

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S160578800028322-0

“Падение Парижа” как “конец модернизма”: эсхатология, война и Илья Эренбург в анфиладе культурных зеркал

© 2023 г. В. В. Полонский

Доктор филологических наук,
профессор, член-корреспондент РАН,
директор Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а,
ученый Янцзы (Сычуаньский университет, Китай),
Китай, провинция Сычуань, Чэнду, ул. Ихуань, д. 1
v.polonski@imli.ru

Резюме. В статье роман Ильи Эренбурга “Падение Парижа” (1942) анализируется на фоне синхронических и диахронических культурных контекстов. Автор уделяет особое внимание мифологизации Парижа со 2-й половины XIX столетия и идеологическим последствиям поражения Франции во Франко-прусской войне 1870 г. В работе рассматривается система “эсхатологической публицистики” Эренбурга времен Первой мировой, показывается связь романа писателя с французским культурным фоном “между двух войн”. Демонстрируется его полемичный диалог с Ж. Жироду по поводу франко-германской ценностно-культурной коллизии. Делается вывод о том, что для Эренбурга, ряда его западных собратьев и современных исследователей падение Парижа в 1940 г. стало знамением конца и всего традиционного Запада Нового времени, и – конкретнее – эпохи модернизма.

Ключевые слова: литература и война, модернизм, плач по городу.

Для цитирования: Полонский В.В. “Падение Парижа” как “конец модернизма”: эсхатология, война и Илья Эренбург в анфиладе культурных зеркал // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2023. Т. 82. № 5. С. 5–14. DOI: 10.31857/S160578800028322-0

“The Fall of Paris” as “the End of Modernism”: Eschatology, War and Ilya Ehrenbourg in a Succession of Cultural Mirrors

© 2023 Vadim V. Polonskiy

Doct. Sci. (Philol.),
Professor, Corresponding Member of the RAS,
Director of A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
Chang Jiang Scholar (Sichuan University, China),
1 Yihuan Road, Chengdu, Sichuan Province, China
v.polonski@imli.ru

Abstract. The article analyzes Ilya Ehrenbourg’s novel “The Fall of Paris” (1942) against the background of synchronic and diachronic cultural contexts. The author pays special attention to the mythologization of Paris from the middle of the 19th century and to the ideological consequences of the country’s defeat in the Franco-Prussian War of 1870. The work reconstructs the system of Ehrenbourg’s “eschatological journalism” during the First World War and shows the connection of the writer’s novel with the cultural background of France “between two wars”. The novelist’s polemical dialogue with Jean Giraudoux on the Franco-German

value-cultural collisions is demonstrated. It is concluded that for Ehrenbourg, as for a number of his Western brethren and recent researchers, the fall of Paris in 1940 was a sign of the end of the entire traditional West of Modern Times, and more specifically, the era of Modernism.

Key words: Literature and War, Modernism, Lament for a City.

For citation: Polonskiy, V.V. “*Padeniye Parizha*” kak “*konets modernizma*”: *eskhatologiya, voyna i Ilya Erenburg v anfilade kulturnykh zerkal* [“The Fall of Paris” as “the End of Modernism”: Eschatology, War and Ilya Ehrenbourg in a Succession of Cultural Mirrors]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2023, Vol. 82, No. 5, pp. 5–14. (In Russ.) DOI: 10.31857/S160578800028322-0

В мифосимволической культурной топологии большой путь Парижа начинается, как минимум, эпохой Людовика IX (Saint-Louis), нового града-ризницы с сердцем в Сен-Шапель. Тогда столица королевства становится местом сосредоточения величайших святынь Запада, свезенных крестоносцами из Константинополя и Иерусалима, но одновременно она противопоставляется также и Риму. Дальнейшие семантические траектории мифологемы Парижа могли очень далеко отходить от этой точки, охватывая самый широкий веер феноменов, но зачастую так или иначе помещая его в семантическую оппозицию доминантным градам-символам западной и иудео-христианской традиции, по крайней мере двум главным из них — все тем же Иерусалиму и Риму.

Это и опыты по продуцированию пространства светского классицистического парадиза (“нового” Рима) королем-Солнцем (включая “сотворение” Версаля и проч.), и попытки его травестированного ремоделирования по принципам антисакрума / нового сакрума в эпоху Революции (см.: [1]), и различные изводы мифологизации города в XIX веке как нового Вавилона — столицы мира в любых вариантах рецептивного отражения. Они могли вбирать в себя и “волнующееся жерло, водомет” [2, с. 222] бурлящей пены, анти-Рим, пространство торжествующей мелкоты новейшей цивилизации у Гоголя; и идеально регламентированный, доведенный до эстетического совершенства локус буржуазности у Достоевского (“Зимние записки о летних впечатлениях”); и, разумеется, весь набор апологетических риторических стратегий и клише, обслуживающих лейтмотив “праздника, который всегда с тобой”.

Последнее фиксирует формирование наиболее влиятельной, цельной и устойчивой в резервуаре культурных стереотипов мифологемы Парижа. По времени она совпала с постепенным прорастанием мира Новейшего времени именно из парижских корней. Этот процесс охватил большую часть второй половины XIX столетия и переклестнулся в век XX, вплоть до той точки,

которая нас интересует и которую мы связываем с “падением Парижа” в начале Второй мировой, а ей, в свою очередь, предшествовала не менее важная транзитная межа — “не-падение”, так сказать, столицы Франции и ее тяжкая победа в Первую мировую.

Ключевыми символическими вехами этого процесса, помимо прочего, стали османизация Парижа, его модернистическая реновация, фиксирующая открытость средневекового города будущему и большому внешнему миру (см.: [3]; [4]), и проигрыш во Франко-прусской войне, изменивший весь расклад в европейском политическом концерте, посеявший зерна будущих мировых войн и задавший франко-немецкое противостояние как константную культурно-цивилизационную коллизию для европейского мира на многие десятилетия вперед. Не лишним будет напомнить, что его побочным продуктом во многом стало победное шествие “русского романа” и русского искусства вообще по западным культурным подмосткам, путь на которые тогда лежал через парижский успех: травма 1870 года заставила заместить образ идеального и позитивного *Другого* в культурном диалоге Франции с внешним миром — заменить Германию Россией. В этом смысле никак нельзя недооценивать важности политического контекста появления знаменитой книги Мельхиора де Вогюэ и ее косвенной связи с процессами франко-русского сближения и рождения будущей Антанты (см.: [5, р. 157–187, 277–279]).

Глубинная антитетичность эстетико-идеологического аккомпанемента происходящего тогда во Франции состояла, в частности, в том, что та же османизация стала запечатлением в пространстве столицы эстетического акмё национально-империализма эпохи Наполеона III. Причем предложенные им некоторые модели монументально-декоративного искусства — вспомним как частный, но наглядный пример декор усыпальницы Бонапарта в соборе Дома Инвалидов — заложили долгоиграющую парадигму тоталитарной

имперской эстетики, которой предстоит расцвести уже в XX веке на иных национально-государственных почвах: прежде всего германской, итальянской и советской. Но оказалось, что под этим имперско-буржуазным коконом, треснувшим в результате внезапного напора немцев, зрела иная культура, во многом инспирированная, конечно, травмой, но с совершенно другим вектором ценностных тяготений.

Стремление реабилитировать репутацию Франции, восстановить ее мировой престиж после крушения 1870–1871 годов (а с ним были связаны и знаменитые всемирные выставки 1878, 1889 и 1900 годов, изменившие и ландшафт мировой культуры, и собственный ландшафт города, где появились Эйфелева башня, Grand и Petit Palais, мост Александра III и проч. [6]) внесло немалый вклад в художественный расцвет “прекрасной эпохи” (*belle époque*) в широком временном охвате этого понятия, включающем не только *fin de siècle* и полтора десятилетия перед Великой войной, но и большую эру нового искусства, или модернизма, родиной которого, идеальным садом культивации и явился Париж.

Причем, что важно, в мировом масштабе это была первая культура экуменического, транснационального, универсалистского типа, подразумевающая принципиальную проницаемость национальных границ и стен. Она несла в себе первый опыт глобализма, но без размывания уникальности отдельных голосов: не множество пюпитров для массы одинаковых инструментов, исполняющих одну партию, а большой симфонический оркестр разноразнонационального модернизма, идеальной площадкой которого становится Париж.

Русская культура “серебряного века” плодотворно осваивает Париж как мифопоэтический и культурно-символический локус в единстве двух его взаимообратимых ипостасей: колыбели Нового времени, несущей в себе дух свободы, революции и творчества, расцветшей на почве многовековой традиции старой латинской культуры, и интернационала художников-модернистов, носителей гения новейшей эпохи.

Именно крушению этого символического города посвящен роман Ильи Эренбурга “Падение Парижа”, который полностью был опубликован в 1942 году (за него писатель получил свою первую Сталинскую премию и с ним же был связан единственный разговор Эренбурга со Сталиным — по телефону 24 апреля 1941 года¹). Писался роман

с августа 1940-го по июль 1941 года по следам живых впечатлений писателя, который до лета 1940 года находился во Франции, застал падение Парижа в июне этого трагического для страны года, стал свидетелем вступления немцев в столицу и кардинальной перестройки всей ее жизни в период оккупации². Существенно, что Эренбурга называют зачастую едва ли не единственным крупным литератором (далеко не только русским), который остался в Париже после того, как тот в результате разгрома страны был объявлен открытым городом, и смог с документальной точностью положить на бумагу свои живые впечатления от происходящего. По-видимому, это недалеко от истины: исход из Парижа писателей и журналистов в первые недели после сдачи был тотальным.

Ясно, что это эпическое полотно (его не самым удачным продолжением станет роман 1947 года “Буря”) было написано человеком с уникальной двойной — и даже тройной — самоидентификацией легитимного “советского парижанина” еврейского происхождения, который считался корреспондентом “Известий”, но, проведя во Франции к 1940 году большую часть жизни, имел там постоянные адрес и статус и был даже французским налоговым резидентом.

Однако у этого романа и запечатленных в нем событий была большая и важная в перспективе нашей темы предыстория — связанная с Первой мировой войной, ее французскими страницами и их освоением русской модернистской средой, включая нашего героя.

В этом смысле представляется очень показательной — по разным причинам — ранняя книга Эренбурга “Лик войны” (1919, опубл. в 1920, 2-е изд. — 1923), в основу которой положены его очерки как парижского военного корреспондента для петербургских “Биржевых ведомостей”. Позволим себе немного остановиться именно на этом сборнике³.

Прежде всего в книге явственно проступает общетипологическая реакция русской модернистской культуры на реальность Первой мировой, которую можно представить в виде двух векторов — разнонаправленных, но дополняющих друг друга, друг от друга неотделимых.

Во-первых, это интуиция войны как прорыва во внешнюю историю глубинных тенденций

¹ См. описание эпизода: [7, т. 7, с. 645, 846].

² Подробнее см. в главах, посвященных Эренбургу во время Второй мировой войны, в монографиях: [8]; [9].

³ Более развернутый анализ книги и ее контекста см. в: [10]; [11].

авангардистской дегуманизации западного мира, где дефигуративность кубизма видится изоморфом фронтовых фабрик по перемалыванию человеческого мяса и газовых атак Ипра. И во-вторых — экзистенциальный прорыв к глубинной жертвенности последней свободы наготы и незамутненного страдания. Эту семантическую доминанту можно назвать *экзистенциализацией сакрального*, его одомашниванием, рожденным тем, что Эренбург в “Лице войны” называет “новым бытом и новым уютом на лобном месте” [12, с. 7].

Здесь *Плач по городу* становится одной из жанровых субформ. А симбиозу сакрального с авангардно-футуристическим предшествует религиозно-искупительная трансформация романтико-декадентской темы “мертвого города” — пограничья миров, пространства взаимообратимости жизни и смерти на берегах символического Стикса в диапазоне от топосов литературной венецианы до “Мертвого Брюгге” Роденбаха (1892) [13]. Былой модернистский тотально “мертвый город” замещается разными вариантами городов *убиваемых, убитых* и тех, кому *убийство грозит* в вихрях войны. Декадентско-символистская метафорика у Эренбурга в это время, когда, в частности, создаются поэтические сборники “Стихи о канунах” и “Молитва о России”, а христианско-религиозная тональность доминирует в мироощущении молодого писателя, трансформируется в библейско-иератическую и жертвенно-сакральную. Библейский реминисцентно-аллюзивный ряд в сочинениях Эренбурга эпохи Первой мировой и Революции плотный и насыщенный, как мало у кого.

Соответственно, в книгу “Лик войны” писатель помещает раздел “Города и люди”, где именно в этом стилистическом регистре дается ряд портретов тронутых смертью городов, которых объединяет лишь одно — уродливость “неестественной” гибели в мясорубке войны в противовес “естественности” затухания в русле реки времен:

Как прекрасны руины римских храмов, поросшие травой, с ящерицами на солнце! Их скосили дожди и ветра, дни и ночи, лета, века. Как уродливы задымленные расщепленные развалины ипрских “рынков” или арасского “беффруа”, сраженные крупновскими снарядами. Мучительная, безобразная смерть! [12, с. 40].

“Убитый” Аррас, в котором “израненный пал собор”, потерял свою “душу” [12, с. 42]. А многострадальный Реймс уподобляется герою агиографии:

Есть такие жития святых: до сорока лет жил, кутил, торговал. Потом вздрогнул, оглянулся, уверовал и принял мученический конец <...> как написать

житие Реймса, как выявить душу сонливого мещанина, преобразившегося в страстотерпца и подвижника? [12, с. 47–48].

Здесь Эренбург подхватывает тот же образ Огюста Родена из книги “Французские соборы” 1914 года [14], на который опирался Волошин в своем стихотворении о разрушенном шедевре французской готики “Реймсская богоматерь” (1915): уподобление самих внешних форм, остова собора коленопреклоненной Жене, молитвенно воздевшей длани. Собор — “сердце Реймса, пронзенное стрелами и все же трепещущее. Его башни, как серые землистые руки Богородицы, вздымаются к далекому небу” [12, с. 48].

Автор экспрессионистски нагнетает христианский референтный регистр и в своих описаниях претворяет разрушенный фасад собора в содранную кожу апостола:

Пронзенные, готовые рухнуть башни. Это мученик, но не распятый, не казненный, не сожженный на костре... По преданию апостола Варфоломея предали страшной смерти: с него, с живого, сняли кожу, он еще сделал три шага и упал на землю. Кожу и волосы — светлый покров сняли с Реймского собора. Он еще жив [12, с. 49].

Что до Парижа эпохи Великой войны, которому тогда довелось выстоять, то, осаждаемый, он по той же логике жертвенной сотериологии очищается своими испытаниями. “Ныне над Парижем повис меч Азраила” [12, с. 44], — пишет Эренбург и насыщает свой очерк библейскими реминисценциями, в частности — ощутимыми, причем полемическими, хотя и не прямыми, аллюзиями на Иеремию:

Никогда Париж не был так прекрасен, как в эти годы войны! Близость смерти озарила новым светом его древний лик. Считаю своих убитых детей, он не плачет, но только грустно и блаженно улыбается⁴ [12, с. 45].

Жизнь и стояние под сенью Ангела смерти наделяют Париж Первой мировой в глазах Эренбурга особо щемящей лирико-элегической аурой, с города слетает мишура “столицы мира”, на его лике проступает “милый уют” “провинциальности” и “улыбчивая грусть холмов Иль-де-Франса”. “Париж смертельно страдает, но, слишком мудрый, он не может ни плакать, ни роптать, ни грозить” [12, с. 46].

⁴ Ср. с библейским претекстом: “Так говорит Господь: голос слышен в Раме, вопль и горькое рыдание; Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться о детях своих, ибо их нет” (Иер 31:15).

По прошествии двадцати с лишним лет все будет совсем иначе. Изменился и сам Эренбург: статус "советского писателя", да еще на рубеже 1930–1940-х сильно урезал размах свободы (так, готовя еще в 1928 году к переизданию тот же "Лик войны", автор убрал практически все следы эсхатологии, апокалиптики и прочего "религиозного" баловства). Принципиально иным был и культурный контекст во Франции, где эпоха "между двух войн" обернулась палимпсестом высокого модернизма, откровений "потерянного поколения" и сложной рефлексии над соотношением французского и германского культурно-идеологических комплексов в перспективе грядущего трагического разрыва тех узлов, что были завязаны Версальским миром и заставляли почти физически ощущать тень будущего воздаяния — Второй мировой.

Для последнего слоя этого палимпсеста во многом парадигмально важными были ключевые сочинения Жана Жироу, с которыми тот же контекст эпохи составляет роман Эренбурга в полемический диалог. Имеются в виду роман Жироу "Зигфрид и Лимузен" (1922), на основе которого будет написана и в 1928 году поставлена его драма "Зигфрид", и нашумевшая пьеса 1935 года "Троянской войны не будет".

В "Зигфриде" с филигранной четкостью и подлинной глубиной запечатлена коллизия вражды и единения французского и германского начал — через буквализацию метафоры, развернутую в мотивированный войной сюжет. Выясняется, что известный французский писатель Жак Форестье, который считался погибшим на германском фронте, выжил, но лишился памяти. И стараниями некой Евы, носительницы стерильного германского духа, которая начала заботиться о раненом, он выстроил в себе самосознание немца Зигфрида фон Кляйста, который всего за несколько лет превратился в идейного лидера и надежду новой Германии.

Желая пробудить память сердца бывшего Форестье, рожденного французской провинцией Лимузен, в Германию приезжает его бывшая возлюбленная Женевьева. И начинается битва между двумя разнонациональными Психеями, Евой и Женевьевой (символическая аура и семантическая валентность этих имен здесь, конечно, очень важны), за душу "серафического жениха" — героя. Тот узнает правду о своем происхождении. От него ожидают выбора. Но он отказывается от логики раскола. Целостность и своей души, и собственного духовного "я" протагонист обретает только в полном франко-германском

единстве, синтезе Форестье и фон Кляйста, Жака и Зигфрида. Герой бросает:

Я буду просто жить. Зигфрид и Форестье будут жить бок о бок. Я постараюсь с честью носить оба имени, обе участи, которые ссудил мне случай. Человеческая жизнь — не червяк. Нельзя разрубить ее надвое и ждать, что каждая половина заживет самостоятельно <...> Неужели в человеческой душе, где обитают вместе самые непримиримые пороки и добродетели, не уживутся слово "немец" и слово "француз"?! Я отказываюсь рыть окопы внутри самого себя. Я вернусь во Францию не как последний пленный, освобожденный из немецких тюрем, а как первый обладатель нового знания или нового сердца [15, с. 113].

Такой была формула разрешения франко-германской коллизии от Жана Жироу, представителя высокого модернизма, французского дипломата-германофила, который глубокую укорененность в своей национальной традиции и картезианской конституции "l'esprit français" ("французского духа") сочленял с весьма основательным знанием немецкого мира и подлинной любовью к его культуре. Но этот рецепт разделялся далеко не всеми. Массовые и господствующие идеологии в самых разных стратах французского общества эпохи между двух войн оставались в основном плоско-конфронтационными. И этапами усугубления этой конфронтационности стали и 1933-й — год гитлеровского триумфа, и попытка правого путча в Париже 6 февраля 1934-го, и 1936-й — год прихода Народного фронта к власти во Франции, которому посвящена Первая часть романа "Падение Парижа", и 1938-й — год Мюнхенского соглашения и раскола Народного фронта (о нем вторая часть книги Эренбурга), и, конечно, роковые события 1939–1940 годов, о которых говорится в третьей части.

Сразу подчеркнем: взгляд Эренбурга на франко-германскую коллизию скорее противостоит сценарию Жироу. На протяжении всего романа разнообразные представители французской политической и военной элиты, а также высшей буржуазии будут вольно или невольно заняты сдачей своих позиций в пользу немцев. В очерке "В первый день", с которого в 1941 году началось поприще Эренбурга — патриотического публициста эпохи Великой Отечественной, писатель скажет об этом немудряще ясно:

Я видел, как пал Париж, — он пал не потому, что были непобедимы немцы. Он пал потому, что Францию разъели измена и малодушие. Правящая головка предала французский народ [7, т. 5, с. 487].

Характерно, что в романе Эренбурга личными именами обладают едва ли не только французы. Немцы, которые в основном появляются

на страницах романа с оккупацией Франции, сливаются в безличную серо-зеленую массу. Исключение в сущности одно: сюжетно проходной, но важный в смысловой структуре текста персонаж — ихтиолог Эрих Нибург из Любека, который на четыре месяца приезжал в командировку в Париж. С ним случайно знакомится один из главных героев романа художник-гамлетик Андре.

В парижском кафе 1936 года за рюмкой кальвадоса еще мирно сходятся француз и немец, но разность и потенциальная полярность их мироощущений и культурных моделей идентификации задаются сразу. Француз заражен галльским скепсисом по отношению к патриотизму — химере 1870-го, дискредитированной в окопах Великой войны, он бравирует своей свободой от теллурических искушений, от магнита родной почвы (“Вы думаете, что я люблю Францию? Вряд ли. У нас никто об этом не думает” [7, т. 5, с. 17]). Иное дело немец — способный проникнуться духом чужого ему Парижа, но ощущающий прежде всего диктат национального начала:

Дело не в том, что человеку нравится. Я Париж любил. Может быть, я его даже понял. Дело в другом — где человек родился, хотя это вне сознания и вне выбора. Я, например, родился в Германии; поэтому я люблю немецкий язык, немецкие деревья, даже немецкие сосиски [7, т. 5, с. 17].

Мотив общения француза-художника с немцем-ученым (значимая дихотомия этностереотипов!) символически закольцовывает роман. В его финале в квартиру к Андре приходит Эрих уже в серо-зеленой униформе: на сей раз он в Париже в составе оккупационных войск. И потенциал полярного противостояния двух национальных точек отсчета на сей раз разворачивается во всей полноте. Драматизм ситуации, однако, в том, что Эрих — отнюдь не враг и не нацист, а несчастный и достойный человек, ставший жертвой обстоятельств и зашедший засвидетельствовать свою приязнь и, очевидно, хоть как-то объясниться с бывшим знакомцем. Однако и для Андре, и отчасти даже для Эриха, склонного к самостигматизации, факт принадлежности к немецкому народу здесь и сейчас, в данных исторических обстоятельствах гарантирует невозможность любого примирительного общения, любых моделей преодоления вражды — будь то по лекалам высокого модернизма образца Жироду или не осложненным интеллектуальными инвестициями принципам, так сказать, ясного, прозрачного гуманизма.

Следует такой диалог:

— <...> Я даже не знаю, зачем я к вам пришел... Очевидно, вспомнил — и потянуло. Сегодня лейтенант мне сказал, что я плохой немец. Странно. Может быть, завтра меня расстреляют...

— Вот как... — В голосе Андре не было ни удивления, ни сочувствия. — Что же вам не нравится? <...>

— <...> Что мне не нравится? Мои соотечественники в Париже. Мне не нравится, что я у вас... вот в этой шинели...

— Угу! Вы ведь эстет. <...> А вы понимаете, сударь, что я француз?

— Понимаю. Это и мешает мне говорить. Я думал, что мы люди одной культуры. А между нами ров. Не знаю, чем его можно заполнить...

— И я не знаю. <...> Должно быть, кровью... Без крови здесь не обойдется...

— Разве ее мало?..

— Много, но не та... А теперь уходите. <...>

— Вы думаете, мне легко? Нельзя жить, как мы живем. Нас все ненавидят. Я шел вчера по улице Монж. Навстречу шла женщина. Увидела меня и шарахнулась — как от смерти. Я лично никого не убивал, но это не имеет значения. Я мог бы сказать: виноват Гитлер. Это самое легкое... Но это неправда — виноват и я... Нужно сделать выводы... Постараюсь. До свидания.

— Прощайте. Может быть, завтра вы окажетесь хорошим человеком, но тогда я вас не увижу. Теперь честность приходится доказывать кровью [7, т. 5, с. 483].

Выступив здесь в контрфорс Жироду как автору “Зигфрида”, Эренбург при этом резонирует с идейным пафосом его прославленной пьесы “Троянской войны не будет” — модернистской мифотрагедии о событиях, предшествующих тем, что отражены в “Илиаде”. Трагическая коллизия у Жироду строится на разломе между всеобщим нежеланием протагонистов, включая троянца Гектора, похитившего Елену Париса и главенствующего среди греков Улисса, развязывать войну между Троей и Элладой и роковой обреченностью на эту войну, ее неизбежностью по неумолимому императиву Судьбы, поскольку таков *метафизический цугцванг*.

Красноречива уже первая сцена пьесы, где счастливая будущая мать Андромаха ожидает возвращения своего мужа Гектора, исполненная лучезарных надежд. Но стоящая рядом Кассандра бросает обескураживающие пророчества, которые служат символической параболой всей пьесы, повествующей о том, как все сделано ради того, чтобы Троянской войны не было, но ей непреложно — *быть*:

Кассандра. Ах, Гектор возвратился в ореоле славы к своей обожаемой жене... А паралитики, сидя на своих скамейках, воображают, что они бессмертны... Но вот рок открыл глаза... потягивается... Да, в такой день возможно, что на земле наступит мир... А рок плотоядно облизывается от удовольствия... Да, у Андромахи будет сын... И всадники наклоняются и ласкают котят на крепостной стене... Рок подходит.

Андромаха. Молчи!

Кассандра. Он тихо поднимается по лестнице дворца. Он мордой толкает дверь... Вот он... вот он... [15, с. 345].

В панораме французской жизни кануна войны у Эренбурга — та же тотальная обреченность всех этажей государства и общества на тотальное крушение, обвал — войну. И трагическая неизбежность войны как *следствие* конвульсивных попыток ее избежать. Франция была настолько надорвана и травмирована тяжестью победы в Первой мировой в недавнем прошлом, убаюкана благополучием в настоящем и исполнена страхами перед неопределенным будущим, что оказалась способной на любые самые непростительные компромиссы, пароксизмы гибельного соглашательства и искушения хмелем самоуспокоения, — на весь набор ингредиентов, посредством которого готовилось основное блюдо национальной исторической драмы: падение Парижа. В этом романе, создававшемся по прописям плохо освоенного соцреализма, Эренбург будто бьет себя по рукам, не позволяя перу вспоминать сакрально-апокалиптические регистры, щедро обкатанные в его раннем творчестве. Однако подспудный энергичный напор не удается сдержать идеологическими тисками. И сцены бегства сотен тысяч парижан из города, теряющего душу, наполняются пафосом описания почти библейского Исхода.

Тему эту Эренбург осваивает в широкой амплитуде художественно-эмоциональных переживаний. На одном краю колеблющегося маятника здесь — страстные филиппики и захлебывающаяся живописность картин бегства, хаоса, случайных смертей и паники насельников великого города. И это все ложится на страницы романа. Но есть и противоположный край маятника, где ступеньки ваются громогласие и публицистическая острота.

Иную тонику передачи трагической темы задает поэзия. В 1940 году параллельно с романом Эренбург пишет лирический цикл "Париж". Здесь приоткрывается сокрытая от читателей прозаической книги глубинная перспектива "крушения града" — столицы бурлящего модерна: его приобщенность к пограничью между мирами жизни и смерти (хронотоп метафизического сна), пронцаемость для мифа (оставшиеся в городе старухи — будто мойры, прядущие нити судьбы под образом погребальных пелен) и подспудная капитуляция перед иной и чужой великой ролью в духовно-символической топографии человечества — ролью Вечного города, подразумевающая преобразование покинутой французами Сены одновременно и в Стикс, и во вневременный Тибр:

...Старухи, вытянув паучьи спицы,
Прохладный саван бережно плели.
Коты кричали. Умирали птицы.
И памятники по дорогам шли.
Уснув в ту ночь, мы утром не проснулись.
<...>
Часы не били. Стали звезды ближе.
Пустынен, дик, уму непостижим,
В забытом всеми, брошенном Париже
Уж цепенел необозримый Рим.
[16, с. 476]

И тем не менее, в общем и целом падение Парижа в оптике Эренбурга, со всеми возможными оговорками, укладывается в одну из доминант восприятия этого события в западной культуре эпохи. Для нее сдача "столицы мира" в 1940-м, парад немецких войск у Триумфальной арки — это прежде всего конец большой культуры модернизма, эпохи модерна и — шире — теплой идиллии "вчерашнего" мира, того Запада в единстве свободы и вольного творчества, что был рожден "Декларацией прав человека и гражданина".

Последнее характерным образом отозвалось в книге Стефана Цвейга "Вчерашний мир. Воспоминания европейца". Обратим особое внимание на антитезу великих городов Европы в изводе немецкоязычного писателя еврейского происхождения с идентификацией, во многом параллельной автору "Падения Парижа":

Я отлично знаю, что этого Парижа — окрыленного и окрыляющего радостью, Парижа моей юности — больше нет; ему, быть может, никогда уже не вернуть чудесной беззаботности: самая жестокая на земле рука властно отметила его огненным тавром. Как раз когда я начинал писать эти строки, германские армии, германские танки серой массой термитов надвигались на него, чтобы вытравить из этого гармонического творения божественную игру красок, блаженную легкость, нетленное совершенство. <...>

Едва ли когда-нибудь личное горе так трогало меня, приводило в такое отчаяние, так потрясало, как падение этого города, наделенного, как никакой другой, даром приносить счастье любому, кто соприкоснулся с ним. Суждено ли ему еще когда-нибудь дать потомкам то же, что дал он нам: мудрейший урок, великолепнейший пример того, как сочетать свободу и творческий труд, быть щедрым ко всем, не скудея душой, а приумножая свои богатства.

<...> нигде нельзя было изведать простую и вместе с тем таинственно-мудрую беспечность бытия счастливой, чем в Париже, торжественно утверждавшем ее красотой своих силуэтов, мягким климатом, обилием традиций и дыханием старины <...>.

Ах, надо было знать Берлин, чтобы по-настоящему любить Париж⁵; нужно было отведать добровольного немецкого лакейства, с присущими Германии непреодолимыми социальными барьерами и болезненным сословным тщеславием <...> А у Парижа в крови еще

⁵ Курсив мой. — В.П.

бродили заветы революции, пролетарий считал себя таким же свободным и полноправным гражданином, как и его работодатель, официант в кафе запросто пожимал руку генералу в лампадах, добродетельные буржуазки не воротили нос от проститутки, живущей по соседству <...>

Париж не разбирал, где верх, где низ, противоречия мирно уживались в нем <...> и повсюду жилось равно весело и беспечно [17, с. 136–139].

С формульной ясностью сдача Парижа как конец эпохи большого модернизма с ее культурно-экуменической открытостью будет через несколько лет осмыслена в эссе Харольда Розенберга под тем же названием, что и роман Эренбурга — “The Fall of Paris”:

Лаборатория XX века была закрыта. <...> вплоть до дня оккупации Париж оставался Святым местом для нашей эпохи. Единственным. Не по причине своего самоутверждающегося единственного в своем роде гения, но, вероятно, как раз наоборот: из-за собственной пассивности, которая позволила ему стать достоянием тех, кто ищет, независимо от национальности. <...>

Гостеприимство этого культурного Клондайка можно объяснить напряженным балансом исторических сил, не позволяющим какому-либо одному классу навязывать городу свои собственные ограниченные формы и цели. Здесь жизнь, казалось, вечно стремилась к новому качеству. <...> Париж XX века был для интеллектуального первопроходца тем же, чем Америка века XIX — для первопроходца экономического. <...>

Так что Париж являлся единственным местом, где можно было приготовить и смешать необходимые коктейли, сбить в них такие “современные” ингредиенты, как венская психология, африканская скульптура, американские детективные романы, русская музыка, неокатолицизм, немецкая техника, итальянское отчаяние.

Париж представлял собой Интернационал культуры. <...>

У культурного Интернационала была столица — Париж. В 1920-е годы у политического Интернационала тоже была столица — Москва⁶.

⁶ Перевод мой. — В.П. Оригинал: “The laboratory of the twentieth century has been shut down. <...> up to the day of the occupation, Paris had been the Holy Place of our time. The only one. Not because of its affirmative genius alone, but perhaps, on the contrary, through its passivity, which allowed it to be possessed by the searchers of every nation. <...> The hospitality of this cultural Klondike might be explained as the result of a tense balance of historical forces, preventing any one class from imposing upon the city its own restricted forms and aims. Here life seemed to be forever straining towards a new quality. <...> Twentieth-century Paris was to the intellectual pioneer what nineteenth-century America had been to the economic one. <...> Thus Paris was the only spot where necessary blendings could be made and mellowed, where it was possible to shake up such ‘modern’ doses as Viennese psychology, African sculpture, American detective stories, Russian music, neo-Catholicism, German technique, Italian desperation. Paris represented the International of culture. <...> The cultural International had a capital: Paris. In the 1920s the political International, too, had a capital: Moscow” (Электронный ресурс: <https://theoria.art-zoo.com/the-fall-of-paris-harold-rosenberg/> (дата обращения: 28.04.2023)).

Подобный взгляд оказался весьма устойчивым. И он отразится во влиятельных тенденциях современной науки о литературе и культуре, которая зачастую будет обозначать верхнюю хронологическую границу эпохи модернизма именно падением Парижа в 1940-м. В русистике в наиболее последовательном виде этот подход заявлен, к примеру, в коллективной монографии под редакцией Кэтрион Келли “Utopias: Russian Modernist Texts, 1905–1940” [18] и — особенно — в недавней книге Леонида Ливака “In Search of Russian Modernism” [19], где последовательно проводится тезис о конце русского модернистского сообщества с его культурной инфраструктурой и типом мышления именно в результате оккупации французской столицы.

Подобные выводы современных филологов подтверждаются не только фундированными ретроспективными исследованиями. Они скликаются с непосредственными творческими интуициями и художественной сейсмографией героев времени. Среди них, конечно, не на последнем месте и сам автор “Падения Парижа”, и, скажем, посетившая его вскорости по возвращении в Москву Анна Ахматова. Вчерашнему парижанину она прочитала свое стихотворение, которое поразило Эренбурга, сразу переписавшего его в свою записную книжку, “прозрением” (см.: [7, т. 7, с. 767, 634]), поэтически точным запечатлением всей эпической темы *погребения эпохи* — конца исторического эона, сопряженного с крушением, гибелью столицы Запада:

То град твой, Юлиан!
Вяч. Иванов

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит.
Крапиве, чертополоху
Украсить ее предстоит.
И только могильщики лихо
Работают, дело не ждет.
И тихо, так, Господи, тихо,
Что слышно, как время идет.
А после она выплывает,
Как труп на весенней реке,
Но матери сын не узнает,
И внук отвернется в тоске.
И клонятся головы ниже.
Как маятник, ходит луна.
Так вот — над погибшим Парижем
Такая теперь тишина.

[20, т. 1, с. 481]

Стихотворению предпослан эпитафия из сонета Вяч. Иванова о Париже “Латинский квартал”, где начало и заключительное трехстишие выглядят так:

Кто знает край, где свой — всех стран школяр?
Где молодость стопой стремится спешной,
С огнем в очах, чела мечтой безгрешной
И криком уст, — а уличный фигляр

Толпу зевак собрал игрой потешной? —
<...>

Где ткёт любовь меж мраморных Диан
На солнце ткань, — и Рима казематы
Черны в луне?.. То — град твой, Юлиан!
[21, кн. 1, с. 193]

Как видим, и в этом сочинении из давнего — 1903 года — сборника Иванова "Прозрачность" ночная, лунная ипостась веселого, вольного и ткущего любовь школярского Парижа сопрягается с воплощенным присутствием в его пространстве тяжелых и давящих следов Вечного города. Лирическая пьеса Иванова, написанная на расцветном взлете "серебряного века", срифмуется по прошествии почти четырех десятилетий с текстами Эренбурга и Ахматовой о падении французской столицы как конце эпохи модернизма. Срифмуется именно в неслучайном образном воплощении — в теме "романизации" Парижа, просвечивания в его лике римских черт. И на взлете, и при падении модернизм лишь яснее прозревал Вечность и ее доминанту.

В этом — одна из Парижских тайн.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Олар А. Культ Разума и культ Верховного существа во время Французской революции / Пер. с фр. Е.С. Коц и А.Н. Карасика. М.: Сеятель, 1925. 235 с.
2. Гоголь Н.В. Рим // Гоголь Н.В. Полн. собр. сочинений: В 14 т. Т. 3. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. С. 215–259.
3. Meyer E. da Costa. Dividing Paris: urban renewal and social inequality, 1852–1870. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2022. 416 p.
4. Jordan D. P. Transforming Paris: the life and labors of Baron Haussmann. New York; London; Toronto [etc.]: Free press, 1995. XXII, 455 p.
5. Cariani G. Une France russophile? Découverte, réception, impact. La diffusion de la culture russe en France de 1881 à 1914. Thèse de Doctorat en Histoire. Strasbourg: Institut d'Histoire contemporaine UFR des Sciences Historiques, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1998.
6. Gaillard M. Paris: les expositions universelles de 1855 à 1937. Paris: Les Presses Franciliennes, 2003. 184 p.
7. Эренбург И. Собр. сочинений: В 8 т. М.: Худож. лит., 1990–2000.
8. Берар Е. Бурная жизнь Ильи Эренбурга. М.: НЛО, 2009. 272 с.
9. Marcou L. Ilya Ehrenbourg: un homme dans son siècle. Paris: Plon, 1992. 378 p.
10. Полонский В.В. Основные векторы поэтико-идеологических трансформаций в русской литературе и публицистике эпохи Первой мировой войны // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 13–19.
11. Полонский В.В. "Уют на лобном месте": Первая мировая война в поэтико-идеологических отражениях литературы русского модернизма // Политика и поэтика: русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны. Публикации, исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 703–712.
12. Эренбург И. Лик войны. Изд. 2-е. Берлин: Геликон, 1923. 186 с.
13. Hinterhäuser H. Fin de siècle: Gestalten und Mythen. München: W. Fink, 1977. 233 S.
14. Rodin A. Les Cathedrales de France. Paris: Librairie Armand Colin, 1914. CIX, 164 p.
15. Жироду Ж. Пьесы. М.: Искусство, 1981. 648 с.
16. Эренбург И. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. 816 с. (Новая б-ка поэта).
17. Цвейг С. Вчерашний мир. М.: Радуга, 1991. 544 с.
18. Utopias: Russian Modernist Texts, 1905–1940 / Ed. by Catriona Kelly. London: Penguin, 1999. XXX, 378 p.
19. Livak L. In Search of Russian Modernism. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2018. IX, 375 p.
20. Ахматова А. Собр. сочинений: В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998–2002.
21. Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. СПб.: Академический проект, 1995. (Новая б-ка поэта).

REFERENCES

1. Olar, A. *Kult Razuma i kult Verkhynogo Suschestva vo vremya Frantsuzskoy revoliutsii* [The Cult of Reason and the Cult of the Supreme Being during the French Revolution]. Transl. by E.S. Kots and A.N. Karasik. Moscow, Seyatel Publ., 1925. 235 pp. (In Russ.)
2. Gogol, N.V. *Rim* [Rome]. Gogol, N.V. *Polnoye sobraniye sochineniy v 14 t.* [Complete Works: In 14 Vols.]. Vol. 3. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1938. S. 215–259. (In Russ.)
3. Meyer, E. da Costa. *Dividing Paris: urban renewal and social inequality, 1852–1870*. Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2022. 416 p.
4. Jordan, D.P. *Transforming Paris: the life and labors of Baron Haussmann*. New York, London, Toronto [etc.], Free press, 1995. XXII, 455 p.
5. Cariani, G. *Une France russophile? Découverte, réception, impact. La diffusion de la culture russe en France de 1881 à 1914. Thèse de Doctorat en Histoire*. Strasbourg, Institut d'Histoire contemporaine UFR

- des Sciences Historiques, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1998. (In French)
6. Gaillard, M. Paris: les expositions universelles de 1855 à 1937. Paris, Les Presses Franciliennes, 2003. 184 p. (In French)
 7. Ehrenburg, I. *Sobraniye sochineniy v 8 t.* [Collected Works in 8 Vols.]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990–2000. (In Russ.)
 8. Berar, Ye. *Burnaya zhizn Ilji Erenburga* [Stormy life of Ilya Ehrenburg.]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2009. 272 p. (In Russ.)
 9. Marcou, L. Ilya Ehrenbourg: un homme dans son siècle. Paris, Plon, 1992. 378 p. (In French)
 10. Polonskiy, V.V. *Osnovnyye vektory poetiko-ideologicheskikh transformatsiy v russkoy literature i publitsistike epokhi Pervoy mirovoy voyny* [General Ways of Poetical and Ideological Transformations in Russian Literature and Publicism of the First World War]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta imeni N.I. Lobachevskogo* [Bulletin of Lobachevsky University of Nizhniy Novgorod], 2014, No. 2 (2), pp. 13–19. (In Russ.)
 11. Polonskiy, V.V. “*Uyut na lobnom meste*”: *Pervaya mirovaya voyna v poetiko-ideologicheskikh otrazheniyakh literatury russkogo modernizma* [“A cosiness on Lobnoye Mesto”: World War I in Poetic and Ideological Reflections of Literature of the Russian Modernism]. *Politika i poetika: russkaya literatura v istoriko-kulturnom kontekste Pervoy mirovoy voyny* [Politics and Poetics: Russian Literature in the Historical and Cultural Context of the First World War. Publications, Research and Materials]. Moscow, Institute of World Literature of RAS Publ., 2014, pp. 703–712. (In Russ.)
 12. Ehrenburg, I. *Lik voyny* [The Face of War]. Ed. 2nd. Berlin, Helikon Publ., 1923. 186 p. (In Russ.)
 13. Hinterhäuser, H. *Fin de siècle: Gestalten und Mythen*. München, W. Fink, 1977. 233 S. [In German]
 14. Rodin, A. *Les Cathedrales de France*. Paris, Librairie Armand Colin, 1914. CIX, 164 p. (In French)
 15. Zhirodu, Zh. *Pyesy* [Plays]. Moscow, Iskustvo Publ., 1981. 648 p. (In Russ.)
 16. Ehrenburg, I. *Stikhotvoreniya i poemu* [Verses and Poems]. St. Petersburg, Akademicheskii proyekt Publ., 2000. 816 p. (In Russ.)
 17. Zweig, S. *Vcherashniy mir* [Yesterday's World]. Moscow, Raduga Publ., 1991. 544 p. (In Russ.)
 18. *Utopias: Russian Modernist Texts, 1905–1940*. Ed. by Catriona Kelly. London, Penguin, 1999. XXX, 378 p.
 19. Livak, L. *In Search of Russian Modernism*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2018. IX, 375 p.
 20. Akhmatova, A. *Sobraniye sochineniy v 6 t.* [Collected Works in 6 Vols.]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1998–2002. (In Russ.)
 21. Ivanov, Vyacheslav. *Stikhotvoreniya. Poemy. Tragediya. V 2 kn.* [Verses. Poems. Tragedy. In 2 Books]. St. Petersburg, Akademicheskii proyekt Publ., 1995. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 25 мая 2023 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 20 июля 2023 г.

Статья принята к публикации: 15 августа 2023 г.

Дата публикации: 31 октября 2023 г.

Received by Editor on May 25, 2023

Revised on July 20, 2023

Accepted on August 15, 2023

Date of publication: October 31, 2023