

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-4-33-47

© В. М. ДИМИТРИЕВ

ПОВЕСТЬ В. С. ЯНОВСКОГО «ЧЕЛЮСТЬ ЭМИГРАНТА»: ИСКУССТВО ПАМЯТИ В СТОМАТОЛОГИЧЕСКОМ КАБИНЕТЕ*

Сюжет повести В. С. Яновского «Челюсть эмигранта» (1957) балансирует на грани анекдота. Русский писатель-эмигрант Богдан, живущий в Америке, приходит на прием к дантисту, чтобы удалить себе очередной зуб. В стоматологическом кресле он начинает вспоминать все свои вырванные ранее зубы и медленно — фрагменты повести соединены ассоциативно — переносятся все дальше и дальше в прошлое, от Америки к разным этапам своей жизни во Франции, Испании, Турции и России. События его биографии, по мере накопления деталей, начинают выстраиваться в причудливые параллельные ряды. Заканчивается повествование фантазмагорическим видением возвращенного прошлого и побежденного времени — и происходит это благодаря процессу непроизвольного вспоминания.

Мотивировкой воскрешения прошлого, сравнимого по патетике с прустовской эпопеей, становится поход к стоматологу. Сами же удаленные зубы предстают метафорами изгнания и эмигрантской жизни: Богдан насмешливо и в то же время сочувственно называет их в начале повести *foreign body* и *corps étranger*, проводя аналогию между этими медицинскими терминами для обозначения инородного тела и положением эмигранта. Повесть заигрывает с жанровыми границами: мемуарные очерки, написанные с точки зрения фокального автобиографического персонажа Богдана, экспрессивные описания военных событий и эмигрантского быта перемежаются философскими рассуждениями о природе времени, физиологической боли и изгнании и эссеистическими зарисовками о «русской идее».

Статья посвящена пересечениям медицинского и литературного дискурсов в этой повести Яновского. Нас будет в первую очередь интересовать, почему рассказ об изгнаннической жизни главного героя мотивирован походом к стоматологу, а также каким образом в повествовании соединяются темы эмиграции, врачебной практики и памяти.

Яновский — «русский монпарнасец», чью литературную технику связывали с поэтикой Л.-Ф. Селина — известен в первую очередь как автор мемуарной книги о межвоенном русском Париже «Поля Елисейские: Книга Памяти» (1983), между тем его экспериментальная проза остается малоизвестной и малоисследованной.¹ «Челюсть эмигранта» интересна в первую очередь

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21-18-00481, <https://rscf.ru/project/21-18-00481/>, ИРЛИ РАН.

¹ Наиболее значимые тексты, посвященные непосредственно прозе Яновского, принадлежат специалисту по русскому Монпарнасу Л. Ливаку (*Livak L. How It Was Done in Paris. Russian Émigré Literature and French Modernism. Madison, 2003. P. 142–153*), а также М. Рубинс. См., к примеру, ее предисловие к подготовленному изданию избранной прозы Яновского: *Рубинс М. О. Странный писатель русского зарубежья // Яновский В. Любовь вторая: Избр. проза. М., 2014. С. 5–48*. Именно Рубинс заново открывает его прозу, делает доступными неизвестные архивные источники, связанные с Яновским, переводит его англоязычные сочинения и издает тексты с комментариями. Тем не менее о его послевоенной художественной прозе практически ничего не написано. Исключение составляют эссе о философских подтекстах творчества Ю. Линника (*Линник Ю. Философские искания в прозе В. Яновского // Новый журнал (Нью-Йорк). 1994. № 194. С. 205–231*) и статья Рубинс (*Rubins M. Transnational Identities in Diaspora Writing: The Narratives of Vasily Yanovsky // Slavic Review. 2014. Vol. 73. Issue 1. P. 62–84*).

своим полидискурсивным характером: эта повесть маркирует переход Яновского от межвоенных экспериментов по скрещению в текстах натуралистической и мистической эстетики к американскому периоду, для которого было характерно создание текстов, имеющих не только разножанровую природу, но и неоднозначную прагматику. Труд на медицинские темы превращался в эссе о назначении искусства, а мемуарно-автобиографическая повесть в философский трактат. На протяжении большей части своей жизни Яновский, получивший медицинское образование в Париже в 1920-е годы, совмещал литературную и врачебную деятельность и использовал врачебный опыт в художественных текстах. В свою очередь, в «медицинской» эссеистике, в том числе в итоговой англоязычной книге «Медицина, наука и жизнь» (1978), он использовал характерные для литературы композиционные и риторические приемы. Но если в прозе Яновского межвоенных десятилетий врачебный опыт в большей степени мотивировал ввод эволюционно значимых для эмигрантского Парижа историко-литературных особенностей текста, связанных с эстетикой «человеческого документа» и с ориентацией на образцы европейского модернизма,² то в американский период Яновский пытается совместить различные дискурсивные практики, подчиняя «языки» науки, литературы, религиозной мистики и философии идее создания синтетической теории.³

Смешение этих «языков» можно объяснить как раз специфическим подходом автора к медицине: Яновский стремился к интеграции в своей врачебной практике нетрадиционных методов, эзотерических учений и вообразил себе идеальный образ врача как соединение ученого, мистика, философа и богослова. Еще до того, как Яновский делает проблемы медицины темой своих размышлений 1950–1970-х годов, он уже вводит подобное представление о врачебных методах в роман «Портативное бессмертие», который начал публиковаться еще до начала Второй мировой войны, но отдельным изданием вышел только в 1953 году. Главный герой этого романа, от чьего лица ведется повествование, живет полуницей жизнью в Париже, работает врачом и участвует в деятельности своеобразного мистического братства, члены которого, такие же неприкаянные, как и повествователь, пытаются придумать действенные способы преодолеть атомизированность окружающего их парижского общества. Они проповедуют на площадях, воображая себя библейскими пророками, устраивают спонтанную врачебную практику, мешая в своих методах с классической западной медициной самые неожиданные представления о природе болезни и способах лечения, проводят ночи в борделях, стараясь убедить работающих там женщин в необходимости изменить судьбу. Идейный вдохновитель этого братства Жан Дут и становится глав-

² Подробнее о Яновском в контексте полемики о литературе «человеческого документа», прагматике обращения к натуралистической поэтике в 1920–1930-х годах см.: *Livak L. How It Was Done in Paris*. P. 135–142; *Красавченко Т. Н. Л.-Ф. Селин и русские писатели-младоземляки первой волны* (В. Набоков, Г. Газданов, В. Яновский и др.) // *Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. М., 2007. С. 180–200; Яковлева Н. «Человеческий документ»: история одного понятия. Helsinki, 2012. С. 131–176; Рубинс М. Русский Монпарнас: Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма / Пер. с англ. М. Рубинс, А. Глебовской. М., 2017. С. 28–64.*

³ О последней книге на медицинские темы в ключе синтетического подхода Яновского к литературе см. нашу статью: *Дмитриев В. М. «Медицина, наука и жизнь» в литературном проекте В. С. Яновского* // *Русская литература. 2022. № 3. С. 63–73. Желание Яновского «смести все границы между наукой, верой и искусством, синтезировать их, создать из них нечто единое, целое, неделимое»* отмечалось в литературной критике по поводу его послевоенной прозы: *Завалишин В. Литература и чувство нового* // *Новое русское слово* (Нью-Йорк). 1961. 7 сент. С. 2.

ным изобретателем нетрадиционных методов лечения, основанных на целостном и системном характере любой болезни.

Вот как об этом говорится: «Медицина Жана Дута — это сплав всех ее партий: левых и правых, революционных и консервативных, гипермодернистических и античных, brutальных и умеренных, европейских и азиатских; разные школы: французская, немецкая, американская, русская (окультурные и эзотерические), противоречиво соединялись в одно дышащее целое благодаря его личному дарованию».⁴ Но и манера его общения представляет собой смешение разных стилей: «Так или почти так, варьируя основную тему, искусно вклеивая, группируя картины улицы, нравов, убедительные до самоочевидности, Жан Дут неутомимо и упрямо вбивал свои гвозди. Ругая шофера, слишком громко протрубившего, заговаривая с негром на гарлемском жаргоне, призывая в свидетели апостолов, сыпя пословицами, сравнениями, остротами, цитируя правительственные декларации и газетные рекламы, пророчествуя, споря, шельмуя и зовя, он был внушителен: один против всех, мечась и тараня».⁵

Несмотря на то, что члены этого братства (как и сам Яновский) обладали профессиональным медицинским образованием, они могли давать своим пациентам весьма экстравагантные рекомендации. Против психосоматических расстройств могло предлагаться трехмесячное молчание, почти непрерывный сон в течение нескольких недель или специально подобранный в зависимости от случая физический труд и спортивные упражнения. Для лечения нервных расстройств — копирование отдельных особенностей выбранных людей (например, почерка) для приобретения их душевных качеств.⁶ Можно привести любопытный фрагмент, когда герой на очередном обходе лечит сердечную недостаточность одного умирающего старика, по наитию вдруг начав шептать ему на ухо все знакомые ему эротические истории, а затем, когда иссякла память, читая по оказавшимся в доме книгам «Декамерон», Овидия, французские *contes galantes*, успешно выравнивая при помощи этого нестандартного метода пульс и дыхание больного.⁷ Примеры можно множить. Подобный подход к лечению — делать вопрос о здоровье частью целостного представления о жизни через расширение дискурсивного и методологического инвентаря — переносится и на художественное творчество Яновского.

Повесть «Челюсть эмигранта» — характерный для автора пример сюжетного и стилистического парадокса: философское размышление о времени, памяти и судьбе человека, прошедшего войны и революции, помещается в рамку истории о вырванных зубах и плохо поставленных коронках. Предметом изображения в этом фрагментарном рассказе о прошлом становятся первые годы жизни Богдана в Нью-Йорке в 1950 и 1940 годах, бегство из Парижа летом 1940 года, участие героя в гражданской войне в Испании на стороне республиканцев, описание нескольких дней из его монпарнасской жизни в 1928 году, несколько парижских фрагментов более раннего времени, в одном из которых рассказывается о встрече героя с Джойсом, эпизоды константинопольского и бизертского периода эмиграции в 1920 году, события Гражданской войны в России, революции и Первой мировой войны, наконец, переход к детству героя и возврат к нью-йоркскому настоящему. В сердцевине каждого из этих воспоминаний — удаление очередного большого зуба. Зубная боль становится в повести переключателем событий и условием их ассоциативного соединения.

⁴ Яновский В. С. Портативное бессмертие // Яновский В. С. Соч.: В 2 т. М., 2000. Т. 1. С. 53.

⁵ Там же. С. 47.

⁶ Там же. С. 53–58.

⁷ Там же. С. 110–111.

Диковинный образ «челюсти эмигранта», вынесенный в заглавие, появляется уже на первых страницах повести. Главный герой Богдан в день святого Патрика оказывается в приемной зубного врача, расположенной на двадцатом этаже одного из нью-йоркских небоскребов. Дантист по имени Шумахер показывает герою коллекцию находящихся в его кабинете снимков и макетов на стоматологические сюжеты. Один из экспонатов — это «челюсть, найденная в Перу: ей тысяча лет!» Шумахера удивляет, что «пломбы и коронки» или, скорее, их древние аналоги в интересующей его челюсти имеют очень разную структуру и происхождение и даже сделаны из разного материала. Богдан предполагает, что этот древний житель, должно быть, эмигрант: «Бежал с родины, скитался по многим государствам с разным уровнем культуры, и в зубах сохранился след его передвижений».⁸

Шумахер усаживает Богдана в стоматологическое кресло, и вскоре после этого хронология повествования начинает нарушаться. В начальном рассуждении Богдана, предвещающем процесс спонтанного воспоминания прошлого, появляется вновь обнажающее метафоричность заглавия понятие о лишнем зубе как об инородном теле: «Годы французской жизни интимно связали Богдана с полицейской кличкой *étranger*. И определение больного зуба как *foreign body* ему напомнило много жестокого в его жизни. Чужое тело, конечно, следует удалить; и все же душа эмигранта сжалась, слегка сочувствуя этому инородному меньшинству, если и мешающему, то не всегда по своей вине» (с. 233–234).

И тогда герой как бы по наитию предпринимает виртуальное путешествие по событиям своего прошлого, потому что убежден, что если «выяснить основные чувства, мысли, влюбленности и вдохновения, если отметить пунктиром разных цветов действительную и воображаемую реальность, в недрах коей Богдан обретался, когда удалял каждый свой обреченный корень, то получится весьма правдоподобный макет всей его жизни — и в совершенно неожиданном разрезе» (с. 236). Притом этот опыт будет наделен в равной степени индивидуальными и неповторимыми, и коллективными чертами.

Описание физиологической боли делает возможным всякий раз связать события интимной духовной жизни героя с жизнью его тела: «Пронзительная боль ударила только на минуту-две, но успела затемнить, стереть ощущение недавнего блаженства <...> Богдан пробовал себя утешать в разгар мерзкой боли: „Вот теперь мука, но раньше я блаженствовал — одно покрывает другое, вознаграждает“. Но ему было ясно: самообман! Радость, счастье, расцвет, весна, любовь, Олимпия, творчество не имеют ничего общего с переломом костей, нарывом в кишках, сорокаградусным морозом, пыткой, гвоздями под ногтем, допросом, позором, подлостью, глупостью, удушием, агонией; хотя все это и стоит рядом, но совсем не встречается друг с другом, как волны света и звука не пересекаются — и стало быть, не могут дополнять, уравновешивать себя» (с. 263).⁹

Боль в зубах или от удаления зуба, в том числе без наркоза, постоянно возвращает героя к двойственности жизни. Стоматологическая практика, зубные протезы, смена молочных зубов коренными, разные манеры выры-

⁸ Яновский В. С. Челюсть эмигранта // Яновский В. С. Соч. Т. 1. С. 231–232. Далее ссылки на роман приводятся в тексте по этому изданию сокращенно, с указанием номера страницы.

⁹ В дневниковой записи 1958 года Яновский, напротив, утверждает, что «боль и наслаждение не противоположности, последующие грани на той же „полке“ (frequency band): начинаешь раздражать — наслаждение, дальше страдание (в каждой боли поэтому есть элемент удовольствия)... то это тьма и свет, добро и зло. Это все развитие одной темы, а не два начала, два полюса» (Яновский В. С. Из дневника 1955–1959 гг. / Публ. и прим. В. Крейда // Новый журнал (Нью-Йорк). 1997. № 209. С. 192).

вать зубы — все это в оптике Богдана приобретает вес серьезных метафизических вопросов.

Герой Яновского вспоминает именно те события, которые позволяют ему пережить исключительность своей жизни. В свою очередь зубная боль напоминает ему о всеобщем опыте. «В опухоли десны нет личного, исключительного: это коллектив, казарма, племя, раса. Восход солнца или стихи, любовь к девушке, прощение врагам, долг и жертву — это всякий переживает по-своему, особенно! А флюс у всех один» (с. 273). Парадоксальность совмещения блаженства и муки, и даже такой незначительной, казалось бы, муки, как боль в зубах, при том что незначительность этой боли не мешает ей захватывать все внимание и все сознание человека, — явная отсылка к рассуждению о зубной боли в «Записках из подполья» Достоевского.¹⁰ Подпольный парадоксалист приводит в пример случай, когда у него целый месяц болели зубы и как даже в этой боли он отыскал мазохистское наслаждение, основывающееся на сознании, что боль бессмысленна и вместе с тем способна поколебать любые «героические» представления человека о самом себе.¹¹ Достоевский упоминается в повести Яновского, но прежде всего в качестве предшественника и выразителя идей национальной мифологии, негативно повлиявшей на интеллектуальную и политическую жизнь и в советской, и в эмигрантской России. Вместе с тем речевая специфика, а именно исповедальность и ретроспективность рассказа, обилие парадоксальных смещений низких и высоких проявлений человеческой психики в «Челюсти эмигранта», указывает на связь с повестью Достоевского, которую замечали и современные Яновскому читатели. К примеру, вот что пишет Г. Адамович: «Автор „Челюсти эмигранта“ не любит Достоевского и отзывается о нем пренебрежительно, притом уже не в первый раз. Между тем повесть его напоминает именно Достоевского, в частности „Записки из подполья“, самую „достоевскую“ из книг Достоевского. Не говоря уже о зубной боли, которой и в „Записках из подполья“ уделено много внимания, это такой же монолог, скачущий от предмета к предмету, нервный и тревожный, с отзвуками пережитых обид, со взрывами уязвленного самолюбия и сознанием коренной несправедливости бытия».¹²

Повесть Яновского, в которой мотив зубной боли вырастает до масштабов метафизических обобщений и движет сюжет о прошлом героя, рассказанном

¹⁰ О важном месте, которое понятие «подполья» и конкретно эта повесть Достоевского занимали в риторике «молодой» эмиграции, см., например: *Димитриев В. М.* О социализме и религии: Ф. М. Достоевский в восприятии В. С. Варшавского // Достоевский и мировая культура. 2019. № 2 (6). С. 163–166.

¹¹ *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 106.

¹² *Адамович Г.* «Челюсть эмигранта», повесть В. Яновского // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1957. 8 дек. С. 8. Внимание Адамовича обращала на себя и явная автобиографичность этого текста писателя. Несмотря на использование повествования от третьего лица, текст проникнут, считает критик, осмыслением личного опыта, за фигурой Богдана угадывается фигура автора. О связи с Достоевским Адамович более резко и определенно писал в частной переписке. В письме В. С. Варшавскому он формулирует это так: «Он (Яновский. — В. Д.) ругается на Достоевского, а это, в сущности, разжиженный вариант „Записок из подполья“» («Я с вами привык к переписке идеологической...»). Письма Г. В. Адамовича В. С. Варшавскому (1951–1972) / Предисловие, подг. текста и комм. О. А. Коростелева // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына. М., 2010. С. 313). Именно с Достоевским, считает Ф. А. Степун, роднит эта повесть Яновского: «...как и Достоевского, его интересует не отображение видимого, а постижение невидимого мира. Однако и поклонники Достоевского отталкиваются от Яновского, что ввиду той хулы, которую он возводит на величайшего русского писателя и мыслителя («в каждом большом чекисте сидит маленький Достоевский»), в конце концов не удивительно» (*Степун Ф. А.* В. С. Яновский. Челюсть эмигранта // Новый журнал (Нью-Йорк). 1958. № 54. С. 296).

с эпическим размахом, может быть встроена и в широкий круг текстов на стоматологические сюжеты. К. А. Богданов, исследовавший эту тему на огромном материале русской и советской литератур, показывает, как частью стоматологического кода как раз и становятся подобного рода обобщения: «Непроявленные причины зубной боли, — пишет он о связи здоровых зубов и морали в риторике XVIII–XX веков, — предстают обратимыми в этих случаях к социальному или даже экзистенциальному предопределению — природе человеческих страданий, превратностям жизни и неизбежности смерти. В теологическом истолковании зубная боль подвигает некоторых проповедников видеть в ней проявление первородного греха: гниение зубов и адские муки зубной боли являются следствием преступления Адама — ведь именно зубами, как рассуждает один из таких моралистов, Адам надкусил запретный плод».¹³ Вместе с тем в литературе и изобразительном искусстве эти же мотивы могли дать «повод к сатире, сарказму и юмору».¹⁴ Богданов приводит примеры, в том числе «Записки из подполья» Достоевского, «Трус» В. Гаршина и «Бен-Товит» Л. Андреева, где мотив непреодолимой зубной боли мог становиться предлогом для метафизических рассуждений или встраиваться в эпическое повествование.¹⁵ В каком-то смысле Яновский обыгрывает сразу и сатирическое, и мистическое отношение к зубной боли: например, бытовые зарисовки болтовни очередного дантиста, комические сцены выдергивания зуба сопряжены с фантазиями о том, как, сидя в стоматологическом кресле, герой как бы смотрит на себя со стороны или ему представляются какие-то причудливые видения.¹⁶

Именно сочетание индивидуального и всеобщего формирует условия воспоминания героя. Не только зубная боль объединяет героя с остальными людьми, но и травматический и катастрофический опыт: большинство эпизодов, отобранных памятью Богдана, это переломные события первой поло-

¹³ Богданов К. А. Врачи, пациенты, читатели. Патографические тексты русской культуры. СПб., 2017. С. 488.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 490–495.

¹⁶ Соблазнительно было бы полагать, что «Челюсть эмигранта» являлась своего рода откликом на набоковского «Пнина» (1957), где мотив лечения и удаления зубов занимает важное место. Герою готовят искусственную челюсть, между тем как «тоска» по своим прошлым зубам приобретает в романе характер тоски по прошлому. Хотя издание романа и вышло в тот же год, когда и «Челюсть эмигранта», отдельные главы печатались в «New Yorker» в 1953–1955 годах и могли быть известны проживающему в Нью-Йорке Яновскому. Яновский не мог простить Набокову, что тот отказался дать ему положительную рекомендацию в переписке с Э. Уилсоном еще в начале 1940-х годов: Яновский В. С. Поля Елисейские: Книга памяти // Яновский В. С. Соч. Т. 2. С. 431–432. Элемент соревнования вполне мог быть важен для писателя в его заочных отношениях с Набоковым. Утверждать это наверняка пока что невозможно. О «Пнине» Набокова с точки зрения мотива удаления зубов см. статью: Анисимова Е. Е. Стоматологический код в романе Владимира Набокова «Пнин» // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2017. № 49. С. 136–146. Интереснейшие наблюдения в статье сопровождаются и таким замечанием: «В „Пнине“ Набоков применяет целую систему литературных приемов, демонстрирующих ложность занимаемого эмигрантами положения: трансформацию жанровой балладной модели, аллюзии на образы гоголевских самозванцев, многочисленные языковые коды, указывающие на нелегитимный, „незаконнорожденный“ статус экспатрианта, неизбежное удвоение его вербальной и ментальной реальности. В число таких смысловых кодов входит и удаление зубов как утрата витальной энергии и вырывание культурно-исторических корней. Вскоре после выхода набоковского „Пнина“ эта метафора была упрощена и разъяснена в „Челюсти эмигранта“ (1957) Василия Яновского, открывающейся сценой удаления зуба в приемной дантиста» (Там же. С. 141). Как мы показываем в нашей статье, мотив удаления зуба, зубной боли выходит в повести Яновского далеко за пределы метафоры «вырывания культурно-исторических корней». Напротив, это ориентировано скорее на фантазию по поводу будущего воскрешения и преобразования времени. Да и появляется подобная сцена не только в начале повести, а раскрывается и осмысливается во множестве других случаев на протяжении всего текста.

вины XX века. Как пережить их заново, если их индивидуальность стирается под натиском коллективного прошлого?

В «Челюсти эмигранта» представление о созидательном характере воспоминания, позволяющего нам проникнуть в подлинную реальность жизни, соперничает с искажающим влиянием коллективной памяти эмигрантов, продолжающих быть верными «великорусской» имперской мечте спасения народов через «русскую идею». В структуре эмигрантского дискурса форма воспоминаний тяготеет одновременно к обоим полюсам: личные воспоминания становятся фрагментами истории, но и коллективные воспоминания выступают как бы рамкой любым частным инициативам памяти, в силу «рамирующего» опыта изгнания. В этом смысле уместным фоном для понимания работы памяти в повести будет противопоставление идеи «чистого воспоминания», «памяти-воспоминания» А. Бергсона, внимательным читателем которого был Яновский, и концепции «социальных рамок памяти» М. Хальбвакса, развитой в одноименной книге 1925 года. Вопрос, заданный самой историей в 1920-х годах: может ли существовать независимое чистое воспоминание, память-воспоминание, или же каждая наша попытка восстановить прошлое встраивается в социальный опыт и целиком им обуславливается? Хальбвакс пытается доказать, что нечто способно быть вызвано в нашей памяти только а) как часть коллективной предустановки, б) заключенное в определенные социальные рамки, к примеру, прикрепленное сознанием к конкретному времени и пространству. Он хочет продемонстрировать, «что коллективные рамки памяти не образуются задним числом при сочетании индивидуальных воспоминаний, но и не являются просто пустыми формами, в которых откладываются приходящие извне воспоминания, — что они, напротив, служат орудием, которым пользуется коллективная память для воссоздания таких образов прошлого, какие в данный период согласны с господствующими идеями данного общества».¹⁷ Хальбваксу же принадлежит и лаконичное описание искажений памяти, вызванных социологической потребностью регулировать память о прошлом: «...мы подчиняемся его суровостям и прощаем их, поскольку при воспоминании нам кажется, что оно не подвергало им нас в прошлом <...> общество обязывает людей время от времени не просто мысленно воспроизводить прежние события своей жизни, но также и ретушировать их, подчищать и дополнять, с тем чтобы мы, оставаясь убежденными в точности своих воспоминаний, приписывали им обаяние, каким не обладала реальность».¹⁸ Когда Хальбвакс говорит о локализации воспоминаний во внешнем мире, наделении конкретного воспоминания оформляющими его контурами времени и пространства, он вплотную подходит к тому, что впоследствии Пьер Нора расширит до представления о «местах памяти».

Парадоксальным образом для героя повести Яновского «местами памяти» станут не только объединяющие его с другими эмигрантами знаковые исторические события, но и вырванные зубы — самое личное и самое безличное в его эмигрантском опыте. Посмотрим, как воспоминания героя вступают в противостояние с другими языками памяти в повести и прежде всего с «имперским» эмигрантским дискурсом.

В воспоминаниях героя постоянно подчеркивается межнациональный, гибридный и пограничный характер его опыта. Одним из самых частых приемов, подчеркивающих эту гибридность, являются перечисления культурных явлений, топонимов или текстов, в которых подытоживается либо

¹⁷ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. М., 2007. С. 30.

¹⁸ Там же. С. 151.

география перемещений Богдана, либо его интеллектуальные интересы. Эти культурные и географические реалии приводятся в повести таким образом, чтобы сделать неощутимыми переходы между ними. Временные границы благодаря этому смешению также размываются, да и в ряды эти вводится материал, связанный с другими эпохами и уже не существующими цивилизациями. В одном из фрагментов рассказывается о том, как на хлебопекарную фабрику в Бизерте заполз скорпион, которого один ловкий араб окружил бумажками, поджег их, заставив скорпиона ужалить себя самого. В последовавшем за этим описанием смерти скорпиона мешаются события прошлого, будущего, культурные отсылки и аналогии: «...скорпион поразил самого себя в уязвимую часть между мозгом и спинным хребтом. И все конечно. Маленький божественный творческий комок протоплазмы, икры, сукровицы, ничтожный, как мусор, уже посеревший, но в чем-то родственней Данте, Пушкину, Александру Македонскому. Африканское солнце садилось за Карфаген, за ним Гибралтар, а дальше Азоры. Атлантическая стихия, рукав Великого и Индийского океанов только промоины в льдинах Млечного Пути. А там, на севере, чудесная Марианна Каролингов и Клемансо (от Карла Великого до Карла Маркса): Марсель, Париж, Сорбонна, либеральные генералы и эмигрантские Улиссы (разговоры о Шиллере, о славе, о любви) <...> Месяц спустя Богдан уплыл во Францию» (с. 304).

Такие коллажи из событий и знаковых для описываемого момента имен — в целом отличительная черта пространственно-временной организации повести. Вот как вводится пассаж о национальной идентичности героя: «Из России вынес ровно столько, чтобы отравить себе безмятежное существование на трезвом Западе; верность звучному и варварскому, молодому и необъезженному языку без четкой грамматики, без полного словаря <...> Однако к Достоевскому, к Дарданеллам, к разбитым зеркалам и смердяковским клятвам, что русский человек вместе с красотой спасет мир, и даже к толстовским онучам и советам постаревшим хозяйкам, ко всему этому африканскому максимализму Богдан с юных лет относился со здоровым юмором.

Так, постепенно, родился цельный образ, докучавший Богдану: континент, разбитый на манер Версальского парка. Тайга с грушами дюшес, протопоп Аввакум и Марсель Пруст; Чаадаев и Кафка, Федоров, Джойс и Бергсон. Закон и чувство меры; православная совесть, знакомая с колыбели, и честь, прельстившая его на католическом западе <...> Да, честь впереди совести. „Дело эмиграции привести в Россию этот цветок, изнутри его пересадить, привить к дичку совести. Вот наша миссия!“ — рещал Богдан, и друзья его поддерживали, чему помогало красное вино, которое, если привыкнуть, не уступает соборной водке» (с. 286–287). Подобная принципиальная кросс-культурность является отличительной чертой парижских эмигрантов, создающих собственную идентичность во многом через описание литературной и культурной генеалогии.¹⁹ Яновскому важно подчеркнуть не только культурную гибридность своего опыта, но и неопределенность своего профессионального статуса. Быть не только писателем, но и врачом. В монпарнас-

¹⁹ Непосредственно этой проблеме применительно к межвоенным десятилетиям посвящены книги Л. Ливака, А. Морар и М. Рубинс, в каждой из которых по-разному предлагается посмотреть на русскую эмиграцию в Париже с точки зрения разнообразия культурных влияний монпарнасского интернационального сообщества: *Livak L. How It Was Done in Paris; Morard A. De «l'émigré» au «déraciné»: la «jeune génération» des écrivains russes entre identité et esthétique (Paris, 1920–1940). Genève, 2009; Рубинс М. Русский Монпарнас. Особенно продуктивен в этом ключе подход Рубинс, в рамках которого такая литературная стратегия осмысливается в русле транснационального модернизма. Перечни «авторов» в схожей с Яновским манере составляли также Б. Поплавский, Г. Газданов, В. Варшавский, Ю. Фельзен и другие представители «младшего» поколения парижской эмиграции.*

ский период не только просиживать целые дни в библиотеке, но и усиленно заниматься спортом. Читать Плотина, Якоба Беме, Тертуллиана и Леонтьева и в то же время «кормить и чистить лохматых беженцев из Центральной Азии или Экваториальной Африки» (с. 287) в зверинце. Настойчивое желание героя описать самого себя с точки зрения совмещения самых разных форм культурного и повседневного опыта задано в повести его положением эмигранта: одновременно своего и чужого в каких бы то ни было странах или ролях.²⁰

Противостоит такому представлению о гибридной идентичности героя другая форма эмигрантской идентичности, описываемая в повести. В одном из фрагментов мы найдем целую «отповедь» русской культуре, понятой в узких национальных рамках, предопределяющих ростки современной автору «чекистской» действительности. Вот как эта «отповедь» появляется в «Челюсти эмигранта». После первого приема у Шумахера рассказывается, как Богдан посещает собрание нью-йоркских христианских активистов, на котором можно встретить представителей самых разных национальностей и культур.²¹ За краткой характеристикой оказавшихся там людей — французов, американцев, англичан, итальянцев и др., следует описание эмигрантов, выступления которых были «самыми утомительными» и могли «одновременно и напугать, и насмешить слушателей». Дело как раз в том, что хоть в мировоззрении этих людей и занимала значимое место ненависть к большевизму «с его куцей социальной правдой и гигантской жизненной ложью», они при этом не отказывались от «детского мессианизма времен Достоевского; после сорока лет позорного коммунизма соплеменники совсем не конфузились и еще норовили спасти кустарными средствами остаток человечества (на меньшее степная душа не соглашалась). В порыжевших башмаках они топтались у чужого котла, подкармливаясь часто не по заслугам, и норовя в благодарность преподать непонятливым иностранцам урок в политике, праве, морали, совести, организации земных и небесных учреждений» (с. 240–241). В повести язвительно подчеркивается, что ориентация на культуру и литературу в ущерб элементарным представлениям о политической жизни, обустройству общественных институтов и моральному самоограничению в притязаниях на учительскую роль — не только делала эмигрантов чужаками среди нью-йоркских реалистов, но и дискредитировала используемую ими литературу, делая линию «Толстого–Достоевского» составной частью тоталитарной идеологии. «Богдан знал, что в каждом большом чекисте сидит маленький Достоевский; отношение последнего к полячишкам, иудеям, французишкам, католикам и Дарданеллам вряд ли враждебно природе Ленина–Сталина.

²⁰ Изучение языковой и культурной гибридной идентичности, которая оказывается возможной благодаря положению эмигранта, — одно из самых перспективных направлений в современных исследованиях эмиграции и диаспоры. См. сборник статей, изданный под редакцией и со вступительной статьей Рубинс: Век диаспоры. Траектории зарубежной русской литературы (1920–2020) / Под ред. М. Рубинс; пер. с англ. А. Степанова, Н. Махлаюка, Е. Гудвин. М., 2021. См. также цитату из статьи Ю. Линника о Яновском: «Писатель рано понял, что эмиграция несет в себе своеобразный позитив: поворачивает изгнанника лицом ко всему миру — во всем широчайшем развороте его культур, конфессий, языков. Это горестное преимущество свободного рассеяния перед несвободным отечеством Василий Яновский сумел использовать в полной мере. Он стал гражданином Вселенной, оставшись глубоко русским человеком, и этот его замечательный опыт обретаем в наши дни особую актуальность» (*Линник Ю. Философские искания в прозе В. Яновского*. С. 206).

²¹ Хотя название этого собрания и не появляется в повести, ясно, что его прообразом стали встречи экуменического общества «Третий час», в организации и деятельности которого Яновский принимал активное участие. Там он заводит дружбу с У. Х. Оденем. См.: *Яновский В. Елена и ее «Третий час»* / Пер. с англ. М. Рубинс // Яновский В. *Любовь вторая*: Избр. проза. С. 446–452.

„Русский человек — всечеловек!“ — вещал Достоевский. И это так польстило враждовавшим западникам и славянофилам, что они даже помирились. Те самые здравомыслящие лысины, которых рассмешил немецкий тупоголовый сверхчеловек, отлично уживаются с уютным сознанием собственного всечеловечества, забывая основной урок евразийской истории: не до жиру, быть бы живу!» (с. 241). Доказательство «всечеловечности» русского характера «через Пушкина» тоже вызывает критику Богдана, поскольку этот аргумент взят из мира литературных явлений: «Достоевского, по-видимому, потому и любят потенциальные чекисты, что он их заверил в безусловном всечеловечестве: навеки и при любых обстоятельствах» (с. 242). Шовинистские идеи в публицистике Достоевского, совмещенные с его же утверждениями о всечеловеческом служении русского человека — предмет язвительной критики героя и опорный аргумент для того, чтобы утверждать, что подобная «парадная» идеология, совмещающая широкость идеи и узость национального применения, стала удобной почвой для «всечеловеческих» аппетитов коммунистического режима и его готовности пойти на любые жертвы. Конечно, подобные претензии к Достоевскому — не редкость в эмигрантской риторике, причем парадигматическим текстом, задающим тон для этой линии рецепции Достоевского, можно считать, наверное, мысли Н. Бердяева, высказанные им еще до высылки из России в статье «Духи русской революции» (1918). Однако Яновскому важно не столько связать большевизм с великорусской риторикой, сколько показать, что у идей в эмигрантском обществе могут быть разные генеалогии.

Уместно будет привести здесь еще один пример того, как Яновский выстраивает собственную идентичность, отталкиваясь от читательского опыта. В 1955–1956 годах разворачивается полемика вокруг «Незамеченного поколения» В. Варшавского — историографического обзора «младшего» поколения эмиграции первой волны. В 1955 году Варшавский публикует фрагмент, посвященный только литературному Монпарнасу, а на следующий год и всю книгу, в которой охарактеризованы также пореволюционные течения, христианские молодежные движения, участники войны и сопротивления. Не все представители эмиграции согласились с интерпретацией этого литературного поколения как «незамеченного». Основной спор сперва ведут Е. К. Кускова, М. С. Слоним и Яновский. Позже присоединяются самые разные участники. И вот каким образом Яновский описывает представителей своего поколения в пику его оппонентам: «Без денег, подчас голодные, бесправные, растеряв ломоносовскую пунктуацию, шарахаясь от культа Горького, с образом Гогена, с внутренним опытом Рембо, Блуа, Пруста, Джойса, Кафки и, пожалуй, Линдберга, эти русские призраки в порыжевших²² туфлях и неглаженных брюках приносили неприличные рукописи в редакции эмигрантских изданий, где сидели честные и непримиримые враги сволочной, большевицкой идеологии в области политики, экономики, науки... но только не в искусстве!»²³ Все эти знаковые имена повторяются также и в «Челюсти эмигранта» в ряду других «перечней имен», характеризующих становление Богдана.²⁴ Яновский среди прочих аргументов приводит в пример книгу о русской литературе, подготовленную Слонимом для американских студентов,

²² Заметим в скобках, что туфли и башмаки порыжели не только у «молодой» эмиграции, но и у любителей политической публицистики Достоевского (см. цитату выше).

²³ Яновский В. С. Мимо незамеченного поколения // Варшавский В. С. Незамеченное поколение / Сост. О. А. Коростелева и М. А. Васильевой. М., 2010. С. 326.

²⁴ Ср.: «Не удивляйтесь мыслям Богдана; гностики, Плотин, книга Зогар, блаженный Августин, Федоров, Якоб Бёме — это родные, будничные имена, как и липы над Сеною, Гоген, „*A la recherche du temps perdu*“ и полет Линдберга в одиночестве» (с. 235).

в которой удельный вес присутствия эмигрантской и советской литературы распределен так: «Подглавка в 11 страниц посвящена эмигрантской литературе <...> Зато масштабы Горького другие; ему М. Слоним посвящает 28 страниц».²⁵ Речь идет о книге «Modern Russian Literature: From Chekhov to the Present» (New York, 1953). Яновский убежден, что подобное игнорирование эмигрантской литературы, в том числе той ее части, что появилась уже в изгнании и к которой относится и его творчество, — это узаконивание линии «Ленина–Сталина» и советских концлагерей. Мотивы, которые возникают в этом споре, отчасти выражены и переосмыслены в повести «Челюсть эмигранта». Полемика, в которую вступает Яновский и которую у нас нет задачи подробно разбирать, несомненно, стала одним из источников замысла повести. Общей задачей и для спора, и для повести можно назвать попытку отстоять свой образ прошлого — как личного, так и поколенческого. Неслучайно отдельный эпизод в «Челюсти эмигранта» посвящен жизни парижского русского Монпарнаса.

Повесть Яновского закончена в 1956 году. Об этом говорит запись в дневнике от 1 июня 1956 года: «Прошел год тяжелый. Написал „Зубы эмигранта“ (вот уже месяц лежит у Карповича)».²⁶ К 1956 году межвоенный Париж и в том числе представители «младшего» поколения уже стали героями мемуарно-автобиографических сочинений. Изданы «Встречи» (1953) Ю. Терапиано, «Одиночество и свобода» (1955) Г. Адамовича, в 1956 году выходит «Незамеченное поколение» Варшавского, написан первый историко-литературный обзор эмигрантской словесности «Русская литература в изгнании» Г. Струве. «Челюсть эмигранта» — первая попытка Яновского дать свой образ недавно ушедшего прошлого. В этой повести разрабатываются мнемонические стратегии, которые будут использованы также и в его мемуарной книге.²⁷

Идея написать собственные мемуары приходит Яновскому как раз после окончания работы над повестью. Запись от 4 сентября 1957 года: «Хочется вдруг писать, а отвык и как будто не о чем... 1. Свои Воспоминания, 2. Теория искусства (Толстого, Джойса, Бергсона, Пруста и свое), 3. О докторах (составить кусочек для печати)».²⁸ Каждый из этих планируемых замыслов был осуществлен, притом все они в конечном счете реализуются параллельно. «О докторах» сперва становится рассуждением об анестезии, а затем обрастает все новыми и новыми сюжетами, оформляясь в отдельную книгу.²⁹ «Теория искусства» — опубликованное в 1960 году эссе о трансреальной литературе под названием «Пути искусства». Работа над «своими Воспоминаниями», о необходимости писать которые Яновский периодически напоминает себе в дневнике с 1957 года, ведется с 10 марта 1961 года: «Начал

²⁵ Яновский В. С. «Спор о вкусах» // Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 338–339.

²⁶ Яновский В. С. Из дневника 1955–1959 гг. С. 171. М. М. Карпович (1888–1959) был с 1945 по 1959 редактором «Нового журнала».

²⁷ «Как бы там ни было, но в „Челюсти эмигранта“ (произведении, где были выработаны композиционные и повествовательные принципы «Полей Елисейских») Яновскому удалось гармонично соединить образно-символический язык художественной прозы с глубокими мировоззренческими обобщениями и памфлетно-публицистическими отступлениями на животрепещущие социально-политические и нравственно-философские темы» (Мельников Н. «Русский мальчик с седьми висками». Жизнь и творчество Василия Яновского // Яновский В. С. Соч. Т. 1. С. 20–21). Можно заметить, что некоторые формулировки из повести переносятся в мемуары: это касается, к примеру, рассуждения о чести, которой не хватает «русской идее», или использования образа «Дарданелл» как выразителя имперских appetitov эмиграции на примере П. Н. Милюкова и др. См., скажем: Яновский В. С. Поля Елисейские: Книга памяти. С. 369, 428–429.

²⁸ Яновский В. С. Из дневника 1955–1959 гг. С. 171.

²⁹ Об этом см.: Димитриев В. М. «Медицина, наука и жизнь» в литературном проекте В. С. Яновского. С. 67–69.

„Парижские Янки“ — Поплавский, Фельзен, Федотов, Фондаминский, „Круг“, зубры литературные, зубры вообще». ³⁰ Первый черновик закончен 23 мая того же года. ³¹

Это еще раз подчеркивает важную для нас идею, что Яновский экспериментирует с полидискурсивностью в своих текстах. Он берет, к примеру, важнейшую для себя идею обратимости времени и преодоления детерминистской обусловленности человеческой жизни и развивает ее на разных «языках» в художественной прозе, эссеистике, медицинской публицистике и воспоминаниях. В «Челюсти эмигранта» мы сперва убеждаемся, что изменения в человеческой жизни необратимы, время необратимо, эмигрантские зубы нельзя вернуть, умерших друзей нельзя вернуть. И тем не менее, сидя в стоматологическом кабинете и переходя в спонтанных воспоминаниях от одного события прошлого к другому, герой Яновского как бы нарушает логику «необратимости» и собирает эти осколки своей личности по выпавшим коронкам, выдернутым зубам, воспоминаниям о щипцах дантиста и т. п. Более того, в конце повести перед нами не то галлюциногенные последствия обморока героя, не то реальная встреча во плоти со всеми людьми, связанными с его прошлым.

Яновский при этом не скупится на пространные философские рассуждения об этом возвращении прошлого, связанного с переживанием физической боли. В фантазмагорической концовке Шумахер убеждает героя: «Еще ребенком вы поняли, что самое реальное в жизни человека его память <...> Потому вы весьма остроумно сообразили, что если смерть — реальность, то она не может быть ничем иным, как тоже формой памяти. Но тут произошел конфуз, и вы задержались надолго. А между тем последующий шаг напрашивался сам собою: борьба со смертью, по существу, есть борьба с линейной памятью» (с. 312). На место линейной памяти, соединяющей события в хронологический ряд, должна встать «вертикальная память», которая будет концентрироваться вокруг знаковых событий личного прошлого, двигаясь в обратной хронологии или не подчиняясь какой-то определенной хронологии вообще. Такая память способна будет увести героя в том числе за границы его физического опыта, показав ему, как продемонстрировано в повести, фрагмент то ли реального, то ли привидевшегося герою посмертного «воскрешения во плоти» всех, кого он знал, и даже его зубов.

Путешествие протагониста по «вертикальной памяти» присоединяет его к модернистской разработке темы воспоминания, понятой как восстановление целостности личности через индивидуальное возвращение прошлого. Именно этот мнемонический аспект повести особенно отмечает Ф. А. Степун, чем Яновский гордится и о чем вспоминает в «Полях Елисейских». ³²

При этом параллельно Яновский развивает, как мы уже сказали, ту же самую идею и в других текстах этого периода. В «Путях искусства» (1960) он,

³⁰ Яновский В. С. Из дневника 1960–1964 / Публ. и прим. В. Крейда // Новый журнал (Нью-Йорк). 1999. № 214. С. 137.

³¹ Там же.

³² Степун Ф. А. В. С. Яновский. Челюсть эмигранта. С. 297. По словам Яновского, эту мысль Степун уже отмечал у него в ходе их «межвоенных», «монпарнасских» разговоров. Кроме того, Яновский приводит и письмо Степуна к нему от 1958 года все о той же теории «двух памяти», говорящей о религиозной идее повести Яновского: Яновский В. С. Поля Елисейские: Книга памяти. С. 344–345. Как кажется, Степун недостаточное внимание уделяет памфлетному и серьезно-смеховому началу повести, основой которого являются выдранные зубы героя. «Вертикальная память» Яновского обладает телесной, физиологической экспрессивностью. В мемуарах Яновский явно с удовольствием вспоминает письмо Степуна. А вот в дневниковой записи от 28 октября 1958 года находим такие слова по поводу этой рецензии: «Статья Степуна в „Новом Журнале“ (чуть)» (Яновский В. С. Из дневника 1955–1959 гг. С. 137).

отталкиваясь от эстетических размышлений Л. Толстого, А. Бергсона и Пруста, приходит к выводу, что «основной темой искусства» современности стало «различие между очевидностью и действительностью».³³ То, что очевидно предстает человеку в ежедневном опыте, отмечено автоматизмом восприятия, «реалистическое» воссоздание реальности не приблизит к действительности ни автора, ни читателя. Задачей художника является своеобразное возвращение вещам и переживаниям их связи с творческим (жизненным) порывом (*élan vital* Бергсона), и потому Яновский предлагает в «Путях искусства» заменить реализм «трансреализмом», допускающим обращение к фантастическим, мистическим областям человеческого сознания и мира: «...область разработки, промывки, осознания и преобразования действительности раздвигается в оба конца ад инфинитум: в антехаос и постапокалипсис, поскольку они существуют для человека. Отныне надлежит также познать ту действительность, где душа наша, не имеющая начала, должна была обретаться до первого сгущения космических газов. А также заглянуть вперед, поскольку нет шаблонного конца (по Прусту, тоже): надлежит вспомнить реальность, существующую там дальше за воображаемой линией настоящего, и осветить новые возможности выбора».³⁴

И даже его эссе об анестезии, которое вошло потом в книгу о философии медицины, сосредоточено на представлении о возможности средствами современной науки и медицины нарушить законы времени. Запись от 6 ноября 1963 года: «Философия обратимости. Охватывает всю историю, науку, религию, искусство. Медицина есть попытка *вернуть* здоровье, молодость, силы... Анестезия *вводит* смертные яды и немедленно занимается обратимостью процесса...»³⁵.

Дело, конечно, не в том, что Яновский развивает именно эту идею в текстах, принадлежащих к разным жанрам. В конце концов, идея обратимости волновала его и гораздо раньше; в пример можно привести эссе о Н. Федорове, опубликованное в первом выпуске «Третьего часа» в 1946 году.³⁶ Интерес здесь представляет скорее стремление смешать эти разные языки и речевые манеры для выражения важной ему идеи.

Неожиданной и дополнительной иллюстрацией для такой задачи может служить эпиграф, выбранный Яновским для «Челюсти эмигранта». Он использует фрагмент арии из мюзикла «Kismet», поставленного на Бродвее в 1953 году, незадолго до издания повести. В мюзикле по мотивам одноименной пьесы Эдварда Кноблока 1911 года, адаптированной Робертом Райтом

³³ Яновский В. С. Пути искусства // Яновский В. С. Любовь вторая: Избр. проза. С. 481.

³⁴ Там же. С. 496.

³⁵ Яновский В. С. Из дневника 1960–1964. С. 147.

³⁶ «В семени каждого из нас жив „нюклеус“ многих, давно ушедших предков. Надо расщепить эту клетку, извлечь, отделить ряд „нюклеусов“ и развить их, дать им ход. И как одной искры достаточно, чтобы раздуть целое пламя, так одного этого может быть достаточно, чтобы восстановить всего человека. Надо культивировать память, осознавать прошлое, закреплять все черты любимых существ, как внешние, так и внутренние. Это задача искусства. Здесь рядом с Федоровым неожиданно оказываются художники типа Марселя Пруста, чье „A la Recherche du Temps perdu“ и есть попытка воскрешения. Но если эта попытка удастся, то „temps“ уже не будет „perdu“. Все пути: эгоистический, нравственный и религиозный... скрепляются в этом пункте, — воскресение. Других тем нет. Других дел нет» (Яновский В. С. Время Николая Федорова // Третий час (Нью-Йорк). 1946. Вып. 1. С. 31). О том, как именно в замыслах Яновского получали специфическое развитие одновременно идеи Николая Федорова, эзотерические учения, западноевропейская философия и модернистская проза, см. в работе Рубинс (*Rubins M. Transnational Identities in Diaspora Writing: The Narratives of Vasily Yanovsky*. P. 62–84), где особенное внимание уделено контексту «Портативного бессмертия» и «По ту сторону времени» — двух романов Яновского, выражающих его футуристические, мистические и сциентистские фантазии. См. об этом также цитируемую выше статью Ю. Линника.

и Дж. Форрестом, обыгрывается вариация на темы из «Тысячи и одной ночи»: экзотический Восток для американского зрителя. Притом в качестве музыкального сопровождения используются фрагменты из оперы А. П. Бородин «Князь Игорь». Яновский берет две начальные строки из ставшей впоследствии знаменитой песни «Stranger in Paradise» («Чужак в раю» / «Незнакомец в раю»): «Hold my hand / I'm a stranger in Paradise». Уже в этом эпиграфе задается, с одной стороны, совмещение нескольких важных для повести оптик: эмигрантского существования чужака или странника и метафизического восстановления своей личности. Да и стилистический синкретизм мюзикла вполне соответствовал гротескной манере «Челюсти эмигранта». В мюзикле эта песня о «незнакомце» или «чужаке» в раю сопровождает встречу возлюбленных, у Яновского отдельные две строчки как бы предваряют все дальнейшее разворачивание событий о странствиях по собственному прошлому. Это может быть и своего рода обращение к читателю повести. Экзотичность для американского зрителя «арабского» мира бродвейской «Тысячи и одной ночи» неслучайно подчеркнута темой из оперы Бородин. Арабский мир и условное русское средневековье сливаются здесь, в этом бутафорском «варварском» мире, окрашенном в тона романтической истории. Притом конкретно для песни «Stranger in Paradise» использовался фрагмент «Половецкие пляски». Как мы знаем, не в последнюю очередь «Половецкие пляски», поставленные М. Фокиным в Париже в качестве балетного фрагмента в 1909 году, стали проводником интереса к восточной и в том числе арабской эстетике (балет «Шехеразада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова был поставлен Фокиным в 1910 году).³⁷ Сложно сказать, в какой мере все эти смешения культурных влияний учитывались Яновским, когда он выбирал эпиграф для своей повести, но они успешно оттеняют синкретичность его художественного стиля и многонациональный мир его прозы.

При этом знаменательно, что в повести мы встретим еще только один эпиграф, перед одиннадцатой главкой, посвященной Гражданской войне в Испании, где герой попадает в храм, один из покровителей которого — св. Иоанн Креста. В качестве эпиграфа и взята цитата из «Духовного гимна» «Cántico espiritual») Иоанна Креста: «В погребке у Любимого / Я выпил вина...».³⁸ Ария «Stranger in Paradise» и этот фрагмент взаимно подчеркивают сюжетную условность: встреча возлюбленных может быть интерпретирована и в качестве духовного путешествия. Конечно, у Иоанна Креста речь и идет о духовном преображении души своим Женихом, то есть Христом. Совместить бродвейский мюзикл «Kismet» и «Духовную песнь» Креста — хорошая

³⁷ *Гарафала Л.* Русский балет Дягилева / Пер. с англ. М. Ивониной и О. Левенкова. М., 2021. С. 29–88.

³⁸ Этот отрывок дан в повести в переводе самого Яновского. Вот эта строфа в оригинале с подстрочником: «En la interior bodega / de mi amado bebí, y cuando salía, / por toda aquesta vega, / ya cosa no sabía / y el ganado perdí que antes seguía» («Во внутреннем погребе / я пила от моего Возлюбленного, и когда выходила / в плодородную долину, / я уже не помнила ни о чем, / и стадо потеряла, за которым раньше ходила»). Св. Иоанн Креста (San Juan de la Cruz, 1542–1591) — испанский богослов, мистик и поэт — был известен в межвоенном Париже, в том числе он имел большое значение для «мистической атмосферы» русского Монпарнаса (см., к примеру, концовку романа Б. Ю. Поплавского «Домой с небес»). Интересу к этому кармелитскому святому способствовала книга Жана Барюзи «Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique» (1924) и немалая роль, которую Иоанн Креста играл в мистических идеях позднего Д. С. Мережковского. См. также: *Багно В. Е.* Кармелитская мистика (Святая Тереса и Сан Хуан де ла Крус) в восприятии русского религиозного Ренессанса // *Багно В. Е.* Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб., 2005. С. 153–162. Я крайне признателен Марии Игнатьевой, которая поделилась со мной фрагментами пока еще не опубликованного перевода «Духовного гимна» Иоанна, так же как и своими соображениями по поводу этого фрагмента из повести Яновского.

иллюстрация того, как Яновский интегрирует в письмо далеко отстоящие друг от друга явления.

Ключом к специфике временного и стилистического устройства повести «Челюсть эмигранта» оказывается именно попытка отразить то, каким образом может быть восстановлено прошлое от лица эмигранта. Это вырабатываемое специфического языка индивидуального и коллективного эмигрантского воспоминания. С одной стороны, Богдан вспоминает знаковые события XX века, с другой стороны, мельчайшие подробности своей повседневной жизни. «Вся тайна в том, что нам не дано предвидеть, — пишет он в дневнике, — что в этом [нрзб.] росте души важно и чревато действительными последствиями, а что только мешает и отвлекает».³⁹ И в другом месте: «„Фрагменты“, „осколки“. Человек проходит чуть ли не ежедневно в течение своей жизни через какие-то маневры, действия, ситуации, при этом каждый раз он переживает (думает, чувствует, говорит) те же эмоции — постепенно осознавая и развивая их... Вот это все описать. [нрзб.] камни, стержни повседневной жизни объединены одним (светом) духом, одним „умным“ светом... Примеры. 1. Бритье человека. 2. У парикмахера (стрижка). 3. Испражнения (газы — удовлетворение). 4. Совокупление. 5. Покупки в магазинах. 6. Маневры с деньгами... 7. Синема и т. д.».⁴⁰

Жанровый и стилистический синкретизм письма Яновского, вероятно, и придает его повести оригинальность. Странная история, предлагающая нам философскую рефлексию на материале воспоминания эмигранта о выданных и запломбированных зубах — лишь часть одного большого проекта Яновского, которым он занимался в послевоенные годы. Проект при этом не силится соединить написанное в один нарратив. Однако все эти разные тексты пытаются утвердить одну и ту же трансреальную, если пользоваться словом писателя, действительность, существование которой можно доказать естественно-научно, через размышления об искусстве, в философской рефлексии, и даже написав роман или воспоминания.

³⁹ Яновский В. С. Из дневника 1960–1964. С. 140.

⁴⁰ Там же. С. 147.