

Издательство КоЛибри

Искусство романа
Милан Кундера

Аннотация
Милан Кундера. Искусство романа
Часть первая. Обесцененное наследие Сервантеса
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
Часть вторая. Беседа об искусстве романа
Часть третья. Заметки по поводу «Лунатиков»
Композиция
Возможности
Возможность Пазенова
Возможность Эша
Возможность Хугюнау
Под небесами веков

По ту сторону причинной связи
Не-ясности
Лес символов
Полиисторизм
Незавершенное
Модернизмы
Часть четвертая. Беседа об искусстве композиции
Часть пятая. Где-то там позади
1
2
3
4
5
6
7
Часть шестая. Пятьдесят семь слов
Часть седьмая. Выступление в Иерусалиме: роман и Европа

Аннотация

Милан Кундера принадлежит к числу самых популярных писателей современности. Его книги буквально завораживают читателя изысканностью стиля, умелым построением сюжета, накалом чувств у героев. Каждое новое произведение писателя пополняет ряд бестселлеров интеллектуальной прозы.

«Искусство романа» – это собрание семи текстов, в которых прославленный автор описывает свою личную концепцию европейской литературы. Здесь нашлось место для самых разных писателей, творчество которых стало основой «личной истории романа» Милана Кундеры: это Рабле, Сервантес, Стерн, Дидро, Флобер, Толстой, Музиль, Кафка и многие другие.

Милан Кундера
Искусство романа

Milan Kundera
L’ART DU ROMAN
Copyright © 1986, Milan Kundera
All rights reserved
All adaptations of the work for film, theatre, television and radio are strictly prohibited.

© А. Н. Смирнова, перевод, 2013
© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2022
Издательство КоЛибри®

* * *

Мир теоретических рассуждений не мой мир. Эти размышления — размышления практика. Произведение каждого романиста содержит некое имплицитное видение истории романа, представление о том, что есть роман. Именно это представление о романе, присущее моим собственным романам, я и попытался здесь высказать.

Эти семь текстов были написаны, опубликованы или произнесены устно в период между 1979 и 1985 годами. Несмотря на то что появились они независимо один от другого, я задумывал их с мыслью объединить впоследствии в одну книгу. Что и произошло в 1986 году.

Часть первая. Обесцененное наследие Сервантеса

1

В 1935 году, за три года до смерти, Эдмунд Гуссерль прочел в Вене и Праге знаменитые лекции о кризисе европейского гуманизма. Прилагательное «европейский» означало для него духовную идентичность, которая распространяется и за пределами географической Европы (например, в Америку) и появилась одновременно с древнегреческой философией. По его мнению, она (то есть философия, а не идентичность) впервые в Истории захватила мир (мир в его единстве), поставив перед ним вопросы, требующие ответов. Она задавала вопросы не для того, чтобы удовлетворить те или иные практические потребности, а потому что «человеком овладела страсть к познанию».

Кризис, о котором говорил Гуссерль, представлялся ему столь глубоким, что он задавался вопросом, способна ли Европа его пережить. Истоки этого кризиса приходились, по его мнению, на начало Нового времени, он видел их еще у Галилея и Декарта, в ограниченности европейских наук, которые свели весь мир к простому объекту технического и математического исследования и исключили из своего поля зрения конкретный

мир жизни, *die Lebenswelt*, как он его называл.

Развитие науки втиснуло человека в узкие рамки специализированных дисциплин. Чем больше продвигался он в своем познании, тем больше терял из виду и мир в его единстве, и себя самого, погружаясь в то, что Хайдеггер, ученик Гуссерля, обозначил красивой, почти магической формулировкой «забвение бытия».

Возведенный некогда Декартом в ранг «хозяина и повелителя природы», человек становится обыкновенной вещью для неких сил (таких как техника, политика, история), которые его превосходят, обходят, овладевают им самим. Для этих сил его конкретное существо, его «мир жизни» *(die Lebenswelt)* не имеет никакой цены, никакого интереса: он намеренно забыт, затемнен.

2

Я полагаю, однако, что суровый взгляд, направленный на Новое время, было бы наивно считать простым осуждением. Я бы сказал скорее, что два великих философа обнажили двойственность этой эпохи, которая является и вырождением, и прогрессом одновременно и, как все, свойственное человеку, в своем рождении содержит зародыш кончины. Эта двойственность нисколько не уменьшает, на мой взгляд, значения последних четырех веков истории Европы, к которым я ощущаю тем бóльшую причастность, что лично я не философ, а романист. В самом деле, основоположником Нового времени является не только Декарт, но и Сервантес.

Возможно, именно Сервантеса оба сторонника феноменологической философии не стали брать в расчет, вынося приговор Новому времени. Я хочу сказать этим следующее: если философия и науки действительно позабыли о человеческом бытии, то совершенно очевидно, что именно с Сервантесом сложилось великое европейское искусство, которое есть не что иное, как исследование этого самого позабытого бытия.

В самом деле, все великие экзистенциальные темы, которые Хайдеггер анализирует в своей работе «Бытие и время», считая их забытыми всей предшествующей европейской философией, были обнажены, раскрыты, освещены четырьмя веками европейского романа. Роман по-своему, следуя своей собственной логике, один за другим раскрыл различные аспекты существования: с современниками Сервантеса он задается вопросом, что́ есть приключение; с Сэмюэлом Ричардсоном принимается постигать «то, что происходит внутри», обнажать потаенную жизнь чувств; с Бальзаком обнаруживает врастание человека в Историю; с Флобером исследует *terra* по сю пору *incognita* повседневности; с Толстым начинает интересоваться вторжением иррационального в поведение человека и принимаемые им решения. Он зондирует время: неуловимое мгновение прошлого с Марселем Прустом; неуловимое мгновение настоящего с Джеймсом Джойсом. Он вместе с Томасом Манном изучает роль мифов, которые, явившись из глубин времен, управляют нашими поступками. Et caetera, et caetera.

Роман постоянно и преданно сопровождает человека с самого зарождения Нового времени. «Страсть к познанию» (которую Гуссерль

считает сущностью европейской духовности) овладела им для того, чтобы он проник в конкретную жизнь человека и защитил ее от «забвения бытия»; чтобы свет был постоянно направлен именно на «мир жизни». Именно в таком смысле я понимаю и разделяю упорство, с каким Герман Брох повторял: единственное право романа на существование — раскрыть то, что может раскрыть один только роман. Роман, который не раскрывает ни одного доселе не изведанного элемента бытия, аморален. Познание — единственная мораль романа.

Я бы еще добавил следующее: роман — это детище Европы; его открытия, хотя и осуществленные на разных языках, принадлежат всей Европе. *Преемственность открытий* (а не накопление ранее написанного) составляет историю европейского романа. Только в наднациональном контексте ценность одного произведения (то есть значимость открытого им) может быть в полной мере услышана и понята.

3

Когда Господь неспешно покидал то самое место, откуда Он прежде управлял Вселенной и ее системой ценностей, отделил зло от добра и придал смысл всему, Дон Кихот вышел из дому и не смог узнать мир. Он, этот самый мир, в отсутствие Высшего Судии внезапно предстал в устрашающей двойственности; единая божественная Истина распалась на сотни относительных истин, которые люди разделили между собой. Так родился мир Нового времени и вместе с ним, по его образу и подобию, роман.

Осознать вместе с Декартом *«мыслящее „я“»* как основу всего, остаться в одиночестве Вселенной — вот позиция, которую Гегель считал героической, и совершенно справедливо.

Осознать вместе с Сервантесом мир как двойственность, столкнуться не с одной абсолютной Истиной, а с множеством относительных истин, которые противоречат одна другой (истины, помещенные внутри *«воображаемых „я“»*, именуемых персонажами), следовательно, овладеть *мудростью сомнения* как единственной несомненной ценностью — требует не меньшей

силы.

В чем смысл великого романа Сервантеса? Этой теме посвящены многочисленные исследования. Некоторые предпочитают видеть в романе рационалистическую критику сумбурного идеализма Дон Кихота. Другие находят в нем прославление этого идеализма. Оба толкования ошибочны, поскольку стремятся отыскать в основе романа не вопрос, а ответ, нравственное решение.

Человек мечтает о мире, где добро и зло были бы четко различимы, потому что в нем живет врожденное, неискоренимое стремление судить, прежде чем понять. На этом стремлении основаны религии и идеологии. Они могут соединиться с романом только в том случае, если его многозначный язык способен выразить их неоспоримые, догматические рассуждения. Они требуют, чтобы кто-то был прав: либо Анна Каренина жертва ограниченного деспота, либо Каренин жертва безнравственной женщины; либо невиновный К. раздавлен несправедливым трибуналом, либо трибунал олицетворяет Божественное правосудие, перед лицом которого К. виновен.

В этом «либо — либо» заключается неспособность принять относительность, присущую всему человеческому, неспособность смириться

с отсутствием Высшего Судии. Из-за этой неспособности мудрость романа (мудрость сомнения) трудно принять и осознать.

4

Дон Кихот выехал навстречу миру, широко распахнутому перед ним. Он мог свободно проникнуть в него и вернуться домой, когда захочет. Первые европейские романы представляют собой путешествия по миру, который кажется бескрайним. Начало романа «Жак-фаталист» застает обоих героев в середине пути; нам неизвестно ни откуда они пришли, ни куда направляются. Они находятся во времени, лишенном начала и конца, в пространстве, лишенном границ, посреди Европы, для которой будущее нескончаемо.

Через полвека после Дидро, у Бальзака далекий горизонт исчезает, подобно пейзажу, исчезающему за современными строениями, которые олицетворяют социальные институты: полицию, правосудие, мир финансов и мир преступлений, армию, государство. Времена Бальзака уже не ведали блаженной праздности Сервантеса или Дидро. Они очутились в поезде, именуемом Историей. Попасть в него легко, сойти трудно. Но в поезде этом нет ничего пугающего, напротив, он не лишен привлекательности; всем своим пассажирам он сулит приключения, а вместе с

ними и маршальский жезл.

Еще позже, для Эммы Бовари горизонт сужается до такой степени, что становится похож на ограду. Приключения остаются по ту сторону, а ностальгия становится невыносимой. В тоске повседневности мечты и грезы приобретают особую значимость. На смену утраченной бесконечности внешнего мира приходит бесконечность души. Расцветает великая иллюзия незаменимости и уникальности отдельной личности, одна из прекраснейших европейских иллюзий.

Но мечта о бесконечности души утрачивает свое очарование в тот момент, когда История или то, что от нее осталось, сверхчеловеческая сила всемогущего общества, овладевает человеком. Она отныне не сулит ему маршальского жезла, разве что должность землемера. К. перед трибуналом, К. перед замком. Что он может? Не слишком много. Может ли он мечтать, как когда-то Эмма Бовари? Нет, западня, в которую он угодил в силу обстоятельств, слишком ужасна, она, словно вытяжная труба, высасывает все его мысли и чувства: он может думать только о своем судебном процессе, только о своей должности землемера. Бесконечность души, если таковая имеется, превратилась в аппендикс, почти ненужный

человеку отросток.

5

Путь романа вырисовывается как история, параллельная Новому времени. Когда я оборачиваюсь, намереваясь охватить его взглядом, этот путь представляется мне до странности коротким и уже завершенным. Не правда ли, сам Дон Кихот, пропутешествовав три столетия, вернулся в деревню, переодетый землемером? Когда-то он уехал, чтобы самому выбирать себе приключения, а теперь, в деревне у подножия замка, у него выбора нет, приключение ему *навязано*: убогая тяжба с канцелярией замка из-за ошибки в досье. Что же спустя три столетия произошло с приключением, первой серьезной темой романа? не превратилось ли оно в пародию на самое себя? Что все это значит? Что путь романа завершается парадоксом?

Да, можно подумать, так оно и есть. И такой парадокс не один, их много. «Приключения бравого солдата Швейка», пожалуй, последний великий народный роман. Не правда ли странно, что этот комический роман оказывается военным романом, действие которого разворачивается в армейском тылу и на фронте? Что же сделалось

с войной и ее ужасами, если они стали темой для смеха?

У Гомера, у Толстого смысл войны был вполне понятен: сражались за прекрасную Елену или за Россию. Швейк и его товарищи направляются на фронт, сами не зная зачем и, что еще более поразительно, не особенно этим интересуясь.

Но какова же побудительная причина войны, если это не Елена и не родина? Обычная сила, желающая утвердиться в качестве силы? «Воля к воле», о которой позднее скажет Хайдеггер? А разве не она с давних пор стояла за всеми войнами? Разумеется, она. Но на этот раз, у Гашека, она даже не пытается спрятаться за хоть сколько-нибудь разумными доводами. Никто не верит пропагандистской болтовне, даже те, кто ее сочиняет. Сила обнажена, столь же обнажена, как и в романах Кафки. В самом деле, трибунал не получит никакой выгоды, казнив К., да и замку тоже нет выгоды преследовать землемера. Почему же вчера Германия, сегодня Россия стремятся господствовать над миром? Чтобы стать богаче? Счастливее? Нет. Агрессивность силы абсолютно бескорыстна и лишена всякой мотивации; для нее значима лишь собственная воля; она есть верх иррационального.

Таким образом, Кафка и Гашек ставят нас перед огромным парадоксом: в период, именуемый Новым временем, картезианский разум одну за другой постепенно разрушал все ценности, унаследованные от Средних веков. Но в момент окончательной победы разума именно иррациональное (сила, для которой значима лишь собственная воля) захватывает мировые подмостки, потому что больше не остается никакой системы всеми признанных ценностей, могущей стать для него препятствием.

Этот парадокс, мастерски обнаженный в «Лунатиках» Германа Броха, один из тех, которые я назвал бы *конечными*. Есть и другие. Например: Новое время лелеяло мечту о человечестве, разделенном на множество цивилизаций, которое в один прекрасный день должно обрести единство и вместе с ним вечный мир. Сегодня история планеты составляет наконец неделимое целое, но это единство, к которому человечество так давно стремилось, воплощается и укрепляется непрерывной войной, то и дело возникающей в разных местах. Единство человечества означает вот что: никто не может никуда вырваться.

6

Лекции Гуссерля, в которых он говорил о кризисе Европы и возможности исчезновения европейцев как народа, стали его философским завещанием. Он прочел их в двух столицах Центральной Европы. Это совпадение имеет глубокий смысл: в самом деле, именно в этой самой Центральной Европе впервые в современной истории Запад смог увидеть гибель Запада или, если точнее, отсечение части его самого, когда Варшава, Будапешт и Прага оказались поглощены Советской империей. Истоки этого несчастья следует искать в Первой мировой войне, которая, будучи развязана империей Габсбургов, привела к гибели этой самой империи и окончательно расшатала ослабленную Европу.

Последние мирные времена, когда человеку приходилось бороться только с чудовищами в собственной душе, времена Джойса и Пруста, миновали. В романах Кафки, Гашека, Музиля, Броха чудовище является извне и именуется Историей; она больше не похожа на путь любителей приключений; она обезличена, непредсказуема, неисчислима, невразумительна — и никто не в

силах спастись от нее. Это тот самый миг (тотчас же после войны 1914 года), когда плеяда великих романистов Центральной Европы заметила, уловила, постигла *конечные парадоксы* Нового времени.

Но не стоит воспринимать их романы как социальные и политические пророчества, словно это какой-нибудь опередивший свое время Оруэлл! То, что сказал нам Оруэлл, могло было быть сказано точно так же (или даже еще лучше) в эссе или памфлете. Зато эти романисты раскрывают «то, что может раскрыть только роман»: они показывают, как в условиях «конечных парадоксов» все экзистенциальные категории внезапно меняют смысл: что есть *приключение*, если свобода действия К. не более чем иллюзия? Что есть *будущее*, если интеллектуалы из романа «Человек без свойств» даже не догадываются о войне, которая уже назавтра сметет их жизни? Что есть *преступление*, если Хугенау из романа Броха не только не сожалеет о совершенном им убийстве, но вообще его не помнит? И если местом действия единственного комического романа этой эпохи, романа Гашека, является война, что же такое случилось с *комическим*? Где различие между *частным и публичным*, если даже в постели К.,

когда тот занимается любовью, находятся двое посыльных из замка? И что в таком случае есть *одиночество*? Бремя, тревога, проклятие, как нам пытались внушить, или, напротив, величайшая ценность, которую угнетает вездесущий коллективный дух?

Периоды истории романа весьма длительны (они не имеют ничего общего с назойливыми переменами моды) и характеризуются тем или иным аспектом бытия, который роман исследует в первую очередь. Так, возможности, таящиеся во флоберовском постижении повседневности, полностью раскроются лишь семьдесят лет спустя, в исполинском творении Джеймса Джойса. Период, которому пятьдесят лет назад положила начало плеяда романистов Центральной Европы (период *конечных парадоксов*), как мне представляется, далеко не завершен.

7

О конце романа говорили уже давно и много: в особенности футуристы, сюрреалисты, почти все авангардисты. Они видели, как роман исчезает на пути прогресса, уступая дорогу совершенно новому будущему, уступая дорогу искусству, не похожему ни на что существовавшее прежде. Роман должен был быть погребен во имя торжества исторической справедливости, как нищета, правящие классы, устаревшие модели автомобилей или цилиндры.

Однако, если Сервантес — основатель Нового времени, конец его наследия должен был бы означать не только промежуточный этап в истории литературных форм; он знаменовал бы конец самого Нового времени. Вот почему безмятежная улыбка, с которой произносят некрологи роману, представляется мне излишне легкомысленной. Легкомысленной, потому что я уже видел и пережил смерть романа, жестокую смерть (и орудиями убийства были запреты, цензура, идеологический гнет) в мире, в котором провел значительную часть своей жизни и который обычно называют тоталитарным. Поэтому со

всей очевидностью обнаружилось вот что: роман обречен на гибель; обречен так же, как Запад в Новое время. Будучи моделью этого мира, в основе которого лежит относительность и двойственность всего, что связано с человеческим существованием, роман несовместим с тоталитарным миром. Эта несовместимость гораздо глубже той, что отделяет диссидента от аппаратчика, борца за права человека от палача, потому что она не просто политическая или нравственная, но *онтологическая*. Это означает следующее: мир, основанный на единственной Истине, и мир романа — двойственный и относительный — устроены совершенно по-разному. Тоталитарная Истина исключает относительность, сомнение, вопрос и, следовательно, никогда не сможет соединиться с тем, что я называю *духом романа*.

Но разве в коммунистической России не издавали сотни и тысячи романов огромными тиражами и с большим успехом? Да, но эти романы больше не имеют никакого отношения к постижению бытия. Они не открывают никакой новой частицы существования; они всего лишь подтверждают уже сказанное; мало того: именно в подтверждении уже сказанного (того, что нужно сказать) и заключается смысл их существования,

их заслуга, их полезность в обществе, к которому они принадлежат. Ничего не открывая, они больше не участвуют в *преемственности открытий*, которую я называю историей романа; они располагаются *вне* этой истории, или скажем так: это романы *после завершения истории романа*.

Уже более полувека в русской империи сталинизма история романа остановилась. Выходит, смерть романа — это отнюдь не фантазия. Она уже произошла. И мы знаем теперь, *как* умирает роман: он не исчезает — останавливается его история — после нее остается лишь период повторов, когда роман воспроизводит свою форму, лишенную духа. Получается, это потаенная смерть, которая приходит незаметно и никого не поражает.

8

Но, может быть, приближение романа к завершению пути продиктовано его собственной внутренней логикой? Разве он не исчерпал все свои возможности, свой познавательный потенциал и формы? Мне приходилось слышать, как историю романа сравнивают с историей давно выработанных угольных шахт. Но, возможно, она больше похожа на кладбище упущенных возможностей, неуслышанных призывов. Существует четыре призыва, к воздействию которых я особенно восприимчив.

Зов игры. — «Тристрам Шенди» Лоренса Стерна и «Жак-фаталист» Дени Дидро сегодня представляются мне двумя самыми великими романами XVIII века, двумя романами, задуманными как грандиозная игра. Это два высших образца легкости, которые не удалось превзойти ни до, ни после. В дальнейшем роман оказался накрепко скован требованием правдоподобия, реалистическим декором, неукоснительным соблюдением хронологии. Он не использовал возможности, которые заключали в себе два этих шедевра, которые могли бы наметить другую эволюцию

романа, отличную от всем известной (да-да, можно вообразить себе совсем другую историю европейского романа…).

Зов мечты. — Уснувшее в XIX веке воображение оказалось внезапно разбужено Францем Кафкой, которому удалось то, к чему впоследствии стремились сюрреалисты, но чего так и не смогли достичь: слияние мечты и реальности. Это важнейшее открытие — не столько завершение некой эволюции, сколько неожиданная возможность, которая наводит на мысль, что роман есть то пространство, где воображение может расцвести, как во сне, и роман способен преодолеть казавшийся прежде незыблемым императив правдоподобия.

Зов мысли. — Музиль и Брох вывели на сцену романа высочайший сияющий разум. Причем не для того, чтобы превратить роман в философскую концепцию, а чтобы на основе повествования выявить все средства, рациональные и иррациональные, нарративные и медитативные, способные прояснить суть человека; сделать из романа наивысший синтез всего духовного. Стал ли их подвиг завершением истории романа, или, скорее, это приглашение к долгому путешествию?

Зов времени. — Период *конечных парадоксов* побуждает романиста не ограничивать тему времени прустовской проблемой персональной памяти, а раздвинуть ее до тайны коллективного времени, времени Европы, той Европы, которая оборачивается, чтобы разглядеть собственное прошлое, чтобы подвести итог, чтобы осознать свою историю, как старик, одним взглядом охватывающий прожитую жизнь. Отсюда желание преодолеть временные границы индивидуальной жизни, в которые роман был заключен до сих пор, и впустить в его пространство множество исторических эпох (Брох, Арагон и Фуэнтес уже пытались это сделать).

Но я не хочу предсказывать будущие пути романа, о которых ничего не знаю; я хочу сказать лишь одно: если роман и в самом деле должен исчезнуть, то не потому, что силы его на исходе, а потому, что мир вокруг больше не является его миром.

9

Унификация всемирной Истории, эта мечта человечества, которой Господь Бог ехидно попустительствовал, сопровождается головокружительным упрощением всего. Правда, термиты упрощения обгладывают человеческую жизнь начиная с ее истоков: даже от самой великой любви в конечном итоге остается жалкий скелет воспоминаний. Но сам характер современного общества еще и усиливает самым чудовищным образом это проклятие: жизнь человека оказывается упрощена и сведена к его социальной функции; история народа — к нескольким событиям, которые, в свою очередь, тоже упрощаются и сводятся к тенденциозным интерпретациям; социальная жизнь сводится к политической борьбе, а та — к конфронтации лишь двух великих держав на планете. Человек вовлечен в настоящий *водоворот упрощений*, где «мир жизни», о котором говорил Гуссерль, неизбежно тускнеет, а живое существо оказывается забыто.

Но если право романа на существование состоит в том, чтобы постоянно освещать «мир жизни» и защищать нас от «забвения живого су-

щества», значит сам роман сегодня еще нужнее, чем всегда?

Как мне кажется, да. Но, увы, и сам роман изъеден термитами упрощения, которые упрощают не только смысл этого мира, но и смысл самих произведений. Роман (как и культура в целом) все больше подпадает под власть средств массовой информации; они, будучи действующей силой этой унификации всемирной Истории, усиливают и направляют процесс упрощения; они распространяют по всему миру одни и те же стереотипы и клише, пригодные для восприятия как можно большего числа людей, всего человечества. И неважно, что в различных печатных органах обнаруживаются различные политические интересы. За этими внешними различиями угадывается некий общий дух. Достаточно пролистать американские или европейские политические газеты как левого, так и правого толка, от «Таймс» до «Шпигеля»; у них всех одно и то же ви́дение мира, оно отражено в одном и том же принципе, по которому отобраны рубрики, в одних и тех же рубриках, в одних и тех же журналистских формах, одном словаре и одном стиле, в одних художественных пристрастиях и одной и той же иерархии того, что им

представляется важным, а что незначительным. Этот общий дух средств массовой информации, скрытый за их политической разнородностью, и есть дух нашего времени. Этот дух, на мой взгляд, противоречит духу романа.

Дух романа — это дух сложности. Каждый роман говорит своему читателю: «Все гораздо сложнее, чем ты думаешь». Это вечная истина романа, но она все хуже и хуже слышна в гвалте простых и скоропалительных ответов, которые предшествуют самому вопросу и устраняют его. Дух нашего времени требует, чтобы правда была либо за Анной, либо за Карениным, а старая мудрость Сервантеса, который говорит нам о сложности познания и неуловимой истине, представляется слишком громоздкой и бесполезной.

Дух романа — это дух преемственности: каждое произведение есть ответ на предыдущие произведения, каждое произведение заключает в себе весь предыдущий опыт романа. Но дух нашего времени сфокусирован на актуальности, которая столь расширена и пространна, что выталкивает прошлое с нашего горизонта и упрощает время, сводя его только к нынешнему мгновению. Включенный в эту систему роман отныне является не *произведением* (тем, чему предназначено длить-

ся, соединять прошлое с будущим), а актуальным событием, подобным всем прочим событиям, неким жестом без продолжения.

10

Означает ли это, что в мире, «который больше не является его миром», роман скоро исчезнет? Что он позволит Европе погрузиться в «забвение бытия»? Что от него останется лишь бесконечная болтовня графоманов, лишь романы *после завершения истории романа*? Я ничего не знаю об этом. Я знаю только, что роман больше не может жить в согласии с духом нашего времени: если он хочет по-прежнему открывать то, что не открыто, если хочет «прогрессировать» как роман, он может это осуществить только вопреки мировому прогрессу.

Авангард все воспринимал по-другому; он был одержим стремлением жить в гармонии с будущим. Авангардисты создавали произведения, да, дерзкие, сложные, провокационные, вызывающие, но они создавали их с уверенностью, что «дух времени» — с ними и что завтра признают их правоту.

Некогда я тоже считал будущее единственным правомочным судьей всех наших творений и поступков. И лишь позже понял, что заигрывание с будущим — это худший из всех вариантов

конформизма, трусливая лесть в адрес более сильного. Потому что будущее всегда сильнее настоящего. Оно и в самом деле судит нас. И несомненно, без малейших на то полномочий.

Но если будущее не является ценностью в моих глазах, к чему я привязан: к Богу? к родине? к народу? к личности?

Ответ мой столь же смешон, сколь искренен: я не привязан ни к чему, кроме обесцененного наследия Сервантеса.

Часть вторая. Беседа об искусстве романа

КРИСТИАН САЛЬМОН: Я хочу посвятить эту беседу эстетике ваших романов. Но с чего начать?

МИЛАН КУНДЕРА: Со следующего утверждения: мои романы не психологические. Точнее, они находятся вне эстетики романа, который обычно называют психологическим.

К. С.: Но разве не все романы являются психологическими по определению. То есть раскрывающими тайны психологического?

М. К.: Скажем еще точнее: все романы всех времен раскрывают тайну «я». Как только вы создаете некое воображаемое существо, персонаж, вы обязательно сталкиваетесь с проблемой: что такое «я»? Как это «я» можно осознать? Это один из тех фундаментальных вопросов, на которых и основан роман как таковой. С помощью различных ответов на этот вопрос вы могли бы, если вам угодно, четко выявить различные тенденции и, возможно, различные периоды в истории романа. Первые рассказчики в Европе

вообще не знают, что это такое — психологический подход. Боккаччо просто рассказывает нам о поступках и приключениях. Однако за всеми этими забавными историями мы четко видим его убежденность в следующем: именно благодаря поступкам человек вырывается из монотонного мира обыденности, где все похожи на всех, именно благодаря поступкам он отличается от других и становится личностью. Данте сказал: «Во всяком поступке первое побуждение того, кто совершает этот поступок, — проявить свой собственный образ». Вначале поступок воспринимается как автопортрет человека, его совершающего. Дидро, через четыре столетия после Боккаччо, настроен более скептически: его Жак-фаталист соблазняет невесту друга, он упивается счастьем, отец задает ему взбучку, мимо проходит полк, от досады Жак поступает на военную службу, в первом же бою получает пулю в колено и хромает до конца дней своих. Он-то полагал, что затевает любовное приключение, а в действительности это был первый шаг к его увечью. В своем поступке он не может признать себя. Между ним и его поступком пролегает пропасть. Через поступок человек хочет отыскать собственный образ, но этот образ не похож на него. Парадоксальность поступка

— вот одно из величайших открытий романа. Но если «я» не познается через поступок, где и как можно его познать? Значит, наступил момент, когда роману в его поисках «я» пришлось отвернуться от очевидности поступка и обратиться к незримому внутреннему миру. В середине XVIII века Ричардсон открывает новую форму романа: через письма, в которых персонажи поверяют свои мысли и чувства.

К. С.: Это и есть рождение психологического романа?

М. К.: Термин, разумеется, весьма неточный и приблизительный. Давайте его избегать, лучше будем употреблять перифразу: Ричардсон вывел роман на путь исследования внутреннего мира человека. Всем известны его великие последователи: Гёте с «Вертером», Шодерло де Лакло, Констан, затем Стендаль и писатели его века. Наивысшей точкой этой эволюции стали, как мне представляется, Пруст и Джойс. Джойс подвергает анализу нечто еще более неуловимое, чем «утраченное время» Пруста: а именно настоящий момент. Кажется, что нет ничего более очевидного, более ощутимого и осязаемого, чем настоящий момент. Но, однако, он полностью

ускользает от нас. В этом вся печаль нашей жизни. В течение одного мгновения наша жизнь, наш слух, наше обоняние воспринимают (сознательно или безотчетно) множество событий, а в голове проходит вереница ощущений и мыслей. Каждый миг представляет собой маленькую вселенную, безвозвратно забываемую в следующий миг. Мощный микроскоп Джойса умеет остановить, уловить этот скоротечный миг и показать его нам. Но поиски «я» в очередной раз завершаются парадоксом: чем сильнее оптика микроскопа, изучающего это «я», тем вернее это «я» и его единичность ускользают от нас: под сильной джойсовской линзой, разбирающей душу на атомы, мы все становимся похожи. Но если «я» и его уникальность не могут быть постигнуты через внутренний мир человека, где и как можно их постичь?

К. С.: А их в принципе возможно постичь?

М. К.: Разумеется, нет. Поиски «я» никогда не давали и не дадут впредь удовлетворения. Я не скажу, что они приводят к поражению. Потому что роман не может преодолеть границ своих собственных возможностей, и выявление этих границ — само по себе важное открытие,

прорыв в области познания. Тем не менее, подробно исследовав внутренний мир человека и прикоснувшись к самым его глубинам, великие романисты принялись искать, сознательно или неосознанно, другие пути. Часто говорят о святой троице современного романа: Пруст, Джойс, Кафка. А по моему мнению, этой троицы не существует. В моей личной истории романа именно Кафка открыл новый путь: постпрустовский путь. Его восприятие «я» совершенно неожиданно. Что позволяет определить уникальность К.? Ни его внешность (о ней мы ничего не знаем), ни его биография (нам она неизвестна), ни его имя (у него его нет), ни его воспоминания, склонности, комплексы. Может, его поведение? Его свобода действий уныло ограниченна. Тогда внутренние размышления? Да, Кафка беспрестанно следует за размышлениями К., но они устремлены исключительно на нынешнюю ситуацию: что надлежит сделать здесь, прямо сейчас? идти на допрос или попытаться улизнуть? послушаться священника или нет? Вся внутренняя жизнь К. подчинена ситуации, в которой он оказался, как в западне, и ничего, что могло бы выйти за ее пределы (воспоминания К., его метафизические размышления, размышления об окружающих

людях), нам недоступно. Для Пруста внутренний мир человека являл собой тайну, некую бесконечность, которая не переставала нас удивлять. Но здесь никакого удивления Кафки нет. Он не задается вопросом, какие внутренние мотивации определяют поведение человека. Он ставит совершенно противоположный вопрос: каковы еще возможности человека в мире, в котором внешние определяющие подавляют настолько, что внутренние побуждения не значат уже ничего? В самом деле, что изменилось бы в судьбе или в поведении К., если бы он обладал гомосексуальными наклонностями или когда-то пережил мучительную любовную драму? Ничего.

К. С.: Именно об этом вы говорите в «Невыносимой легкости бытия»: «Роман — не вероисповедание автора, а исследование того, что есть человеческая жизнь в западне, в которую претворился мир»[1]. Но что это такое — западня?

М. К.: То, что мир — это западня, было известно всегда: мы родились на свет, хотя не просили об этом, мы заперты в теле, которого сами не выбирали и которому суждено умереть. Зато мировое

[1] Примечания: 1

Здесь и далее цитаты из романов М. Кундеры, написанных по-чешски, даны в переводе Н. Шульгиной.

пространство все время предоставляло возможности для бегства. Так, солдат мог дезертировать из армии и начать новую жизнь в соседней стране. В нашем веке мир внезапно смыкается вокруг нас. Решающим моментом превращения мира в западню стала, без сомнения, война 1914 года, названная (причем, впервые в Истории) мировой войной. Но она не была мировой. Она касалась только Европы, и даже не *всей* Европы. Но тем красноречивее прилагательное «мировая» передает ощущение ужаса перед тем фактом, что отныне ничто из того, что происходит на планете, не будет являться локальным событием, что все катастрофы затрагивают мир в целом, и, следовательно, то, что происходит с нами, все больше предопределено извне, ситуациями, которые никто не в силах избежать, и что все больше и больше мы становимся похожи один на другого.

Поймите меня правильно. Если я вижу свое место вне так называемого психологического романа, это вовсе не означает, что я хочу лишить своих персонажей внутреннего мира. Это означает только то, что на первый план мои романы выдвигают другие загадки, другие проблемы. Это также не означает, что я против существования романов, проникнутых психологией. Изменение

ситуации после Пруста вызывает у меня скорее ностальгию. После Пруста огромное пространство красоты медленно удаляется от нас. Навсегда и безвозвратно. Гомбрович как-то высказал мысль нелепую и в то же время гениальную. Вес нашего «я», сказал он, зависит от количества населения на планете. Так, Демокрит представлял собой одну четырехсотмиллионную человечества; Брамс одну миллиардную; сам Гомбрович одну двухмиллиардную. С точки зрения этой арифметики вес прустовской бесконечности, вес некоего «я», внутреннего мира этого «я» становится все легче. И в этом стремлении к легкости мы уже пересекли роковую границу.

К. С.: «Невыносимая легкость» «я» — это ваша навязчивая идея начиная с первых книг. Я вспоминаю, например, «Смешные любови», рассказ «Эдуард и Бог». После первой ночи любви с юной Алицей Эдуарда одолевает странная тревога, сыгравшая решающую роль в его судьбе: он смотрел на свою подругу и думал, «что ее убеждения были всего лишь прилепленными к ее судьбе, а судьба была прилепленной к ее телу, он вдруг увидел ее как случайное соединение тела, мыслей и потока жизни, соединение неорганичное, произвольное и нестойкое». И в другом рассказе «Ложный

автостоп» девушка в последних абзацах повествования так взволнована сомнениями в своей собственной личности, что повторяет сквозь рыдания: «Я — это я, я — это я, я — это я…»

М. К.: В «Невыносимой легкости бытия» Тереза смотрится в зеркало. Она спрашивает себя, что случится, если ее нос будет увеличиваться на один миллиметр в день. За сколько дней лицо станет неузнаваемым? А если лицо ее не будет больше похоже на Терезу, сама Тереза по-прежнему будет Терезой? Где начинается и где заканчивается «я»? Видите: никакого удивления перед бездонной бесконечностью души. Скорее удивление перед неуверенностью в собственном «я» и его идентичности.

К. С.: В ваших романах практически нет внутреннего монолога.

М. К.: Джойс вставил микрофон в голову Блума. Благодаря этому фантастическому шпионажу, каковым является внутренний монолог, мы невероятно много узнали о том, кто мы такие. Но я не смог бы пользоваться таким микрофоном.

К. С.: В «Улиссе» Джойса внутренний монолог проходит через весь роман, является основой его

композиции, главным приемом. А у вас эту роль играют философские размышления?

М. К.: Слово «философский» здесь не подходит. Философские мысли существуют в абстрактном пространстве, вне персонажей, вне обстоятельств.

К. С.: «Невыносимую легкость бытия» вы начинаете с идеи вечного возвращения у Ницше. Что же это, если не философские размышления, изложенные именно в абстрактной форме, без персонажей, без обстоятельств?

М. К.: Да нет же! Это размышление сразу же, с первой строки романа, вводит определенное обстоятельство персонажа, то есть Томаша; оно выявляет его главную проблему: легкость существования в мире, где нет вечного возвращения. Видите, мы опять вернулись к нашему вопросу: что находится вне так называемого философского романа? Иными словами: как не-психологическим способом осознать, что такое «я»? Осознать некое «я» — это значит, в моих романах, осознать сущность его экзистенциальной проблематики. Осознать его экзистенциальный код. Когда я писал «Невыносимую легкость бытия», то отдавал себе отчет, что код того или иного персонажа

состоит из нескольких ключевых слов. Для Терезы это: «тело», «душа», «головокружение», «слабость», «идиллия», «Рай». Для Томаша: «легкость», «тяжесть». В части, озаглавленной «Слова непонятые», я исследую экзистенциальный код Франца и Сабины, анализируя множество слов: «женщина», «верность», «предательство», «музыка», «тьма», «свет», «демонстрации», «красота», «родина», «кладбище», «сила». Значение каждого из этих слов в коде одного отличается от значения в коде другого. Разумеется, этот код изучается не абстрактно, он постепенно проявляется в действии, в обстоятельствах. Возьмите «Жизнь не здесь», третью часть: герой, робкий Яромил, еще девственник. Однажды он прогуливается со своей подругой, которая внезапно кладет ему голову на плечо. Он на седьмом небе от счастья и даже чувствует физическое возбуждение. Я останавливаюсь на этом мини-событии и заверяю: «самым большим счастьем, которое до сих пор изведал Яромил, была склоненная на его плечо девичья голова». Затем я пытаюсь передать эротизм Яромила: «Девичья голова значила для него больше девичьего тела». Я уточняю, что это вовсе не означает, будто тело ему безразлично, но: «Он не мечтал о наготе девичьего тела; он

мечтал о девичьем лице, озаренном наготой ее тела. Он не мечтал обладать девичьим телом; он мечтал обладать девичьим лицом, которое в доказательство любви отдало бы ему тело». Я пытаюсь как-то назвать подобное поведение. И выбираю слово *нежность*. Я исследую это слово: в самом деле, что же такое нежность? Один за другим даю несколько ответов: «Нежность рождается в минуту, когда человек выплюнут на порог зрелости и в тоске осознает преимущества детства, которых ребенком не понимал». Дальше: «Нежность — это бегство от возраста зрелости». И еще одно определение: «Нежность — это попытка сотворить искусственное пространство, в котором действует условие, что с другим человеком мы будем обращаться как с ребенком». Вы видите, я не показываю вам, что происходит в голове Яромила, я скорее показываю, что происходит в моей собственной голове: я долгое время наблюдаю за своим Яромилом, пытаюсь приблизиться шаг за шагом к сущности его поведения, чтобы понять его, обозначить, осознать.

В «Невыносимой легкости бытия» Тереза живет с Томашем, но любовь требует от нее мобилизации всех сил, и вдруг она понимает, что больше не может, она хочет вернуться назад, «вниз»,

откуда пришла. Я задаю себе вопрос: что с ней происходит? И нахожу ответ: она почувствовала *головокружение*. Но что такое головокружение? Я пытаюсь найти определение и говорю следующее: «Одурманивающая, непреодолимая тяга к падению». Но сразу же исправляю себя, уточняю определение: «Мы могли бы назвать головокружение опьянением слабостью. Человек осознает свою слабость и старается не противиться, а, напротив, поддаться ей. Опьяненный своей слабостью, он хочет быть еще слабее, он хочет упасть посреди площади, перед всеми, хочет быть внизу и еще ниже, чем внизу». Головокружение — это один из ключей к пониманию Терезы. С помощью этого ключа нельзя понять вас или меня. Однако и вам и мне тоже знакомо такое головокружение, по крайней мере как возможность, одна из возможностей существования. Мне необходимо было выдумать Терезу, некое «экспериментальное эго», чтобы осознать эту возможность, осознать головокружение.

Но таким образом исследуются не только отдельные ситуации, весь роман в целом — это долгое исследование. Созерцательное исследование (повествовательное созерцание) — это основа, на которую опираются все мои романы.

Возьмем хотя бы «Жизнь не здесь». Первоначальное название романа было «В лирическом возрасте». Я поменял его в последний момент под давлением друзей, которым оно показалось скучным и невыразительным. Уступив им, я совершил глупость. В самом деле, мне кажется правильным в качестве названия романа давать его главное свойство: «Шутка». «Книга смеха и забвения». «Невыносимая легкость бытия». Даже «Смешные любови». Не следует понимать это название как забавные истории о любви. Любовь всегда серьезна. А смешная любовь — это вид любви, лишенной серьезного. Главное понятие современного человека. Но вернемся к роману «Жизнь не здесь». Он отвечает на несколько вопросов: что такое лирическое отношение? что есть юность как лирический возраст? каков смысл этого триединства: лиризм — революция — юность? И что такое поэт? Помню, я начинал писать этот роман, имея в качестве рабочей гипотезы следующее определение, которое когда-то записал в своем дневнике: «Поэт — это юноша, которого мать принуждает выставлять себя напоказ перед всем миром, куда он не способен проникнуть». Как видите, это определение не социологическое, не эстетическое, не психоло-

гическое.

К. С.: Оно феноменологическое.

М. К.: Прилагательное само по себе неплохое, но я запрещаю себе его использовать. Я слишком боюсь всяких профессоров, для которых искусство всего лишь некое производное от всевозможных философских и теоретических течений. Роман знает бессознательное еще до Фрейда, классовую борьбу еще до Маркса, занимается феноменологией (исследованием развития и форм сознания человека) еще до феноменологов. Какие великолепные «феноменологические описания» у Пруста, который не был знаком ни с одним феноменологом!

К. С.: Подведем итоги. Существует много способов осознать «я». Прежде всего, через действие. Затем, через внутренний мир. Вы же утверждаете: «я» определяется сущностью своей экзистенциальной проблематики. Эта ваша позиция влечет за собой множество последствий. Вот, например, упорное стремление понять суть обстоятельств делает бессмысленными в ваших глазах любые приемы описания. Вы почти ничего не говорите о внешности своих персонажей. И поскольку поиски психологических мотиваций интересу-

ют вас меньше, чем анализ обстоятельств, вы также достаточно скупы в рассказе о прошлом персонажей. Не получится ли так, что слишком абстрактный характер повествования сделает ваших персонажей менее живыми?

М. К.: Попробовали бы вы задать подобный вопрос Кафке или Музилю. Впрочем, Музилю его задавали. Даже весьма искушенные умы упрекали его в том, что он не настоящий романист. Вальтер Беньямин восхищался его интеллектом, но не его искусством. Эдуард Родити находит его персонажей безжизненными и в качестве примера для подражания предлагает Пруста: насколько госпожа Вердюрен кажется живой и естественной по сравнению с Диотимой! В самом деле, за долгие годы традиция психологического реализма создала несколько почти незыблемых норм. 1. О персонаже следует дать максимум информации: о его внешности, манере говорить и вести себя. 2. Необходимо хорошо знать прошлое персонажа, потому что именно в нем коренятся мотивации его нынешних поступков. 3. Персонаж должен обладать абсолютной независимостью, то есть автор и его собственные рассуждения должны исчезнуть, чтобы не мешать читателю, который хочет поверить в иллюзию и принять вымысел за

реальность. Музиль расторгнул этот старинный контракт между романом и читателем. А за ним и другие романисты. Что знаем мы о внешности Эша, главного героя Броха? Ничего. Только то, что у него крупные зубы. Что знаем мы о детстве К. или Швейка? И Музиль, и Брох, и Гомбрович беззастенчиво присутствуют в своих романах, присутствуют своими мыслями. Персонаж не старается притвориться живым существом. Это существо воображаемое. Экспериментальное эго. Так роман пытается вернуться к своим истокам. Немыслимо вообразить, будто Дон Кихот — это живое существо. И тем не менее, отыщется ли в нашей памяти более живой персонаж? Поймите меня правильно, я не хочу презирать читателя за его желание — хотя и наивное, но вполне законное — оказаться во власти воображаемого мира романа и даже время от времени путать его с реальностью. Но не думаю, чтобы для этого были необходимы приемы психологического реализма. Я впервые прочел «Замок», когда мне было четырнадцать лет. В это же самое время я восхищался одним хоккеистом, который жил неподалеку от нас. В своем воображении я наделял К. его чертами лица. Таким я вижу его и сегодня. Этим я хочу сказать, что воображение

читателя автоматически дополняет воображение автора. Томаш блондин или брюнет? Его отец был бедным или богатым? Решайте сами!

К. С.: Но и вы не всегда следуете этому правилу: в «Невыносимой легкости бытия» у Томаша практически нет никакого прошлого, зато что касается Терезы, описано не только ее детство, но даже детство ее матери!

М. К.: В романе вы найдете такую фразу: «Жизнь ее была лишь продолжением жизни матери, примерно так, как бег шара на бильярде есть лишь продолжение движения руки игрока». Я говорю о ее матери не для того, чтобы составить перечень качеств Терезы, а потому что мать — это главная тема образа, ведь Тереза «продолжение своей матери» и страдает от этого. Мы знаем также, что у нее были маленькие груди и «большие и слишком темные круги вокруг сосков», словно нарисованные «деревенским художником, который стремится создавать эротическое искусство для бедных»; эта информация необходима, потому что ее собственное тело — это еще одна важная тема образа Терезы. Зато что касается Томаша, ее мужа, я ничего не рассказываю о его детстве, ничего о его отце, матери, о его семье, и нам со-

вершенно неведомо, какие у него лицо и тело, так как смысл его экзистенциальной проблематики имеет другие корни. Это отсутствие информации не делает его менее живым. Ведь сделать персонаж живым означает следующее: дойти до предела его экзистенциальной проблематики. А это, в свою очередь, означает: дойти до предела некоторых обстоятельств, некоторых мотивов и даже некоторых слов, из которых этот персонаж «отлит». Ничего больше.

К. С.: Следовательно, вашу концепцию романа можно было бы определить как поэтическое осмысление бытия. Однако ваши романы далеко не всегда воспринимались именно так. В них много политических событий, которые влияли на их социологическое, историческое или идеологическое толкование. Как вы сочетаете свой интерес к истории общества и убеждение, что роман прежде всего исследует загадку бытия?

М. К.: Хайдеггер характеризует существование весьма известной формулой: *in-der-Welt-sein*, «бытие-в-мире». Человек соотносится с миром не так, как субъект с объектом, не как глаз с картиной; даже не так, как актер с декорацией на сцене. Человек и мир связаны, как улитка и

ее раковина: мир является частью человека, он есть его значение, и по мере того, как изменяется мир, бытие *(in-der-Welt-sein)* изменяется тоже. Со времен Бальзака *Welt* нашего бытия имеет исторический характер, и жизни персонажей протекают во временно́м пространстве, отмеченном вехами дат. Роман никогда не сможет избавиться от этого наследия Бальзака. Даже Гомбрович, который сочиняет фантастические, невероятные истории, нарушающие все законы правдоподобия, не смог этого избежать. Действие его романов помещено в определенное, обозначенное датами, историческое время. Но не следует путать две вещи: с одной стороны, есть роман, который исследует *историческое значение человеческого существования*, а с другой — роман, который *иллюстрирует историческую ситуацию*, описывает общество в определенный момент, некий историографический роман. Вы все знаете эти романы о Французской революции, о Марии-Антуанетте, или романы о 1914 годе, о коллективизации в СССР (оправдывающие или осуждающие ее), или о 1984 годе; все это популярные романы, которые некое знание, выраженное в не-романной форме, переводят на язык романа. Я никогда не устану повторять: единственное

право романа на существование — сказать то, что может сказать только роман.

К. С.: Но что особенного роман может сказать об Истории? Или скажем так: каков именно ваш способ трактовки Истории?

М. К.: Вот несколько принципов, которые я могу считать своими собственными. Во-первых: все исторические обстоятельства я излагаю максимально экономно. Я поступаю с Историей как театральный художник, который обустраивает абстрактную сцену, обставляя ее несколькими предметами, необходимыми для действия.

Принцип второй: из всех исторических обстоятельств я принимаю во внимание лишь те, что создают для моих персонажей некую показательную экзистенциальную ситуацию. Например: в «Шутке» Людвик видит, как его товарищи и соученики все как один поднимают руки, голосуя за его исключение из университета, ломая, таким образом, ему жизнь. Он уверен, что, если было бы нужно, они с такой же готовностью проголосовали бы за его казнь через повешение. Отсюда его определение человека: существо, способное в любой ситуации послать ближнего на смерть. У богатого антропологического опыта Людвика

есть, следовательно, исторические корни, но описание самой Истории (роль партии, политические корни террора, устройство социальных институтов и т. д.) меня не интересует, и вы не найдете ее в романе.

Принцип третий: историография описывает Историю общества, а не историю человека. Вот почему исторические события, о которых говорится в моих романах, зачастую забыты историографией. Пример: после советского вторжения в Чехословакию в 1968 году террору против населения предшествовало официально организованное истребление собак. Эпизод совершенно забытый и не имеющий особой важности для какого-нибудь историка или политолога, но какая антропологическая значимость! Одним лишь этим эпизодом я воссоздал исторический климат в «Вальсе на прощание». Другой пример: в романе «Жизнь не здесь» в решающий момент История вмешивается в действие в виде нелепых уродливых кальсон — в те времена других и не было; перед самым важным эротическим приключением в своей жизни Яромил, боясь показаться смешным в кальсонах, не решается раздеться и сбегает. Неэлегантность! Еще одно подзабытое историческое обстоятельство, однако

как много оно значило для того, кто вынужден был жить при коммунистическом режиме.

Но самым важным является четвертый принцип: не только исторические условия должны создавать новую экзистенциальную ситуацию для персонажа романа, но История должна *сама по себе* быть воспринята и проанализирована как экзистенциальная ситуация. Например: в «Невыносимой легкости бытия» Александр Дубчек, после того как его арестовали советские офицеры, выкрали, заключили под стражу, угрожали, вынудили вести переговоры с Брежневым, возвращается в Прагу. Он выступает по радио, но говорить не может, задыхается, делает посреди фразы чудовищные долгие паузы. Для меня этот исторический эпизод (впрочем, практически забытый, потому что два часа спустя звукооператоры на радио были вынуждены вырезать эти тягостные паузы из его речи) раскрывает *слабость*. Слабость как важную категорию в жизни: «Когда человек сталкивается с превосходящей силой, он всегда слаб, даже если он такого атлетического сложения, как Дубчек». Тереза не в состоянии вынести вида этой слабости, которая вызывает у нее чувство отвращения и униженности, и она предпочитает эмигрировать. Но

перед неверностью Томаша она чувствует себя, как Дубчек перед Брежневым: безоружной и слабой. А вы ведь уже знаете, что такое головокружение: опьянение собственной слабостью, непреодолимая тяга к падению. Тереза внезапно осознает, что «принадлежит к слабым, к лагерю слабых, к стране слабых и что она должна быть верна им именно потому, что они слабы и ловят ртом воздух посреди фразы». И, опьяненная своей слабостью, она покидает Томаша и возвращается в Прагу, «город слабых». Исторические обстоятельства здесь отнюдь не задний план, не декорация, на фоне которой разворачиваются обстоятельства человеческой жизни, они сами по себе человеческие обстоятельства, экзистенциальные обстоятельства в укрупненном виде.

Точно так же Пражская весна в «Книге смеха и забвения» дана не в ее политико-историко-социальном измерении, а как одно из главных экзистенциальных обстоятельств: человек (поколение людей) действует (совершает революцию), но его деяние ускользает от него, не повинуется ему больше (революция сама наказывает, убивает, уничтожает), и тогда он делает все, чтобы настигнуть и укротить это непокорное деяние (поколение создает оппозиционное, реформа-

торское движение), но напрасно. Невозможно настигнуть деяние, которое однажды от нас уже ускользнуло.

К. С.: Это напоминает ситуацию с Жаком-фаталистом, о которой вы говорили вначале.

М. К.: Но на этот раз это коллективная, историческая ситуация.

К. С.: Для того чтобы понять ваши романы, обязательно ли знать историю Чехословакии?

М. К.: Нет. О том, что нужно знать, роман говорит сам.

К. С.: Чтение романа не предполагает никаких исторических знаний?

М. К.: Есть история Европы. С тысячного года до наших дней она переживает одно общее приключение. Мы являемся ее частью, и все наши поступки, персональные или национальные, обнаруживают решающее значение лишь по отношению к ней. Я могу понять «Дон Кихота», не зная истории Испании. Но я не могу его понять, не имея хоть какого-то представления, пусть самого общего, об историческом приключении Европы, например о ее рыцарском периоде, о

куртуазной любви, о переходе из Средневековья в Новое время.

К. С.: В романе «Жизнь не здесь» каждый период жизни Яромила сопоставляется с фрагментами биографии Рембо, Китса, Лермонтова и т. д. Первомайское шествие в Праге совмещается с майскими студенческими демонстрациями в Париже. Таким образом вы организуете для своего героя широкую сцену, охватывающую всю Европу. Однако действие вашего романа происходит в Праге. Оно достигает своей высшей точки в период коммунистического путча 1948 года.

М. К.: Для меня это роман о европейской революции как она есть, в ее конденсированном виде.

К. С.: Этот путч — европейская революция? Более того, импортированная из Москвы?

М. К.: При всей своей неаутентичности этот путч воспринимался именно как революция. Со всей свой риторикой, иллюзией, рефлексами, поступками, преступлениями, он представляется мне сегодня пародийной конденсацией революционной европейской традиции. Продолжением и гротескным завершением эпохи европейских

революций. Точно так же как Яромил, герой этого романа — «продолжение» Виктора Гюго и Рембо — оказывается гротескным завершением европейской поэзии. Ярослав из «Шутки» продолжает тысячелетнюю историю народного искусства в те времена, когда последнее находится на пути к исчезновению. Доктор Гавел из «Смешных любовей» — это Дон Жуан в тот момент, когда донжуанство более невозможно. Франц в «Невыносимой легкости бытия» — это последнее меланхоличное эхо Великого Похода европейского левого движения. А Тереза в затерянной деревушке в Богемии не просто отворачивается от всякой общественной жизни своей страны, а сворачивает «с дороги, по которой человечество, „хозяин и повелитель природы“, идет вперед». Все эти персонажи завершают не только свою личную историю, но также — причем еще в большей степени — сверхличную историю европейского пути.

К. С.: Это означает, что ваши романы размещены в последнем акте Нового времени, которое вы называете «периодом конечных парадоксов».

М. К.: Допустим. Но давайте избегать недоразумений. Когда я писал историю Гавела в «Смешных

любовях», у меня не было намерения говорить о Дон Жуане в эпоху, когда приключение донжуанства уже было завершено. Я написал историю, которая показалась мне забавной. Вот и все. Все эти размышления о конечных парадоксах и т. д. не предшествовали моим романам, а, напротив, стали их производными. Когда я писал «Невыносимую легкость бытия», то, вдохновленный своими персонажами, каждый из которых так или иначе удалился от мира, я думал о судьбе знаменитой формулировки Декарта: человек — «хозяин и повелитель природы». Совершив чудеса в области науки и техники, этот «хозяин и повелитель» внезапно осознает, что не повелевает ничем и не является хозяином ни природы (она постепенно исчезает с планеты), ни Истории (она ускользает от него), ни самого себя (им управляют иррациональные силы души). Но если Бог ушел, а человек больше не является хозяином — кто же хозяин? Планета несется в пустоту без всякого хозяина. Вот она, невыносимая легкость бытия.

К. С.: Однако разве это не эгоцентрический мираж — видеть в нынешней эпохе особый момент, самый важный из всех, а именно момент конца? Сколько раз уже Европа считала, что переживает свой конец, апокалипсис…

М. К.: Ко всем конечным парадоксам добавьте еще парадокс самого конца. Когда некий феномен возвещает издалека о своем скором исчезновении, многие из нас знают об этом и, вероятно, сожалеют. Но когда агония подходит к концу, мы смотрим уже в другую сторону. Смерть становится невидимой. Вот уже некоторое время назад река, соловей, полевые тропинки перестали занимать наши мысли. Они больше никому не нужны. Когда завтра с планеты исчезнет природа — кто это заметит? Где последователи Октавио Паса, Рене Шара? Где вообще великие поэты? Они исчезли или их голоса больше не слышны? Во всяком случае, это огромное изменение для нашей Европы, прежде немыслимой без поэтов. Но если человеку больше не нужна поэзия, заметит ли он ее исчезновение? Конец — это не апокалипсический взрыв. Возможно, нет ничего более тихого и безмятежного, чем конец.

К. С.: Допустим. Но если что-то находится на пути к исчезновению, можно предположить, что что-то другое как раз сейчас зарождается.

М. К.: Разумеется.

К. С.: Но что именно зарождается? Этого не видно в ваших романах. Отсюда и сомнение:

возможно, вы видите лишь часть нашей исторический ситуации?

М. К.: Возможно, но это не так уж и важно. На самом деле нужно понять, что такое роман. Историк расскажет вам о произошедших событиях. Напротив, преступления Раскольникова никогда не было. Роман исследует не реальность, но существование. А существование — это не то, что произошло, существование — это поле человеческих возможностей, все, чем человек мог стать, все, на что он способен. Романист чертит *карту существования* и открывает ту или иную возможность человека. Но повторим еще раз: существовать — это значит «быть-в-мире». Следовательно, надо понимать и персонаж, и его мир как *возможности*. У Кафки все ясно: кафкианский мир не похож ни на какую известную реальность, он есть *высшая и нереализованная возможность* мира человека. Правда, эта возможность просвечивает через наш реальный мир и, кажется, предвосхищает наше будущее. Вот почему мы говорим о пророческом значении Кафки. Но даже если в его романах не было ничего пророческого, они не теряют своей ценности, поскольку исследуют возможность существования (возможность человека и его мира), а также по-

казывают нам, кто мы есть, на что мы способны.

К. С.: Но действие ваших романов протекает в абсолютно реальном мире!

М. К.: Вспомните «Лунатиков» Броха, трилогию, охватывающую тридцать лет европейской Истории. Для Броха эта История четко определяется как вечная *деградация ценностей*. Персонажи загнаны в этот процесс, как в клетку, и должны выработать поведение, адекватное постепенному исчезновению общих ценностей. Брох был, разумеется, убежден в справедливости своего исторического приговора; иными словами, убежден, что возможность мира, который он описывает, есть возможность реализованная. Но попытаемся представить себе, что он ошибался и параллельно с этим процессом деградации шел другой процесс, позитивной эволюции, который Брох не был способен разглядеть. Изменило бы это что-нибудь в ценности «Лунатиков»? Нет. Потому что процесс деградации ценностей — это неоспоримая возможность мира человека. Понять человека, брошенного в водоворот этого процесса, понять его поступки, его поведение — это единственное, что имеет значение. Брох открыл неведомую территорию существо-

вания. Территория существования означает возможность существования. А превратится ли возможность в реальность, это уже вторично.

К. С.: Следовательно, эпоху конечных парадоксов, в которой определено место вашим романам, можно рассматривать не как реальность, а как возможность?

М. К.: Возможность Европы. Возможное ви́дение Европы. Возможное место человека.

К. С.: Но если вы стремитесь понять не реальность, а возможность, стоит ли принимать всерьез созданные вами изображения, например Праги и происходящих там событий?

М. К.: Если автор рассматривает историческую ситуацию как возможность ранее неведомую и характерную для мира человека, он захочет описать ее такой, какая она есть. Тем не менее верность исторической реальности вторична по отношению к ценности романа. Романист не историк, не пророк: он исследует существование.

Часть третья. Заметки по поводу «Лунатиков»

Композиция

Трилогия состоит из трех романов: «Пазенов, или Романтизм», «Эш, или Анархия», «Хугюнау, или Деловитость». Действие каждого романа происходит пятнадцать лет спустя после предыдущего: 1888, 1903, 1918. Романы не связаны между собой: в каждом собственный круг персонажей, и каждый построен по своим законам, которые не похожи на законы других романов.

Правда, Пазенов (главный герой первого романа) и Эш (герой второго) появляются на сцене третьего романа, а Бертранд (персонаж первого романа) играет определенную роль во втором. Однако история, которую Бертранд прожил в первом романе (с Пазеновым, Руценой, Элизабет), вообще не упоминается во втором, а Пазенов из третьего романа не несет ни малейших воспоминаний о своей юности (о которой шла речь в первом романе).

Следовательно, существует кардинальное отличие между «Лунатиками» и другими значительными «фресками» XX века (Пруста, Музиля, Томаса Манна) — у Броха единство целого составляют не преемственность действия и не

преемственность биографии (персонажа, семьи). Здесь есть иное, менее видимое, менее ощутимое, тайное: преемственность *темы* (темы человека, столкнувшегося с процессом деградации ценностей).

Возможности

Каковы возможности человека в ловушке, в которую превратился мир?

Ответ требует прежде всего, чтобы у нас было некое представление о том, что есть мир. Чтобы имелась определенная онтологическая гипотеза.

Мир согласно Кафке: канцеляризованный мир. Причем канцелярия здесь не социальный феномен в ряду других, а сущность мира.

Именно в этом коренится сходство (сходство забавное, неожиданное) между герметизмом Кафки и общедоступностью Гашека. Гашек в «Бравом солдате Швейке» описывает армию не как квинтэссенцию австро-венгерского общества (как реалист или критик социального строя), а как современную версию мира. Подобно правосудию у Кафки, армия Гашека всего лишь огромный бюрократический институт, армия-администрация, в которой прежние военные ценности (храбрость, хитрость, ловкость) больше не имеют значения.

Военные бюрократы у Гашека глупы; логика бюрократов у Кафки (столь формальная, сколь и абсурдная) тоже лишена разумного. У Кафки

глупость, скрытая покровом тайны, становится философской притчей. Она вызывает страх. В ее поступках, ее невнятных словах Йозеф К. любой ценой будет пытаться обнаружить смысл. Поскольку быть приговоренным к смерти — это ужасно, но быть приговоренным ни за что, стать жертвой нонсенса — совершенно невыносимо. К. признает вину и станет искать свою ошибку. В последней главе он защитит своих двух палачей от контроля полицейских из города (которые могли бы его спасти) и за несколько секунд до смерти станет упрекать себя за то, что ему не хватает сил зарезать себя самому и тем самым избавить их от грязной работы.

Швейк — прямая противоположность К. Он подражает окружающему миру (миру глупости) так неуклонно и последовательно, что никто не может понять, идиот он или нет. Если он так легко (и с таким удовольствием!) приспосабливается к правящему режиму, то не потому, что видит в нем какой-то смысл, а потому, что вовсе не видит никакого смысла. Он развлекается, развлекает других и благодаря своему конформизму превращает мир в одну большую шутку.

(Мы, узнавшие тоталитарную, коммунистическую модификацию современного мира,

понимаем, что эти две манеры поведения, явно неестественные, нарочитые, утрированные, на самом деле более чем реальны; нам довелось жить в пространстве, ограниченном, с одной стороны, возможностью К., с другой — возможностью Швейка; а это означает следующее: в пространстве, один полюс которого представляет собой полную идентификацию с властью, вплоть до единения жертвы со своим собственным палачом, а другой полюс — неприятие власти через отказ воспринимать всерьез что бы то ни было; иными словами: нам довелось жить в пространстве между абсолютом серьезного — К. и абсолютом несерьезного — Швейк.)

А что Брох? Какова его онтологическая гипотеза?

Мир есть процесс деградации ценностей, зародившихся в Средневековье, процесс, который растянулся на четыре столетия Нового времени и является его сущностью.

Каковы возможности человека, столкнувшегося с этим процессом?

Брох видит три: возможность Пазенова, возможность Эша, возможность Хугюнау.

Возможность Паденова

Брат Иоахима Паденова погиб на дуэли. Отец сказал: «Он погиб, защищая честь»[2]. Эти слова оказались навечно запечатлены в памяти Иоахима.

Но его друг Бертранд удивлен: как, в век железных дорог и заводов два человека становятся друг напротив друга с револьверами в руках и стреляют?

На это Иоахим сказал себе: Бернард лишен чувства чести.

А Бертранд продолжает: чувства сопротивляются эволюции времени. Это нерушимая база консерватизма. Некий атавизм.

Да, сентиментальная привязанность к унаследованным ценностям, к этому атавизму — вот позиция Иоахима Паденова.

Для персонажа Паденова важен мотив униформы. Когда-то, объясняет рассказчик, Церковь как верховный судия возвышалась над человеком. Одежды духовных лиц символизировали небес-

---

[2] Примечания: 2

Здесь и далее цитаты из романа «Лунатики» даются в переводе Н. Кушнира.

ную власть, в то время как форма офицера или мантия судьи представляют собой нечто мирское, светское. По мере того как утрачивалось магическое влияние Церкви, униформа стала заменять священные одежды и возвысилась, сделавшись неким абсолютом.

Униформа — это не то, что мы выбираем, это то, что нам предназначено, это надежность универсального, противопоставленная непрочности индивидуального. Когда ценности, некогда столь незыблемые, ставятся под сомнение и удаляются, поверженные, тот, кто не может без них существовать (без верности, без семьи, без родины, без дисциплины, без любви), замыкается в своей униформе, застегивая ее на все пуговицы, словно эта самая форма является последним знаком трансцендентности, божественности, способным защитить его от холода будущего, где не останется ничего, достойного уважения.

Кульминацией истории Пазенова становится брачная ночь. Жена, Элизабет, не любит его. Впереди он не видит ничего, кроме будущего без любви. Не раздеваясь, он вытягивается рядом с ней на кровати. «Лежа в таком положении, он немного примял форменный сюртук, распахнувшиеся полы обнажили черную ткань панталон;

заметив это, Иоахим быстрым движением привел сюртук в порядок и прикрыл полами панталоны. Затем он выпрямил ноги и, дабы не касаться своими лакированными сапогами постельного белья, пристроил их, слегка напрягая, на стул, стоявший рядом с кроватью».

Возможность Эша

Ценности тех времен, когда Церковь полностью доминировала над человеком, давно уже расшатаны в своей основе, но для Пазенова их смысл по-прежнему ясен. Он не сомневается в том, что такое его родина, знает, кому должен хранить верность и кто его Бог.

Ценности, которые видит Эш, замаскированы. Порядок, верность, жертвенность — эти слова дороги ему, но что представляют собой они на самом деле? Ради чего жертвовать собой? Какого порядка требовать? Об этом ему ничего не известно. Если ценность потеряла свое конкретное содержание, что от нее останется? Всего лишь пустая оболочка: призыв без отклика, но он становится от этого еще более неистовым и требует, чтобы его услышали и ему повиновались. Чем меньше Эш понимает, чего он хочет, тем яростнее хочет этого.

Эш: фанатизм в эпоху без Бога. Поскольку все ценности скрыли свое обличье, ценностью теперь может считаться все что угодно. Справедливость, порядок. Эш пытается отыскать их то в профсоюзной борьбе, то в религии, сегодня в

полицейской власти, завтра в мечте об Америке, куда стремится эмигрировать. Он мог бы стать террористом, но раскаяться, выдав товарищей, мог бы стать сторонником партии, членом секты, но также камикадзе, готовым пожертвовать жизнью. Все страсти, свирепствующие в кровавой Истории нашего века, оказываются разоблачены, распознаны и освещены безжалостным светом в его собственной скромной истории.

У него конфликт в фирме, он скандалит с шефом, его увольняют. Так начинается его история. Причиной всего беспорядка, который так его раздражает, он считает некоего Нентвига, бухгалтера, бог знает почему именно его. Тем не менее Эш принимает решение донести на него в полицию. Разве это не его долг? Разве он не окажет этим услугу всем тем, кто, как и он, жаждет порядка и справедливости? Но как-то в кабаре Нентвиг, который ни о чем не догадывается, любезно приглашает его за свой столик и предлагает бокал вина. Растерявшийся Эш пытается припомнить, в чем провинился Нентвиг, но «все получалось столь на редкость непонятно и бестолково, что Эш сразу же осознал бессмысленность своих намерений; несколько неловко и пристыженно он ухватился за свой бокал с вином».

Мир Эша делится на царство Добра и царство Зла, но — увы! — и добро и зло одинаково трудно распознать (достаточно было встретить Нентвига, и Эш уже не знает, хороший тот или плохой). В этом карнавале масок, в который превратился мир, один лишь Бертранд будет до самого конца носить на своем лице клеймо зла, ибо его вина не вызывает сомнения: он гомосексуалист, нарушитель Божественного порядка. В начале романа Эш готов донести на Нентвига, в конце он кладет в почтовый ящик письмо, изобличающее Бертранда.

Возможность Хугюнау

Эш донес на Бертранда. Хугюнау доносит на Эша. Эш своим поступком хотел спасти мир. Хугюнау хочет спасти свою карьеру.

В мире, где нет больше общепризнанных ценностей, Хугюнау, безобидный карьерист, чувствует себя вполне комфортно. Отсутствие нравственных императивов — это его свобода, его избавление.

Есть глубокий смысл в том, что именно он, впрочем не испытывая ни малейшего чувства вины, убивает Эша. Поскольку «человек более мелкого союза ценностей уничтожает человека более крупного распадающегося союза, он, самый несчастный, всегда берет на себя роль палача в процессе распада ценностей, и в день, когда начинают звучать фанфары суда, палачом мира, который следует самому себе, становится свободный от ценностей человек».

Новое время по Броху — это мост, который протянут от царства иррациональной веры к царству иррационального в мире без веры. Человек, чей силуэт вырисовывается в конце моста, — это Хугюнау. Счастливый убийца, которому нельзя

предъявить обвинение. Конец Нового времени в его эйфорической трактовке.

К., Швейк, Пазенов, Эш, Хугюнау: пять основных возможностей, пять ориентиров, без которых, как мне представляется, нельзя начертить экзистенциальную карту нашего времени.

Под небесами веков

Планеты, вращающиеся в небесах Нового времени, отражаются, образуя каждый раз особое созвездие, в душе человека; именно этим созвездием определяются место персонажа, смысл его бытия.

Брох говорит об Эше и внезапно сравнивает его с Лютером. Оба принадлежат к категории (Брох долго ее анализирует) бунтовщиков. «Так протестовал Лютер против Папы, и Эша с полным правом можно было назвать бунтовщиком». Мы привыкли искать корни персонажа в его детстве. Корни Эша (о детстве которого нам ничего не известно) находятся в другом столетии. Прошлое Эша — это Лютер.

Чтобы понять Пазенова, этого человека в мундире, Брох должен поместить его в середину длительного исторического процесса, во время которого мирская униформа пришла на смену одеянию духовного лица; и сразу же над этим несчастным офицером небесный свод Нового времени озарился на всем своем протяжении.

У Броха персонаж рассматривается не как некая индивидуальность, неподражаемая и

мимолетная, чудесное мгновение, которому предназначено исчезнуть, а как прочный мост, протянутый над временами, где встречаются Лютер и Эш, прошлым и настоящим.

Не столько своим философским восприятием Истории, сколько этим новым способом увидеть человека (увидеть его под небесным сводом веков) Брох в своих «Лунатиках» предвосхитил, как мне кажется, будущие возможности романа.

В этом броховском освещении я прочел «Доктора Фаустуса» Томаса Манна, роман, который всматривается не только в жизнь композитора по имени Адриан Леверкюн, но в несколько веков немецкой музыки. Адриан не просто композитор, он композитор, завершающий историю музыки (впрочем, его самое крупное сочинение называется «Апокалипсис»). Он не только последний композитор, он еще и Фауст. Всматриваясь в сатанизм своей нации (роман создавался под конец Второй мировой войны), Томас Манн думает о контракте, который мифический человек, воплощение немецкого духа, заключил с дьяволом. Вся история его страны сводится вдруг к одному приключению одного персонажа: Фауста.

Встав на точку зрения Броха, я прочел «Терра ностра» Карлоса Фуэнтеса, где история испано-

язычного мира (европейского и латиноамериканского) показана как невероятное столкновение, невероятная фантасмагорическая деформация. Принцип Броха: *Эш как Лютер* превратился у Фуэнтеса в более радикальный принцип *Эш и есть Лютер*. Фуэнтес протягивает нам ключ к своему методу: «Чтобы создать личность одного персонажа, необходимо множество жизней». Старая идея реинкарнации материализуется в структуру романа, которая превращает «Терра ностра» в длинный странный сон, в котором История населена и делается одними и теми же персонажами в их бесконечных перевоплощениях. Тот же Лудовико, который открыл в Мексике доселе неведомый континент, окажется несколько веков спустя в Париже, с той же Селестиной, которая за два века до этого была любовницей Филиппа II. И так далее.

Именно к концу (будь то конец любви, конец жизни, конец эпохи) прошедшее время внезапно предстает как единое целое и приобретает некую форму, сверкающе-ясную и завершенную. Момент конца для Броха — это Хугюнау, для Манна — это Гитлер. Для Фуэнтеса — это мифическая граница между двумя тысячелетиями; если смотреть из его воображаемой обсерватории,

История, эта европейская аномалия, пятно на чистом полотне времени, является как нечто завершенное, заброшенное, одинокое и — вдруг — такое же неприхотливое и трогательное, как чья-нибудь скромная личная история, которую завтра позабудут.

В самом деле, если Лютер — это Эш, история, ведущая от Лютера к Эшу, — всего лишь биография одного-единственного персонажа: Мартина Лютера-Эша. И вся История — всего лишь история нескольких персонажей (некоего Фауста, некоего Дон Жуана, некоего Дон Кихота, некоего Эша), которые вместе идут сквозь несколько столетий Европы.

По ту сторону причинной связи

В поместье Левина встречаются мужчина и женщина, два одиноких, грустных существа. Они нравятся друг другу и втайне мечтают соединить свои жизни. Они ждут лишь случая ненадолго остаться наедине и сказать друг другу все. Наконец однажды они оказываются без свидетелей в лесу, куда отправились собирать грибы. Они молчат, взволнованные, зная, что решающая минута настала и нельзя ее упустить. Когда молчание становится слишком уж долгим, женщина внезапно, «против воли своей, как будто нечаянно», заговорила о грибах. Потом опять молчание, мужчина ищет слова для объяснения, но, вместо того чтобы говорить о любви, «по какому-то неожиданно пришедшему ему соображению»… тоже говорит о грибах. По дороге домой они опять говорят о грибах, уже совсем отчаявшись, и знают, что никогда, никогда не заговорят о любви.

Вернувшись, мужчина думает, что не говорил из-за покойной любовницы, чью память не мог предать. Но мы же прекрасно понимаем: эту причину он выдумал для того лишь, чтобы утешиться. Утешиться? Да. Мы можем смириться

с потерей любви по какой-то причине. И никогда не простим себе, что потеряли ее без всякой причины.

Этот маленький красивый эпизод словно притча, проясняющая одно из великих достижений «Анны Карениной» (высвечивание беспричинности, непредсказуемости, даже загадочности человеческого поступка).

Что такое поступок — извечный вопрос романа, его, если можно так выразиться, определяющий вопрос. Как появляется решение? Как оно превращается в поступок и как поступки соединяются, чтобы стать повествованием, цепью событий?

Из причудливой и хаотичной материи жизни прежние романисты пытались выделить нить чистой рациональности; в их оптической системе побудительная причина, рационально обоснованная, производит на свет поступок, тот вызывает другой. Повествование — это цепь поступков с четко определенной причиной.

Вертер любит жену своего друга. Он не может предать друга, не может и отказаться от любви, поэтому убивает себя. Самоубийство логичное, как математическое уравнение.

Но почему покончила с собой Анна Каренина?

Человек, который вместо любви говорит о

грибах, хочет думать, что так вышло из-за его привязанности к умершей возлюбленной. Если бы мы попытались отыскать причины поступка Анны, они были бы такого же порядка. Да, люди выказывали ей презрение, но разве она не могла презирать их в ответ? Ей не давали видеться с сыном, но неужели это такая уж безвыходная, тупиковая ситуация? Вронский был уже немного разочарован, но ведь он по-прежнему ее любил?

Впрочем, когда Анна пришла на вокзал, у нее не было намерения убивать себя. Она пришла сюда в поисках Вронского. Она бросается под поезд, не приняв решения совершить этот поступок. Скорее, решение ее приняло. Вос-приняло. Подобно человеку, который вместо любви говорит о грибах, Анна действует «по какому-то неожиданно пришедшему соображению». Это вовсе не означает, что ее поступок лишен смысла. Вот только этот смысл находится по ту сторону причинной связи, воспринимаемой рационально. Толстому пришлось использовать (впервые в истории романа) почти джойсовский внутренний монолог, чтобы воссоздать тончайшую ткань ускользающих импульсов, мимолетных ощущений, обрывочных размышлений, чтобы показать нам движение души Анны по пути к самоубийству.

С Анной мы далеки от Вертера, далеки также от Кириллова у Достоевского. Кириллов убивает себя, потому что его на это толкают совершенно определенные основания, четко выписанные обстоятельства. Его поступок, хотя и безумный, вполне рационален, сознателен, обдуман, продуман. Характер Кириллова основан на его странной философии суицида, и его поступок всего лишь логическое продолжение его идей.

Достоевский постигает безумие разума, который в своем упорстве стремится дойти до логического конца. Задача Толстого состоит в совершенно противоположном: он показывает вмешательство нелогичного, иррационального. Вот почему я заговорил о нем. Упоминание о Толстом помещает Броха в контекст одной из важнейших тем, которые исследует европейский роман: о роли иррационального в наших решениях, в нашей жизни.

Не-ясности

Пазенов ходит к одной чешской проститутке по имени Руцена, но родители устраивают ему свадьбу с девушкой из их круга: Элизабет. Пазенов ее нисколько не любит, но она привлекает его. По правде сказать, привлекает его не Элизабет, а то, что эта самая Элизабет *представляет* для него.

Когда он идет к ней в первый раз, улицы, сады, дома квартала, в котором она живет, излучают «сильную и резко выделяющуюся уверенность»; в доме Элизабет его встречает атмосфера радости, «уверенность и кротость, преисполненные дружбы», пока однажды «любовь не сменит дружбу», «а затем снова не затихнет в дружбе». Ценность, которую желает обрести Пазенов (дружественная надежность семьи), становится ясна ему еще до того, как он увидит женщину, ставшую (сама не ведая того и вопреки собственной природе) носительницей этой ценности.

Он сидит в церкви своей родной деревни и, прикрыв глаза, представляет Святое Семейство на серебристом облаке и посередине несказанно прекрасную Деву Марию. Будучи еще ребенком, он в той же самой церкви приходил в экзаль-

тацию, представив этот образ. Он был влюблен тогда в служанку-польку с фермы своего отца и в своих мечтаниях путал ее с Девой Марией, представляя, как сидит у нее на коленях, на коленях Девы, ставшей служанкой. В тот день, с закрытыми глазами, он вновь видит Деву и внезапно осознает, что у нее светлые волосы! Да, у Марии волосы Элизабет! Он удивлен этим, он потрясен! Ему кажется, что через это видение сам Бог дал ему понять, что Элизабет, которую он не любит, на самом деле его истинная и единственная любовь.

В основе иррациональной логики лежит механизм не-ясности, смешения: у Пазенова слабое ощущение реального; причина события ускользает от него; он никогда не узнает, что скрывается за взглядом других; однако, даже сменивший одежду, неузнаваемый, бес-причинный внешний мир не является немым: он говорит с ним. Как в знаменитом стихотворении Бодлера, где «перемешались долгие эха», где «перекликаются запахи, цвета и звуки»; одно приближено к другому, смешивается с ним (Элизабет и Дева Мария) и так, через свое сближение, становится понятным.

Эш стремится к абсолюту. «Любить можно лишь однажды» — вот его девиз, и поскольку

госпожа Хентьен его любит, она не могла любить (по логике Эша) своего первого, покойного, мужа. Отсюда следует, что муж обманывал ее и что он не кто иной, как негодяй. Негодяй, как Бертранд. Поскольку представители мира зла взаимозаменяемы. Они сливаются. Они всего лишь различные проявления одной и той же сущности. В тот момент, когда Эш скользит взглядом по портрету господина Хентьена на стене, в голову ему приходит мысль: тотчас же пойти и донести на Бертранда в полицию. Поскольку, если Эш наносит удар Бертранду, получается, через него он настигает первого мужа госпожи Хентьен, словно избавляет нас, нас всех, от маленькой частички всеобщего зла.

Лес символов

«Лунатиков» надо читать внимательно, медленно, останавливаясь на поступках как понятных, так и лишенных логики, чтобы разглядеть скрытый, потайной *порядок*, на котором основываются решения Пазенова, Руцены, Эша. Эти персонажи не способны противостоять реальности как чему-то конкретному. Перед их глазами все превращается в символы (Элизабет в символ семейного покоя, Бертранд в символ ада), и когда им кажется, что они противодействуют реальности, на самом деле они противодействуют символам.

Брох дает нам понять, что это система смешения, система *символического мышления* лежит в основе любого поведения, как индивидуального, так и коллективного. Достаточно рассмотреть нашу собственную жизнь, чтобы увидеть, насколько эта иррациональная система, гораздо в большей степени, чем разумный анализ, изменяет наши поступки: поскольку этот человек своей страстью к аквариумным рыбкам напоминает мне другого человека, который когда-то причинил мне большое горе, он всегда будет вызывать

во мне непреодолимое недоверие…

Я думаю об этой ежедневной кровавой бойне на дорогах, о смерти, которая столь же ужасна, сколь и банальна, не похожа ни на смерть от рака, ни от СПИДа, потому что, будучи делом рук человека, а не явлением природы, эта смерть — почти намеренное убийство. Почему она не ввергает нас в оцепенение, не переворачивает нашу жизнь, не побуждает к кардинальным реформам? Нет, она не ввергает нас в оцепенение, потому что у нас, как и у Пазенова, слабое ощущение реального, и эта смерть, скрытая за образом красивой машины, в действительности, в сюрреальной области символов, означает жизнь; улыбающаяся, она соединяется с современностью, свободой, приключением, как Элизабет соединяется с Девой Марией. Смерть приговоренных к казни, пусть и значительно более редкая, привлекает наше внимание в гораздо большей степени, возбуждает страсти: соединяясь с образом палача, она приобретает символическую остроту гораздо более насыщенную, более сумрачную и сияющую. Ну и так далее.

Человек — это дитя, заблудившееся — еще раз процитируем стихотворение Бодлера — «в лесу символов».

(Критерий зрелости: способность сопротивляться символам. Но человечество все больше молодеет.)

Полиисторизм

Говоря о своих романах, Брох отказывается от эстетики «психологического» романа, противопоставляя ему роман, который он называет «гносеологическим» или «полиисторическим». Мне кажется, что второй термин неудачен и может сбить нас с толку. Соотечественник Броха, Адальберт Штифтер, родоначальник австрийской прозы, своим романом *Der Nachtsommer* («Бабье лето») 1857 года (да, великий год «Госпожи Бовари») создал «полиисторический» роман в точном смысле этого слова. Этот роман известен в том числе и потому, что Ницше назвал его среди четырех самых великих книг немецкой прозы. По моему же мнению, он читается с трудом: мы узнаем много фактов из области геологии, ботаники, зоологии, обо всех ремеслах, о живописи и архитектуре, но человек и человеческие обстоятельства оказываются за бортом этой гигантской поучительной энциклопедии. Именно из-за своего «полиисторизма» роман лишен специфики романа.

Брох — совсем другое дело. Он добивается того, «что может открыть только роман». Но он знает,

что общепринятая форма (подходящая исключительно для описания приключения персонажа и довольствующаяся простым рассказом об этом приключении) сковывает роман, ограничивает его познавательные возможности. Ему также известно, что роман обладает необыкновенной способностью включения в себя: если поэзия или философия не способны вместить в себя роман, то роман способен вместить поэзию и философию, не утратив при этом своей идентичности, характеризующейся прежде всего (достаточно вспомнить Рабле и Сервантеса) тенденцией охватывать другие жанры, впитывать философские и научные знания. В оптической системе Броха слово «полиисторический» может означать следующее: привлечь все интеллектуальные средства и все поэтические формы, чтобы осветить то, «что может открыть только роман»: сущность человека.

Это, разумеется, должно привести к кардинальной трансформации формы романа.

Незавершенное

Позволю себе быть субъективным: последний роман «Лунатиков» («Хугюнау, или Деловитость»), где тенденция к синтезу и трансформации формы зашла так далеко, помимо удовольствия и восхищения, оставляет во мне некоторое ощущение неудовлетворенности:

— «полиисторический» замысел требует техники эллипсиса, которой Брох еще не овладел; от этого страдает архитектурная четкость;

— различные элементы (стихи, рассказы, афоризмы, репортажи, эссе) просто располагаются рядом, а не спаяны в истинное полифоническое единство;

— превосходное эссе о деградации ценностей может быть воспринято как смысл романа, его резюме, его итог и способно исказить, таким образом, неотъемлемую относительность пространства романа.

Все великие произведения (именно потому, что они великие) содержат в себе нечто незавершенное. Брох восхищает нас не только тем, что́ довел до благополучного конца, но и тем, что он наметил, но не достиг. Незавершенность в его

романе побуждает нас к поискам: 1. искусства *сжатого стиля* (которое позволило бы охватить всю сложность существования в современном мире, не теряя при этом архитектонической ясности); 2. искусства *романного контрапункта* (способного соединить единой музыкой философию, повествование и мечту); 3. искусства *типично романного эссе* (то есть такого, которое не утверждает, будто несет некое неоспоримое послание, а остается гипотетическим, игровым или ироничным).

Модернизмы

Из всех крупных романистов нашего века Брох, возможно, наименее известен. Это не так уж и трудно понять. Едва он закончил «Лунатиков», как увидел пришедшего к власти Гитлера и подавление немецкой культурной жизни; пять лет спустя он перебирается из Австрии в Америку, где остается до конца своих дней. В этих условиях его творчество, лишенное привычного читателя, контакта с естественной литературной средой, не может больше играть предназначенной ему роли: объединить вокруг себя содружество читателей, сторонников и знатоков, создать школу, оказывать влияние на других писателей. Как творчество Музиля и творчество Гомбровича, оно было открыто (открыто заново) с большим опозданием (и после смерти автора) теми, кто, как и сам Брох, был охвачен страстью к новой форме, иными словами, ориентирован на «модернизм». Но их модернизм не походил на модернизм Броха. Не то чтобы он был более поздним; он был иным по своим корням, по своему отношению к современному *(moderne)* миру, по своей эстетике. Это отличие вызвало определенные затруднения:

Брох (так же как Музиль, как Гомбрович) предстал великим новатором, но он не соответствовал обычному, общепринятому образу модернизма (поскольку во второй половине века необходимо принимать в расчет модернизм кодифицированных норм, университетский модернизм, если можно так выразиться, назначенный на эту должность, то есть искусственный).

Этот навязанный модернизм требует, к примеру, разрушения формы романа. В оптической системе Броха возможности романической формы отнюдь не исчерпаны.

Навязанный модернизм требует, чтобы роман избавился от искусственности персонажа, который в конечном итоге, по его мнению, всего лишь маска, тщетно скрывающая лицо автора. В персонажах Броха авторское «я» определить невозможно.

Навязанный модернизм объявил вне закона понятие целостности, то самое слово, которое Брох, напротив, охотно использует, желая сказать: в эпоху чрезмерного разделения труда, узкой специализации роман — одно из последних мест, где человек может еще сохранить связь с миром во всей его целостности.

Согласно навязанному модернизму, роман

moderne отделен от романа «традиционного» непреодолимой границей (поскольку этот «традиционный» роман представляет собой корзинку, куда побросали вперемешку все фазы четырех столетий истории романа). В оптической системе Броха современный *(moderne)* роман продолжает те же поиски, которыми занимались все великие романисты начиная с Сервантеса.

За навязанным модернизмом тянется простодушный шлейф эсхатологической веры: одна История завершена, начинается другая (лучшая), возникшая на совершенно новой основе. У Броха есть печальное осознание Истории, которая заканчивается в условиях, глубоко враждебных эволюции искусства вообще и романа в частности.

Часть четвертая. Беседа об искусстве композиции

КРИСТИАН САЛЬМОН: Я хочу начать эту беседу цитатой из вашего текста о Германе Брохе. Вы сказали следующее: «Во всех великих произведениях (именно потому, что они великие) есть нечто незавершенное. Брох вдохновляет нас не только тем, что ему удалось осуществить, но также и тем, к чему он только приступил, но так и не достигнул. Незавершенность его произведения побуждает нас к поискам: 1. искусства *сжатого стиля* (которое позволило бы охватить всю сложность существования в современном мире, не теряя при этом архитектонической ясности); 2. искусства *романного контрапункта* (способного соединить единой музыкой философию, повествование и мечту); 3. искусства *типично романного эссе* (то есть такого, которое не утверждает, будто несет некое послание, а остается гипотетическим, игровым или ироничным)». В этих трех пунктах мне видится ваша художественная программа. Начнем с первого. Сжатый стиль.

МИЛАН КУНДЕРА: Для того чтобы понять сложность существования в современном мире, требуется, как мне кажется, сгущение, уплотнение. Иначе вы попадете в ловушку нескончаемых длиннот. «Человек без свойств» — это один из двух-трех моих любимых романов. Но не требуйте от меня, чтобы я восхищался его огромным, воистину нескончаемым объемом. Представьте себе замок, такой громадный, что его невозможно охватить взглядом. Представьте себе квартет, который длится девять часов. Существуют пределы человеческих возможностей, которые переходить нельзя, например пределы памяти. Дочитав роман, вы должны быть в состоянии вспомнить начало. Иначе роман становится бесформенным, его «архитектоническая ясность» заволакивается туманом.

К. С.: «Книга смеха и забвения» состоит из семи частей. Если бы при их создании вы были более многословны, то могли бы написать семь различных длинных романов.

М. К.: Но если бы я написал семь независимых романов, я бы не сумел надеяться на возможность постижения «сложности существования в современном мире». Так что владеть искусством

немногословия кажется мне необходимым. Оно требует идти напрямую в суть вещей. Когда я думаю об этом, то вспоминаю композитора, которым пылко восхищаюсь с самого детства: это Леош Яначек. Одно из величайших музыкальных имен XX века. В эпоху, когда Шёнберг и Стравинский еще пишут крупные оркестровые сочинения, он уже осознает, что оркестровая партитура проседает под бременем лишних нот. Стремление отказаться от лишнего и побудило его восстать. Знаете, в каждом музыкальном сочинении есть множество технических приемов: экспозиция темы, ее развитие, вариации, полифоническая обработка, зачастую автоматизированная, наполнение оркестровой фактуры, различные переходы и т. д. Сегодня можно сочинять музыку на компьютере, но в голове композиторов компьютер существовал всегда: они, в крайнем случае, могли сочинить сонату без единой оригинальной идеи, лишь «кибернетически» развернув схему создания сонатной формы. У Яначека было требование: убрать «компьютер»! Резкие противопоставления вместо переходов, повторы вместо варьирования, главное — всегда идти напрямую в суть вещей: только нота, которая говорит нечто важное, имеет право на су-

ществование. С романом дело обстоит почти так же: он тоже «перегружен» техническими приемами, разного рода условностями, которые говорят вместо автора: представить персонаж, включить действие в историческую ситуацию, заполнить жизненное время персонажа ненужными эпизодами; любое изменение декорации требует новых экспозиций, описаний, объяснений. Я поддерживаю требование Яначека: избавить роман от автоматизма романной техники и пустословия, сделать его концентрированным.

К. С.: Во вторую очередь вы говорите о «новом искусстве романного контрапункта». У Броха оно не удовлетворяет вас в полной степени.

М. К.: Возьмем третий роман «Лунатиков». Он состоит из пяти элементов, пяти намеренно разнородных линий: 1. *романическое повествование*, опирающееся на трех основных персонажей трилогии: Пазенов, Эш, Хугюнау; 2. к*амерная новелла* о Ханне Вендлинг; 3. *репортаж* о военном госпитале; 4. *поэтическое повествование* (частично в стихах) о девушке из Армии спасения; 5. *философское эссе* (с использованием научной лексики) о деградации ценностей. Каждая из этих пяти линий по-своему великолепна. Однако эти линии,

несмотря на то что изложены одновременно и постоянно чередуются, то есть созданы с явным «полифоническим» замыслом, кажутся ничем не связанными одна с другой; иными словами, полифонический замысел остается художественно незавершенным.

К. С.: Но, возможно, термин «полифония», будучи применен к литературе метафорически, предъявляет к роману требования, которым тот соответствовать не может?

М. К.: Музыкальная полифония — это одновременное развитие двух или более голосов (мелодических линий), которые, хотя и связаны между собой, сохраняют тем не менее относительную независимость. Что такое полифония в романе? Вспомним для начала ее противоположность: *однолинейную* композицию. Однако с самого своего возникновения роман пытается избежать линеарности и пробить брешь в непрерывном изложении истории. Сервантес рассказывает совершенно однолинейно о путешествии Дон Кихота. Но во время путешествия Дон Кихот встречается с другими персонажами, которые рассказывают свои собственные истории. В первом томе таких историй четыре.

Четыре бреши, которые позволяют преодолеть однолинейность романа.

К. С.: Но это не полифония!

М. К.: Потому что здесь отсутствует одновременность. Если взять терминологию Шкловского, речь идет о новеллах, «вложенных в ларчик романа». Этот метод ларчика вы можете найти у многих романистов XVII и XVIII веков. XIX век изобрел новый способ преодолеть линейность, способ, который, за неимением лучшего, можно назвать полифоническим. «Бесы». Если проанализировать этот роман с чисто технической точки зрения, в нем можно увидеть три линии, которые разворачиваются одновременно и, при желании, могли бы составить три независимых романа: 1. *иронический* роман о любви между старухой Ставрогиной и Степаном Верховенским; 2. *романтический* роман о Ставрогиной и ее любовных связях; 3. *политический* роман о революционерах. Учитывая, что все персонажи знакомы между собой, тонко выстроенная интрига легко смогла связать эти три линии в единый неделимый ансамбль. Сравним теперь полифонию Достоевского с полифонией Броха. Последняя гораздо сложнее. В то время как три

линии «Бесов», будучи совершенно различными, принадлежат одному и тому же *жанру* (три истории, *свойственные роману*), у Броха жанры пяти линий отличаются радикально: роман; повесть; репортаж; поэма; эссе. Это объединение не-романных жанров в полифонию романа и является революционным новшеством Броха.

К. С.: Но, по вашим словам, эти пять линий недостаточно спаяны. В самом деле, Ханна Вендлинг не знакома с Эшем, а девушка из Армии спасения никогда не узнает о существовании Ханны Вендлинг. Выходит, никакое развитие интриги не может соединить в единый ансамбль эти пять различных линий, которые не встречаются и не пересекаются.

М. К.: Они связаны лишь единой общей темой. Но это тематическое единство я считаю вполне достаточным. Проблема расхождения вовсе не в этом. Резюмируем: у Броха пять линий романа развиваются одновременно, не пересекаясь, объединенные одной или несколькими темами. Этот вид композиции я обозначил словом, позаимствованным в музыковедении: полифония. Вы сейчас поймете, что сравнение романа с музыкой отнюдь не лишено смысла. В самом деле,

один из основополагающих принципов великих мастеров полифонии заключался в *равноправии голосов*: ни один голос не должен доминировать, ни один не должен служить простым аккомпанементом. Недостатком же третьего романа «Лунатиков», по моему мнению, как раз и является то, что пять «голосов» не равноценны. Линия номер один («романное» повествование об Эше и Хугюнау) количественно занимает гораздо больше места, чем прочие линии, а главное, ей отдан качественный приоритет в той мере, в которой, через Эша и Пазенова, она связана с двумя предыдущими романами. Следовательно, эта линия привлекает больше внимания и рискует свести роль четырех других линий к простому «аккомпанементу». Второе: если фуга Баха не может обойтись без какого-либо из своих голосов, то новеллу о Ханне Вендлинг или эссе о деградации ценностей можно представить себе как независимые тексты, отсутствие которых не лишит роман ни смысла, ни внятности. Итак, для меня непременными условиями романического контрапункта являются: 1. равенство всех соответствующих линий; 2. и неделимость целого. Я вспоминаю день, когда закончил третью часть «Книги смеха и забвения», озаглавленную «Ан-

гелы». Признаюсь, я был ужасно горд, убежден в том, что открыл новый способ создания романа. Этот текст составлен из следующих элементов: 1. анекдот о двух студентах и их левитации; 2. автобиографический рассказ; 3. критическое эссе об одной феминистской книге; 4. басня об ангеле и дьяволе; 5. рассказ об Элюаре, который парит над Прагой. Эти элементы не могут существовать один без другого, они взаимодополняют друг друга и объясняют один другой, исследуя одну тему, один и тот же вопрос: что есть ангел? Только лишь этот вопрос их и объединяет. Шестая часть, также озаглавленная «Ангелы», состоит из: 1. рассказа-сновидения о смерти Тамины; 2. автобиографического рассказа о смерти моего отца; 3. размышлений о музыке; 4. размышлений о забвении, которое разрушает Прагу. Какая связь между моим отцом и Таминой, которую мучают дети? Это чтобы вспомнить дорогую сердцу сюрреалистов фразу о «встрече на одном столе пишущей машинки и зонтика». Полифония романа в большей степени поэзия, чем техника.

К. С.: В «Невыносимой легкости бытия» контрапункт менее заметен.

М. К.: В шестой части полифонический характер

разителен: история сына Сталина, теологические размышления, политические события в Азии, смерть Франца в Бангкоке и похороны Томаша в Богемии связаны одним и тем же вопросом: что есть китч? Этот полифонический отрывок есть замковый камень всей конструкции. В этом весь секрет архитектурного равновесия.

К. С.: Какой секрет?

М. К.: Их два. Во-первых: эта часть основана на канве не рассказа, а эссе (эссе о китче). Фрагменты жизни персонажей включены в это эссе в качестве «примеров», «ситуаций для анализа». Так, «мимоходом» и вкратце мы узнаем о том, как закончилась жизнь Франца, Сабины, какова развязка отношений Томаша и его сына. Этот эллипсис в значительной степени облегчил конструкцию. Во-вторых: события шестой части происходят после событий седьмой (последней) части. Благодаря такому смещению последняя часть, несмотря на свой идиллический характер, наполнена грустью, которая объясняется тем, что мы знаем будущее.

К. С.: Возвращаюсь к вашим заметкам о «Лунатиках». Вы сделали несколько оговорок по поводу эссе о деградации ценностей. По вашему

мнению, оно может взять на себя роль «ключа» романа. Вот почему вы говорите о необходимости *типично романного эссе.*

М. К.: Прежде всего, очевидно следующее: будучи включено в плоть романа, размышление меняет смысл. Вне романа мы имеем дело с утверждением: все уверены в том, что говорят: политик, философ, консьерж. На территории романа утверждений никаких не существует: это территория игры и гипотез. Следовательно, размышления в романе по существу гипотетичны, предположительны.

К. С.: Но почему романист должен лишать себя права прямо и недвусмысленно изложить в романе свою философию?

М. К.: Есть коренное отличие между тем, как мыслит философ, и тем, как мыслит романист. Мы часто говорим о философии Чехова, Кафки, Музиля и т. д. Но попробуйте выделить какую-либо связную философию из их произведений! Даже когда они выражают свои мысли непосредственно, в своих дневниках, это скорее эскизы, игры парадоксов, импровизации, а не философия.

К. С.: Достоевский в своем «Дневнике писателя»

выражается вполне определенно.

М. К.: Но отнюдь не в этом величие его философии. Великий мыслитель, он является таковым, лишь будучи романистом. Это означает следующее: мир его персонажей необыкновенно богат интеллектуально и оригинален. В своих персонажах ему нравится искать отражение собственной философии. Например, в Шатове. Но Достоевский принял все меры предосторожности. При первом своем появлении Шатов характеризуется довольно жестко: «Это было одно из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно придавит их собою, иногда даже навеки. Справиться с нею они никогда не в силах, а уверуют страстно, и вот вся жизнь их проходит потом как бы в последних корчах под свалившимся на них и наполовину совсем уже раздавившим их камнем». Итак, даже если Достоевский приписал Шатову свои собственные мысли, он сам же и ставит им ограничение. Для Достоевского тоже существует главное правило: как только некое размышление оказывается включено в роман, сущность его меняется: догматическое становится гипотетическим. Чего не понимают философы, когда они пробуют свои силы в ро-

мане. Единственное исключение — Дидро. Его восхитительный «Жак-фаталист»! Перешагнув границу романа, серьезный энциклопедист превращается в веселого мыслителя: в его романе нет ни одной серьезной фразы, все игра. Вот почему во Франции этот роман постыдно недооценен. В самом деле, в этой книге сосредоточено все, что Франция утратила и отказывается обрести вновь. Сегодня произведениям предпочитают идеи. «Жака-фаталиста» невозможно перевести на язык идей.

К. С.: В «Шутке» музыковедческую теорию развивает Ярослав. Гипотетический характер этих размышлений в общем ясен. Но в ваших романах имеются также пассажи, где говорите вы, непосредственно вы сами.

М. К.: Даже если говорю я, мои размышления связаны с каким-либо персонажем. Я могу обдумывать его поведение, его манеру видеть вместо него и глубже, чем он мог бы сделать это сам. Вторая часть «Невыносимой легкости бытия» начинается долгим пассажем-размышлением о соотношении души и тела. Да, это говорит автор, но все, что он говорит, приемлемо лишь в рамках одного магнитного поля: Тереза. Это способ

Терезы (хотя и не сформулированный ею самой) видеть мир.

К. С.: Но часто ваши размышления не связаны ни с каким персонажем: музыковедческие рассуждения в «Книге смеха и забвения» или размышления о смерти сына Сталина в «Невыносимой легкости бытия».

М. К.: Это так. Мне нравится время от времени вмешиваться напрямую, как автор, просто как я. В этом случае все зависит от интонации. С самого первого слова интонация моих рассуждений — ироничная, насмешливая, провокационная, экспериментирующая или вопрошающая. Вся шестая часть «Невыносимой легкости бытия» («Великий Поход») — это эссе о китче, главный тезис которого: «китч есть абсолютное отрицание говна». Это размышление о китче имеет для меня чрезвычайно важное значение: за ним стоит много рассуждений, жизненный опыт, исследования, даже страсть, но интонация никогда не бывает серьезной: она провокационная. Это эссе немыслимо вне романа; именно это я и называю «типично романным эссе».

К. С.: Вы говорили о романном контрапункте как о единении философии, рассказа и сна.

Остановимся на снах. Повествование, связанное со снами, занимает всю вторую часть романа «Жизнь не здесь», является основой второй части «Книги смеха и забвения», сны Терезы присутствуют в «Невыносимой легкости бытия».

М. К.: Повествование, связанное со снами; вернее сказать: воображение, которое, освободившись от контроля разума, забот о правдоподобии, становится частью пейзажа, недоступного рациональному рассуждению. Сон — это всего лишь образец того художественного вымысла, которое я считаю самым большим достижением современного (*moderne*) искусства. Но как встроить *неконтролируемое* воображение в роман, который, по определению, должен являть собой *сознательное* исследование бытия? Как объединить эти столь разнородные элементы? Это требует настоящей алхимии! Первый, кому, как мне кажется, пришла в голову подобная алхимия, был Новалис. В первый том своего романа «Генрих фон Офтердинген» он включил три длинных сновидения. Это не реалистическая имитация снов по примеру Толстого или Манна. Это поэзия, вдохновленная «техникой воображения», свойственной исключительно сну. Но он не был удовлетворен результатом. Эти

три сна, как ему казалось, выделялись из романа отдельными островками. Он захотел пойти еще дальше и написать вторую часть романа как некое повествование, где сон и реальность связаны, перепутаны так, что различить их невозможно. Но он так и не написал этот второй том. Он лишь оставил нам несколько записей, в которых наметил свой эстетический замысел. Этот замысел оказался реализован сто двадцать лет спустя Францем Кафкой. Его романы и есть безупречное слияние сна и яви. Одновременно и самый трезвый взгляд на современный мир, и самое буйное воображение. Кафка — это, прежде всего, кардинальная эстетическая революция. Художественное чудо. Возьмем, к примеру, эту невероятную главу «Замка», в которой К. впервые занимается любовью с Фридой. Или главу, где он превращает классную комнату начальной школы в спальню для себя, Фриды и двух своих помощников. До Кафки подобное сгущение фантазии было просто немыслимо. Разумеется, подражать ему было бы нелепо. Но подобно Кафке (и Новалису), я испытываю потребность включить сновидение, фантазию, свойственную сну, в роман. Однако мой метод — не «слияние сна и яви», а полифоническое сопоставление.

«Сновидческое» повествование — это одна из линий контрапункта.

К. С.: Давайте перевернем страницу. Мне бы хотелось вернуться к вопросу о единстве композиции. «Книгу смеха и забвения» вы сами определили как «роман в форме вариаций». Это все-таки роман?

М. К.: Отсутствие единства действия лишает его внешних признаков романа. Без этого нам трудно представить себе роман. Даже эксперименты, связанные с созданием «нового романа», основаны на единстве действия (или не-действия). Стерн и Дидро ради развлечения делают это единство до крайности хрупким и непрочным. Само путешествие Жака-фаталиста и его господина занимает ничтожную часть романа, оно необходимо лишь в качестве комической канвы, чтобы поместить туда анекдоты, истории, размышления. Тем не менее этот повод, эта канва необходима, чтобы роман воспринимался именно как роман или, по крайней мере, пародия на роман. Однако я думаю, что существует нечто более важное, что и определяет связность романа: тематическое единство. Впрочем, так было всегда. Три линии повествования, на которых держатся «Бесы», объ-

единены техникой развития интриги, но главное — одной темой: темой бесов, овладевающих человеком, когда он утрачивает Бога. В каждой линии повествования эта тема рассматривается под другим углом, словно вещь, отраженная в трех разных зеркалах. Именно эта самая вещь (абстрактная вещь, которую я называю здесь темой) придает ансамблю романа внутреннюю связность, наименее видимую, наиболее значимую. В «Книге смеха и забвения» связность ансамбля создается *только* единством тем (и мотивов), которые довольно разнообразны. Это роман? На мой взгляд, да. Роман — это размышление о человеческом существовании, представленном через воображаемых персонажей.

К. С.: Если взять более широкое определение, то романом можно назвать даже «Декамерон»! Все новеллы объединены одной темой, темой любви, их рассказывают те же десять рассказчиков…

М. К.: Я все-таки не дойду до такой провокации, чтобы утверждать, будто «Декамерон» — это роман. Тем не менее в современной Европе эта книга является одной из первых попыток создать крупное повествовательное сочинение, и в этом качестве она войдет в историю романа,

по крайней мере как его вдохновитель и предшественник. Знаете, история романа пошла по тому пути, по какому пошла. Она могла бы пойти по другому пути. Форма романа есть почти неограниченная свобода. На протяжении всей своей истории роман так ею и не воспользовался. Он упустил эту свободу. Он не использовал множество формальных возможностей.

К. С.: Однако, за исключением «Книги смеха и забвения», ваши романы тоже построены на единстве действия, хотя это единство несколько ослаблено.

М. К.: Я всегда выстраиваю их на двух уровнях: на первом уровне я сочиняю романную историю, а поверх развиваю несколько тем. Эти темы непрерывно разрабатываются *в* романной истории и *через* нее. Там, где роман оставляет свои темы и довольствуется пересказом истории, он становится плоским. Зато тема может развиваться самостоятельно, вне истории. Этот способ подступиться к теме я называю *отступлением*. Отступление означает следующее: на какое-то время оставить романную историю. Рассуждения о китче в «Невыносимой легкости бытия» — это, к примеру, и есть отступление: я отклоняюсь

от истории, чтобы подойти к теме (теме китча). С этой точки зрения отступление не ослабляет композицию, а укрепляет ее порядок. В теме я выделяю *мотив*: это элемент темы или истории, который неоднократно повторяется в течение романа, всегда в ином контексте; например, мотив квартета Бетховена — из темы жизни Терезы он переходит в рассуждения Томаша и включен еще во множество тем: тема тяжести, тема китча. Или мотив: шляпа-котелок Сабины, которую мы видим в сценах «Сабина — Томаш», «Сабина — Тереза», «Сабина — Франц» и которая вводит также тему «слова непонятные».

К. С.: Но что вы понимаете под словом *тема*?

М. К.: Тема — это экзистенциальный вопрос. Я все более и более осознаю, что подобный вопрос в конечном счете — исследование особых слов, слов-тем. В связи с этим я настаиваю: роман опирается прежде всего на несколько основных слов. Это как «серия» у Шёнберга. В «Книге смеха и забвения» «серия» выглядит так: забвение, смех, ангелы, litost (*чеш.* «жалость», «сострадание»), граница. Эти пять основных слов в романе анализируются, исследуются, определяются, описываются и таким образом переходят в категорию

существования. Роман стоит на этих нескольких категориях, как дом на сваях. «Сваи» «Невыносимой легкости бытия»: тяжесть, легкость, душа, тело, Великий Поход, дерьмо, китч, сострадание, головокружение, сила, слабость.

К. С.: Остановимся на архитектонике ваших романов. Все они, кроме одного, разделены на семь частей.

М. К.: Когда я закончил «Шутку», я нисколько не удивился, что в ней семь частей. Затем я написал «Жизнь не здесь». Роман был почти завершен, и в нем было шесть частей. Я не чувствовал удовлетворения. История казалась мне слишком плоской. Внезапно мне в голову пришла мысль включить в роман историю, которая происходит через три года после смерти героев (то есть вне времени действия романа). Она стала шестой, предпоследней частью: «Сорокалетний». И сразу все встало на свои места. Позже я понял, что эта шестая часть странным образом соответствует шестой части «Шутки» («Костка»), которая тоже вводит в роман персонаж извне, открывает в стене романа тайное окно. «Смешные любови» — поначалу это было десять новелл. Когда я делал окончательный состав сборника, то убрал три но-

веллы; и все единство стало настолько связным, что в нем уже можно почувствовать композицию «Книги смеха и забвения»: те же темы (особенно тема мистификации) объединяют в единое целое семь рассказов, кроме того, четвертый и седьмой пристегнуты друг к другу, словно «скрепкой», одним и тем же героем: доктором Гавелом. В «Книге смеха и забвения» четвертая и шестая части тоже связаны одним персонажем: Таминой. Когда я писал «Невыносимую легкость бытия», мне захотелось любой ценой переломить фатальность этой цифры — семь. Канва романа давно была продумана, и он состоял из шести частей. Но первая всегда казалась мне бесформенной. В конце концов я понял, что эта часть на самом деле состояла из двух и была чем-то вроде пары сиамских близнецов, которых нужно разделить с помощью тонкой хирургической операции. Я все это рассказываю, чтобы стало понятно: с моей стороны это не суеверное кокетство с магической цифрой, не рациональный расчет, а насущная потребность, бессознательная, непостижимая, некий архетип формы, которого я не могу избежать. Мои романы — это варианты одной и той же архитектуры, основанной на числе «семь».

К. С.: Как далеко заходит этот математический

порядок?

М. К.: Возьмите «Шутку». Повествование в романе ведется четырьмя персонажами: Людвиком, Ярославом, Косткой и Геленой. Монолог Людвика занимает 2/3 книги, монологи всех других вместе занимают 1/3 книги (Ярослав 1/6, Костка 1/9, Гелена 1/18). Этой математической структурой определяется то, что я называю *освещенностью персонажей*. Людвик озарен ярким светом. Освещен как изнутри (своим собственным монологом), так и снаружи (все другие монологи рисуют его портрет). Ярослав занимает своим монологом шестую часть книги, а его автопортрет скорректирован извне монологом Людвика. И так далее. У каждого персонажа своя интенсивность освещения и свой способ освещения. Люси, один из важнейших персонажей, не имеет собственного монолога, и она освещена лишь извне монологами Людвика и Костки. Отсутствие внутреннего освещения придает ей характер мистический и неуловимый. Она, если можно так сказать, оказывается по ту сторону стекла, до нее невозможно дотронуться.

К. С.: Эта математическая структура заранее продумана?

М. К.: Нет. Все это я осознал после появления «Шутки» в Праге благодаря статье одного чешского литературного критика: «Геометрия „Шутки“». Текст стал для меня откровением. Иными словами, этот «математический порядок» появился как естественная потребность формы, а не расчета.

К. С.: Отсюда проистекает ваше пристрастие к цифрам? Во всех ваших романах части и главы пронумерованы.

М. К.: Разделение романа на части, частей на главы, глав на абзацы, то есть *сочленение* романа для меня должно быть очень четким. Каждая из семи частей является сама по себе единым целым. Каждая характеризуется своим собственным *способом повествования*; например, «Жизнь не здесь»: первая часть — *непрерывное* повествование (то есть между главами существует причинная связь); вторая часть — «сновидческое» повествование; третья часть — прерывистое повествование (то есть между главами отсутствует причинная связь); четвертая часть — полифоническое повествование; пятая часть — непрерывное повествование; шестая часть — непрерывное повествование; седьмая часть — полифоническое повествование. У каждой

части собственная *перспектива* (рассказ ведется с точки зрения другого, воображаемого эго). У каждой собственная *длительность*: порядок этих длительностей в «Шутке»: очень короткая; очень короткая; длинная; короткая; длинная; короткая; длинная. В «Жизни не здесь» порядок противоположный: длинная; короткая; длинная; короткая; длинная; очень короткая; очень короткая. Я хочу, чтобы каждая глава тоже была единым целым. Вот почему я настаиваю, чтобы мои издатели выделяли цифры и четко отделяли главы одну от другой. (Идеальное решение приняли в издательстве «Галлимар»: каждая глава начинается с новой страницы.) Позвольте мне еще раз сравнить роман с музыкальным произведением. Часть в романе — это часть в музыкальном произведении. Главы — это периоды. Периоды могут быть или очень короткими, или очень длинными, или различной длины. И это приводит нас к проблеме темпа. Каждая часть в моих романах могла бы носить указания, как в музыке: *moderato, presto, adagio* и т. д.

К. С.: Следовательно, темп определяется соотношением между длительностью части и количеством глав, которые она содержит?

М. К.: Рассмотрим с этой точки зрения «Жизнь не здесь»:

Часть первая: 11 глав на 55 страницах; *moderato;*

Часть вторая: 14 глав на 24 страницах; *allegretto;*

Часть третья: 28 глав на 60 страницах; *allegro;*

Часть четвертая: 25 глав на 21 странице; *prestissimo;*

Часть пятая: 11 глав на 74 страницах; *moderato;*

Часть шестая: 17 глав на 17 страницах; *adagio;*

Часть седьмая: 23 главы на 18 страницах; *presto*.

Вот видите: в пятой части 74 страницы и только 11 глав; спокойное, медленное течение — *moderato*. В четвертой части на 21 странице 25 глав! Это дает ощущение огромной скорости — *prestissimo*.

К. С.: В шестой части 17 глав и только 17 страниц. Это означает, если я правильно понял, что темп довольно быстрый. Однако вы ставите *adagio*!

М. К.: Потому что темп определяется еще и другим: соотношением между длительностью

части и «реальной» длительностью происходящих событий. В части пятой, «Поэт ревнует», представлен целый год жизни, а в шестой части, «Сорокалетний», рассказывается лишь о нескольких часах. Краткость глав в данном случае имеет еще одну функцию — замедлить время, сгустить один-единственный важный момент… Контрасты темпов мне представляются необыкновенно важными! Для меня они неотделимы от первичного замысла моего романа, который приходит мне в голову еще до того, как я начинаю писать. За этой шестой частью «Жизни не здесь», *adagio* (атмосфера покоя и сострадания), следует седьмая, *presto* (атмосфера разгоряченная и суровая). В этом финальном контрасте я хотел сгустить всю эмоциональную мощь романа. В «Невыносимой легкости бытия» все наоборот. Там с самого начала работы я знал, что последняя часть должна быть *pianissimo* и *adagio* («Улыбка Каренина»: атмосфера спокойная, задумчивая, событий мало) и что ей должна предшествовать другая часть, *fortissimo, prestissimo* («Великий Поход»: атмосфера грубая, циничная, множество событий).

К. С.: Следовательно, изменение темпа влечет за собой изменение эмоциональной атмосферы.

М. К.: Еще один важный урок музыки. Каждый пассаж музыкального сочинения оказывает на нас, хотим мы этого или нет, определенное эмоциональное воздействие. Порядок частей симфонии или сонаты всегда определен неписаным правилом — должно быть чередование быстрых и медленных частей, а это почти автоматически означает следующее: грустные части и веселые части. Эти эмоциональные контрасты вскоре стали зловещими стереотипами, преодолеть которые сумели (и то не всегда) лишь великие мастера. Если упоминать известный всем пример, я не перестаю восхищаться сонатой Шопена, третья часть которой — траурный марш. Что можно было еще сказать после этого великого прощания? Завершить сонату, как принято, быстрым рондо? Даже Бетховен в своей сонате ор. 26 не сумел избежать этого стереотипа, когда за траурным маршем (кстати, тоже в третьей части) поставил финал *allegro*. Четвертая часть сонаты Шопена совершенно необычная: *pianissimo*, быстрая, короткая, без всякой мелодии, абсолютно бесчувственная: далекий порыв ветра, глухой шум, возвещающий окончательное забвение. От соседства этих двух частей (чувственная — лишенная чувств) у вас комок в горле. Оно

абсолютно оригинально. Я говорю об этом, чтобы объяснить вам, что сочинить роман — это значит расположить рядом разные эмоциональные пространства, и как раз это, на мой взгляд, самое тонкое искусство романиста.

К. С.: Ваше музыкальное образование сильно повлияло на ваше литературное творчество?

М. К.: До двадцати пяти лет меня гораздо больше привлекала музыка, чем литература. Лучшее, что я сочинил тогда, была композиция для четырех инструментов: фортепиано, альта, кларнета и ударных. Она почти в карикатурном виде предвосхитила архитектуру моих будущих романов, о возможном написании которых я в ту пору даже не задумывался. Это Сочинение для четырех инструментов состояло, представьте себе, из семи частей! Как и в моих романах, целое складывалось из формально разнородных частей (джаз; пародия на вальс; фуга; хорал и т. д.), и в каждой части были задействованы разные инструменты (фортепиано, альт; фортепиано соло; альт, кларнет, ударные и т. д.). Это формальное разнообразие уравновешивалось мощным тематическим единством: от самого начала и до конца разрабатывались лишь две темы: А и В, и только

в шестой части единственный раз появлялась новая тема, С, совсем как Костка в «Шутке» или Сорокалетний в «Жизни не здесь». Я рассказываю вам это, чтобы показать, что форма романа, его «математическая структура» не есть нечто просчитанное; это бессознательный императив, навязчивая идея. Когда-то я даже думал, что эта форма, которая меня преследует, нечто вроде алгебраической формулы моей собственной личности, но как-то несколько лет назад, более внимательно изучив квартет ор. 131 Бетховена, я отказался от этой нарциссической и субъективной концепции формы. Вот взгляните:

Первая часть: медленная; форма фуги; 7 минут 21 секунда.

Вторая часть: быстрая; форма неопределима; 3 минуты 26 секунд.

Третья часть: медленная; простая экспозиция одной темы; 51 секунда.

Четвертая часть: медленная и быстрая; форма вариаций; 13 минут 48 секунд.

Пятая часть: очень быстрая; скерцо; 5 минут 35 секунд.

Шестая часть: очень медленная; простая экспозиция одной темы; 1 минута 58 секунд.

Седьмая часть: быстрая; сонатная форма; 6 ми-

нут 30 секунд.

Бетховен, возможно, самый великий музыкальный архитектор. Он получил в наследство сонату, задуманную как цикл из четырех частей, связанных зачастую довольно произвольным образом, при этом первая часть (написанная в форме сонаты) всегда была гораздо важнее, чем следующие части (в форме рондо, менуэта). Вся художественная эволюция Бетховена отмечена стремлением преобразовать этот сплав в истинное единство. Так, в своих сонатах для фортепиано он понемногу смещает центр тяжести от первой к последней части, нередко сводит сонату к двум частям, разрабатывает одни и те же темы в различных частях и т. д. Но в то же время Бетховен пытается ввести в это единство максимальное разнообразие форм. Часто он включает в свои сонаты фугу, признак небывалого мужества, поскольку в сонате фуга, вероятно, казалась в его времена таким же чужеродным элементом, как эссе о деградации ценностей в романе Броха. Квартет ор. 131 это вершина, совершенство архитектоники. Хочу обратить ваше внимание лишь на один момент, о котором мы уже говорили: разную продолжительность частей. Третья часть в пятнадцать раз короче последующей! Но

именно две до странности короткие части (третья и шестая) скрепляют, удерживают вместе эти семь таких разных частей! Если бы все эти части были приблизительно одной длины, единство распалось бы. Почему? Я не могу этого объяснить. Но это так. Семь частей одинаковой длины были бы похожи на семь громоздких шкафов, поставленных рядом.

К. С.: Вы почти не говорили о «Вальсе на прощание».

М. К.: А между тем этот роман в определенном смысле мне дороже всего. Как и «Смешные любови», я писал его с бóльшим удовольствием, бóльшим наслаждением, чем другие. В другом состоянии души. А также еще быстрее.

К. С.: В нем только пять частей.

М. К.: Он держится на архетипе формы, отличном от других романов. Он абсолютно однороден, без отступлений, монотематичный, выдержан в одном темпе, очень театрален, стилизован, основан на форме водевиля. В «Смешных любовях» вы можете прочесть рассказ «Симпозиум». По-чешски «Symposium», пародийный намек на *Symposion* («Пир») Платона. Долгие разговоры о

любви. Так вот, этот «Симпозиум» построен как «Вальс на прощание»: водевиль в пяти актах.

К. С.: Что означает для вас слово «водевиль»?

М. К.: Форма, которая на первое место ставит интригу со всем ее механизмом неожиданных и утрированных совпадений. Лабиш. В романе нет ничего более сомнительного, нелепого, устаревшего, неприличного, чем интрига с его (Лабиша) водевильными излишествами. Начиная с Флобера, романисты пытались сгладить искусственность интриги, из-за чего роман становился более серым, чем самая серая жизнь. Однако первые романисты не терзались сомнениями по поводу того, что события выглядят не слишком правдоподобно. В первой книге «Дон Кихота» где-то в самом сердце Испании есть постоялый двор, где все персонажи встречаются по чистой случайности: Дон Кихот, Санчо Панса, их друзья цирюльник и кюре, потом Карденио, молодой человек, у которого дон Фернандо украл невесту Люсинду, а потом и Доротея, невеста, брошенная тем же доном Фернандо, а еще позднее сам дон Фернандо с Люсиндой, потом офицер, сбежавший из мавританской тюрьмы, и ее брат, который долгие годы искал ее, и еще его дочь Клара, и

возлюбленный Клары, который едет за ней, а за ним идут слуги его отца, чтобы вернуть молодого человека домой… Нагромождение абсолютно невероятных совпадений и встреч. Но не стоит воспринимать их у Сервантеса как наивность или неловкость. Романы прошлых лет еще не заключили с читателем пакта о правдоподобии. Они не стремились имитировать реальность, они стремились развлекать, поражать, удивлять, очаровывать. Они были *игровыми,* и в этом заключалось их мастерство. Начало XIX века являет собой огромные изменения в истории романа. Я бы даже назвал это шоком. Необходимость имитировать реальность сразу же сделала нелепым постоялый двор Сервантеса. XX век часто восстает против наследия XIX века. Тем не менее простодушный возврат к сервантесовскому постоялому двору был бы невозможен. Между ним и нами вклинился опыт реализма XIX века, так что игра в невероятные совпадения отныне кажется слишком уж неестественной. Она становится или нарочито комичной, ироничной, пародийной (например, «Подземелья Ватикана» или «Фердидурки»), или совершенно фантастической, похожей на сновидения. Взять, к примеру, первый роман Кафки «Америка». Про-

чтите первую главу, где речь идет о совершенно неправдоподобной встрече Карла Россмана и его дяди: словно ностальгическое воспоминание о постоялом дворе Сервантеса. Но в этом романе неправдоподобные (то есть невозможные) обстоятельства описаны с такой тщательностью, с такой иллюзией реальности, что у нас создается впечатление, будто мы входим в мир, который хотя и неправдоподобен, но более реален, чем сама реальность. Хорошенько запомним: Кафка вошел в свой первый «сюр-реальный» мир (в свое первое «слияние реальности и сна») через постоялый двор Сервантеса, через ворота водевиля.

К. С.: Само слово «водевиль» подразумевает увеселение.

М. К.: В самом начале великий европейский роман и был увеселением, и все истинные романисты испытывают ностальгию по этому периоду! Впрочем, увеселение никак не исключает серьезности. В «Вальсе на прощание» ставится вопрос: достоин ли человек жить на этой земле, не стоит ли «освободить планету из когтей человека»? Объединить предельную серьезность проблемы и предельную легкость формы, вот к чему я всегда стремился. Это не только чисто

художественные стремления. Соединение легкомысленной формы и серьезного сюжета обнажает наши драмы (те, что случаются у нас в постели, и те, что мы разыгрываем на великой сцене Истории) во всей их ужасающей ничтожности.

К. С.: Итак, в ваших романах существуют две формы-архетипа: 1. полифоническая композиция, объединяющая разнородные элементы в единый архитектурный ансамбль, в основе которого лежит цифра «семь»; 2. водевильная, однородная, театральная композиция, которую отличает соприкосновение с невероятным.

М. К.: Я по-прежнему мечтаю о внезапной измене. Но на данный момент мне не удалось избавиться от бигамных уз, связывающих меня с этими двумя формами.

Часть пятая. Где-то там позади

Поэты не сочиняют стихов,
Стихи уже есть где-то там позади.
Они там уже с очень давних пор.
И поэту лишь надо их отыскать.

Ян Скацел

1

Мой друг Йозеф Скворецки в свой книге рассказывает такую историю из жизни.

Одного пражского инженера приглашают в Лондон на научный симпозиум. Он туда приезжает, участвует в дискуссии и возвращается в Прагу. Через несколько часов после приезда он берет на своем письменном столе газету «Руде право» — официальная ежедневная газета коммунистической партии — и читает: один чешский инженер, делегат научной конференции, сделал в Лондоне заявление западной прессе, в котором клеветал на свою социалистическую родину, после чего объявил о решении остаться на Западе.

Нелегальная эмиграция вкупе с подобным заявлением — это вам не шутки. Это тянуло лет на двадцать тюрьмы. Инженер не может поверить своим глазам. Но никаких сомнений, в статье говорится именно о нем. Секретарша, войдя в кабинет и увидев его, приходит в ужас. «Как? — восклицает она. — Вы вернулись? Но это безумие. Вы же читали, что о вас пишут?»

В глазах секретарши инженер видит ужас. Что ему делать? Он спешит в редакцию «Руде пра-

во». Там находит ответственного редактора. Тот извиняется, да, действительно, история очень неприятная, но он, редактор, здесь ни при чем, он получил готовый текст статьи прямо из министерства внутренних дел.

Инженер бросается в министерство. Там ему сообщают, мол, да, в самом деле, это ошибка, но они, в министерстве, тут ни при чем, донесение об инженере они получили от своей секретной службы посольства в Лондоне. Инженер требует опровержения. Ему говорят: нет, опровержений мы не пишем, но уверяем вас, вы можете быть спокойны, никаких последствий не будет.

Но инженер никак не может быть спокоен. Напротив, довольно быстро он обнаруживает, что за ним внимательно наблюдают, его телефон прослушивается, а на улице отслеживают его перемещения. Он больше не может спать, ему снятся кошмары, и однажды, не в силах выносить это напряжение, он по-настоящему идет на риск и нелегально покидает страну. Так он действительно становится эмигрантом.

2

Историю, которую я только что рассказал, можно без всякого преувеличения назвать *кафкианской*. Этот термин, навеянный произведением искусства, вызванный к жизни лишь образами романиста, оказывается единственным общим знаменателем для ситуаций (как литературных, так и реальных), которые никакое другое слово выразить не может и для которых ни политология, ни социология, ни психология не дают нам объяснений.

Но что означает *кафкианство*?

Попытаемся описать некоторые его стороны:

Primo:

Инженер столкнулся с властной силой, которая обладает всеми признаками *бесконечного лабиринта*. Ему никогда не удастся добраться до конца ее нескончаемых коридоров, он никогда не сможет узнать, кто же первым изрек роковой приговор. То есть он находится в той же ситуации, что и Йозеф К. перед трибуналом или землемер К. перед замком. Они все оказываются посреди мира, который есть не что иное, как единый, огромный, лабиринтообразный институт, из

которого они не могут освободиться и который невозможно понять.

До Кафки романисты часто показывали подобные учреждения как арены борьбы, где сталкиваются различные интересы, личные и общественные. У Кафки институт — это механизм, подчиняющийся своим собственным законам, которые были сформулированы неизвестно кем и неизвестно когда, не имеют ничего общего с интересами человека и, следовательно, недоступны для понимания.

Secundo:

В главе V «Замка» староста деревни подробно рассказывает К. длинную историю его личного дела. Вот она вкратце: лет десять назад в мэрию из замка поступает предложение пригласить в деревню землемера. Староста пишет отрицательный ответ (никакой землемер не нужен), но ответ потерялся, попал не в тот департамент, из которого был отправлен запрос, и вот, благодаря череде бюрократических недоразумений, растянувшейся на долгие годы, однажды по недосмотру К. действительно пришло приглашение — как раз в тот момент, когда все департаменты, имеющие отношение к этому запутанному делу, ликвидировали потерявшее силу предложение.

Итак, после долгого путешествия К. прибыл в деревню из-за бюрократической ошибки. Мало того: учитывая, что для него нет иного возможного мира, чем этот замок с деревней, *все* его существование не что иное, как ошибка.

В кафкианском мире досье вырастает до платоновской идеи. Оно представляет собой истинную реальность, между тем как физическое существование человека всего лишь отражение иллюзий, которые проецируются на экран. В самом деле, и землемер К. и пражский инженер всего лишь тени собственных учетных карточек; и даже гораздо меньше: они *тени ошибки* в их личном деле, то есть тени, даже не имеющие права на существование как тени.

Но если человеческая жизнь — всего лишь тень, а истинная реальность находится где-то вне этого мира, в непостижимом, в нечеловеческом и сверхчеловеческом, то мы вступаем в область теологии. В самом деле, первые комментаторы Кафки толковали его романы как религиозные притчи.

Подобная интерпретация представляется мне неверной (поскольку она видит аллегорию там, где Кафка постигал конкретные ситуации жизни человека), но довольно показательной: везде, где

власть себя обожествляет, она автоматически порождает собственную теологию; везде, где она ведет себя как Бог, она вызывает по отношению к себе религиозные чувства; в этом случае мир может быть описан с помощью теологического словаря.

Кафка не использовал религиозных аллегорий, но *кафкианство* (и как реальность, и как вымысел) неотделимо от его религиозного аспекта (или, вернее, псевдорелигиозного).

Tertio:

Раскольников не может вынести тяжести своей вины и, чтобы обрести покой, сам готов нести наказание. Это известная ситуация, когда *вина ищет наказание.*

У Кафки логика противоположная. Тот, кто наказан, не знает причины своего наказания. Абсурдность наказания настолько невыносима, что, стремясь обрести покой, обвиняемый хочет найти оправдание своей казни: *наказание ищет вину*.

Пражский инженер наказан постоянной слежкой полиции. Это наказание требует преступления, которое в действительности совершено не было, и инженер, обвиненный в том, что якобы эмигрировал, в итоге эмигрирует по-настоящему.

Наказание наконец нашло свою вину.

Не понимая, в чем его обвинили, К. в главе VII «Процесса» решает пересмотреть всю свою жизнь, все свое прошлое, «восстановить в памяти мельчайшие поступки». Механизм самообвинения запущен. *Обвиняемый ищет свою вину*.

Однажды Амалия получает неприличное письмо от чиновника из замка. Возмущенная, она разрывает его на клочки. Замку даже нет необходимости осуждать дерзкий поступок Амалии. Страх (такой же, какой инженер увидел в глазах своей секретарши) делает свою работу сам. Без всякого приказа, без всякого указания из замка все начинают избегать семью Амалии, словно она зачумленная.

Отец Амалии хочет защитить семью. Но есть одна сложность: мало того что автора приговора невозможно найти, нет даже самого приговора! Чтобы иметь возможность подать жалобу, чтобы просить о помиловании, надо для начала, чтобы тебя обвинили! Отец умоляет замок, чтобы тот обнародовал преступление дочери. Мало сказать, что наказание ищет свою вину. В этом псевдорелигиозном мире *наказанный умоляет, чтобы его признали виновным!*

Quarto:

История пражского инженера кажется забавной, кажется просто шуткой; она вызывает смех.

Два господина, совершенно посредственных, никаких, однажды утром застают Йозефа К. в постели, объявляют ему, что тот арестован, поедая при этом его завтрак. К., весьма дисциплинированный чиновник, вместо того чтобы выгнать их из квартиры, долго оправдывается перед ними, стоя в ночной рубашке. Когда Кафка прочел своим друзьям первую главу «Процесса», все смеялись, включая самого автора.

Филип Рот мечтает снять фильм по «Замку»: он видит Граучо Маркса в роли землемера К., а Чико и Гарпо в ролях двух помощников. Он совершенно прав: комическое неотделимо от самой сути *кафкианства.*

Но для инженера весьма жалкое утешение — сознавать, что его история комична. Он замкнут в шутке своей собственной жизни, как рыбка в аквариуме; сам он отнюдь не считает это забавным. В самом деле, шутка смешна лишь для тех, кто находится *перед* аквариумом; *кафкианство*, напротив, вовлекает нас вовнутрь, в недра шутки, в *ужас комического*.

В мире *кафкианства* комическое не является дополнением к трагическому (это не траги-

комическое), как, например, у Шекспира; оно присутствует здесь не для того, чтобы сделать трагическое более сносным благодаря легкомысленной интонации; оно не *сопровождает* трагическое, нет, оно *разрушает его в зародыше,* лишая жертв единственного утешения, на которое они еще могли бы надеяться: того, что присутствует в величии трагедии (истинном или мнимом). Инженер потерял родину, а все смеются.

3

В современной истории существуют периоды, когда жизнь становится похожа на романы Кафки.

Когда я еще жил в Праге, сколько раз я слышал, как здание секретариата Партии (уродливый дом в современном стиле) называют «замком». Сколько раз я слышал, как номер два в Партии (некий товарищ Генрих) именуется Кламмом (что еще забавнее, потому что klam по-чешски означает «мираж» или «обман»).

Поэт А., важная особа при коммунистах, в пятидесятых годах стал жертвой одного из сталинских процессов, сидел в тюрьме. В камере он написал сборник стихов, где клялся в своей верности коммунистам, несмотря на все те ужасы, что ему пришлось пережить. И это не было трусостью. В этой верности (верности палачам) поэт видел признак своей добропорядочности, своей правоты. Пражцы, ознакомившись с этим сборником, с иронией окрестили его: «Благодарность Йозефа К.»

Образы, ситуации, цитаты из романов Кафки были частью пражской жизни.

Таким образом, появляется сильное искушение сделать следующий вывод: образы Кафки живы в Праге, потому что их можно назвать предвидением тоталитарного общества.

Однако подобное утверждение требует корректировки: *кафкианство* это не социологическое и не политическое понятие. Романы Кафки пытались объяснить как критику индустриального общества, общества эксплуатации, ущемления прав, общества буржуазной морали, в общем капитализма. Но в мире Кафки почти невозможно отыскать то, что являет собой капитализм: ни власти денег, ни коммерции, ни собственности и собственников, ни классовой борьбы.

Кафкианство не соответствует также определению тоталитаризма. В романах Кафки нет ни партии, ни идеологии с ее терминами, ни политики, ни полиции, ни армии.

По-видимому, *кафкианство* представляет собой простейшую возможность человека и его мира, возможность, исторически не обусловленную, которая сопровождает человека почти постоянно.

Но это уточнение не отменяет самого вопроса: как стало возможным, чтобы в Праге романы Кафки до такой степени слились с жизнью, и как стало возможным, чтобы в Париже те же

романы начали восприниматься как герметичное проявление исключительно субъективного мира автора? Означает ли это, что потенциальная возможность человека и его мира, которую называют *кафкианской*, претворяется в конкретные судьбы с большей легкостью в Праге, чем в Париже?

В современной истории существуют тенденции, которые, будучи порождены *кафкианством*, выросли до социальных проблем: всевозрастающая концентрация власти, доходящая до обожествления себя самой; бюрократизация общественной деятельности, превращающая все институты в *бесконечные лабиринты;* и как результат — утрата индивидуальности.

Тоталитарные государства, являя собой наивысшую концентрацию этих тенденций, ясно выявили тесные связи между романами Кафки и реальной жизнью. Но на Западе не могут разглядеть эти связи не только потому, что так называемое демократическое общество менее кафкианское, чем нынешняя Прага. Мне кажется, это еще и потому, что здесь фатально утрачено чувство реальности.

Поскольку так называемому демократическому обществу также знаком процесс обезличивания и

бюрократизации; вся планета сделалась сценой, на которой протекает этот процесс. Если романы Кафки являются его фантастической и воображаемой гиперболой, то тоталитарное государство — гиперболой прозаической и материальной.

Но почему Кафка стал первым романистом, уловившим эти тенденции, которые тем не менее проявились на исторической сцене во всей своей наглядности и силе только после его смерти?

4

Если мы не хотим, чтобы нас вводили в заблуждение разного рода мистификации и легенды, то должны признаться, что никакой политики у Франца Кафки нет; этим он отличается от всех своих пражских друзей, от Макса Брода, от Франца Верфеля, от Эгона Эрвина Киша, а также от всех авангардистов, которые, полагая, будто понимают смысл Истории, с удовольствием представляли, как выглядит будущее.

Как случилось, что не их творчество, а книги их друга-одиночки, сосредоточенного на собственных переживаниях, собственной жизни и искусстве, воспринимаются сегодня как социополитическое пророчество и как раз по этой причине запрещены во многих странах мира?

Я задумался однажды над этой загадкой, после того как стал свидетелем одной истории, произошедшей с моей старинной приятельницей. Эта женщина во время сталинских процессов 1951 года в Праге была арестована и осуждена за преступления, которых не совершала. Впрочем, в это время сотни коммунистов оказались в подобной ситуации. На протяжении всей своей жизни они

не отделяли себя от Партии. И когда она сделалась их обвинителем, они, по примеру Йозефа К., решили «описать всю свою жизнь, восстановить в памяти мельчайшие поступки и события», чтобы отыскать скрытую вину и в конечном итоге признать свои мнимые преступления. Моей подруге удалось спасти свою жизнь, потому что благодаря необыкновенному мужеству она отказалась, в отличие от товарищей, в отличие от поэта А., «искать свою вину». Отказавшись помогать палачам, она стала непригодной для того спектакля, каким должен был стать финальный процесс. Так, вместо повешения, ее приговорили всего-навсего к пожизненному заключению. Через пятнадцать лет она была полностью реабилитирована и освобождена.

Эту женщину арестовали в тот момент, когда ее ребенку был год. Выйдя из тюрьмы, она нашла шестнадцатилетнего сына, и ей довелось познать счастье жизни с ним — скромное одиночество вдвоем. То, что она была горячо привязана к нему, это как раз можно понять. Ее сыну было уже двадцать шесть лет, когда я однажды пришел к ним. Мать плакала, была чем-то оскорблена и обижена. На самом деле причина была совершенно ничтожной: сын встал утром слишком поздно

или что-то в этом роде. Я тогда сказал матери: «Почему ты нервничаешь из-за такого пустяка? Стоит ли из-за этого плакать? Это слишком!»

Но вместо матери мне ответил сын: «Нет, это не слишком. Моя мать замечательная мужественная женщина. Она сумела выстоять там, где все потерпели неудачу. Она хочет, чтобы я стал достойным человеком. Я действительно встал слишком поздно, но мама меня упрекает не только в этом, дело гораздо серьезнее. Причина в моем поведении. Эгоистическом поведении. Я хочу стать таким, каким желает меня видеть мама. И я ей это обещаю в твоем присутствии».

То, чего Партии не удалось сделать с матерью, матери удалось сделать с сыном. Она заставила его проникнуться абсурдным обвинением, начать «искать свою вину», сделать публичное признание. Я, потрясенный, смотрел на этот мини-сталинский процесс и внезапно осознал, что психологические механизмы, действующие внутри важных исторических процессов (которые представляются невероятными и бесчеловечными), — те же, что управляют личными обстоятельствами (совершенно банальными и очень даже человеческими).

5

Знаменитое письмо, которое Кафка написал и так и не отправил отцу, доказывает, что именно из семьи, из отношений между ребенком и глубоко почитаемыми родителями он вынес свои познания о том, как *внушается чувство виновности*, и это стало одной из важнейших тем его романов. В рассказе «Вердикт», самым тесным образом связанном с семейным опытом автора, отец обвиняет сына и приказывает тому утопиться. Сын соглашается со своей мнимой виной и идет на реку топиться так же послушно, как впоследствии его преемник Йозеф К., обвиненный некоей таинственной организацией, покорно позволит перерезать себе горло. Сходство между двумя этими обвинениями, внушенное чувство вины и две казни, — все это выдает в произведениях Кафки связь между личным семейным «тоталитаризмом» и его великими социальными модификациями.

Тоталитарное общество, особенно в его крайних проявлениях, стремится уничтожить границу между частным и общественным; власть, становясь все более и более непроницаемой, требует,

чтобы жизнь граждан, напротив, делалась все более и более прозрачной. Этот идеал *жизни без тайн* соответствует идеалу образцовой семьи: гражданин не имеет права скрывать что бы то ни было от Партии и Государства, так же как и ребенок не должен иметь секретов от отца или матери. В своей пропаганде тоталитарные общества любят демонстрировать эдакую идиллическую улыбку: они хотят казаться «одной большой семьей».

Часто приходится слышать, что романы Кафки выражают страстное стремление к общности и человеческому единению; такое лишенное корней существо, как К., преследует, похоже, одну лишь цель: преодолеть проклятие одиночества. Но подобное объяснение мало того что банально и упрощено, оно абсолютно неверно.

Землемер К. вовсе не стремится заслужить теплое отношение людей к себе, он не хочет становиться «Человеком среди людей», как Орест у Сартра; он хочет быть принятым не сообществом, а институтом. Чтобы добиться этой цели, он должен дорого заплатить: он не может остаться один, двое помощников, присланных из замка, беспрестанно сопровождают его. Они присутствуют при его первой ночи любви с Фридой, сидя на

буфетной стойке, и с этого момента больше не покидают их постель.

Не проклятие одиночества, а *осквернённое одиночество* — вот навязчивая идея Кафки!

Карлу Россману в повести «Америка» без конца мешают: его одежду продают; отнимают единственную фотографию родителей; в общей спальне, рядом с его кроватью, мальчишки устраивают боксерские бои и время от времени падают прямо на него; два проходимца, Робинсон и Деламарш, заставляют его жить в их доме вместе с ними, по ночам он слышит вздохи толстой Брюнельды.

История Йозефа К. тоже начинается с осквернения его личной жизни: два незнакомых господина приходят его арестовать прямо в постели. С этого дня он больше не останется один: трибунал станет следовать за ним, наблюдать за ним и разговаривать с ним; постепенно он лишится частной жизни, она окажется поглощена таинственной организацией, которая его преследует.

Лирические души, любящие проповедовать отмену всяческих тайн и полную прозрачность частной жизни, не отдают себя отчета в том, что́ за этим последует. Точка отсчета тоталитаризма напоминает начало «Процесса»: вас застают в

вашей собственной постели. К вам приходят, как когда-то приходили ваши отец и мать.

Часто спрашивают, являются ли романы Кафки отражением личных, собственных конфликтов автора, или это описание «социального механизма» вообще.

Кафкианство не ограничивается ни личной сферой, ни общественной; оно охватывает и то и другое. Общественное есть зеркало личного, а личное отражает общественное.

6

Говоря о микросоциальных проявлениях, которые порождают *кафкианство*, я думал не только о семье, но еще и об организации, в которой Кафка провел всю свою взрослую жизнь: о бюро.

Героев Кафки часто представляют как аллегорию интеллектуала, но, к примеру, в Грегоре Замзе нет ничего от интеллектуала. Когда он просыпается утром, превратившись в мерзкое насекомое, у него одна забота: как в таком виде вовремя явиться на службу? В голове только послушание и дисциплина, к которым приучила его профессия: он коммивояжер, *чиновник*, как и все персонажи Кафки; чиновник рассматривается здесь не как социологический типаж (так было бы у Золя), а как возможность человека, простейший способ бытия.

В бюрократическом мире чиновника, *primo*, отсутствует инициатива, изобретательность, свобода действия; у него есть лишь инструкции и приказы: *это мир послушания*.

Secundo: чиновник играет небольшую роль в огромном административном действе, чьи цели и перспективы ему неведомы: *это мир, в кото-*

ром действия сделались механическими, а люди не понимают смысла того, что делают.

Tertio: чиновник имеет дело лишь с безликими персонажами или досье: *это мир абстракции.*

Определить место роману в этом мире послушания, механических действий и абстракции, где единственным приключением человека является перемещение из одной канцелярии в другую, представляется полной противоположностью сути эпической поэзии. Отсюда вопрос: как эту сероватую антипоэтическую материю Кафке удалось превратить в захватывающие романы?

Ответ можно отыскать в письме писателя к Милене: «Бюро ведь не просто глупое установление… оно скорее фантастично, чем глупо»[3]. В этой фразе одна из самых больших тайн Кафки. Он смог разглядеть то, чего не увидел никто: не только первостепенную значимость бюрократического феномена для человека, его положения и его будущего, но также (что еще удивительней) поэтическую потенцию, которая коренится в фантастическом характере бюро.

Но что это означает: бюро фантастично?

Пражский инженер сумел бы это понять:

---

[3] Примечания: 3
Перевод А. Карельского и Н. Федоровой.

ошибка в досье вытолкнула его в Лондон; так он скитался по Праге, настоящий *фантом* в поисках *утраченного тела*, а бюро, которые он посещал, казались ему *бесконечным лабиринтом*, порождением некой неизвестной *мифологии*.

Благодаря фантастике, которую Кафка сумел увидеть в бюрократическом мире, ему удалось то, что до него казалось немыслимым: глубоко антипоэтическую материю, материю до предела бюрократизованного общества, преобразовать в великую поэзию романа; предельно банальную историю, историю человека, который не может получить обещанную ему должность (то есть историю, рассказанную в «Замке»), преобразовать в миф, в эпопею, в невиданную прежде красоту.

Расширив обстановку бюро до гигантских размеров вселенной, Кафка получил, даже не подозревая об этом, образ, поражающий нас своим сходством с обществом, которого он никогда не знал; это сегодняшнее общество пражан.

В самом деле, тоталитарное Государство есть не что иное, как гигантская администрация: учитывая, что вся работа там «огосударствлена», люди всех профессий стали *служащими*. Рабочий больше не рабочий, судья не судья, торговец не торговец, священник не священник, все они

чиновники Государства. «Я тоже служу суду», — говорит священник Йозефу К. в соборе. У Кафки и адвокаты находятся на службе у суда. Сегодняшний пражанин этому не удивится. Его защищали бы нисколько не лучше, чем К. Его адвокаты тоже теперь служат не обвиняемому, а суду.

7

В цикле из ста катренов, которые с почти детской наивностью исследуют самое серьезное и самое сложное, великий чешский поэт пишет:

Поэты не сочиняют стихов,
Стихи уже есть где-то там позади.
Они там уже с очень давних пор.
И поэту лишь надо их отыскать.

Писать для поэта означает разбить перегородку, за которой во мраке скрыто нечто незыблемое («стихи»). Вот почему (благодаря этому разоблачению, внезапному и неожиданному) «стихи» предстают перед нами прежде всего как ослепление.

Я впервые прочел «Замок», когда мне было четырнадцать лет, и никогда больше эта книга не приводила меня в такой восторг, хотя весь огромный смысл, заключенный в ней (вся истинная значимость *кафкианства*), был мне тогда непонятен: я был ослеплен.

Позже мое зрение приспособилось к свету «стихов», и я начал видеть в том, что меня ослепило,

прожитое мной самим; однако свет по-прежнему оставался там.

Неизменные стихи ожидают нас, говорит Ян Скацел, «с очень давних пор». Но в мире постоянных перемен неизменное, возможно, всего лишь иллюзия.

Нет. Любое обстоятельство создано человеком, и в нем заключено лишь то, что есть в нем самом; значит, можно представить, что оно существует (оно и вся его метафизика) «с очень давних пор» как возможность человека.

Но в таком случае, что представляет собой История (не-неизменное) для поэта?

В глазах поэта История, как ни странно, оказывается в обстоятельствах, параллельных его собственным: она не *придумывает*, она *раскрывает*. Благодаря необычным ситуациям она раскрывает то, что́ есть сам человек, то, что есть в нем «с очень давних пор», что является его возможностями.

Если «стихи» уже «там», было бы нелогично приписывать поэту способность *предвидения*; нет, ему «лишь надо отыскать» возможность человека (эти «стихи», которые «там» «с очень давних пор»), и которые История тоже в свою очередь отыщет однажды.

Кафка не пророчествовал. Он лишь увидел то, что было «там». Он не знал, что его видение было также пред-видением. У него не было намерения разоблачить социальную систему. Он высветил механизмы, которые были ему известны по сокровенным и микросоциальным поступкам человека, не подозревая, что последующая эволюция Истории выставит их на большую сцену.

Гипнотический взгляд власти, отчаянные поиски собственной вины, исключение из общества и тревога из-за того, что исключен, обреченность на конформизм, призрачный характер реального и магическая реальность досье, постоянное вторжение в личную жизнь и т. д., — все эти эксперименты, которые История проделала с человеком в своих гигантских пробирках, Кафка тоже их осуществил (несколькими годами раньше) в своих романах.

Во встрече реального мира тоталитарных государств и «стихов» Кафки навсегда останется нечто мистическое, она проявит, что деяние поэта, по сути своей, невозможно просчитать; и еще одно парадоксально: огромное социальное, политическое, «пророческое» значение романов Кафки заключается именно в их «неангажированности», то есть в их абсолютной независимости от

любых политических программ, идеологических концепций, футурологических прогнозов.

В самом деле, вместо того чтобы искать «стихи», спрятанные «где-то там позади», поэт «обязуется» служить заранее известной истине (которая преподносит себя сама и которая «впереди»), таким образом отказываясь от миссии, свойственной поэзии. И не важно, как называется пристрастная истина: революцией или диссидентством, христианской верой или атеизмом, верна она или нет; поэт, служащий этой истине, а не той, которую нужно *открыть* (и которая *ослепляет*), — ненастоящий поэт.

Я придаю такое значение наследию Кафки, защищаю его как свое собственное наследие не потому, что считаю возможным подражать неподражаемому (и заново открывать *кафкианство*), а из-за этого потрясающего примера: *предельной автономности* его романов (поэзии его романов). Благодаря ей Франц Кафка сказал о человеческом бытии (каким оно предстало в нашем веке) то, что никакие социологические или политологические рассуждения сказать нам не смогут.

Часть шестая. Пятьдесят семь слов

В 1968 и 1969 годах «Шутка» была переведена на все европейские языки. Но каково же было мое удивление! Во Франции, например, переводчик просто переписал мой роман, украсив стиль. В Англии издатель вырезал все связанное с размышлениями, убрал музыковедческие главы, поменял местами части романа, буквально перекроив его заново. Другая страна. Я встречаю своего переводчика: он не знает ни единого слова по-чешски. «Как же вы переводили?» Отвечает: «По наитию», и, вытащив из портфеля, показывает мне мою фотографию. Он был таким милым, что я почти поверил, будто можно переводить, руководствуясь некоей телепатией сердец. Разумеется, все оказалось гораздо проще: он переводил по французскому изданию, как и аргентинский переводчик. Еще одна страна: на этот раз переводили с чешского. Я открываю книгу и натыкаюсь на монолог Хелены. Длинные фразы, которые у меня занимали по целому абзацу, разбиты на несколько простых… Потрясение от переводов

«Шутки» оставило во мне след навсегда. Тем более что для меня, практически лишенного чешских читателей, переводы — это все. Вот почему несколько лет назад я решил наконец навести порядок в переводных изданиях своих книг. Эта работа оказалась очень тяжелой и не обошлась без конфликтов: чтение, сверка, просмотр моих романов, и старых и новых, на трех или четырех иностранных языках, на которых я могу читать, заняли большой период моей жизни…

Автор, который старается изо всех сил уследить за переводами своих романов, гоняется за бесчисленными словами, как пастух за одичавшими овцами; образ, делающий его жалким в собственных глазах и нелепым в глазах окружающих. Я подозреваю, что мой друг Пьер Нора, редактор журнала «Ле Деба», осознал этот печально комический аспект моего пастушеского существования. Однажды он заметил с плохо скрываемым сочувствием: «Хватит, в конце концов, мучиться, напиши лучше что-нибудь для нашего журнала. Благодаря переводам ты стал задумываться над каждым словом. Так составь свой собственный словарь. Словарь твоих романов. Ключевые слова, слова-загадки, любимые слова…»

Что я и сделал.

АФОРИЗМ. От греческого *aphorismos*, что означает «определение». Афоризм: поэтическая форма определения (смотри: ОПРЕДЕЛЕНИЕ).

ВООБРАЖЕНИЕ. «Что вы хотели сказать историей Тамины на острове детей?» — спрашивают меня. Эта история поначалу была сновидением, которое очаровало меня и при пробуждении продолжало преследовать, я расширил и углубил его, когда стал записывать. Его смысл? Ну, если угодно: образ-галлюцинация инфантократического будущего (смотри: ИНФАНТОКРАТИЯ). Однако первым появился именно сон, и только потом — его осмысление. Так что этот рассказ следует читать, дав волю воображению. И ни в коем случае не пытаться его расшифровать, как ребус. Именно пытаясь расшифровать Кафку, его исследователи его и убили.

ГРАНИЦА. «Достаточно совсем малого, столь бесконечно малого, чтобы ты оказался по другую сторону границы, за которой все теряет смысл: любовь, убеждения, вера, История. Вся загадочность человеческой жизни коренится в том, что она протекает в непосредственной близости, а то и в прямом соприкосновении с этой границей,

что их разделяют не километры, но всего один миллиметр…» («Книга смеха и забвения»).

ГРАФОМАНИЯ. Это мания «писать не письма, дневники, семейные хроники (то есть для себя или для своих самых близких), а писать книги (то есть обретать аудиторию неизвестных читателей)» («Книга смеха и забвения»). Это не мания создавать форму, а мания навязывать свое «я» другим. Самый гротескный вариант желания власти.

ЕВРОПА. В Средние века единство Европы покоилось на единой религии. В эпоху Нового времени религия уступила место культуре (искусству, литературе, философии), воплотившей высшие ценности, благодаря которым европейцы узнавали себя, определяли себя, с которыми себя отождествляли. Так и сегодня культура уступает свое место. Но кому и чему? Где та область, в которой реализуются высшие ценности, способные объединить Европу? Технические достижения? Рыночные отношения? Политика с ее идеалом демократии и принципом толерантности? Но если эта самая толерантность не благоприятствует ни одному значительному творению, ни одному мощному замыслу, то не становится ли

она пустой и бессмысленной? Или же отказ от культуры следует воспринимать как своего рода освобождение и с эйфорией предаться этому состоянию? Не знаю. Только мне кажется, что культура уже уступила свое место. А европейская идентичность становится образом, который удаляется в прошлое. Европеец — тот, кто испытывает ностальгию по Европе.

ЕВРОПА (ЦЕНТРАЛЬНАЯ). XVII век: сильное влияние барокко придает этому региону, многонациональному и, следовательно, полицентричному, с неопределенными и зыбкими границами, некое культурное единство. Запоздалые отзвуки барочного католицизма слышны и в XVIII веке: какой-нибудь Вольтер, какой-нибудь Филдинг. В иерархии искусства первое место занимает музыка. Со времен Гайдна (вплоть до Шёнберга и Бартока) центр притяжения европейской музыки находится именно здесь. XIX век: несколько крупных поэтов, но ни одного Флобера; дух бидермейера: идиллический флёр, окутывающий реальность. А XX век — это бунт. Самые великие умы (Фрейд, романисты) заставляют взглянуть по-новому на то, что в течение многих веков недооценивалось или замалчивалось: обличающая ясность рационального; дух реальности;

роман. Их бунт — полная противоположность бунту французского модернизма: антирационалистического, антиреалистического, лирического (впоследствии это вызовет множество недоразумений). Плеяда великих романистов Центральной Европы: Кафка, Гашек, Музиль, Брох, Гомбрович: с их отвращением к романтизму; их любовью к добальзаковскому роману и духу вольнодумства (Брох воспринимал китч как заговор моногамного пуританства против века Просвещения); с их недоверием к Истории и восторгом перед будущим; с их модернизмом, вне иллюзии авангарда.

Развал Империи, а затем, после 1945 года, культурная маргинализация Австрии и политическое игнорирование других стран делают из Центральной Европы зеркало, отражающее вероятную судьбу всей Европы, лабораторию заката.

ЕВРОПА ЦЕНТРАЛЬНАЯ (И ЕВРОПА). В тексте от издателя на четвертой странице обложки Брох помещен исключительно в центрально-европейский контекст: Гофмансталь, Итало Звево. Брох протестует. Если его хотят с кем-то сравнить, пусть сравнивают с Жидом или Джойсом! Отрицал ли он свой «центрально-европейский» контекст? Нет, он просто хотел объяснить, что ко-

гда надо понять смысл и ценность произведения, национальные или региональные контексты совершенно ни при чем.

ЖЕНОНЕНАВИСТНИК. С самого младенчества каждый из нас соотносит себя с матерью или отцом, с такими понятиями, как «женственность» и «мужественность». И следовательно, на нас лежит отпечаток гармоничных или дисгармоничных отношений с каждым из этих архетипов. Женофобы (женоненавистники) встречаются не только среди мужчин, но и среди женщин тоже, и существует столько женофобов, сколько и андрофобов (мужчин и женщин, живущих в дисгармонии с *архетипом* мужчины). Эти типы поведения суть различные и совершенно допустимые возможности человеческого бытия. Феминистское манихейство никогда не задавалось вопросом об андрофобии, а женоненавистничество превратило в обычное оскорбление. Таким образом, исчезло психологическое содержимое данного понятия, единственное достойное внимания.

ЖИЗНЬ (с заглавной Ж). В памфлете сюрреалистов «Труп» (1924) Поль Элюар грубо обращается к останкам Анатоля Франса: «Труп, мы не любим тебе подобных…» и т. д. Оправдание этой грубости

представляется мне еще интереснее, чем сам пинок по гробу: «Жизнь, которую я больше не могу представить без слез на глазах, является сегодня в нелепых мелочах, защитить которые может только нежность. Скептицизм, ирония, трусость, Франция, французский дух — что это такое? Мощный порыв забвения уносит меня далеко отсюда. Возможно, я вообще никогда не читал, не видел ничего из того, что порочит Жизнь?»

Скептицизму и иронии Элюар противопоставил: нелепые мелочи, слезы на глазах, нежность, честь Жизни, да-да, с заглавной буквы Ж! За нарочито нонконформистским жестом — дух самого пошлого китча.

ЗАБВЕНИЕ. «Борьба человека с властью — это борьба памяти с забвением». Эта фраза из «Книги смеха и забвения», сказанная одним из персонажей, Мирекомом, часто цитируется как главная мысль романа. Первым делом читатель видит в романе «знакомое». В этом романе «знакомое» — знаменитая тема Оруэлла: забвение, навязанное тоталитарным режимом. Но своеобразие рассказа о Мирекеме я видел совсем в другом. Этот Мирек, который изо всех сил стремится, чтобы его не забыли (его самого, его друзей и их политическую борьбу), в то же время делает невозможное, чтобы

заставить забыть другого (свою бывшую любовницу, которой он стыдится). Желание забвения — не столько политическая проблема, сколько в первую очередь экзистенциальная: с давних пор человеку было свойственно стремление переписать собственную биографию, изменить прошлое, стереть следы, и собственные и чужие. Желание забыть — это не попытка обмануть. У Сабины («Невыносимая легкость бытия») нет никакой причины скрывать что бы то ни было, однако ею движет необъяснимое желание заставить себя забыть. Забвение одновременно и абсолютная несправедливость и абсолютное утешение.

ЗАВЕЩАНИЕ. Все, что я когда-либо написал (и напишу), может быть напечатано только по изданиям, перечисленным в каталоге издательства «Галлимар», последнем по времени. Никаких изданий с примечаниями. Никаких постановок (за единственным исключением: пьеса „Ptakovina“ («Промах») может быть сыграна, но только лишь в пражском театре *Cinoherni klub* и только в постановке Ладислава Смочека) (смотри: ПРОИЗВЕДЕНИЕ, ОПУС, РЕМЕЙК). [Добавление к изданию «Искусства романа» 1995 года.]

ИДЕИ. Отвращение, которое я испытываю к

тем, кто сводит свое произведение к идеям. Ужас, когда меня пытаются вовлечь в то, что называется «борьбой идей». Отчаяние, которое внушает мне эпоха, одержимая идеями, но безразличная к произведениям.

ИДИЛЛИЯ. Слово, которое редко используется во Франции, но было важным понятием у Гегеля, Гёте, Шиллера: состояние мира до первого конфликта; или вне конфликтов; или с конфликтами-недоразумениями, то есть ненастоящими конфликтами. «Несмотря на то что сорокалетний вел пеструю эротическую жизнь, в душе он был идиллического склада…» («Жизнь не здесь»). Желание соединить эротическое приключение с идиллией — это сама суть гедонизма и причина, по которой идеал гедонизма недостижим для человека.

ИНТЕРВЬЮ. 1) Интервьюер задает вам вопросы, интересные для него и не представляющие интереса для вас; 2) из ваших ответов выбирает только те, что ему подходят; 3) переводит их на свой язык, на свою систему мышления. По примеру американских журналистов он даже не соблаговолит вам дать на сверку то, что вы якобы сказали. Интервью выходит в свет. Вы утешаете

себя: его скоро забудут! Отнюдь: его станут цитировать! Но даже самые добросовестные ученые не делают различий между словами, написанными самим писателем, и приписанными ему высказываниями. (Исторический прецедент: «Разговоры с Кафкой» Густава Яноуха, мистификация, которая для исследователей Кафки является неисчерпаемым источником цитат.) В июне 1985 года я твердо решил: больше никаких интервью. Начиная с этой самой даты все мои высказывания, кроме диалогов (составленных при моем участии и сопровождающихся моим знаком авторского права), следует рассматривать как фальшивки.

ИНФАНТОКРАТИЯ: «По пустой улице приближался мотоциклист, руки и ноги колесом, он с грохотом вырастал из перспективы. На лице его была серьезность ревущего с невероятной важностью ребенка[4]» (Музиль. «Человек без свойств»). Серьезность ребенка: лицо эпохи технического прогресса. Инфантократия: идеал детства, навязанный человечеству.

ИРОНИЯ. Кто прав и кто виноват? Эмма Бовари

---

[4] Примечания: 4
Перевод С. Апта.

— несносная особа? Или мужественная и трогательная женщина? А Вертер? Чувствительный и благородный? Или самовлюбленный, агрессивный и слезливый? Чем внимательнее читаешь роман, тем сложнее найти ответ, потому что роман, по определению, искусство ироничное: его «истина» скрыта, не выражена, невыразима. «Вспомните, Разумов, что женщины, дети и революционеры ненавидят иронию: отрицание всех великодушных инстинктов, всякой веры, самопожертвования, всякого действия!» — говорит русская революционерка в романе Джозефа Конрада «Глазами Запада». Ирония раздражает. Не потому, что она насмехается или нападает, а потому, что лишает нас уверенности, обнажая неоднозначность мира. Леонардо Шаша: «Нет ничего более сложного для понимания, ничего более необъяснимого, чем ирония». Бесполезно пытаться сделать роман «сложным» за счет вымученного стиля; любой роман, достойный этого названия, пусть даже самый понятный, достаточно сложен благодаря неотделимой от него иронии.

КИТЧ. Когда я писал «Невыносимую легкость бытия», то был несколько обеспокоен тем, что из слова «китч» сделал одно из ключевых слов рома-

на. В самом деле, совсем недавно это слово было почти неизвестно во Франции, а если известно, то в ограниченном значении. Во французском переводе знаменитого эссе Германа Броха это понятие звучит как «дешевое, второсортное искусство». Ничего подобного, поскольку Брох как раз доказывает, что китч — это не просто произведение дурного вкуса, а нечто другое. Есть манеры-китч, есть поведение-китч. Необходимость в китче у человека-китч *(Kitshmensh)*: потребность увидеть свое отражение в зеркале приукрашающей лжи и с волнующим удовольствием узнать в нем себя. Для Броха китч исторически связан с сентиментальным романтизмом XIX века. Поскольку в Германии и в Центральной Европе XIX век был гораздо более романтичным (и гораздо менее реалистичным), чем где бы то ни было, именно здесь произошел расцвет китча, именно здесь появилось само слово «китч», которое до сих пор широко употребляется. В Праге мы воспринимали китч как главного врага искусства. Но не во Франции. Здесь истинному искусству противостоит искусство-увеселение. Великому искусству — легкомысленное, малое. Но лично меня никогда не раздражали детективы Агаты Кристи! Зато Чайковского, Рахманинова, пианиста Горовица,

грандиозные голливудские фильмы «Крамер против Крамера», «Доктор Живаго» (несчастный Пастернак!) я ненавижу искренне и глубоко. И меня все больше раздражает дух китча в произведениях, модернистских по форме. (Могу добавить: отвращение, которое Ницше испытывал к «красивым словам» и «пышным драпировкам» Виктора Гюго, тоже было неприятием китча еще до того, как возникло само это понятие.)

КОЛЛАБОРАЦИОНИСТ. Вечно новые исторические ситуации раскрывают неизменные возможности человека и позволяют нам дать им название. Так, слово collaboration, изначально обозначавшее просто «сотрудничество», во время войны с нацизмом приобрело новый смысл: добровольная служба гнусному режиму. Фундаментальное понятие! Как человечество могло обходиться без него до 1944 года? С тех пор как слово было найдено, мы все отчетливее осознаем, что деятельность человека все в большей степени приобретает характер коллаборационизма. Всех, кто восторгается воплями средств массовой информации, идиотской жизнерадостной рекламой, тех, кто забыл истоки, а бестактность возвел в ранг добродетели, с полным правом надо называть коллаборационистами современности.

КОМИЧЕСКОЕ. Предлагая нам прекрасную иллюзию человеческого величия, трагическое несет нам утешение. Комическое более жестоко: оно грубо выявляет ничтожность всего. Я полагаю, что все, присущее человеку, несет в себе комический аспект, который в одних случаях признан, принят, используется, в других — глубоко скрыт. Истинные гении комического — не те, кто заставляет нас больше всего смеяться, а те, кто раскрывает *неизведанную область комического*. История всегда считалась исключительно серьезной сферой. Значит, существует неизведанное комическое Истории. Как есть комическое в сексуальности (что не так просто признать).

КРАСОТА (и познание). Те, кто вслед за с Брохом утверждает, будто познание — это единственная мораль романа, введены в заблуждение металлической аурой слова «познание», слишком скомпрометированного своей связью с наукой. Следует добавить: все аспекты бытия, которые открывает роман, он открывает как красоту. Первые романисты открыли приключение. Именно благодаря им приключение как таковое кажется нам прекрасным и мы стремимся к нему. Кафка описал трагическое положение человека, загнанного в ловушку. Когда-то исследователи

Кафки много спорили о том, оставляет ли нам автор надежду. Надежды нет. Есть другое. Даже в невыносимом положении Кафка обнаруживает странную темную красоту. Красота, последняя возможная победа человека, у которого больше не осталось надежды. Красота в искусстве: внезапно вспыхнувший свет чего-то неизреченного. Время не в силах пригасить этот свет, который излучают великие романы, и поскольку человек забывает о своем человеческом бытии, открытия романистов, какими бы они ни были старыми, не перестанут нас удивлять.

ЛЕГКОСТЬ. Невыносимую легкость бытия я нахожу уже в «Шутке»: «Я шел по запыленным камням мостовой и ощущал удручающую легкость пустоты, лежавшей на моей жизни».

И в романе «Жизнь не здесь»: «Яромил подчас видел ужасные сны: будто он должен поднять очень легкий предмет, чайную чашку, ложку, перышко, но не в силах, и чем легче предмет, тем слабее он сам, тем больше изнемогает под его легкостью».

И в «Вальсе на прощание»: «Раскольников переживал совершенное убийство как трагедию и в конце концов не устоял под бременем своего поступка. А Якуб изумляется тому, сколь легок его

поступок, как он ничего не весит, как он ничуть не обременяет его. И он размышляет над тем, не больше ли ужаса в этой легкости, чем в истерических метаниях русского героя».

И в «Книге смеха и забвения»: «Эта пустота в желудке порождена именно этим невыносимым отсутствием тяжести. А поскольку крайность способна в любой момент превратиться в свою противоположность, максимальная легкость стала чудовищной тяжестью легкости, и Тамина знает, что она уже не в силах вынести ее ни на минуту дольше».

Только перечитывая переводы своих книг, я удрученно заметил эти повторы! Но затем утешился: возможно, все романисты пишут что-то вроде *темы* (первый роман) *с вариациями*.

ЛИРИЗМ (и революция). «Лирика — это опьянение, и человек пьет, чтобы легче было сливаться с миром. Революция не мечтает быть изученной и прослеженной, она мечтает о том, чтобы люди слились с ней; в этом смысле она лирична, и лиризм необходим ей» («Жизнь не здесь»). «Стена, за которой томились заключенные, вся была обклеена стихами, и вдоль этой стены танцевали. Нет, это отнюдь не пляска смерти! Здесь танцевала невинность! Невинность со своей обагренной

кровью улыбкой» («Жизнь не здесь»).

ЛИРИЧЕСКИЙ. В «Невыносимой легкости бытия» рассказывается о двух видах ловеласов: лирические (в каждой женщине они ищут свой собственный идеал) и эпические (в женщинах они ищут бесконечное разнообразие женских типов). Это отвечает классическому разделению на лирику и эпос (и драматургию), разделению, которое проявилось лишь к концу XVIII века в Германии и было доведено до совершенства в «Эстетике» Гегеля: лирическое — это выражение исповедальной субъективности; эпическое — стремление постичь объективный мир. Для меня лирическое и эпическое выходят за пределы эстетической категории, они являют собой две возможные позиции человека по отношению к себе самому, к миру, к другим людям (лирический возраст = возраст юности). Увы, это представление о лирическом и об эпическом в такой степени не свойственно французам, что я был вынужден согласиться на то, чтобы во французском переводе лирический ловелас стал романтичным любителем любовных приключений, а эпический ловелас — свободомыслящим любителем любовных приключений. Это было наилучшим решением, но оно меня все же

немного расстроило.

МАЧО (и женоненавистник). Мачо обожает женственность и мечтает обладать тем, что обожает. Восхваляя архетипическую женственность той женщины, которой он обладает (ее материнство, плодовитость, слабость, домоседство, сентиментальность и т. д.), он восхваляет собственную мужественность. Женоненавистнику, напротив, женственность внушают отвращение, он спасается бегством от слишком женственных женщин. Идеал мачо: семья. Идеал женоненавистника: холостая жизнь и множество любовниц; или: брак с любимой женщиной, но без детей.

МЕДИТАЦИЯ. Три изначальных возможности романиста: он *рассказывает* историю (Филдинг), *описывает* историю (Флобер), *мыслит* историю (Музиль). Описание в романе XIX века находилось в гармонии с духом эпохи (позитивистским, научным). Роман, основанный на беспрерывной медитации, в XX веке противоречил бы духу эпохи, которая не любит мыслить вообще.

МЕТАФОРА. Я их не люблю, если они являются всего лишь украшением. Я здесь имею в виду не только банальности вроде «зеленый ковер прерии», но и, например, Рильке: «Смех тек из

распяленных ртов, как гной из открытых ран». Или вот: «Уже облетела пушистая листва молитв, они поднимаются из уст сухими сучками» («Записки Мальте Лауридса Бригге»[5]). Зато метафора кажется мне незаменимой как средство осознать, благодаря внезапному откровению, неуловимую сущность вещей, ситуаций, персонажей. Метафора-определение. Например, у Броха, метафора экзистенциальной позиции Эша: «Его желание было устремлено к однозначности: он хотел сформировать мир, который был бы настолько однозначным, что его собственное одиночество было бы прочно прикреплено к нему, словно к металлической свае» («Лунатики»). Мое правило: минимум метафор в романе; но если они есть, то должны быть кульминационными точками.

МИСТИФИКАЦИЯ. Неологизм, сам по себе очаровательный (от слова *mystère* — «мистерия», «тайна», «таинственность»), появился во Франции в XVIII веке в среде либертенов для обозначения обмана исключительно комического характера. В сорок семь лет Дидро устраивает замечательный розыгрыш, заставляя маркиза де Круамара поверить, будто его покровительства

---

[5] Примечания: 5
Перевод Н. Литвинец.

добивается одна юная несчастная монахиня. На протяжении нескольких месяцев он посылает растроганному маркизу письма за подписью несуществующей женщины. Эта мистификация послужила основой для романа «Монахиня»: еще один повод полюбить Дидро и его век. Мистификация: действенный способ не воспринимать этот мир всерьез.

МУЗОНЕНАВИСТНИЧЕСТВО. Не воспринимать искусство — это не беда. Можно не читать Пруста, не слушать Шуберта и при этом жить в мире с окружающим. Но музоненавистник не хочет жить в мире. Его мучит чувство унижения от одного лишь существования того, что недоступно его пониманию, и он это ненавидит. Есть бытовое музоненавистничество, как бытовой антисемитизм. Фашистские и коммунистические режимы умело этим пользовались, когда преследовали современное *(moderne)* искусство. Но существует интеллектуальное, софистическое музоненавистничество: оно мстит искусству, пытаясь подчинить его неким внеэстетическим целям. Доктрина ангажированного искусства: искусство как политическое средство. Теоретики, для которых произведение искусства есть не что иное, как предлог для применения некоего

метода (психоаналитического, семиологического, социологического и т. д.). Демократическое музоненавистничество: рынок как высший судия эстетической ценности.

НЕОПЫТНОСТЬ. Первоначальный вариант названия романа «Невыносимая легкость бытия»: «Планета неопытности». Неопытность как качество существования человека. Мы рождаемся один раз, мы никогда не сможем заново начать свою жизнь, используя опыт предыдущей. Мы выходим из детства, не зная, что такое юность, мы женимся, не зная, что такое семейная жизнь, и даже когда наступает старость, мы не знаем, куда идем: старики это невинные дети старости. В этом смысле земля человека это планета неопытности.

НЕПРИСТОЙНОСТЬ. Говоря на иностранном языке, мы используем непристойные слова, но таковыми их не ощущаем. Непристойное слово, произнесенное с акцентом, звучит комично. С женщиной-иностранкой быть непристойным довольно сложно. Непристойность: самый глубокий корень, которым мы прикреплены к родной земле.

НОВОЕ ВРЕМЯ (TEMPS MODERNES). Зарождение

Нового времени. Ключевой момент истории Европы. Бог становится *Deus absconditus* (сокрытым Богом), а человек — основой всего. Возникает европейский индивидуализм, а вместе с ним — новое состояние искусства, культуры, науки. В Америке этот термин перевести сложно. Если написать *modern times,* американец поймет: современная эпоха, наш век. Непонимание этого понятия, «Новое время», в Америке обнаруживает пропасть между двумя континентами. В Европе мы переживаем конец Нового времени, конец индивидуализма, конец искусства как выражения неповторимой самобытности личности, конец, предвещающий наступление эпохи неслыханного единообразия. Америке неведомо это ощущение конца, она не пережила зарождение Нового времени и является лишь их запоздалой наследницей. У нее иные критерии начала и конца.

ОКТАВИО. Я как раз составлял этот небольшой словарик, когда в центре Мехико, где живут Октавио Пас и его жена Мари-Жо, случилось страшное землетрясение. Девять дней не было от них новостей. 27 сентября телефонный звонок: весть от Октавио. Я откупориваю бутылку и выпиваю за его здоровье. И его имя, которое так мне дорого,

так дорого, делаю тридцать вторым словом из пятидесяти восьми.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ. Медитативная ткань романа держится на каркасе нескольких абстрактных слов. Не желая пускаться в туманные рассуждения, подобно тем, кто полагает, будто все понимает, на самом деле не понимая ничего, я должен не только выбирать слова с особой тщательностью, но снова и снова давать им определения (смотри: СУДЬБА, ГРАНИЦА, ЮНОСТЬ, ЛЕГКОСТЬ, ЛИРИЗМ, ПРЕДАТЕЛЬСТВО). Мне кажется, зачастую роман не что иное, как длительная погоня за несколькими ускользающими определениями.

ОПУС. Замечательный обычай композиторов. Номер опуса они присваивают только тем произведениям, которые признают «сто́ящими». Те, что принадлежат к периоду незрелости, вещи случайные или появившиеся в результате упражнений, они не нумеруют. К примеру, Бетховен не присвоил номера «Вариациям на тему Сальери», это действительно слабое произведение, но мы не испытываем разочарования, ведь автор сам нас предупредил. Главный вопрос для всякого художника: с какого произведения начинается его по-настоящему «сто́ящее» творчество? Яначек

обрел свою самобытность лишь после сорока пяти. Я мучаюсь, слушая его сочинения предшествующего периода. Дебюсси перед смертью уничтожил эскизы, все незавершенные произведения. Наименьшая услуга, которую автор может оказать своим произведениям: расчистить место вокруг.

ПОВТОРЕНИЯ. Набоков отмечает, что в начале «Анны Карениной», в оригинале, слово «дом» повторяется восемь раз в шести фразах, и эти повторы — сознательный авторский прием. А во французском переводе слово «дом» появляется лишь один раз, в чешском переводе — два. В том же романе: везде, где Толстой пишет «сказал», в переводе я нахожу «произнес», «заметил», «повторил», «воскликнул», «заключил» и т. д. Переводчики помешались на синонимах. (Я же не признаю самого этого понятия: каждое слово имеет свое собственное значение и семантически незаменимо.) Паскаль сказал: «Порою, подготовив некое сочинение, мы замечаем, что в нем повторяются одни и те же слова, пытаемся их заменить и все портим, настолько они уместны: это знак, что все нужно оставить, как было»[6].

---

[6] Примечания: 6
Перевод Э. Л. Линецкой.

Богатство словаря не является достоинством само по себе: у Хемингуэя мелодию и красоту стиля создают как раз ограниченный словарь, повторение одних и тех же слов в абзаце. Изысканная игра повторов в первом абзаце одного из самых прекрасных произведений французской прозы: «Я любил без памяти графиню де ***; мне было двадцать лет, и я был неопытен; она обманула меня, я устроил сцену, она меня бросила. Я был неопытен и пожалел об этом, но мне было двадцать лет — она простила меня; и поскольку мне было двадцать лет и я был неопытен, по-прежнему обманут, но не брошен, то полагал себя счастливым любовником и, следовательно, счастливейшим из людей…»[7] (Виван Денон. «Ни завтра, ни потом»).

ПРАЗДНОСТЬ. Мать всех пороков. И если по-французски это слово звучит так пленительно, ну что поделаешь? Это благодаря созвучию: праздничная праздность.

ПРЕДАТЕЛЬСТВО. «Но что такое предательство? Предательство — это желание выйти из строя. Предательство — это значит нарушить строй и

---

[7] Примечания: 7
Перевод И. Кузнецовой.

идти в неведомое. Сабина не знает ничего более прекрасного, чем идти в неведомое» («Невыносимая легкость бытия»).

ПРОЗРАЧНОСТЬ. В политической и журналистской речи это слово означает: выставление напоказ жизни отдельных людей. Что отсылает нас к Андре Бретону и его стремлению жить в *стеклянном доме* под всеобщими взглядами. Стеклянный дом: старинная утопия и в то же самое время одна из самых ужасающих сторон современной жизни. Закон: чем более «мутной» оказывается деятельность государства, тем прозрачнее должна быть деятельность отдельного человека; бюрократия, хотя и является феноменом *публичным*, на самом деле анонимна, скрыта, закодирована, невразумительна, между тем как человек — феномен *частный* — обязан давать отчет о своем здоровье, финансах, семейном положении, и если средства массовой информации вынесут такое решение, у него не останется права на сокровенное ни в любви, ни в болезни, ни даже в смерти. Стремление вторгнуться в частную жизнь другого человека — это извечная форма агрессивности, которая сегодня сделалась нормой (бюрократия с ее учетными карточками, пресса с ее репортерами), морально оправдана

(право на информацию стало важнейшим правом человека) и опоэтизирована (какое красивое слово: прозрачность).

ПРОИЗВЕДЕНИЕ. «Путь от эскиза к произведению мы проходим на коленях». Не могу забыть эту строчку Владимира Голана. И отказываюсь ставить на один уровень письма к Фелиции и «Замок».

ПСЕВДОНИМ. Я мечтаю о том мире, где закон обязывал бы писателей хранить в тайне свое имя и использовать псевдонимы. Три преимущества: значительное сокращение графомании; понижение уровня агрессивности в литературной жизни; отказ от биографической интерпретации произведения.

РЕМЕЙК. Интервью, беседы, запись диалогов. Обработки, переложения для кино, для телевидения. Ремейк как дух эпохи. Однажды вся культура прошлого окажется полностью переписана и окончательно забыта за своим ремейком.

РИТМ. Мне страшно, когда я слышу биение собственного сердца, которое не перестает напоминать мне, что время моей жизни сочтено. Вот почему в тактовых черточках, которыми

пестрит партитура, мне всегда виделось нечто зловещее. Но величайшие мастера ритма заставляли замолчать эту предсказуемую монотонную размеренность. Великие полифонисты: контрапунктическая горизонтальная мысль ослабляет значимость такта. Бетховен: в последнем периоде его творчества такты едва различимы, настолько усложнен ритм, особенно при медленных темпах. Мое восхищение Оливье Мессианом: благодаря владению ритмическим методом сокращения или увеличения длительности нот он создает темпоральную структуру, которую невозможно ни предугадать, ни высчитать. Расхожее мнение: гений ритма проявляет себя в оглушительной регулярности. Это заблуждение. Убийственный ритмический примитивизм рока: сердцебиение акцентировано музыкой, чтобы человек ни на мгновение не забывал о своем пути по направлению к смерти.

РОМАН. Крупная прозаическая форма, в которой автор через опытное эго (персонажей) досконально исследует некоторые темы, связанные с человеческим бытием.

РОМАН (и поэзия). 1857: важнейший год XIX века. «Цветы зла»: лирическая поэзия открыва-

ет свои собственные владения, свою сущность. «Госпожа Бовари»: впервые роман оказывается готов соответствовать самым высоким требованиям поэзии (стремление «прежде всего искать красоту»; важность каждого отдельного слова; напряженная мелодика текста; безусловное требование оригинальности каждой детали). С 1857 года начнется история *романа, ставшего поэзией*. Но *соответствовать самым высоким требованиям поэзии* вовсе не означает превратить роман в *лирику* (отказаться от его важнейшей составляющей — иронии, отвернуться от внешнего мира, сделать из романа личную исповедь, перегрузить его разного рода украшениями). Величайшие *романисты, ставшие поэтами,* решительно *антилиричны*: Флобер, Джойс, Кафка, Гомбрович. Роман: антилирическая поэзия.

РОМАН (европейский). Роман, который я называю *европейским*, сформировался на юге Европы на заре Нового времени, он являет собой историческое явление, которое позднее охватит пространство за пределами географической Европы (в частности, обе Америки). По богатству своих форм, головокружительно концентрированной интенсивности своей эволюции, по своей социальной роли европейскому роману (как и

европейской музыке) нет ничего равного ни в какой иной цивилизации.

РОМАНИСТ (и писатель). Я перечитываю небольшое эссе Сартра «Что означает писать?». Он ни разу не употребляет слов «роман», «романист». Он говорит только «писатель». Точное отличие:

У писателя оригинальные идеи и неподражаемый голос. Он может использовать любую форму (в том числе роман), и все, что он пишет, является частью его творчества, поскольку отмечено его мыслью и донесено его голосом. Руссо, Гёте, Шатобриан, Жид, Камю, Мальро.

Для романиста идеи не имеют большого значения. Он первооткрыватель, который наугад пытается сорвать покров с доселе неизвестного аспекта бытия. Он одержим не собственным голосом, а формой, которую пытается нащупать, и только лишь формы, соответствующие его мечте, могут стать частью его творчества. Филдинг, Стерн, Флобер, Пруст, Фолкнер, Селин.

Писатель является элементом духовного пространства своего времени, своей нации, истории идей.

Единственный контекст, в котором проявляется ценность романа, — это контекст истории

романа. Романист не должен давать отчет никому, кроме Сервантеса.

РОМАНИСТ (и его жизнь). «Художник должен заставить потомков поверить, будто его никогда не было на свете», — писал Флобер. Мопассан не хочет, чтобы его портрет появился в коллекции, посвященной знаменитым писателям: «Частная жизнь человека и его облик публике не принадлежат». Герман Брох о себе, о Музиле, о Кафке: «У нас троих нет настоящей биографии». Это не означает, что их жизнь была бедна событиями, просто ее не следовало делать достоянием публики, она не должна была стать биографией. У Карела Чапека спрашивают, почему он не пишет стихов. Он отвечает: «Потому что я ненавижу говорить о себе самом». Отличительная черта истинного романиста: он не любит говорить о себе самом. «Я не выношу копания в дорогих нам биографиях великих писателей <...> и ни один биограф не посмеет заглянуть в мою личную жизнь», — писал Набоков. Итало Кальвино уверяет: о своей личной жизни он не скажет никому ни единого слова правды. А Фолкнер желает, чтобы как человек он был «вычеркнут, исключен из истории, не оставив в ней никакого следа, ничего, кроме напечатанных книг».

(Отметим: *книг*, причем *напечатанных*, то есть никаких незавершенных рукописей, ни писем, ни дневников.) Согласно известной метафоре, романист разбирает дом своей жизни, чтобы из его кирпичей выстроить другой дом: дом своих романов. Отсюда следует, что биографы романиста разрушают то, что он построил, и строят то, что он разрушил. Их деятельность, абсолютно губительная с точки зрения искусства, не может прояснить ни ценности, ни смысла романа. Когда Кафка начинает привлекать больше внимания, чем Йозеф К., начинается процесс посмертного умерщвления Кафки.

СМЕХ (европейский). Для Рабле веселое и комическое составляли еще единое целое. В XVIII веке Стерн и Дидро — нежное ностальгическое воспоминание о раблезианском веселье. В XIX веке Гоголь — грустный юморист: «...веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним», — говорил он. Европа смотрела на забавную историю своего существования так долго, что веселая эпоха Рабле в XIX веке превратилась в безнадежную комедию Ионеско, который сказал: «Такая ничтожная малость отделяет ужасное от комического». Смеховая история Европы приближается к концу.

СОВРЕМЕННЫЙ: MODERNE (современное искусство; современный мир). Существует современное искусство, которое в *лирическом* исступлении идентифицирует себя с современным миром. Аполлинер. Восторг перед техническим прогрессом, упоение будущим. Вместе с ним и вслед за ним: Маяковский, Леже, футуристы, авангардисты. Противоположность Аполлинеру — Кафка. Современный мир как лабиринт, в котором теряется человек. Антилирический, антиромантический, скептический, критический модернизм. Вместе с Кафкой и вслед за ним: Музиль, Брох, Гомбрович, Беккет, Ионеско, Феллини… По мере того как мы продвигаемся в будущее, значение *антисовременного модернизма (modernisme antimoderne)* становится все заметнее.

СОВРЕМЕННЫЙ: MODERNE (быть современным). «Нова, нова, нова звезда коммунизма, и вне ее нет новизны и современности[8]», — писал в 1920 году крупный чешский романист авангарда Владислав Ванчура. Его поколение стремилось вступить в коммунистическую партию, чтобы не отстать от современности. Исторический упадок

---

[8] Примечания: 8
Перевод Мартемьянова.

коммунистической партии стал неизбежен, как только выяснилось, что она повсюду «вне современности». Потому что, как велел Рембо: «Надо быть абсолютно во всем современным». Стремление быть современным — это архетип, то есть глубоко укорененный в нас иррациональный императив, незыблемая форма с содержанием изменчивым и неопределенным: современно то, что объявляет себя таковым и таковым же воспринимается. Мамаша Млодзяк в «Фердидурке» считает признаком современности «открытое хождение в некую, до того законспирированную уборную»[9]. «Фердидурка» Гомбровича: самая блестящая демистификация архетипа современности.

СТАРОСТЬ. «Старый ученый наблюдал за галдящей молодежью, и вдруг его посетила мысль, что в этом зале только он обладает привилегией свободы, потому что он стар; лишь когда человек стар, его уже не волнуют взгляды окружающей толпы, взгляды публики и будущее. Он один на один со своей близкой смертью, а у смерти нет ни ушей, ни глаз; ему не нужно ей нравиться; он может делать и говорить то, что нравится ему са-

---

[9] Примечания: 9
Перевод А. Ермонского.

мому» («Жизнь не здесь»). Рембрандт и Пикассо. Брукнер и Яначек. Бах в «Искусстве фуги».

СУДЬБА. Наступает момент, когда образ нашей жизни отделяется от самой жизни, становится независимым и постепенно приобретает над нами власть. Уже в «Шутке»: «…нет силы, способной изменить тот образ моей личности, который сложился в каком-то наивысшем третейском ареопаге, где решаются людские судьбы; я понял, что этот образ (сколь бы ни похож он был на меня) гораздо реальнее, чем я сам; что вовсе не он моя, а я его тень; что вовсе не он виноват, что не похож на меня, а в этой непохожести повинен я и что эта непохожесть — мой крест, который я ни на кого не могу возложить и вынужден нести его сам».

Из «Книги смеха и забвения»: «Судьба не думала даже пальцем шевельнуть ради Мирека (ради его счастья, безопасности, хорошего настроения, здоровья), тогда как Мирек готов был сделать все для своей судьбы (для ее величия, ясности, красоты, стиля и внятного смысла). Он чувствовал себя ответственным за свою судьбу, однако его судьба не чувствовала себя ответственным за него».

В противоположность Мирeку, сорокалетний гедонист («Жизнь не здесь») дорожит своей «идиллической не-судьбой» (смотри: ИДИЛЛИЯ).

В самом деле, гедонист защищает себя от превращения жизни в судьбу. Судьба нас пожирает, давит на нас, она как чугунное ядро, привязанное к лодыжке. (Тот сорокалетний, замечу мимоходом, мне самый близкий из моих персонажей.)

УНИФОРМА. «Поскольку действительность состоит в единообразии планомерного расчета, то и человек должен униформироваться, чтобы остаться на высоте действительного. Человек без униформы производит сегодня уже впечатление чего-то недействительного, не относящегося к делу»[10] (Хайдеггер. «Преодоление метафизики»). Землемер К. находится не в поисках братства, но в отчаянных поисках уни-формы. Без этой самой уни-формы, без униформы служащего, он лишен «контакта с реальностью», у него возникает «ощущение нереального». Кафка первым (еще до Хайдеггера) почувствовал эту перемену ситуации: вчера в многообразии, в отказе от однообразия (униформы) можно было увидеть идеал, шанс, победу; завтра потеря униформы станет абсолютным несчастьем, положением отверженного. После Кафки благодаря огромным механизмам, которые рассчитывают и

[10] Примечания: 10
Перевод В. В. Бибихина.

планируют нашу жизнь, униформизация мира продвинулась далеко вперед. Но когда феномен становится всеобщим, повседневным, повсеместным, его перестают видеть. В эйфории своей униформенной жизни люди больше не замечают униформы, которую носят.

ЦЕННОСТЬ. Структурализм шестидесятых годов вынес за скобки проблему ценности. Однако основатель структуралистской эстетики сказал: «Лишь предположение о существовании объективной эстетической ценности придает смысл исторической эволюции искусства» (Ян Мукаржовский. «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты». Прага, 1934). Исследовать эстетическую ценность означает следующее: попытаться выделить и обозначить находки, новизну и непривычное освещение, которым произведение озаряет мир человека. Только произведение, чья ценность признана (произведение, чья новизна осознана и обозначена), может сделаться частью «исторической эволюции искусства», являющегося не просто по-следовательностью фактов, а пре-следованием ценностей. Если оставить в стороне проблему ценности, довольствуясь описанием (тематическим, социологическим, формалистическим)

произведения (исторического периода, культуры), если поставить знак равенства между всеми культурами и всеми видами культурной деятельности (Бах и рок, комиксы и Пруст), если критика искусства (размышление о ценности) не найдет больше места для самовыражения, «историческая эволюция искусства» утратит смысл, развалится, станет огромным абсурдным складом произведений.

ШЛЯПА. Предмет магический. Вспоминаю один сон: десятилетний мальчик на берегу пруда, на голове большая черная шляпа. Он бросается в воду. Его вытаскивают из воды, но он уже захлебнулся. А на голове по-прежнему черная шляпа.

ШРИФТ. Книги печатают все более и более мелким шрифтом. Представляю себе конец литературы: понемногу, незаметно для всех, буквы сделаются такими крошечными, что станут совсем невидимыми.

ЮНОСТЬ. «Меня залила волна злобы на самого себя, на мой тогдашний возраст, идиотский лирический возраст…» («Шутка»).

Часть седьмая. Выступление в Иерусалиме: роман и Европа

Тот факт, что самая значительная премия, которую вручает Израиль, присуждается иностранной литературе, как мне кажется, не случайность, а дань долгой традиции. В самом деле, именно великие евреи, выросшие вдали от родной земли, вне националистических страстей, всегда проявляли особую чувствительность к наднациональной Европе, Европе, воспринимаемой не как территория, а как культура. Если евреи, будучи трагически обмануты Европой, все равно остались верны этому европейскому космополитизму, Израиль, их маленькая, наконец обретенная родина, предстает в моих глазах как истинное сердце Европы, странное сердце, расположенное вне самого тела.

С огромным волнением я получаю сегодня эту премию, которая называется Иерусалимской и несет печать великого космополитического еврейского духа. Я ее получаю как романист. Я подчеркиваю: *романист*, а не писатель. Романист — это тот, кто, по словам Флобера, стремится

спрятаться за своим произведением. А спрятаться за произведением означает отказаться от роли человека публичного. Это непросто сегодня, когда все, хоть сколько-нибудь значительное, должно быть освещено нестерпимо слепящим светом средств массовой информации, чтобы произведение, вопреки замыслу Флобера, спряталось за образом автора. В этой ситуации, от которой полностью отрешиться не удается никому, наблюдение Флобера представляется мне неким предостережением: соглашаясь на роль человека публичного, романист подвергает опасности свое произведение, которое может быть воспринято как простое приложение к его поступкам, его заявлениям, его точки зрения. Между тем романист не является выразителем ничьих идей, и я рискну пойти еще дальше: я готов утверждать, что он не является выразителем даже собственных идей. У Толстого в первом варианте «Анны Карениной» Анна представала женщиной очень неприятной, и ее трагический конец был в полной мере оправдан и заслужен. Окончательная редакция романа оказалась совсем другой, но не думаю, что в процессе написания Толстой поменял свои моральные принципы; я скорее готов предположить, что он, когда писал, слушал некий

голос, выражавший иные, чем у него, моральные убеждения. Он слушал то, что я бы назвал мудростью романа. Все истинные романисты слушают эту надличностную мудрость, вот почему великие романы всегда немного умнее собственных авторов. Романистам, которые умнее своих произведений, следовало бы поменять профессию.

Но что это за мудрость, что такое роман? Есть чудесная еврейская пословица: «Человек думает, Бог смеется». Я, поверив этой сентенции, люблю представлять, что Франсуа Рабле услышал однажды, как смеется Бог, и так родилась идея первого великого европейского романа. Мне нравится думать, что искусство романа появилось на свет как отголосок смеха Бога.

Но почему смеется Бог, видя, как человек думает? Потому что человек думает, а истина ускользает от него. Потому что чем больше люди думают, тем больше размышления одного расходятся с размышлениями другого. И наконец, потому что человек всегда не то, что он сам о себе думает. Именно на заре Нового времени обнаруживает себя это основное состояние человека, вышедшего из Средневековья: думает Дон Кихот, думает Санчо — и от них ускользает не только истина о мире, но истина об их собственном

«я». Первые европейские романисты увидели и осознали это новое состояние человека и сделали его основой нового искусства, искусства романа.

Франсуа Рабле изобрел множество неологизмов, которые затем вошли во французский язык и другие языки, но одно слово было забыто, и об этом стоит пожалеть. Это слово *агеласт*; оно происходит из греческого и обозначает того, кто не способен смеяться, кто лишен чувства юмора. Рабле ненавидел агеластов. Он их боялся. Он жаловался, что агеласты были «с ним так жестоки», что он чуть было не бросил писать, причем навсегда.

Между романистом и агеластом не может быть мира. Агеласты, которым никогда не приходилось слышать смеха Бога, убеждены, что истина ясна, что все люди должны думать одинаково, а сами они представляют именно то, что о себе думают. Но человек становится индивидуальностью именно тогда, когда перестает быть уверенным в единой истине и единогласии. Роман — это воображаемый рай индивидуальностей. Это та территория, где никто не является носителем истины, ни Анна, ни Каренин, но все имеют право на понимание, и Анна и Каренин.

В третьей книге о Гаргантюа и Пантагрюэле

Панурга, первого крупного персонажа романа, каких прежде не знала Европа, мучит вопрос: стоит ли ему жениться? Он обращается к врачам, ясновидящим, профессорам, поэтам, философам, которые, в свою очередь, цитируют ему Гиппократа, Аристотеля, Гомера, Гераклита, Платона. Но даже после всех своих ученых изысканий, занимающих всю книгу, Панург так и не знает, стоит ли ему жениться. Мы, читатели, тоже этого не знаем, но зато мы со всех точек зрения исследовали ситуацию, и незатейливую и комическую одновременно, в которую попал человек, не знающий, стоит ли ему жениться.

Какой бы впечатляющей ни была эрудиция Рабле, она не имеет ничего общего с эрудицией Декарта. Мудрость романа и мудрость философии — совершенно разные вещи. Роман стал порождением не теоретического духа, но духа комического. Одно из несчастий Европы заключается в том, что она так и не поняла самого европейского из всех искусств — романа; ни его духа, ни его огромных познаний и возможностей, ни своеобразия его истории. Искусство, вдохновленное смехом Бога, по сути своей не зависит от идеологических догм, а, напротив, противоречит им. По примеру Пенелопы оно по ночам распус-

кает покрывало, которое теологи, философы, ученые соткали накануне.

В последнее время вошло в привычку ругать XVIII век и сделалось почти общим местом утверждать, будто беда русского тоталитаризма — это вина Европы, и главным образом атеистического рационализма века Просвещения, его веры во всемогущество разума. Я не настолько компетентен, чтобы вступать в полемику с теми, кто возлагает на Вольтера вину за ГУЛАГ. Зато я достаточно компетентен, чтобы утверждать: XVIII век — это не только век Руссо, Вольтера, Гольбаха, но также (если не главным образом!) век Филдинга, Стерна, Гёте, де Лакло.

Из всех романов этой эпохи я предпочитаю «Тристрама Шенди» Лоренса Стерна. Любопытный роман. Стерн начинает его описанием ночи, когда был зачат Тристрам, но едва он приступает к повествованию, как его тут же отвлекает другая мысль, а эта мысль по принципу свободных ассоциаций влечет за собой другое размышление, затем еще какую-то историю, так что одно отступление цепляется за другое, и герой книги Тристрам оказывается позабыт на протяжении доброй сотни страниц. Этот необычный способ построить композицию романа мог бы пока-

заться формальной игрой. Но в искусстве форма всегда есть нечто большее, чем просто форма. Каждый роман волей-неволей предлагает ответ на вопрос: что такое человеческое существование и в чем заключается поэзия? Современники Стерна, Филдинга, к примеру, умели наслаждаться невероятным очарованием действия и приключения. Ответ, что подразумевается в романе Стерна, совсем иной: поэзия, по мнению автора, заключается не в действии, а в *остановке действия*.

Возможно, здесь каким-то образом завязался диалог между романом и философией. Рационализм XVIII века зиждется на знаменитой фразе Лейбница *nihil est sine ratione*. Ничего не происходит без причины. Наука, поощряемая этим убеждением, упорно исследует *причину* всех вещей исходя из того, что все сущее представляется объяснимым, следовательно исчислимым. Человек, желающий, чтобы его жизнь имела смысл, отказывается от всякого поступка, у которого не было бы причины и цели. Все биографии написаны именно так. Жизнь предстает как ясная траектория причин, следствий, успехов и неудач, а человек, пристально вглядываясь в причинную последовательность своих действий, все ускоряет

бег к смерти.

Словно протестуя против того, что мир оказался сведен к причинному ряду событий, роман Стерна одной лишь своей формой утверждает: поэзия не в действии, а там, где это действие останавливается; там, где разрушается мостик между причиной и следствием и мысль блуждает, наслаждаясь праздной свободой. Поэзия бытия, утверждает роман Стерна, в отступлениях. Она в непредсказуемости. Она по другую сторону причинной связи. Она *sine ratione*, беспричинна. Она по другую сторону изречения Лейбница.

О духе века нельзя судить только по его идеям, теоретическим понятиям, не принимая во внимание искусство, и в частности роман. XIX век изобрел локомотив, а Гегель был убежден, что постиг сам дух всемирной истории. Флобер открыл природу глупости. Я осмелюсь утверждать, что это самое существенное открытие века, столь гордого своим научным разумом.

Разумеется, и до Флобера никто не сомневался в существовании глупости, но ее понимали немного по-другому: полагали, что это просто отсутствие знаний, некий дефект, который можно искоренить образованием. А в романах Флобера глупость — это величина, неотделимая от че-

ловеческого существования. Она сопровождает несчастную Эмму всю ее жизнь до самого любовного ложа, до смертного ложа, над которым два ужасных агеласта, Оме и Бурнизьен, еще долго будут перебрасываться глупыми репликами, словно читая отходную. Но вот что самое шокирующее, самое скандальное во флоберовском видении глупости: глупость не отступает перед наукой, технологиями, прогрессом, современностью, напротив, она прогрессирует вместе с прогрессом!

Со злобным упорством Флобер коллекционировал шаблонные формулировки, которые произносили окружающие, чтобы казаться умными и сведущими. Из них он составил «Словарь прописных истин». Воспользуемся и мы этим заголовком, чтобы сказать: современная глупость означает не невежество, а *не-осмысление прописных истин*. Для будущего нашего мира флоберовское открытие важнее самых поразительных идей Маркса или Фрейда, поскольку можно вообразить будущее без классовой борьбы или без психоанализа, но нельзя без неудержимого распространения прописных истин, которые, воспроизведенные на экранах компьютеров или на страницах средств массовой информации,

рискуют стать вскоре той силой, что уничтожит любую оригинальную, самобытную мысль и вытравит саму суть европейской культуры Нового времени.

Через каких-нибудь восемьдесят лет после того, как Флобер придумал свою Эмму Бовари, в тридцатых годах XX века другой великий романист, Герман Брох, станет говорить о героических усилиях современного романа, который сопротивляется напору китча, но в конце концов окажется им побежден. Слово «китч» означает манеру поведения человека, который хочет нравиться любой ценой и как можно большему числу людей. Чтобы нравиться, надо утверждать то, что все хотят услышать, служить прописным истинам. Китч — это перевод глупости прописных истин на язык красоты и эмоций. Он исторгает у нас слезы умиления над нами самими, банальностями, которые мы чувствуем и о которых думаем. Пятьдесят лет спустя, то есть сегодня, высказывание Броха кажется еще вернее. Принимая во внимание настоятельную необходимость нравиться и добиться таким образом внимания как можно большего числа людей, эстетика средств массовой информации неизбежно становится эстетикой китча; а по мере того

как массмедиа охватывают нашу жизнь и проникают в нее, китч оказывается нашей эстетикой и нашей повседневной моралью. До недавнего времени модернизм означал нонконформистский бунт против прописных истин и китча. Сегодня неотъемлемой чертой современности *(modernité)* стала несокрушимая жизнеспособность массмедиа, и быть современным *(moderne)* означает делать невероятные усилия, чтобы быть понятным, правильным, еще более правильным, чем самые правильные. Современность рядится в одежды китча.

Агеласты, не-осмысление прописных истин, китч — вот единый трехголовый враг искусства, которое появилось как отголосок смеха Бога и смогло создать это пленительное воображаемое пространство, где никто не является носителем истины и каждый имеет право быть понятым. Это воображаемое пространство возникло вместе с современной Европой, это образ Европы или, в крайнем случае, нашей мечты о Европе, мечты многократно преданной и все же достаточно сильной, чтобы объединить нас всех в единое братство, которое простирается далеко за пределы нашего маленького континента. Но мы знаем, что мир, где уважают индивидуальность (вооб-

ражаемый мир романа и реальный мир Европы), хрупок и обречен. На горизонте видны войска агеластов, которые нас подстерегают. Именно в эту эпоху необъявленной и непрекращающейся войны, в этом городе с такой трагической и горькой судьбой я решился говорить лишь о романе. Вы, вероятно, поняли, что с моей стороны это отнюдь не попытка уклониться от так называемых серьезных проблем. Поскольку, хотя европейская культура сегодня, как мне кажется, находится в опасности, хотя ей угрожают изнутри и извне, угрожают самому ценному, что в ней есть, ее уважению к личности, уважению к своеобразию ее мыслей, ее праву на неприкосновенность личной жизни, я думаю, эта драгоценная сущность европейского духа помещена, словно в серебряную шкатулку, в историю романа, в мудрость романа. И в этой благодарственной речи я хотел отдать должное именно этой мудрости. Но мне пора заканчивать. А то я чуть было не забыл, что Бог смеется, когда видит, как я думаю.