имеющую слишком мало общего с опирающимся на легкомыслие и эгоизм злом Рагайака. Зато возможно, кажется, сопоставление жизненной позиции нашего героя с основным принципом Раскольниковова и ряда других персонажей Достоевского: «*все позволено*» (недаром «Преступление и наказание» для Михэску — лучший роман мировой литературы). Разумеется, и здесь на первом плане — своеобразие героя Михэску: «преступления» Рагайака, по сути, не нарушают канонов уголовного права и не осознаются им как таковые. Но, подобно героям Достоевского, он также переступает — *преступает* — грань дозволенного, нарушая требования морали, что приводит не только к драме Маруси, но и к трагедии Никулины, вызванной ничем не оправданным убийством солдатами Рагайака ее мужа Сергея.

Мало того, поведение героя Михэску также отчасти идеологизированно, ориентировано на принцип безграничной свободы, ущемляющей чужую личность. Об этом говорит уже в начале романа трудно уловимая, почти гипотетическая переключка приведенного выше внутреннего монолога Рагайака с рассуждениями Раскольниковова во время исповеди Соне, неожиданное соответствие мысли о свободе и власти — в том числе о власти над слабым, «дрожащим существом» — знаменитому «тварь дрожащая». Здесь же вспоминается и настойчивое, эгоцентрическое противопоставление: *я — они*. Эти догадки подтверждаются далее сопоставлением рассуждений Рагайака о ходе истории и ее сильных, ни перед чем не останавливающихся героях с мыслями Раскольниковова о Наполеоне, развитыми в той же исповеди. Наваянный «духом времени» — философией и идеологией конца прошлого — начала нашего века, с модой на Ницше, но, может быть, и «памятью» произведений Достоевского, руководящий принцип всех его поступков находит себе оправдание и формулировку в заключении, к которому его приводит знакомство с огромным количеством философских и

исторических трудов: «Посмей — и сумеешь, и будешь оправдан во всем».

Несомненно, что поведением Рагайака руководит самонаблюдение, даже самоодергивание. Но для него не характерен глубокий самоанализ, свойственный героям Достоевского, угрызения совести, доходящие до самоедства. Правда, после убийства Сергея ощущение усталости и мрака, трагические ноты напоминают страницы некоторых романов русского писателя; это ощущение усиливает ряд характерных деталей, вплоть до мимолетного появления образа страдающего ребенка, сразу же отсылающего к Достоевскому. Эти страницы, по тону близкие к исповеди, свидетельствуют о прояснении сознания героя, пробуждении у него совести. Но все это не приводит ни к искреннему раскаянию, ни к подлинной жажде возрождения. Следующий эпизод — увоз Маруси со свадьбы — вскрывает все те же черты нераскаянного эгоиста и сластолюбца. Голос автора, его убеждение в том, что нельзя играть с такими вещами, как любовь и вражда, страсть и ревность, жизнь и смерть, слышится и в сценах, построенных на сатире и гротеске (например, в описании пьяной пирушки в избушке Мариуки или в грубом цинизме сцены соблазнения Маруси). Наконец, прямое звучание голоса автора ощущается в развитии темы — и образа — литературы: фанфаронство Рагайака, хвастающего своим знанием Достоевского, выявляется сопоставлением с Илиадом — в диалоге (с вопросом Рагайака: «Ты так до сих пор и не прочел Достоевского?» и ответом Илиада: «Но ведь для этого нужно хорошо знать язык») и репликой этого последнего: «Будто для любви нужно знать Достоевского?») и в монологе героя: «Но ты сказал ей, что здесь поблизости есть человек, который читал Достоевского всего, всего (...) может быть, даже больше, чем она сама (...) который только и ждет, чтобы судьба свела со страниц Достоевского и привела к нему Авдотью Александровну...».

Поверхностное восприятие Рагайаком идеализируемой им литературы, цитирование «всуе» разоблачается здесь явно, подчеркнуто, обнаруживая истинный смысл других, справедливо подмеченных критиками, но ошибочно приписанных ими автору неточностей и «фанфаронского» нагромождения имен и заглавий.

Так происходит развенчание героя.

Но развенчание не означает сведения к общему результату. Не означает полной демистификации (см. Н. Манолеску<sup>3</sup>). Отсутствие психологической глубины или духовной высоты в характере героя не подразумевает структурной примитивности и однолинейности персонажа. Напротив, все это свидетельствует как раз о сложности нарисованного Михэеску типа. И открытости, незавершенности образа, богатстве его измерений.

Прежде всего, Рагайак показан как очень молодой румынский офицер-интеллигент. Продиктованное жизнью (см. признание самого писателя о прототипе героя) редкое для Румынии имя становится в романе глубоко суггестивным, как бы маркируя его латинские корни

<sup>3</sup> *Manolescu N. Arca lui Noe. București, 1984. Vol. 1. P. 224—269.*

(ср. Рагайак — Растиньяк — Бальзак и пр.). Литературные корни героя определяются оставленным в подтексте знакомством с французской и, несомненно, английской литературой — его родство с бальзаковским «покорителем» и английским денди; внесенное в текст, воздействие русской литературы оправдывает «идеальную» координату его натуры. И все же герой остается интеллигентом в балканском, «фанариотском» варианте. Этот момент блестяще раскрыл Ал. Андриеску, описав героя Михэеску как социально-этнический тип: «Врожденный скептицизм и благоприобретенное легкомыслие спасают подобных людей, обладающих большим практическим умом, но не слишком глубоким интеллектом (...) от трагической развязки, обрекая их на жалкое прозябание. Привыкая жить настоящей минутой, они устремляются мечтой в будущее, которое отдалается по мере того, как растет их способность ждать (...) Их склонность к мечте — знак отчаяния, пассивный протест против безмятежного существования, добытого путем приспособленчества. Избавительница Русская не приходит к ним и не может прийти. В этом весь поэтический смысл романа».<sup>4</sup>

Но, как и Достоевский и его последователи в XX в., Михэеску не сводит содержание своего персонажа к социально-исторической или этнической координате. Типизируя прежде всего *индивидуальность*, Михэеску зачерпывает дальше вглубь, рисуя тип общечеловеческий, угадывая в основе социально-очерченного характера *архетип* или — совсем по Достоевскому — накладывая друг на друга черты *нескольких архетипов*.

Широко распространенное в критике сравнение Рагайака с Дон Кихотом может быть оправдано одним из центральных мотивов романа: книжностью — и иллюзорностью — идеала героя. При этом интересно, что как раз современный характер персонажа, его отчужденность от подлинно человеческих ценностей, характерная для «героя» XX в., выявляется в сравнении с протагонистом великого романа Сервантеса, несущего такие недоступные Рагайаку черты, как доброта и человечность, определяющие — несмотря на явный комизм персонажа — его высокое благородство. В румынской критике сказано много интересного в пользу этой параллели. Есть, однако, и возражения, в частности — предложение заменить в ней Дон Кихота его alter ego Санчо Пансой. На наш взгляд, плодотворнее было бы привлечь другую пару архетипов, сблизив Рагайака не с Дон Кихотом, а с Дон Жуаном. В пользу этого говорят, кажется, и его преданность наслаждениям, и его поразительная свобода в отношениях с женщинами, и, наконец, его «латинизм», столь далекий от карамазовщины и столь красноречиво говорящий о донжуанстве — но не в его классической и не в романтической даже, гофмановско-пушкинской, а в современной ипостаси, определяющей разрыв и контраст двух основных сторон натуры героя: донжуанскую одержимость сексом и донкихотскую мечту об идеале.

Эта мечта о *другом* — тяга к Русской — тем более странна и прекрасна, что она возникает в романе, написанном в начале 1930-х гг.,

---

<sup>4</sup> *Andriescu Al.* Postfata la : Gib I. Mihăiescu. Rusoica. București, 1990. P. 299—300.

в мире недоверия и вражды, в условиях нарастающей ксенофобии и страха. Сила выражения этой мечты достигается слиянием голосов героя и автора — энергией и глубиной воспроизведения мифологического хронотопа, возвеличением гуманизма русской литературы, наконец, сквозным звучанием целого ряда ключевых символических образов и мотивов романа.

Таков прежде всего мотив смеха. Возникая в завязке романа, где он вспыхивает как очищающая сила, сметающая препоны политических, расовых, социальных различий, противопоставляющих и разделяющих людей, смех как бы завершает кольцо его композиции, снова звуча в концовке эпизода о русской перебежнице — как издевка уходящей по льду Вали над слабостью Илиада, не способного перешагнуть, ради чаемого чувства, через покорность и страх. Символические образы-мотивы *страха* и *смеха* оказываются, таким образом, важнейшими составляющими поэтики романа, оттеняющими идеальные устремления героя, утверждающими его утопическую тягу к *другому* и, в конечном счете, выполняющими ту же функцию, которая лежала и в основе художественных поисков Достоевского, обнаруживающими *человека в человеке*.