
Милан Кундера
Встреча
впервые на русском
PREMIUM

Встреча
Милан Кундера

Аннотация
Милан Кундера. Встреча
I. Резкий жест художника: о Фрэнсисе Бэконе
II. Романы, экзистенциальные зонды
Комическое отсутствие комического. (Достоевский. «Идиот»)
Смерть и тра-ля-ля. (Луи-Фердинанд Селин. «Из замка в замок»)
Любовь в Истории, которая несется с ускорением. (Филип Рот. «Профессор желания»)
Тайна возраста. (Гудбергур Бергссон. «Лебедь»)
Идиллия, дочь ужаса. (Марек Бенчик. «Творки»)
Крах воспоминаний. (Хуан Гойтисоло. «Перед занавесом»)
Роман и потомство. (Габриэль Гарсиа Маркес. «Сто лет одиночества»)
III. Черные списки, или Дивертисмент в честь Анатоля Франса
IV. Мечта о едином наследии
Диалоги о Рабле и музоненавистниках
Мечта о едином наследии у Бетховена

Архироман, открытое письмо к юбилею Карлоса Фуэнтеса
Полный отказ от наследия, или Янис Ксенакис. (текст, опубликованный в 1980 году, с двумя добавлениями 2008 года)
V. Прекрасно, как «множественная встреча»
VI. Другие края
Литературное изгнание по Вере Линхартовой
Неуловимое одиночество иностранца. (Оскар Милош)
Неприязнь и приязнь
Верность Рабле и сюрреалистам, которые тщательно исследовали мечтания
О двух великих веснах и о Шкворецких
Снизу ты будешь вдыхать аромат роз. (В последний раз у Эрнеста Брелёра)
VII. Моя первая любовь
Забег одноногого на длинные дистанции
Самая ностальгическая опера
VIII. Забвение Шёнберга
Это не мой праздник. (текст, опубликованный в 1995 году во «Франкфуртер Рундшау», в номере, посвященном столетней годовщине кинематографа)
Что останется от тебя, Бертольд?
Забвение Шёнберга

IX. «Шкура»: архироман

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.

Впервые на русском языке новое литературно-философское произведение Милана Кундеры. Один из крупнейших прозаиков современности вновь погружается во вселенную Романа. Автор размышляет о глубинных закономерностях этого сложнейшего жанра, о его скрещениях с историей, с живописью и с музыкой.

Милан Кундера
Встреча

…встреча моих размышлений с моими воспоминаниями, встреча старых тем (экзистенциальных и эстетических) со старыми друзьями (Рабле, Яначек, Феллини, Малапарте…)…

I. Резкий жест художника: о Фрэнсисе Бэконе

1

Однажды Мишель Аршимбо, намереваясь издать альбом портретов и автопортретов Фрэнсиса Бэкона, предлагает мне написать эссе по мотивам этих картин. Он уверяет меня, что таково было пожелание самого художника. И напоминает о некогда опубликованном в журнале «Арк» одном моем тексте, в котором Бэкон, по его словам, узнал сам себя, что случалось нечасто. Не стану отрицать, я был взволнован, узнав через столько лет мнение художника, которым так восхищался и которого мне встречать не приходилось.

Этот текст из «Арк» (который впоследствии лег в основу одной из частей моей «Книги смеха и забвения»), посвященный триптиху портретов Генриетты Морэ, я написал в самые первые годы эмиграции, когда меня еще неотступно преследовали воспоминания о недавно покинутой стране, оставшейся в моей памяти как край допросов и слежки. Сегодня, каких-нибудь восемнадцать лет

спустя, свои новые размышления об искусстве Бэкона я могу лишь предварить этим давним текстом 1977 года:

2

«Это было в 1972 году. Как-то в одном из пражских пригородов, в квартире, которую нам специально ради этого уступили, я встретился с девушкой. За два дня до этого ее целый день допрашивали обо мне в полиции. Теперь ей необходимо было тайно увидеться со мной (она опасалась, что за ней следят) и рассказать, какие вопросы ей задавали и что она отвечала. И если вдруг допрашивать стали бы меня, нужно было бы, чтобы наши ответы совпадали.

Это была совсем юная девушка, которая еще не знала жизни. Допрос потряс ее до глубины души, и вот уже три дня страх не отпускал ее. Она была очень бледной и во время нашего разговора без конца выбегала в туалет — так что вся наша встреча прошла под шум воды, натекавшей в бачок.

Я знал ее с давних пор. Это была девушка умная, остроумная, прекрасно умеющая сдерживать свои эмоции, и всегда одевалась так безукоризненно, что ее одежда, при ее манере поведения,

совершенно не позволяла представить ее себе голой. И вдруг этот страх, словно мясницкий нож, обнажил ее нутро. Она явилась мне разверстой, словно разделанная коровья туша, висящая на крюке в скотобойне.

Шум воды, наполняющей бачок унитаза, не прекращался, и мне внезапно захотелось ее изнасиловать. Я знаю, что говорю: именно изнасиловать, а не просто заняться любовью. Мне не нужны были ее ласки. Мне хотелось грубо зажать ей рот и не мешкая овладеть ею, со всеми ее нестерпимо возбуждающими противоречиями: с ее безукоризненной одеждой и взбунтовавшимся кишечником, с ее рассудительностью и страхом, с ее гордостью и несчастьем. Я не мог избавиться от ощущения, что за всеми этими противоречиями таится ее сущность: это сокровище, этот золотой самородок, этот спрятанный в недрах земли алмаз. Мне хотелось завладеть ею в одно мгновение, со всем ее дерьмом и с ее непостижимой душой.

Но я видел ее глаза, которые пристально смотрели на меня, полные тревоги (встревоженные глаза на благообразном лице), и чем больше тревоги читалось в ее глазах, тем абсурднее, нелепее, возмутительней, непонятней и невыполнимей

представлялось мое желание.

Но желание это, каким бы неуместным и непростительным оно ни казалось, не становилось менее реальным. Я не смогу отречься от него — и когда я смотрю на портреты-триптихи Фрэнсиса Бэкона, я словно опять вспоминаю обо всем. Взгляд художника ложится на лицо, как грубая ладонь, что пытается овладеть смыслом, как алмазом, спрятанным в недрах земли. Мы, разумеется, не уверены, что эти самые недра и в самом деле таят в себе нечто — но, что бы там ни было, в каждом из нас можно отыскать этот грубый жест, это движение руки, сминающей лицо другого в надежде найти нечто, что таится в нем или за ним».

3

Лучшие комментарии к творчеству Бэкона принадлежат самому Бэкону, он сделал их во время двух интервью: с Сильвестром в 1976-м и с Аршимбо в 1992 году В обоих случаях он с восхищением говорит о Пикассо, в особенности о периоде с 1926 по 1932 год, единственном по-настоящему близком ему; именно там, по его мнению, находится область, которую «еще не исследовали: *органическая форма,* соотносящаяся

с *человеческим обликом,* но *искажающая его до неузнаваемости»* (курсив мой. — *М. К.).*

Можно сказать, что, за исключением этого короткого периода, для Пикассо характерен *легкий жест* художника, превращающего рисунок человеческого тела в *двухмерную* форму, произвольную до такой степени, что утрачивается всякое сходство. Свойственная Пикассо игровая эйфория у Бэкона сменяется удивлением (если не ужасом) перед тем, что мы есть, что мы есть в материальном, физическом смысле. Движимая этим ужасом рука художника (если воспроизвести слова моего давнего текста) «грубым жестом» ложится на тело, на лицо, «в надежде найти нечто, что таится в нем или за ним».

Но что же все-таки там таится? Чье-то «я»? Разумеется, все когда-либо написанные портреты имеют целью выявить «я» натурщика. Но Бэкон жил в эпоху, когда «я» начинает ускользать. В самом деле, наш повседневный опыт учит нас (особенно если у нас за плечами долгая жизнь), что лица удручающе похожи (и безумный демографический спад лишь усиливает это ощущение), что их легко перепутать, что одно от другого отличается едва уловимой малостью, и эта разница, если применять математические категории,

в пропорциональном отношении представляет собой лишь несколько миллиметров. Добавим к этому наш исторический опыт, который научил нас, что люди действуют, подражая один другому, что их поведение можно статистически просчитать, их воззрениями можно манипулировать, и, следовательно, человек не столько индивид (личность), сколько частица массы.

И в эти минуты сомнений ладонь художника-насильника «грубо» ложится на лицо своего натурщика, чтобы где-то в глубине отыскать его глубоко запрятанное «я». В этих бэконовских поисках *«искаженные до неузнаваемости»* формы никогда не теряют признаков живого организма, напоминают о своем телесном существовании, о своей плоти, по-прежнему сохраняя *трехмерность*. Более того, эти формы даже похожи на натурщиков! Но как портрет может быть похож на натурщика, коль скоро он представляет собой его сознательное искажение? Однако фотографии людей, с которых писались портреты, доказывают это: портрет похож; вглядитесь в триптихи — три расположенных рядом варианта портрета одного и того же человека; эти варианты отличаются один от другого, но в то же самое время имеют нечто общее: «это сокровище, этот золо-

той самородок, этот спрятанный в недрах земли алмаз», это «я» лица.

4

Я мог бы выразиться иначе: портреты Бэкона ставят вопрос о *границах* «я». До какой степени искаженная личность продолжает оставаться собой? До какой степени должно дойти искажение, чтобы любимое существо продолжало оставаться любимым существом? До какого момента дорогое лицо, которое погружается в болезнь, в безумие, в ненависть, в смерть, еще можно узнать? Где проходит граница, за которой «я» перестает быть «я»?

5

С давних пор в моей воображаемой галерее искусства модернизма Бэкон и Беккет находятся рядом. Я как-то прочитал в интервью с Аршимбо: «Я всегда поражался близости, что существует между Беккетом и мной», — сказал Бэкон. Чуть дальше: «…мне всегда казалось, что Шекспир гораздо лучше, гораздо точнее и сильнее выразил то, что пытались сказать Беккет и Джойс…» И еще: «Я задаю себе вопрос: возможно, именно

взгляды Беккета на собственное искусство и убили в конце концов его творческое начало?» В нем есть нечто слишком методическое, слишком интеллектуальное, возможно, именно это всегда меня и смущало. И наконец: «В живописи всегда слишком хорошо видна манера художника, ее невозможно устранить, но при чтении Беккета у меня часто создается впечатление, что, при попытке ее устранить, больше ничего не осталось вообще и что именно это „ничего“ звучит так гулко…».

Когда один художник говорит о другом, он всегда говорит (опосредованно, обиняком) о себе самом, и это самое интересное в его оценке. Если вернуться к Беккету, что Бэкон сказал нам о себе самом?

Что не хочет, чтобы ему давали определения. Что хочет защитить свое творчество от штампов.

И потом: что он защищается от апологетов модернизма, которые воздвигли барьеры между традицией и искусством модернизма, как будто он представляет в истории искусств некий обособленный период со своими собственными, ни с чем не соизмеримыми ценностями, со своими особыми критериями. А Бэкон причисляет

себя к истории искусства вообще; XX век не избавляет нас от долгов перед Шекспиром.

И еще: он не позволяет себе слишком часто высказывать свои мысли об искусстве, опасаясь, что его искусство превратится в некое упрощенное послание. Он знает, что опасность тем более велика, что искусство нашей половины века засорено теоретической болтовней, громогласной и мутной, которая мешает произведению напрямую, без посредников, без предварительных пояснений, воздействовать на того, кто на него смотрит (читает, слушает).

Повсюду, где только возможно, Бэкон запутывает следы, чтобы сбить с толку экспертов, желающих свести смысл всего его творчества к штампу-пессимизму: он отказывается, говоря о своем искусстве, употреблять слово «ужас»; он всячески подчеркивает роль случайного в своей живописи (например, во время работы; какое-то случайно попавшее на полотно цветовое пятно, которое мгновенно меняет сюжет картины); он настаивает на слове «игра», когда все превозносят серьезность его живописи. Хотите поговорить о его отчаянии? Ладно, но, — уточняет он тут же, — в его случае речь идет о «радостном отчаянии».

6

В своих размышлениях о Беккете Бэкон говорит: «В живописи оставляют слишком много привычного, слишком мало отсеивают…» Привычное означает следующее: все, что не является находкой самого художника, его собственным вкладом, его оригинальностью; все, что является наследием, рутиной, заполнением пустот, продиктованным приемом и технологией. Это то, что существует, например, в форме сонаты (даже у самых великих, у Моцарта или Бетховена), все эти переходы (зачастую весьма банальные) от одной музыкальной темы к другой. Почти у всех крупных художников — представителей модернизма прослеживается намерение убрать все эти «заполнения пустот», убрать все привычное, все, что мешает им добраться, напрямую и решительно, до сути (суть: то, что сам художник, и только он один, может сказать).

Так и Бэкон: фон его картин необыкновенно простой и плоский; *но:* с тем большей мощью, плотностью красок и форм выписаны фигуры на переднем плане. Именно эта самая мощь (шекспировская) волнует более всего. Ведь без этой мощи (контрастирующей с плоским фоном)

красота была бы аскетичной, словно анорексичной, ослабленной, а ведь для Бэкона речь идет — всегда и прежде всего — о красоте, о вспышке красоты, потому что даже если сегодня это слово кажется опошленным и устаревшим, именно оно объединяет его с Шекспиром.

Вот почему слово «ужас», которым настойчиво пытаются охарактеризовать его живопись, так раздражает его. Толстой говорил по поводу Леонида Андреева и его страшных рассказов: «Пугает, а мне не страшно». Сегодня существует слишком много картин, которые претендуют на то, чтобы нас напугать, а на самом деле навевают на нас скуку. Ужас — это не эстетическое чувство, а страх, который живет в романах Толстого, призван отнюдь не напугать нас; мучительная сцена операции без анестезии смертельно раненного Андрея Болконского не лишена своего рода красоты, как не лишена ее ни одна сцена у Шекспира, как не лишена ее ни одна картина Бэкона.

Мясные лавки ужасны, но когда Бэкон говорит о них, он неизменно замечает, что «художник увидит в них великую красоту, она заключается в цвете мяса».

7

Почему же, несмотря на всю сдержанность Бэкона, для меня он так близок Беккету?

Оба они находятся почти в одной и той же точке истории искусства — каждый своего. А именно в самом последнем периоде драматического искусства, в самом последнем периоде истории живописи. Ибо Бэкон — один из последних художников, чьим языком по-прежнему являются масло и кисть. А Беккет по-прежнему пишет пьесы, в основе которых — авторский текст. По его мнению, театр по-прежнему существует, это так, возможно, он даже эволюционирует, но вдохновляют его, вдыхают новую жизнь, обеспечивают эту эволюцию уже не тексты драматургов.

В истории искусства модернизма Бэкон и Беккет не проторили путь, они закрыли его. Аршимбо, который спросил у Бэкона, кто из современных художников представляется ему особенно значительным, тот ответил: «После Пикассо я особенно и не знаю. Есть в настоящее время выставка поп-арта в Королевской академии искусств <…> когда видишь все эти картины вместе, то не видишь ничего. По-моему, там и нет ничего, это пустота, абсолютная пустота». А Уорхол? «…Для меня он

не является значительным художником». А абстрактное искусство? О нет, его он не любит.

«После Пикассо я особенно и не знаю». Так может сказать сирота. А он и есть сирота. Причем даже в прямом значении этого слова, если посмотреть на его жизнь: те, кто проторял путь, были окружены коллегами, комментаторами, поклонниками, сочувствующими, спутниками — в общем, целой толпой. А он один. И Беккет один. В беседе с Сильвестром: «Я думаю, гораздо интереснее быть одним из множества художников, работающих вместе <…>. Я думаю, было бы страшно приятно иметь рядом кого-то, с кем можно было бы поговорить. А сегодня поговорить абсолютно не с кем».

Потому что их модернизм, тот, что завершает путь, не имеет ничего общего с модернизмом, который их окружает: *модернизмом моды*, введенным в оборот маркетингом искусства. (Сильвестр: «Если абстрактные полотна не более чем компоновка форм, как вы объясните, что существуют люди, которые, как я, испытывают перед ними такое же душевное волнение, как и перед фигуративным искусством?» Бэкон: «Это просто мода»). Быть, modern“ в эпоху, когда великий модернизм уже на излете, — это совсем

другое дело, нежели быть таковым в эпоху Пикассо. Бэкон одинок («поговорить абсолютно не с кем»); он живет отдельно от всех, отдельно от прошлого и отдельно от будущего.

8

Бэкон, так же как и Беккет, не строил иллюзий по поводу будущего мира, равно как и будущего искусства. И в этот момент краха иллюзий мы можем отыскать у них одну и ту же реакцию, бесконечно интересную и знаменательную: войны, революции и их поражения, разного рода побоища, демократическая ложь, все эти сюжеты в их творчестве отсутствуют. Ионеско в пьесе «Носорог» еще интересуют важные политические проблемы. Ничего подобного нет у Беккета. Пикассо еще пишет «Резню в Корее». Для Бэкона подобный сюжет невозможен. Когда живешь на исходе цивилизации (в которой живут — или полагают, будто живут, — Бэкон и Беккет), последнее жестокое столкновение имеет место не с обществом, не с государством или политическим строем, а с физиологической вещественностью самого человека. Вот почему даже великий сюжет «Распятия», который прежде сосредоточивал в себе всю этику, всю религию и даже всю историю

западной цивилизации, у Бэкона превращается в некий физиологический мотив. «Меня всегда волновали образы, связанные со скотобойней и плотью, для меня они тесно связаны с тем, что являет собой Распятие. Есть потрясающие фотографии животных, сделанные как раз в тот момент, когда их тащат, чтобы забить. От них исходит запах смерти…»

Поставить в один ряд с одной стороны распятие на кресте Иисуса и с другой — скотобойню и ужас обреченных животных — это могло бы показаться святотатством. Но Бэкон человек неверующий, и понятию святотатства нет места в его образе мыслей; по его мнению, «человек теперь осознает, что он всего лишь случайность, что он существо бессмысленное и что ему нужно просто, не вдаваясь в размышления, доиграть игру до конца». Если смотреть под этим углом зрения, Иисус — это тоже случайность, человек, который просто доиграл игру до конца. Крест — конец игры, которую просто доиграли до конца.

Нет, здесь нет никакого святотатства; это, скорее, проницательный, печальный, задумчивый взгляд, пытающийся проникнуть в самую суть. А что существенного обнаруживает он, когда рассеиваются все социальные призраки и человек

видит, что «для него полностью отрезаны… все религиозные пути»? Тело. Только *ecce homo,*[1] несомненное, торжественное, ощутимое. Ибо «разумеется, мы из плоти, мы потенциальные туши. Когда я иду в мясную лавку, меня всегда поражает, что я не там, не на месте животного».

Это не пессимизм и не отчаяние, это простая очевидность, но очевидность, которая обычно окутана, как покрывалом, нашей принадлежностью к некой общности, ослепляющей нас своими мечтами, эмоциями, замыслами, иллюзиями, битвами, процессами, религиями, идеологиями, страстями. А потом однажды покрывало падает и оставляет нас наедине с телом, во власти тела, как та юная пражанка, которая, потрясенная пережитым допросом, поминутно бегала в туалет. Все ее существо было сведено к страху, к взбунтовавшимся внутренностям и к шуму воды, натекающей в бачок, она слышала его, как я его слышу тоже, когда смотрю на картину «Человек на унитазе» (1976) или «Триптих» (1973) Бэкона. Эта юная пражанка теперь должна была противостоять не полиции, а собственному животу, и если кто и управлял, невидимый, этой ужасной

---

[1] Примечания: 1
Се человек (лат.).

сценой, так это был не полицейский, не аппаратчик, не палач, а Бог, или Анти-Бог, злобный Бог гностиков, некий Демиург, Творец, тот, кто навсегда поймал нас в ловушку этой *«случайности»,* нашего тела, которое сам и изготовил в своей мастерской и для которого, хотя бы на какое-то время, мы вынуждены были стать душой.

В эту мастерскую Творца Бэкон наведывался часто; в этом можно убедиться, например, когда рассматриваешь картины под названием «Этюды человеческого тела», где он низводит человеческое тело до простой «случайности», случайности, которая могла бы вылиться в совсем другое, например, ну, не знаю, нечто с тремя руками или глазами на коленях. Вот единственные его картины, которые наполняют меня ужасом. Но разве «ужас» — это точное слово? Нет. Для ощущения, которое вызывают эти картины, точного слова нет. То, что они вызывают, — это не ужас в известном нам смысле, примеры которого нам дают безумства Истории, пытки, преследования, войны, побоища, страдания. Нет. У Бэкона это совсем иной ужас: он проистекает из *факта случайности* человеческого тела, внезапно разоблаченного художником.

9

Что же нам остается, когда мы до этого доходим?

Лицо;

лицо, которое таит в себе «это сокровище, этот золотой самородок, этот спрятанный в недрах земли алмаз», это бесконечно хрупкое, трепещущее в сердце «я»;

лицо, на котором я останавливаю взгляд, чтобы найти там наконец причину, прожить эту «лишенную смысла случайность», которая и есть жизнь.

1995

II. Романы, экзистенциальные зонды

Комическое отсутствие комического (Достоевский. «Идиот»)

Словарь определяет смех как реакцию, «вызванную чем-то забавным или комичным». Но так ли это? Из «Идиота» Достоевского можно было бы извлечь всю антологию смеха. Вот что странно: персонажи, которые смеются больше всех, не обязательно обладают самым выраженным чувством юмора, напротив, смеются как раз те, кто чувством юмора вовсе не обладает. Компания молодых людей выходит с дачи на прогулку, среди них три девушки, которые «с какою-то уже слишком особенною готовностью смеялись его *[Евгения Павловича]* шуткам, до того, что он стал мельком подозревать, что они, может быть, совсем его и не слушают». От этой мысли он «вдруг расхохотался». Какое тонкое наблюдение: поначалу смех девушек, которые, смеясь, забывают причину своего смеха и продолжают смеяться без всякой причины, потом смех (явление редкое, поэтому особенно ценное) Евгения Павловича, который отдает себе отчет, что смех девушек лишен всякого комического начала, и именно из-за

этого *комического отсутствия комического* он начинает хохотать.

Во время этой же прогулки в парке Аглая показывает Мышкину зеленую скамейку и говорит, что сюда она всегда приходит часов в семь утра, когда все еще спят. Вечером празднуют именины Мышкина, вечеринка, драматическая, тягостная, заканчивается затемно; вместо того чтобы отправиться спать, чрезмерно возбужденный Мышкин выходит из дома, чтобы немного прогуляться по парку; он вновь видит зеленую скамейку, которую Аглая указала ему как место их утренней встречи; сев на нее, он «громко рассмеялся»; этот смех явно не вызван «чем-то забавным или комичным»; впрочем, следующая фраза это подтверждает: «тоска его продолжалась». Он остается сидеть и засыпает. Затем «светлый, свежий смех» будит его. «Перед ним стояла и громко смеялась Аглая… Она смеялась, но она и негодовала». И этот смех также не вызван «чем-то забавным или комичным»; Аглая сердится, что Мышкин посмел заснуть, дожидаясь ее; она смеется, чтобы разбудить его, чтобы показать ему, что он нелеп, наказать его *суровым смехом.*

Еще один пример смеха, лишенного комического начала, приходит мне на память; я, студент

кинематографического факультета Пражского университета, окружен другими студентами, которые много смеются и шутят; среди них есть некий Алоиз Д., молодой человек, увлеченный поэзией, любезный, слегка склонный к самолюбованию и на удивление чопорный. Он широко раскрывает рот, испускает громкий звук и размахивает руками: я хочу сказать, что он смеется. Но он смеется не так, как другие: его смех подобен копии среди оригиналов. Если из моей памяти не стерся этот весьма ничтожный факт, так это потому, что я в ту пору открыл что-то для себя новое: я увидел, как смеется тот, кто не обладает никаким чувством комического и смеется лишь для того, чтобы не отличаться от других, так шпион надевает униформу вражеской армии, чтобы его не разоблачили.

Может быть, именно благодаря Алоизу Д. меня в то время поразил один отрывок из «Песен Мальдорора» Лотреамона: однажды Мальдорор с удивлением обнаруживает, что люди, оказывается, смеются. Не понимая смысла этих странных гримас и желая быть как другие, он берет нож и надрезает себе уголки губ.

Я сижу перед экраном телевизора; передача, которую я смотрю, очень шумная, в ней участву-

ют ведущие, артисты, звезды, писатели, певцы, манекенщицы, депутаты, министры, жены министров, и все они по любому поводу широко раскрывают рты, испуская громкие звуки, делая утрированные жесты, — иными словами, смеются. И я представляю себе, как среди них вдруг оказывается Евгений Павлович и наблюдает этот смех, лишенный всякого комического начала; поначалу он ошеломлен, затем постепенно оправляется от недоумения, и наконец, осознав это *комическое отсутствие комического,* он «вдруг расхохотался». В этот самый момент смеющиеся люди, которые незадолго до этого смотрели на него с недоверием, успокаиваются и бурно приветствуют его, принимая в свой мир смеха без юмора, в котором мы обречены жить.

Смерть и тра-ля-ля (Луи-Фердинанд Селин. «Из замка в замок»)

В романе «Из замка в замок» рассказывается история собаки; она родом из заледенелых просторов Дании, где привыкла к долгим лесным прогулкам. Когда Селин увозит ее во Францию, прогулки кончаются. Потом рак:

«…Я хотел положить ее на подстилку… на исходе утра… ей не понравилось, как я ее положил… она не захотела… ей вообще хотелось быть не здесь, а где-нибудь в другом месте… в самой холодной части дома на щебенке… она изящно вытянулась… потом начала хрипеть… это был конец… мне так сказали, а я не поверил… но это было так, она вся была во власти воспоминаний о том, откуда она родом, с Севера, из Дании, мордочкой на север, вся вытянувшись на север… это была своего рода верность, верность лесам, по которым она бродила, Корсору, той стране… а еще верность прежней жестокой жизни… леса Медона были для нее пустым местом… она умерла на втором, на третьем хрипе… умерла так

деликатно… без единой жалобы… если можно так выразиться… приняв красивую позу, словно в прыжке, в разбеге… но на боку, ослабевшая, сбитая на лету… носом туда, где лежали ее леса, туда, откуда она пришла, туда, где она страдала… Бог его знает!

О, мне приходилось видеть агонию… здесь… там… везде… но никогда она не была такой прекрасной, такой деликатной… верной… в человеческой агонии самое неприятное — это тра-ля-ля… человек словно всегда находится на сцене… даже самый простой…»

«В человеческой агонии самое неприятное — это тра-ля-ля». Какая фраза! И вот еще: «человек словно всегда находится на сцене…» Как тут не припомнить мрачную комедию пресловутых «последних слов», произнесенных на смертном ложе? Это так: даже испуская предсмертные хрипы, человек все равно находится на сцене. И даже «самый простой», отнюдь не склонный выставлять напоказ свои переживания, потому что человек далеко не всегда выходит на сцену сам. Если он не выходит сам, его туда выводят. Такова человеческая судьба.

А это «тра-ля-ля»! Смерть всегда проживается как нечто героическое, как финал пьесы, как

исход битвы. Вот я читаю в одной газете: в таком-то городе в небо выпустили тысячи красных воздушных шариков в честь жертв СПИДа! Я спотыкаюсь на этом «в честь». В память, в знак печали и сострадания, да, это понятно. Но в честь? Разве в болезни есть что-то такое, что нужно чествовать, чем нужно восхищаться? Разве болезнь — это доблесть? Но дело обстоит именно так, и Селин это понимал: «в человеческой агонии самое неприятное — это тра-ля-ля».

Многие крупные писатели поколения Селина, как и он, познали испытание смертью, войной, ужасом, пытками, изгнанием. Но они познали эти страшные испытания по ту сторону границы: они оказывались на стороне правых, на стороне будущих победителей или жертв, увенчанных ореолом пережитых страданий, иными словами, на стороне славы. «Тра-ля-ля», это выставленное напоказ самодовольство, столь естественно присутствовало во всех их проявлениях, что они были не в состоянии ни заметить его, ни должным образом оценить. Но Селину в течение двух десятков лет довелось жить среди осужденных и презираемых, на мусорной свалке Истории, преступник среди преступников. Вокруг него все были обречены на молчание; он единственный

озвучил этот исключительный опыт: *опыт жизни, из которой полностью изъяли тра-ля-ля.*

Этот опыт позволил ему осмыслить тщеславие не как порок, а как качество, неотделимое от человека, с которым тот никогда не расстается, даже в минуту агонии; и на фоне этого неискоренимого человеческого тра-ля-ля оно позволило ему увидеть величественную красоту смерти собаки.

Любовь в Истории, которая несется с ускорением (Филип Рот. «Профессор желания»)

Как давно Каренин не занимался любовью с Анной? А Вронский? Он умел доводить ее до оргазма? А Анна? Может, она была фригидной? Как они любили друг друга: в темноте, при свете, в постели, на ковре, три минуты, три часа, обмениваясь романтическими репликами, непристойностями, молча? Нам об этом не известно ничего. В романах той эпохи любовь занимала обширную территорию, которая простиралась от первой встречи до того порога, за которым следовал половой акт; и этот порог представлял собой непреодолимую границу.

В XX веке роман раскрывает сексуальность, раскрывает постепенно и во всех ее проявлениях. В Америке он возвещает и сопровождает кардинальное потрясение нравов, которое свершилось там с головокружительной скоростью: в пятидесятые годы все еще задыхались в беспощадном пуританстве, а потом, за одно десятилетие, все изменилось: широкое пространство между пер-

вым флиртом и половым актом исчезло. Человек отныне не защищен от секса «нейтральной полосой» чувств. Он столкнулся с проблемой сексуальности напрямую, беспощадно.

Сексуальная свобода у Дэвида Лоуренса подобна трагическому мятежу. Чуть позднее, у Генри Миллера, она окутана лирической эйфорией. Тридцать лет спустя, у Филипа Рота, она представляет собой лишь некую определенную ситуацию, данность, коллективную, банальную, неизбежную, систематизированную: ни драматургии, ни трагизма, ни лирики.

Мы достигли предела. Больше не существует никакого «дальше». Теперь никакие законы, никакие родители и никакие условности не могут противостоять желанию. Все дозволено, а единственный враг — это наше собственное тело, обнаженное, разоблаченное, обманутое. Филип Рот — это великий историк американской эротики. А еще он поэт, воспевающий странное одиночество человека, оставленного один на один со своим собственным телом.

Однако за последние десятилетия История шагнула так далеко, что персонажи «Профессора желания» не могут изгнать из своей памяти воспоминания о другой эпохе, когда их родители

переживали любовные истории скорее в духе Толстого, а не Рота. Ностальгия, чувствующаяся в атмосфере романа, как только на его страницах появляются отец или мать Кепеша, — это не только ностальгия по родителям, это ностальгия по любви, любви такой, какая она есть, любви между отцом и матерью, этой трогательной и старомодной любви, которой сегодняшний мир, похоже, лишен. (Если бы не память о том, какой любовь была прежде, что осталось бы от нее, от самого понятия «любовь»?) Эта странная ностальгия (странная, потому что связана не с конкретными персонажами, а коренится дальше, за пределами их жизней, в прошлом) придает этому на первый взгляд циничному роману волнующую нежность.

Ускорение Истории решительно изменило существование отдельного человека, которое в предыдущих веках разворачивалось от рождения до смерти на фоне одной-единственной исторической эпохи: сегодня оно охватывает целых две эпохи, а то и больше. Если прежде История двигалась вперед гораздо медленнее, чем человеческая жизнь, сегодня она мчится быстрее, бежит, ускользает от человека, и под угрозой оказываются непрерывность и единство самой

жизни. Так что романист вновь ощущает потребность, наряду с нашим образом жизни, сохранить воспоминание о той, другой жизни, робкой, полузабытой, жизни наших предшественников.

Здесь и коренится суть интеллектуального начала героев Рота, все они преподаватели литературы или писатели, постоянно рассуждающие о Чехове, Генри Джеймсе или Кафке. Это отнюдь не тщеславное интеллектуальное выпячивание литературы, занятой лишь собой. Это стремление сохранить прошлое на горизонте романа и не бросить героев в пустоте, где голоса предков больше не будут слышны.

Тайна возраста
(Гудбергур Бергссон. «Лебедь»)

Девочка воровала сэндвичи в супермаркете в Рейкьявике. Чтобы наказать ее, родители отсылают дочь на несколько месяцев в деревню к незнакомому ей фермеру в старинных исландских сагах XIII века так опасных преступников ссылали внутрь страны, что, учитывая бескрайние просторы, холодные и пустынные, было равносильно смертному приговору. Исландия: население в триста тысяч человек на территории в сто тысяч квадратных километров. Чтобы одиночество не казалось таким безнадежным (это один из образов романа), фермер берет бинокль и смотрит вдаль, наведя его на другого фермера, у которого тоже в руках бинокль. Исландия: два одиночества всматриваются друг в друга.

«Лебедь», этот приключенческий роман о детстве, в каждой своей строчке напоен исландским пейзажем. Однако, прошу вас, не воспринимайте его как «исландский роман», как некую экзотическую причуду! Гудбергур Бергссон — крупный европейский писатель. Его искусство вдохновля-

ют в первую очередь отнюдь не социологические или исторические и уж тем более не географические диковинки, а экзистенциальные искания, истинное *экзистенциальное исступление,* которое определяет его роману место в самом центре того, что можно назвать (согласно моей терминологии) модерном романа.

Субъект этих исканий — очень юная героиня («малышка», как называет ее автор) или, точнее, ее возраст: девять лет. Мне все чаще и чаще приходит в голову мысль (это настолько очевидная вещь, но она тем не менее все время теряется из виду), что человек существует лишь в своем конкретном возрасте, и, когда меняется возраст, меняется все. Понять другого означает понять возраст, в котором тот сейчас живет. Тайна возраста — это одна из тем, прояснить которые может только роман. Девять лет — граница межу детством и отрочеством. Я ни разу не видел, чтобы эта граница была освещена так, как в этом романе.

Что означает быть девятилетним? Это значит бродить в густом тумане мечтаний. Но это не лирические мечтания. В этой книге никакой идеализации детства! Мечтать, грезить — для малышки это ее способ встретиться лицом к лицу

с этим миром, неизвестным и непознаваемым, и отнюдь не дружественным. В первый день на ферме, столкнувшись со странным и явно враждебным миром, она, желая защититься, представляет, будто «из ее головы струится невидимый яд, которым она сбрызгивает весь дом. Что она отравляет комнаты, людей, животных и воздух…».

Она в состоянии постичь реальный мир лишь через свои фантазии. В доме живет дочь фермера; за ее нервным поведением стоит какая-то любовная история; мы можем об этом догадаться, а малышка — нет. Или деревенский праздник: парочки разбредаются по холмистой местности; малышка видит, как мужчины накрывают женщин своими телами; они, думает девочка, конечно же, хотят защитить их от ливня — небо покрыто черными тучами.

Взрослые все погружены в практические хлопоты, затмевающие философские вопросы. Но малышка далека от практичного мира, поэтому между ней и проблемами жизни и смерти никакого защитного экрана нет. Она находится в том возрасте, когда все постигается умозрительно. Вот, склонившись над торфяником, она смотрит на свое отражение на синеватой поверхности во-

ды. «Она представляет, как ее тело растворяется и пропадает в этой синеве. А если я туда шагну? — думает она. Она поднимает ногу и видит в воде отражение потертой подошвы своих ботинок». Смерть завораживает ее. На ферме собираются забить теленка. Все окрестные дети хотят посмотреть, как он умрет. За несколько минут до убоя малышка шепчет ему на ухо: «Ты ведь знаешь, это не очень долго?» Другие дети находят эту фразу весьма забавной и все, один за другим, шепчут ее теленку на ухо. Потом ему режут горло и через несколько часов всех приглашают за стол. Дети радуются, что жуют тело теленка, чью смерть они имели возможность наблюдать. Потом все бегут к корове, матери теленка. Малышка спрашивает себя: а она знает, что мы как раз сейчас перевариваем в животе ее ребенка? И, широко раскрыв рот, дышит прямо в нос корове.

Промежуток между детством и отрочеством: не испытывая больше потребности в постоянной родительской заботе, малышка внезапно осознает свою независимость; но, будучи по-прежнему далекой от практической жизни, в то же время ощущает свою бесполезность; и она чувствует это тем сильнее, чем больше отдаляется от людей, которые ей не близки. Но, даже бесполезная в

бытовом плане, она пленяет людей. Вот незабываемая сценка: дочь фермера во власти любовных переживаний каждую ночь уходит из дома (а ночи в Исландии светлые) и сидит на берегу реки. Малышка, которая следит за ней, тоже выходит и садится на землю подальше от нее. Каждая знает о присутствии другой, но они не разговаривают. Потом, в какой-то момент, дочь фермера поднимает руку, делая девочке знак подойти. И каждый раз, отказываясь повиноваться, малышка возвращается на ферму. Сценка непритязательная, но чарующая. У меня так и стоит перед глазами эта поднятая рука, знак, которым обмениваются люди, столь разные по возрасту, непостижимые один для другого, которым нечего передать друг другу, кроме этого послания: я далеко от тебя, мне нечего тебе сказать, но я здесь, и я знаю, что ты здесь. Эта поднятая рука, этот жест из книги, обращенный к давнему возрасту, который мы не можем ни пережить вновь, ни восстановить, он стал для каждого из нас тайной, к которой приблизить нас может лишь интуиция поэта-романиста.

Идиллия, дочь ужаса (Марек Бенчик. «Творки»)

Действие происходит в Польше в конце Второй мировой войны. Самый известный эпизод Истории представлен под необычным углом: из самой крупной психиатрической больницы в Варшаве — Творки. Желание быть оригинальным любой ценой? Напротив, в те страшные времена ничего не было естественнее стремления отыскать угол, где можно было бы спрятаться. С одной стороны, ужас, с другой — убежище.

Больницей руководят немцы (это не нацистские звери, не ищите в этом романе штампов); в бухгалтерии у них работают несколько совсем молодых поляков, среди них три-четыре еврея с фальшивыми документами. Сразу поражает одна вещь: эти молодые люди не похожи на современную молодежь — они целомудренны, робки, неловки с их наивным стремлением к нравственности и доброте; каждый из них переживает свою «чистую любовь», в которой ревность и разочарование никогда не превратятся в ненависть, в этой странной, несмотря ни на что, приветливой

атмосфере, в которой они существуют.

Может, тогдашняя молодежь так отличается от нынешней именно потому, что их разделяет полвека? Я вижу другую причину их несходства: идиллия, в которой они живут, — родная дочь ужаса; ужаса скрытого, но реально присутствующего, подстерегающего на каждом шагу. Вот *дьявольский парадокс,* если какое-либо общество (наше, к примеру) исторгает беспричинную злобу и жестокость, так это оттого, что ему не хватает истинного зла, господства зла. Потому что чем беспощадней История, тем прекраснее кажется убежище; чем банальнее ситуация, тем более она похожа на спасательный круг, за который цепляются «выжившие».

В романе есть страницы, где слова повторяются рефреном и где повествование становится песней, которая уносит вас и выносит. Где источник этой музыки, этой поэзии? В прозе жизни, в самых банальных банальностях. Юрек влюблен в Соню: их ночи любви изображаются кратко и лаконично, зато качели, на которых она сидит, описываются медленно и подробно. „Почему ты так любишь качаться?" — спрашивает Юрек. „Потому что… это трудно объяснить. Вот я здесь, внизу, и сразу же наверху. И наоборот".

Юрек слушает эту обезоруживающую исповедь и, восхищенный, смотрит вверх, где «у самых верхушек деревьев светло-бежевые подошвы туфель кажутся темными», смотрит вниз, где «они оказываются прямо возле его лица», смотрит, по-прежнему восхищенный, и никогда уже этого не забудет.

В конце романа Соня уйдет. Когда-то она скрылась в Творках, чтобы прожить, дрожа от ужаса, свою хрупкую идиллию. Она еврейка; никто этого не знает (даже читатель). Но она пойдет к начальнику больницы, немцу, и признается ему, тот кричит: «Вы сумасшедшая, сумасшедшая!» — он готов спрятать ее, чтобы спасти. Но она упорствует. Когда мы увидим ее в следующий раз, она уже будет мертва: «над землей, на толстой ветке стройного тополя, висела Соня, Соня качалась, Соня раскачивалась».

С одной стороны, идиллия повседневности, обретенная идиллия, желанная идиллия, ставшая песней, с другой — повешенная девушка.

Крах воспоминаний (Хуан Гойтисоло. «Перед занавесом»)

Пожилой человек только что потерял жену. О его характере, а также о фактах его биографии нам известно не очень много. Никакой «story». Единственный сюжет книги — это новый период его жизни, куда он внезапно вступает; когда жена была рядом, она одновременно была *впереди,* на горизонте его времени; теперь же горизонт опустел: ландшафт изменился.

В первой главе человек всю ночь думает об умершей жене, удрученный тем, что память посылает ему какие-то старые куплеты, песенки времен франкистского режима его ранней юности, когда он даже не был с ней знаком. Зачем, почему? Неужели у воспоминаний такой дурной вкус? Или они просто смеются над ним? Он силится вновь воскресить в памяти все те места, где они когда-то бывали вместе; места ему увидеть удается, «вот только она никогда там не появляется, даже мельком».

Когда он оглядывается назад, его жизнь «оказывается бессвязной: он обнаруживает лишь

фрагменты, отдельные элементы, обрывочную последовательность образов… Желание дать последующее оправдание разрозненным событиям предполагало некое искажение, которое могло бы обмануть других, но только не его самого». (И я думаю: может, именно это и называют *биографией?* Искусственную логику, которую навязывают «обрывочной последовательности образов»?)

Под этим новым углом зрения прошлое предстает во всей своей нереальности. А будущее? Разумеется, будущее и не может быть реальным (он думает об отце, построившем дом для своих сыновей, которые никогда в нем не жили). Так одновременно от него отступают и прошлое, и будущее; он прогуливается по деревне, держа за руку какого-то ребенка, и, к своему удивлению, «чувствует себя легко и весело, и так же лишен прошлого, как и ребенок, который его ведет… Все сходится на настоящем и заканчивается настоящим…». И внезапно в этом существовании, сведенном к скудости настоящего, он обретает счастье, которого никогда не знал и никогда не ждал.

После этих испытаний временем становится понятной фраза, сказанная ему Богом: «Хотя ты и был вызван к жизни капелькой спермы, а я

произведен на свет благодаря умозрительным построениям и постановлениям церковных соборов, нас объединяет главное: мы не существуем…» Бог? Да, тот самый, которого старик придумал для себя и с которым ведет долгие беседы. Это Бог, которого не существует и который, коль скоро его не существует, волен изрекать самое страшное богохульство.

Во время одной из таких бесед этот нечестивый Бог напоминает старику его поездку в Чечню; это было после краха коммунизма, когда Россия воевала с Чечней. Вот почему тот человек взял с собой толстовского «Хаджи Мурата», роман, повествующий о войне тех же русских против тех же чеченцев, но только полтора века назад.

Забавно, но я, как и герой Гойтисоло, тоже перечел «Хаджи Мурата» в это же время. Я припоминаю одно обстоятельство, которое тогда меня поразило: хотя все вокруг, все общество, массмедиа уже много лет возмущались чеченской резней, мне не приходилось слышать, чтобы хоть кто-нибудь, хоть один журналист, политик, интеллигент сослался на Толстого, вспомнил его книгу. Все были возмущены бойней, но никто — тем обстоятельством, что эта бойня была *повторением!* Однако именно повторение греха и

есть самый большой грех! И только нечестивый Бог Гойтисоло знает об этом: «Скажи мне: что изменилось на этой Земле, которую я, согласно легенде, создал за семь дней? К чему продлевать этот бессмысленный фарс? Почему люди упорно продолжают плодить себе подобных?»

Потому что грех повторения всегда милосердно стирается грехом забвения (забвение — это «огромная бездонная дыра, в которую низвергается память», память о любимой женщине, так же как и память о великом романе или кровавой резне).

Роман и потомство (Габриэль Гарсиа Маркес. «Сто лет одиночества»)

Когда я перечитывал «Сто лет одиночества», мне в голову пришла странная мысль: герои великих романов не любят заводить детей. Детей не имеет едва ли один процент населения, между тем как по крайней мере половина главных персонажей романов остается бездетными. Ни у Пантагрюэля, ни у Панурга, ни у Дон Кихота нет потомства. Нет его ни у Вальмона, ни у маркизы де Мертей, ни у добродетельной президентши из «Опасных связей». Ни у Тома Джонса, самого известного героя Филдинга. Ни у Вертера. Все главные герои Стендаля бездетны; так же как и многие герои Бальзака и Достоевского; как Марсель, рассказчик «В поисках утраченного времени», если говорить о недавно завершившемся веке, и, разумеется, все основные персонажи Музиля: Ульрих, его сестра Агата, Вальтер, его жена Кларисса и Диотима; и Швейк, и герои Кафки, за исключением совсем юного Карла Россмана, который обрюхатил горничную, но именно

поэтому, желая вычеркнуть ребенка из своей жизни, он сбегает в Америку, и тут-то начинается роман.

Это бесплодие — отнюдь не сознательный замысел романистов; это суть искусства романа (или подсознательное этого искусства), питающего отвращение к производству на свет потомства.

Роман родился одновременно с новым временем, которое сделало из человека, если цитировать Хайдеггера, «единственного субъекта», основу всего. Во многом благодаря именно роману человек появляется на европейской сцене как личность. Даже не в романе, а в своей реальной жизни мы мало что знаем о наших родителях, о том, какими они были до нашего рождения; наши знания о близких слишком фрагментарны, мы видим, как они появляются и исчезают, едва они исчезают, на их место тут же приходят другие: они являют собой длинную вереницу взаимозаменяемых существ. И только роман выделяет индивидуума, высвечивает его биографию, его мысли, чувства, делает его незаменимым: делает его средоточием всего.

Дон Кихот умирает, и на этом роман завершается; это завершение представляется столь бесспорным именно потому, что у Дон Кихота нет

детей; будь у него дети, возникла бы иллюзия, что жизнь возможно продлить, скопировать или опровергнуть, отстоять или предать; смерть отца оставляет дверь открытой; впрочем, именно это мы и слышим с самого детства: твоя жизнь продлится в детях, дети станут твоим бессмертием.

Но если моя история может продолжаться дольше моей собственной жизни, это означает, что моя жизнь сама по себе не является самостоятельной сущностью, это означает, что она не завершена; это означает, что существует нечто совершенно конкретное и земное, с чем сливается личность, с чем она согласна слиться, в чем согласна затеряться: семья, потомство, племя, нация. Это означает, что личность, как «основа всего», не более чем иллюзия, мечта нескольких веков европейского развития.

С сочинением Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» искусство романа, казалось, отринуло эту мечту; внимание приковано не к личности, а к галерее личностей; все они самобытны, неподражаемы, и однако каждая из них — всего лишь мимолетный отсвет солнечного луча на речной волне; каждая несет в себе грядущее забвение и осознает это; ни одна из них не остается в романе с первой до последней страницы; мать

этого многочисленного семейства, старая Урсула, умрет в возрасте ста двадцати одного года, причем задолго до окончания романа; все носят похожие имена: Аркадио Хосе Буэндиа, Хосе Аркадио, Хосе Аркадио Второй, Аурелиано Буэндиа, Аурелиано Второй, чтобы исчезли различающие их очертания и читатель стал их путать. По всей видимости, время европейского индивидуализма — это не их время. Но тогда где их время? То, что восходит к индейскому прошлому Америки? Или грядущее время, когда все человеческие личности сольются в один человеческий муравейник? Мне представляется, что этот роман — апофеоз самого *искусства* романа — является одновременно и прощанием, обращенным к *эпохе* романа.

III. Черные списки, или Дивертисмент в честь Анатоля Франса

1

В компании нескольких своих соотечественников один французский друг приехал как-то в Прагу, и я оказался в такси рядом с некоей дамой, у которой, не зная, о чем еще говорить, я спросил (наивно), кто ее любимый французский композитор. Ее ответ, незамедлительный, непосредственный, решительный, я не забуду никогда: «Только не Сен-Санс».

Я едва удержался, чтобы не сказать ей: «А что вы слышали из его сочинений?» Разумеется, она бы ответила еще более негодующим тоном: «Сен-Санса? Конечно ничего!» Потому что в данном случае дело было не в неприязни к музыке, речь шла о гораздо более серьезных вещах: чтобы ее ничего не связывало с именем, внесенным в черный список.

2

Черные списки. Они были большой страстью

представителей авангарда еще до Первой мировой войны. Мне было лет тридцать пять, я переводил на чешский язык стихи Аполлинера и именно тогда наткнулся на короткий манифест 1913 года, где он присуждал «дерьмо» и «розы». Дерьмо досталось Данте, Шекспиру, Толстому, а еще По, Уитмену, Бодлеру! А розы — ему самому, Пикассо, Стравинскому. Этот манифест, забавный и очаровательный (роза, которую Аполлинер присуждает Аполлинеру), меня изрядно повеселил.

3

Лет десять спустя, только что эмигрировав, я разговаривал во Франции с одним молодым человеком, который внезапно спросил у меня: «Вы любите Барта?» В ту пору я уже не был наивным человеком. Я понимал, что сдаю экзамен. Я знал также, что Ролан Барт в то время возглавлял все почетные списки. Я ответил: «Разумеется, люблю. И еще как! Вы ведь говорите о Карле Барте! Создателе негативной теологии! Какой гений! Творчество Кафки без него немыслимо!» Мой экзаменатор никогда не слышал имени Карла Барта, но, поскольку я связал его с Кафкой, самым неприкасаемым из неприкасаемых, не нашел

что сказать. Беседа повернула в другое русло. А я остался доволен своим ответом.

4

В это же самое время как-то за ужином мне пришлось сдавать еще один экзамен. Некий меломан пожелал узнать, кто мой любимый французский композитор. Обстоятельства повторяются! Я мог бы ответить: «Только не Сен-Санс!», но тут на меня нахлынули воспоминания. Мой отец в двадцатые годы привез из Парижа пьесы для пианино Дариуса Мийо и играл их в Чехословакии перед немногочисленной (весьма немногочисленной) публикой на концертах современной музыки. Взволнованный этими воспоминаниями, я признался в любви к Мийо и ко всей «Шестерке». Я был особенно пылок в своих похвалах, потому что, переполненный любовью к стране, где совсем недавно началась моя вторая жизнь, хотел таким образом выразить свое восхищение. Мои новые друзья выслушали меня весьма доброжелательно. И также доброжелательно дали мне понять, что те, кого я считаю представителями музыки «модерн», давно уже таковыми не являются и для своих хвалебных речей мне следует поискать другие имена.

В самом деле, перемещения из одного списка в другой происходят постоянно, и люди простодушные как раз на этом и попадаются. В 1913 году Аполлинер присудил «розу» Стравинскому, не ведая о том, что в 1946-м Теодор В. Адорно отдаст ее Шёнбергу, а Стравинскому торжественно вручит «дерьмо».

А Чоран! С тех пор как я с ним познакомился, он то и дело перебегал из одного списка в другой, пока, на закате жизни, не обосновался окончательно в черном списке. Впрочем, именно он, вскоре после моего приезда во Францию, когда я упомянул при нем Анатоля Франса, склонился к моему уху и насмешливо прошептал: «Никогда не произносите здесь это имя вслух, над вами все будут смеяться!»

5

Траурный кортеж за гробом Анатоля Франса растянулся на несколько километров. Потом все внезапно опрокинулось вверх дном. Четыре молодых поэта-сюрреалиста, возбужденные его смертью, написали направленный против него памфлет. Поскольку его кресло во Французской академии опустело, на него должен был сесть другой поэт, Поль Валери. Согласно принятой це-

ремонии, ему пришлось произнести хвалебную речь в адрес усопшего. На протяжении всего, ставшего легендарным, панегирика он умудрился, говоря об Анатоле Франсе, ни разу не произнести его имени и чествовал этого анонима с подчеркнутой сдержанностью.

В самом деле, не успел его гроб опуститься на дно ямы, для автора началось восхождение к вершинам черного списка. Каким образом? Неужели речи нескольких поэтов с весьма ограниченной аудиторией оказались способны впечатлить куда более многочисленную публику? Куда же делось то восхищение тысяч людей, которые шли за его гробом? Откуда вообще берутся все эти черные списки? Откуда подаются тайные команды, которым они подчиняются?

Из высшего общества. Нигде в мире оно не играет столь важной роли, как во Франции. Благодаря многовековым аристократическим традициям, а еще благодаря Парижу, где на ограниченном пространстве теснится вся интеллектуальная элита страны и формирует общественное мнение, причем она распространяет его не через критические исследования или научные дискуссии, а через эпатирующие формулировки, каламбуры, экспрессивные злобствования (так

оно и есть: страны с ярко выраженным центром-столицей конденсируют озлобленность, а страны «децентрализованные» ее словно смягчают). Вот еще о Чоране. В те времена, когда я был убежден, что его имя занимает заслуженное место во всех почетных списках, я встретил одного известного интеллектуала. «Чоран? — переспросил он, внимательно глядя мне в глаза. Потом добавил с приглушенным смешком: — Дешевый денди...»

6

Когда мне было девятнадцать лет, один мой друг, лет на пять старше, убежденный коммунист (как и я), участник движения Сопротивления во время войны (настоящий участник, который рисковал жизнью, и я им за это восхищался), поделился со мной своим планом: напечатать новое издание карточной колоды, в которой дам, королей и валетов заменили бы стахановцы, партизаны или изображения Ленина; не правда ли, замечательная мысль — соединить давнюю страсть народа к картам с политическим просвещением?

Затем однажды я прочел в чешском переводе «Боги жаждут». Главный герой, Гамлен, молодой художник-республиканец, придумал новую кар-

точную игру, в которой короли, дамы и валеты были бы заменены фигурами Свободы, Равенства, Братства… Я был ошеломлен. Неужели История — это длинная цепь вариаций? Потому что я был убежден, что мой друг в жизни не прочел ни единой строчки Анатоля Франса. (Действительно, не прочел, я его об этом спрашивал.)

7

В молодости я пытался разобраться в современном мире, погружаясь в бездну диктатуры, подлинную сущность которой не мог предвидеть, пожелать, представить себе никто, тем более те, кто когда-то жаждал и бурно приветствовал ее появление: единственной книгой, способной сказать мне тогда нечто вразумительное по поводу этого незнакомого мира, и был роман «Боги жаждут».

Гамлен, тот самый художник, придумавший новую версию карточной игры, — это, возможно, первый литературный портрет «ангажированного художника». Сколько же мне довелось встречать ему подобных в начале эпохи коммунизма! Однако в романе Франса меня привлекло не *разоблачение* Гамлена, а *тайна* Гамлена. Я говорю «тайна», потому что этот человек, который

в итоге отправил на гильотину десятки людей, в какую-нибудь другую эпоху мог быть приятным соседом, славным коллегой по работе, одаренным художником. Как в бесспорно порядочном человеке могло таиться чудовище? А в политически спокойные времена это чудовище тоже жило бы в нем? неразличимое? или все-таки ощутимое? Мы, кому довелось узнать *страшных* Гамленов, способны ли разглядеть чудовище, дремлющее в *милых* Гамленах, которые сегодня нас окружают?

В моей родной стране, когда люди избавлялись от идеологических иллюзий, «тайна Гамлена» перестала их интересовать: негодяй — он и есть негодяй, какая тут тайна? Экзистенциальная загадка оказалась заслонена политическим убеждением, а убеждениям нет дела до каких-то загадок. Вот почему люди, несмотря на богатый жизненный опыт, из любого исторического испытания выходят такими же глупыми, как и вошли в него.

8

На чердаке, прямо над квартирой Гамлена, находится убогая комнатенка, в которой живет Бротто, бывший банкир, у которого недавно

конфисковали все имущество. Гамлен и Бротто — два полюса романа. В их странном антагонизме отнюдь не добродетель противостоит злодеянию, не революция борется с контрреволюцией; Бротто вообще не ведет никакой борьбы, он не стремится заменить господствующую идеологию своими собственными идеями, он всего лишь отстаивает свое право иметь «неправильные» мысли и выражать сомнение не только в революции, но и в самом человеке, каким его создал Бог. В те времена, когда мои взгляды только формировались, этот Бротто покорил меня, но не той или иной конкретной идеей, а самой позицией *человека, который отказывается верить.*

Размышляя впоследствии о Бротто, я осознал, что в коммунистическую эпоху существовали две простейшие формы разногласия с режимом: разногласие, основанное на вере, и разногласие, основанное на скептицизме; опирающееся на нравственность и опирающееся на безнравственность, пуританское и разнузданное, одно ставило коммунизму в упрек отсутствие веры в Иисуса, другое обвиняло в превращении в новую Церковь, одно возмущалось разрешением абортов, другое — тем, что они не всегда были доступны. (В сознании общего врага две эти позиции почти

не обнаруживали противоречий; тем сильнее они проявились после того, как коммунизм пал.)

9

А что мой друг и его карточная колода? Как и Гамлену, ему не удалось реализовать свою идею. Но не думаю, что он был этим опечален. Ведь он обладал чувством юмора. Помню, когда он делился со мной планами, то смеялся. Он сам осознавал нелепость этой идеи, но, по его мнению, почему бы нелепой идее не послужить в то же время благородной цели? Сравнивая его с Гамленом, я бы сказал, что их отличает чувство юмора, и именно благодаря юмору мой друг никогда не стал бы палачом.

В романах Анатоля Франса юмор присутствует постоянно (будучи не слишком заметен); в «Харчевне королевы Гусиные Лапы» этому можно только порадоваться; но уместен ли юмор на окровавленной почве одной из самых страшных трагедий Истории? Однако это и есть редкий, новый, восхитительный дар: уметь сопротивляться почти неизбежной напыщенности, свойственной столь серьезному сюжету. Ведь только чувство юмора может выявить отсутствие юмора у других. Причем выявить *ужаснувшись!* Только

благодаря прозорливости юмора оказалось возможным увидеть в глубинах души Гамлена его страшную тайну: *пустыню серьезного, пустыню без юмора.*

10

Десятая глава романа «Боги жаждут»: именно в ней сконцентрирована легкая, веселая, счастливая атмосфера; именно отсюда проливается свет на весь роман, который без этой главы погрузился бы во мрак и потерял все свое очарование. В самые мрачные дни Террора несколько молодых художников, Гамлен со своим другом Демаи (очаровательным насмешником и волокитой), известная актриса (в сопровождении нескольких молодых женщин), торговец картинами (с дочерью Элоди, невестой Гамлена) и даже Бротто (впрочем, он тоже художник-любитель) уезжают из Парижа, чтобы провести вместе два беззаботных дня. То, что с ними происходит за этот короткий промежуток времени, всего лишь банальные малозначительные события, но именно эта банальность и сияет счастьем. Единственное эротическое приключение (половой акт Демаи с одной девушкой, «которая росла не вверх, а

вширь»[2] из-за чудовищно раздвоенных костей скелета) — событие столь же ничтожное, сколь и нелепое, но, однако, счастливое. Гамлен, с недавних пор член революционного трибунала, прекрасно чувствует себя в этой компании, равно как и Бротто, его будущая жертва. Все они проникнуты взаимной симпатией, проявления которой упрощаются тем обстоятельством, что большинство французов чувствуют полное безразличие к самой Революции и ее риторике; это безразличие, разумеется, осмотрительно скрывается, так что Гамлен его не замечает; он счастлив рядом с другими, хотя, в то же самое время, одинок среди всех (одинок, но еще не знает об этом).

11

Те, кому удалось на целый век поместить имя Анатоля Франса в черный список, не были романистами, это были поэты, прежде всего — сюрреалисты: Арагон (его великое обращение к жанру романа было еще впереди), Бретон, Элюар, Супо (каждый из них написал собственный текст для общего памфлета).

Убежденные юные авангардисты, всех их раз-

---

[2] Примечания: 2
Перевод Б. Лившица.

дражали официальные знаменитости; свою неприязнь они выражали одними и теми же ключевыми словами: Арагон корил усопшего за «иронию», Элюар — за «скептицизм, иронию», Бретон — за «скептицизм, реализм, за то, что у него нет сердца». Таким образом, их раздражение имело свои смысл и логику, хотя, надо признаться, это «нет сердца» под пером Бретона меня несколько смущает. Неужели великий нонконформист хотел отхлестать труп таким затасканным, пошлым словом?

Впрочем, в романе «Боги жаждут» Анатоль Франс тоже говорит о сердце. Гамлен оказывается среди новых товарищей, революционных судей, обязанных как можно быстрее приговаривать подсудимых к смерти или оправдывать их; вот как Франс это описывает: «На одной стороне оказались безучастные, холодные резонеры, остававшиеся бесстрастными при любых обстоятельствах, на другой — те, которые давали волю чувствам, мало считались с доводами рассудка и судили, *слушаясь сердца. Они всегда выносили обвинительный приговор»* (курсив мой. — *М. К.).*

Бретон оказался прозорлив: у Анатоля Франса сердце было не в большом почете.

12

То самое выступление, в котором Поль Валери столь изящно сделал внушение Анатолю Франсу, представляется важным и по другой причине: это была первая речь, произнесенная с трибуны Французской академии о романисте, то есть о писателе, сделавшем себе имя исключительно на романах. В самом деле, в течение всего XIX века, величайшего века французского романа, академия романистами пренебрегала. Это ли не абсурдно?

Не совсем. Ведь личность романиста не соответствовала представлению о том, кто своими идеями, поведением, нравственным примером мог являться представителем нации. Статус «великого человека», который академия, что вполне естественно, требовала от каждого своего члена, — это вовсе не то, к чему стремится романист, это не его цель; по природе своего искусства он скрытен, противоречив, ироничен (да, ироничен, поэты-сюрреалисты в своем памфлете прекрасно это поняли), и главное: спрятавшись за своими персонажами, он с трудом поддается убеждению и внушению.

Если тем не менее какие-нибудь романисты и

остались во всеобщей памяти как «великие люди», это всего лишь следствие игры исторических совпадений, а для их книг это всегда катастрофа.

Я думаю о Томасе Манне, прилагающем столько усилий, чтобы стал понятен юмор его романов; старание сколь трогательное, столь и тщетное, потому что в эпоху, когда название его страны оказалось замарано нацизмом, он единственный мог обращаться к людям как наследник старой Германии, страны большой культуры; серьезность ситуации, в которой он оказался, скрывала пленительную улыбку его книг.

Я думаю о Максиме Горьком; желая как-то помочь беднякам и их неудавшейся революции (1905 года), он написал самый свой неудачный роман «Мать», ставший впоследствии (декретом аппаратчиков) священным примером для подражания так называемой социалистической литературы; в тени его отлитой в бронзе личности другие его романы (гораздо более свободолюбивые и хорошие, чем принято полагать) просто потерялись.

Еще я думаю о Солженицыне. Был ли этот великий человек великим писателем-романистом? Откуда мне знать? Я так и не открыл ни одной его книги. Его во всеуслышание высказанные взгля-

ды (мужеством которых я восхищаюсь) убедили меня, что я заранее знаю, что он может сказать.

13

«Илиада» заканчивается задолго до падения Трои, в тот момент, когда итог войны еще не ясен, а знаменитого деревянного коня нет еще даже в мыслях Улисса. Ибо таковы эстетические заповеди первого великого эпического поэта: время человеческого существования не должно совпадать со временем исторических событий. Первый великий эпический поэт подчинял все ритму времени человеческого существования.

В романе «Боги жаждут» Гамлену отрубают голову тогда же, когда и Робеспьеру, он гибнет одновременно с властью якобинцев; ритм его жизни накладывается на ритм Истории. Упрекал ли я в глубине души Франса за то, что он нарушил заповеди Гомера? Да. Но позже я изменил мнение. Весь ужас судьбы Гамлена состоит именно в этом: История поглотила не только его мысли, чувства, дела, но и его время, ритм его жизни; это человек, проглоченный Историей; он всего лишь человеческий наполнитель Истории, и романист имел мужество постичь этот ужас.

Не буду утверждать, что совпадение времени

Истории и времени жизни главного героя — это *недостаток* романа; однако не стану отрицать, что это своего рода *помеха,* потому что совпадение этих времен побуждает читателя воспринимать «Боги жаждут» как «исторический роман», некую иллюстрацию Истории. Это неизбежная ловушка для французского читателя, потому что в его стране Революция стала событием священным, превратившимся в национальную проблему, которая все никак не может разрешиться, которая разделяет людей, сталкивает их друг с другом, так что роман, задуманный как изображение Революции, немедленно оказался жертвой этой ненасытной проблемы.

Все это объясняет, почему роман «Боги жаждут» всегда лучше воспринимался не во Франции, а за ее пределами. Ибо это судьба всех романов, действие которых слишком тесно привязано к определенному периоду Истории; соотечественники инстинктивно пытаются найти в них документ, удостоверяющий то, что они сами пережили или о чем яростно спорили; они задаются вопросом, отвечает ли образ Истории, данный в романе, их собственному образу Истории, пытаются разгадать политические взгляды автора и вынести свое суждение о них. Это неизбежно

ведет к недопониманию романа.

Потому что у романиста *страсть к познанию* не имеет отношения ни к политике, ни к Истории. Что он, романист, может открыть нового в событиях, описанных и изученных в тысячах всевозможных умных книг? Вне всякого сомнения, Террор у Франса ужасен, но прочтите последнюю главу романа, пронизанную контрреволюционной эйфорией! Прекрасный драгун Анри, который выдавал людей революционному трибуналу, вновь торжествует среди победителей! Недалекие фанатичные мюскадены[3] сжигают чучело Робеспьера и вешают на фонаре изображение Марата. Нет, автор написал свой роман не для того, чтобы осудить Революцию, а чтобы исследовать загадку ее участников, а заодно и другие загадки: загадку комического, которым пронизаны все эти ужасы; загадку скуки — неизбежной спутницы трагических событий; загадку сердца, которое радуется всем этим отрубленным головам; загадку юмора, единственного прибежища человеческого существа…

---

[3] Примечания: 3
Мюскаден — щеголь-роялист эпохи Директории.

14

Поль Валери, как всем известно, не испытывал большого уважения к искусству романа: это ясно видно из его речи: его интересуют интеллектуальные устремления Франса, а не его романы. И в этом смысле у него не было недостатка в рьяных последователях. Я открываю роман «Боги жаждут», вышедший в серии «Фолио» (1989), в конце, в библиографии, составители рекомендуют пять книг об авторе, вот они: «Анатоль Франс, полемист», «Анатоль Франс, ярый скептик», «Пути скептицизма» (эссе об интеллектуальной эволюции Анатоля Франса), «Анатоль Франс о себе самом», «Анатоль Франс, годы становления». По заголовкам можно понять, что именно привлекает внимание: 1) биография Франса; 2) его позиция по отношению к интеллектуальным дебатам его времени. Но почему никто никогда не интересовался самым главным? Может, в своих произведениях Анатоль Франс сказал о человеческой жизни нечто такое, чего до него сказано не было? Может, он принес что-то новое в искусство романа? А если да, как описать, как определить его поэтику романа?

Противопоставляя (в одной-единственной

короткой фразе) книги Франса и книги Толстого, Ибсена, Золя, Валери относит их к разряду «легких произведений». Но порой злое высказывание случайно может оказаться похвалой! В самом деле, что действительно восхищает, так это легкость стиля, которым Франс описал тяготы эпохи Террора! Легкость, не имеющая аналогов в великих романах его века. Эта легкость невольно заставляет меня вспомнить предыдущий век, «Жака-фаталиста» или «Кандида». Но у Дидро или Вольтера легкость повествования превыше этого мира, чья повседневная реальность невидима и не выражена; напротив, в романе «Боги жаждут» ясно чувствуется *банальность повседневности,* это великое открытие романа XIX века, и не только в подробных описаниях, а скорее в деталях, ремарках, неожиданных лаконичных наблюдениях. Этот роман представляет собой *сосуществование невыносимо трагической Истории и невыносимо банальной повседневности,* сосуществование, которое пронизано иронией, потому что эти два полярных аспекта жизни постоянно сталкиваются, противоречат один другому, высмеивают один другого. Это сосуществование создает стиль романа, являясь при этом одной из его главных тем *(повседневность в*

эпоху резни). Но довольно, я не хочу давать эстетический анализ романов Франса…

15

Не хочу, потому что не готов к этому. Я хорошо помню произведения «Боги жаждут» и «Харчевня королевы Гусиные Лапы» (эти романы были частью моей жизни), но о других романах Франса у меня остались лишь смутные воспоминания, а есть и те, которых я и вовсе не читал. Впрочем, именно так мы и знакомимся с романистами, даже теми, кого очень любим. Я говорю: «Я люблю Джозефа Конрада». А мой друг: «А я не очень». Но говорим ли мы об одном и том же авторе? Я прочел два романа Конрада, мой друг — один, которого я как раз не читал. Однако каждый из нас простодушно (с дерзким простодушием) уверен, что имеет точное представление о Конраде.

Так ли обстоит дело со всеми видами искусства? Не совсем. Если бы я сказал вам, что Матисс — художник второго плана, вам достаточно было бы провести четверть часа в музее, чтобы понять, что я невежда. Но как прочесть всего Конрада? На это потребовалось бы несколько недель! Различные виды искусства по-разному воздействуют на наше сознание; поселяются там

с разной степенью легкости, с разной скоростью, с разным постоянством, требуют разной степени неизбежного упрощения. Все мы говорим об истории литературы, ссылаемся на нее, убеждены, что знаем ее, но что *конкретно* представляет собой история литературы во всеобщей памяти? Лоскутное одеяло, скроенное из разрозненных картинок, которое тысячи читателей делают для себя сами. Под дырявым небом такой расплывчатой и иллюзорной памяти мы все зависим от черных списков, их беззаконных и нелогичных приговоров, всегда готовы следовать их глупому изяществу.

16

Я нахожу старое письмо от 20 августа 1971 года, подписанное «Луи». Это довольно длинное письмо — ответ Арагона на мое письмо (о котором у меня не сохранилось никаких воспоминаний). Он сообщает мне о том, что с ним было в прошлом месяце, о книгах, которые он сейчас издает („Матисс“ выходит 10 сентября…»), и в этом контексте я читаю: «Но памфлет об Анатоле Франсе не представляет никакого интереса, я даже не знаю, есть ли у меня этот газетный номер, где мне принадлежит одна наглая статья, вот и все».

Мне очень нравились романы Арагона, написанные после войны, «Страстная неделя», «Гибель всерьез»… Когда позднее он написал предисловие к «Шутке», я, счастливый знакомством с ним, попытался продолжить наши отношения. Я вел себя как с той дамой в такси, которую, чтобы поддержать разговор, я спросил о любимом французском композиторе. Желая похвастаться знанием памфлета сюрреалистов против Анатоля Франса, я, надо полагать, задал о нем вопрос Арагону в своем письме. Теперь я могу себе представить его досаду: «Неужели та наглая статья — единственное, что интересует этого Кундеру из всего, что я написал?» И еще (о чем он наверняка подумал с грустью): «Неужели от нас останется лишь то, что не представляет никакого интереса?»

17

Я приближаюсь к финалу и в качестве прощального аккорда хочу еще раз вспомнить X главу, этот светильник, зажженный в первой трети романа, который будет освещать его своим мягким светом до самой последней страницы: небольшая компания друзей, творческая богема, на два дня уезжает из Парижа и поселяется в деревенской гостинице; все отправляются на поиски

приключений, из которых исполнится только одно: наступает ночь, и Демаи, очаровательный насмешник и волокита, ищет на чердаке одну юную особу из их компании; ее там нет, зато он находит другую — служанку из гостиницы, уродливую девицу, которая из-за раздвоенных костей скелета в ширину больше, чем в высоту; она спит там, на чердаке, с задранной рубашкой, раздвинув ноги; Демаи пользуется случаем и вступает с ней в связь. Это краткое совокупление, беспечное изнасилование описано весьма сдержанно, в небольшом абзаце. И чтобы от этого эпизода не осталось никакого тягостного, мерзкого, натуралистического ощущения, на следующее утро, когда компания готовится к отъезду, эта самая девица с двойными костями, забравшись на лестницу, счастливая, в прекрасном настроении, в знак прощания бросает вниз цветы. Страниц через двести, в самом конце романа, Демаи, совративший девушку со сдвоенными костями, окажется в постели Элоди, невесты своего друга Гамлена, уже погибшего на гильотине. И все это без всякого пафоса, без осуждения, без смеха сквозь слезы, лишь с легкой, легкой, легкой дымкой грусти…

IV. Мечта о едином наследии

Диалоги о Рабле и музоненавистниках

Ги Скарпетта: Напомню тебе твои же слова: «Меня всегда удивляло, какое незначительное влияние Рабле оказал на французскую литературу. Дидро — разумеется. Селин. А кроме этого?» Еще ты вспоминал, что в 1913 году Жид, отвечая на вопросы одной анкеты, исключил Рабле из своего пантеона, а Фромантена включил. А ты? Кем является для тебя Рабле?

Милан Кундера: «Гаргантюа и Пантагрюэль» — это роман, появившийся до литературы. Чудесный период, который больше никогда не повторится, когда искусство еще не утвердилось в своем статусе и еще не разграничено нормативами. Как только роман начинает утверждаться как особый жанр или (более того) как самостоятельное искусство, его первоначальная свобода оказывается ущемлена; появляются эстеты-цензоры, которые полагают, будто могут постановить, что отвечает, а что не отвечает признакам этого искусства (что является романом, а что нет), и формируется публика со своими привычками и требованиями. Благодаря этой *первичной свободе* романа творчество Рабле таит

в себе неисчерпаемые эстетические возможности, некоторые из которых воплотились в последующей эволюции романа, а другие — нет. Иными словами, романист получает в наследство не только то, что было воплощено и реализовано, но и то, что вообще было возможно. И Рабле напоминает ему об этом.

Г. С.: Выходит, Селин — один из немногих французских писателей, а возможно, единственный, который открыто ссылается на Рабле. Что ты думаешь о его тексте?

М. К.: «Рабле потерпел неудачу, — писал Селин. — Он хотел создать язык для всех, истинный язык. Он хотел сделать язык доступным для широкого круга людей… сделать разговорный язык частью письменного языка…» От этого, по мнению Селина, выиграл академический стиль. «…Нет, Франция не может больше понимать Рабле: она стала слишком манерной…» Некоторая манерность, да, это проклятие французской литературы, французского духа, тут я согласен. Но я недоумеваю, когда читаю в том же тексте Селина: «Вот главное, что я хотел сказать. Остальное (воображение, творческий дух, комическое и т. д.) меня не интересует. Язык, только язык». В 1957 году, когда Селин писал это,

он еще не мог знать, что это сведение эстетики к лингвистике в будущем станет одной из аксиом университетского идиотизма (он бы это, конечно, возненавидел). В самом деле, роман — это также персонажи, история («story»), композиция, стиль (стилевой регистр), дух, особенности творческого воображения. Вспомним, к примеру, этот фейерверк стилей у Рабле: проза, стихи, забавные перечисления, пародия на ученые речи, размышления, аллегории, письма, натуралистические описания, диалоги, монологи, пантомимы… Рассуждения о демократизации языка не объясняют этого богатства форм, виртуозного, буйного, пронизанного игровым духом, эйфорического и очень, очень *искусственного* (искусственное не означает манерное). Вот лишь одна из забытых возможностей последующей эволюции романа. Мы обнаружим ее лишь три с половиной столетия спустя, у Джеймса Джойса.

Г. С.: В отличие от некоторых французских романистов, «забывших» Рабле, на него постоянно ссылаются очень многие иностранные писатели: ты упомянул Джойса, да, конечно, можно было бы еще вспомнить Гадду, а также современных писателей: лично я слышал, как о Рабле с большим воодушевлением отзываются Данило Киш,

Карлос Фуэнтес, Гойтисоло или ты сам… Как будто этот «источник» жанра романа неизвестен в его собственной стране, зато признается иностранными авторами. Как ты объяснишь этот парадокс?

М. К.: Я рискну говорить лишь о самом поверхностном аспекте этого парадокса. Тот Рабле, который очаровал меня, когда мне было восемнадцать, — это Рабле на восхитительном чешском современном языке. Учитывая то, что его старофранцузский сегодня можно понять с трудом, для французов Рабле всегда будет более замшелым, архаичным, более книжным, чем для того, кто прочел его в переводе (хорошем переводе).

С. К.: Когда в Чехословакии перевели Рабле? Кто? Как? И какова судьба этого перевода?

М. К.: Его перевела небольшая группа великолепных писателей, которые называли себя «Телемская богема». Перевод «Гаргантюа» появился в 1911 году. Собрание из пяти книг вышло в 1931-м. По этому поводу могу высказать одно замечание: после Тридцатилетней войны чешский перестал существовать в качестве литературного языка. Когда нация в XIX веке начала возрождаться (как и другие нации Центральной Европы), ее целью было сделать из чешского

языка европейский язык, равный всем прочим языкам. Блистательный перевод Рабле — какое восхитительное доказательство зрелости языка! В самом деле, «Гаргантюа и Пантагрюэль» — одна из самых прекрасных книг, когда-либо написанных по-чешски. Для современной чешской литературы раблезианское влияние оказалось весьма значительным. Величайший модернист чешского романа Владислав Ванкура (расстрелянный немцами в 1942 году) был страстным раблезианцем.

Г. С.: А Рабле в других государствах Центральной Европы?

М. К.: Его судьба в Польше была почти такой же, как в Чехословакии; перевод Тадеуша Бой-Желеньского (также расстрелянного немцами в 1941 году) был прекрасным, это один из лучших текстов, написанных по-польски. Именно этот польский Рабле так восхищал Гомбровича. Говоря о своих «учителях», он на едином дыхании называет троих: Бодлер, Рембо и Рабле. Что касается Бодлера и Рембо, на них все современные художники ссылаются очень часто. Рабле фигурирует довольно редко. Французские сюрреалисты не слишком его любили. На западе Центральной Европы модернизм авангарда был до наивно-

сти антитрадиционным и проявлялся почти исключительно в лирической поэзии. Модернизм Гомбровича совсем иного толка. Это прежде всего модернизм романа. И потом, Гомбрович не собирался наивно оспаривать традиционные ценности, он хотел лишь их «переоценить» (в ницшеанском смысле: Umwertung aller Werte). Рабле-Рембо как единение двух имен, как программа: вот какова эта Umwertung ценностей, новая перспектива, весьма показательная для самых крупных представителей модернизма, как я сам его понимаю.

Г. С.: Во французской школьной традиции (нашедшей, к примеру, отражение в учебниках по литературе) существует тенденция вставить Рабле в рамки «серьезности», сделать из него обычного мыслителя-гуманиста — в ущерб игровому началу, экспансивности, фантазии, непристойностям, смеху, который пронизывает все его творчество: именно эту «карнавальность» более всего ценил Бахтин. Что ты можешь сказать об этой подмене, этом искажении? Следует ли видеть в этом нежелание признавать иронич-ность по отношению ко всему ортодоксальному, ко всему рассудочному, что, по твоему мнению, является самой сутью жанра романа?

М. К. — Все еще хуже, чем просто отказ от иронии, от фантазии и т. п. Это безразличие к искусству, это отказ от искусства, аллергия на искусство, «музоненавистничество»; творчеству Рабле отказывают в эстетическом анализе. Учитывая, что историография и теория литературы становятся все более «музоненавистническими», только писатели могут сказать что-нибудь интересное про Рабле. Небольшое воспоминание: в одном интервью у Салмана Рушди спросили, что ему больше всего нравится во французской литературе, он ответил: «Рабле и „Бувар и Пекюше“». Этот ответ говорит о нем больше, чем множество глав из учебника. Почему «Бувар и Пекюше»? Потому что это не тот Флобер, что написал «Воспитание чувств» и «Госпожу Бовари». Потому что это Флобер «несерьезного». А почему Рабле? Потому что он первооткрыватель, основатель, гений «несерьезного» в искусстве романа. Назвав эти два имени, Рушди выделяет сам принцип «несерьезного», именно ту возможность искусства романа, которая в течение всей его истории оставалась невостребованной.

1994

Мечта о едином наследии у Бетховена

Мне известно, что уже Гайдн и Моцарт время от времени возрождали полифонию в своих классических композициях. Однако у Бетховена это самое возрождение представляется значительно более выразительным и обдуманным: я имею в виду его последние фортепианные сонаты, в частности op. 106, «Hammerkiavier», последняя часть которой — фуга, обладающая всем истинным богатством полифонии, но при этом оживленная духом новой эпохи: она более длительная, более сложная, более звучная, более драматичная, более экспрессивная.

Соната op. 110 восхищает меня еще больше: фуга здесь является элементом третьей (последней) части, которая вводится коротким пассажем из нескольких тактов с пометкой *recitativo*[4] (мелодия теряет свою распевность и становится словом, утрированная, с рваным ритмом, состоящая в основном из повторения одних и тех же шестнадцатых и тридцать вторых нот); затем следует композиция из четырех частей. Первая

---

[4] Примечания: 4
Речитатив (ит.).

— ариозо (выдержанное в гомофонной конфактуре: мелодия на левой педали *(una corda),* в сопровождении аккордов в левой руке, характер: *классически* ясный); вторая — фуга; третья — вариация того же ариозо (та же мелодия становится экспрессивной, жалобной, *романтически* порывистой); четвертая — продолжение той же фуги, но с обратной (противоположной) темой (фуга звучит от *piano* до *forte* и в четырех последних тактах превращается в гомофонию, лишенную всяких признаков полифонии).

Итак, на десятиминутном отрезке эта третья часть (включая краткий пролог *recitativo)* отличается невероятным *многообразием* эмоций и форм; однако слушатель не осознает этого, настолько естественно и просто выглядит эта сложность. (Пусть это служит примером: формальные новшества великих мастеров всегда выглядят весьма сдержанно, в этом и состоит истинное совершенство, и только у второстепенных художников новшества привлекают к себе внимание.)

Вводя фугу (идеальную форму полифонии) в сонату (идеальную форму музыки классицизма), Бетховен словно кладет руку на шрам, образовавшийся на стыке двух великих эпох: одной,

что пролегает от ранней полифонии XII века до Баха, и другой, опирающейся на то, что принято называть гомофонией. Он словно спрашивает себя: принадлежит ли мне еще наследие полифонии? И если да, как полифония, требующая, чтобы каждый голос был хорошо различим, может приспособиться к оркестру, недавнему изобретению (так же, как и превращение старого скромного пианино в «Hummerklavier»), богатое звучание которого больше не позволяет различить отдельные голоса? И как безмятежность и умиротворенность полифонии могли бы сопротивляться эмоциональной субъективности музыки, появившейся вместе с классицизмом? Могут ли сосуществовать эти две столь противоположные концепции музыки? И сосуществовать в одном произведении (соната опус 106)? И более того, в одной и той же части музыкального произведения (последней части опуса 110)?

Я полагаю, что Бетховен сочинял свои сонаты, мечтая быть наследником *всей* европейской музыки, начиная с самых ее истоков. Эта мечта, которую я ему приписываю, мечта о великом синтезе (синтезе двух на первый взгляд непримиримых эпох), нашла свое воплощение лишь два столетия спустя, у величайших композито-

ров эпохи модернизма, а именно у Шёнберга и Стравинского, которые тоже, несмотря на их диаметрально противоположные пути (или пути, которые Адорно хотел считать диаметрально противоположными),[5] были не (только) преемниками своих непосредственных предшественников, но — и совершенно сознательно — *едиными наследниками* (и, вероятно, последними) *всей истории музыки.*

[5] Примечания: 5

О взаимоотношениях Стравинского и Шёнберга я говорю подробнее в «Импровизации в честь Стравинского» (в третьей части «Нарушенных завещаний»): все творчество Стравинского — это краткое изложение истории европейской музыки в виде долгого путешествия из XII века в XX. И Шёнберг в своей музыке тоже охватывает опыт всей истории музыки, но не «по-стравински», не «горизонтально», не «эпически», не в виде прогулки, а в едином синтезе своей двенадцатитоновой системы. Адорно противопоставляет эти две эстетики, считая их совершенно непримиримыми. Он не видит того, что их сближает.

Архироман, открытое письмо к юбилею Карлоса Фуэнтеса

Дорогой Карлос!

Для тебя это юбилей, для меня тоже: семьдесят лет со дня твоего рождения и ровно тридцать лет с того дня, как я впервые встретил тебя в Праге. Ты приехал туда через несколько месяцев после советского вторжения, вместе с Хулио Кортасаром, Габриэлем Гарсиа Маркесом, чтобы поддержать нас, чешских писателей. Несколько лет спустя я поселился во Франции, где ты был послом Мексики. Мы часто встречались и беседовали. Немного о политике, много о романе. Вторая тема в особенности выявила единство наших взглядов.

Мы говорили тогда об удивительном сходстве твоей огромной Латинской Америки и моей маленькой Центральной Европы, двух частей света, одинаково отмеченных исторической памятью барокко, которая делает писателя сверхчувствительным к соблазнам фантастического, сказочного, волшебного воображения. И еще одна точка соприкосновения: две наши части света сыграли решающую роль в эволюции романа

XX века, романа moderne, скажем так, постпрустовского: прежде всего в десятые, двадцатые, тридцатые годы благодаря плеяде великих романистов моей Центральной Европы: Кафке, Музилю, Броху, Гомбровичу (мы были удивлены, что Брох вызывает в нас обоих такое же восхищение, гораздо большее, казалось мне, чем то, что испытывают к нему его соотечественники; и другого свойства: по нашему мнению, он выявил новые эстетические возможности романа и был прежде всего автором «Сомнамбул»); затем, в пятидесятые, шестидесятые, семидесятые годы, благодаря другой великой плеяде, которая, в своей части света, продолжала преображать эстетику романа: Хуан Рульфо, Карпентьер, Сабато, потом ты и твои друзья…

А еще мы знали, что такое верность: верность революции искусства модернизма XX века и верность роману. Эти две «верности» никак не сходились в одной точке. Потому что авангард («ар модерн» в его идеологизированной версии) всегда отодвигал роман за пределы модернизма, рассматривая его как нечто устаревшее, совершенно банальное. Если позднее, в пятидесятые — шестидесятые годы, запоздалые авангардисты захотели основать и провозгласить модернизм в

искусстве романа, они пошли по пути отрицания, и только: роман *без* персонажа, *без* интриги, *без* истории, насколько возможно, *без* пунктуации, роман, который стал именоваться *антироманом.*

Любопытно: создатели поэзии «модерн» не претендовали на то, что делают *антипоэзию.* Напротив, после Бодлера поэтический модернизм стремился как можно больше приблизиться к самой квинтэссенции поэзии, к ее потаенной сути. В этом смысле я представляю современный роман не как *антироман,* а как *архироман.* Архироман: во-первых, он устремлен на то, что только роман и может сказать; во-вторых, он возрождает все утерянные и забытые возможности, которые искусство романа накапливало в течение четырех столетий своей истории. Вот уже двадцать пять лет, как я прочитал твою «Терра ностра». Я прочел архироман. Доказательство, что это существует, может существовать. Великий модернизм романа. Его чарующая и прихотливая новизна.

Обнимаю тебя, Карлос!

Милан

Я написал это письмо в 1998 году для «Лос-Анджелес таймс». Что могу я добавить к нему сегодня? Разве что эти несколько слов по поводу

Броха.

В его судьбе отразилась вся трагедия Европы его времени: в 1929-м, в сорок три года, он принялся писать «Сомнамбулы», роман-трилогию, который завершит в 1932-м. Четыре ярчайших года в середине его жизни! Исполненный гордости, уверенный в себе, в ту пору он расценивает поэтику «Сомнамбул» как «в высшей степени оригинальный феномен» (письмо 1931 года), который дает начало «новому типу фразы в литературной эволюции» (письмо 1930 года). Он не ошибался. Но, едва закончив «Сомнамбул», он видит, что в Европе «начинается эпоха ничтожества» (письмо 1934 года), и им овладевает ощущение «ненужности всякой литературы в эти страшные времена» (письмо 1936 года); он заключен в тюрьму, затем вынужден эмигрировать в Америку (Европу он больше никогда не увидит), и в эти мрачные годы он пишет «Смерть Вергилия», вдохновленный легендой, согласно которой Вергилий решил уничтожить «Энеиду»: вот величественное прощание с искусством романа, сделанное в форме романа, и в то же время для него самого это «моральная подготовка к смерти» (письмо 1946 года). В самом деле, если не считать нескольких переработок (неизменно

великолепных) прежних текстов, он оставляет литературу, которую называет «борьбой успеха и тщеславия» (письмо 1950 года), и вплоть до самой смерти не покидает своего кабинета. Ученые и философы (например, Ханна Арендт), потрясенные нравственным пафосом его эстетического самоотречения, гораздо больше интересуются его позицией и образом мысли, чем самим искусством. Очень жаль, потому что останутся не его научные работы, а романы, и прежде всего «Сомнамбулы» с их «подлинно самобытной» поэтикой, где Брох понимает модернизм романа как эксперимент по созданию грандиозного синтеза формальных возможностей, синтеза, на который никто прежде не решался. В течение всего 1999 года «Франкфуртер альгемайне цайтунг» проводила опрос среди писателей всего мира, каждую неделю один из них должен был назвать литературное произведение, которое, по его мнению, является самым значительным произведением XX века (и объяснить свой выбор). Фуэнтес назвал «Сомнамбул».

Полный отказ от наследия, или Янис Ксенакис (текст, опубликованный в 1980 году, с двумя добавлениями 2008 года)

1

Это было через два-три года после советского вторжения в Чехословакию. Я влюбился в музыку Вареза и Ксенакиса.

Я задаю себе вопрос: почему? Из авангардистского снобизма? При той уединенной жизни, что я вел в то время, снобизм был бы лишен всякого смысла. Мне это было интересно как знатоку? Но если я в крайнем случае мог понять структуру какой-нибудь композиции Баха, то перед музыкой Ксенакиса я был совершенно безоружен, необразован, неосведомлен, то есть я был просто наивным слушателем. И тем не менее я испытал подлинное удовольствие от этих произведений, которые слушал с жадностью. Мне они были нужны: они приносили странное облегчение.

Да, вот оно, это слово. В музыке Ксенакиса я находил облегчение. Мне довелось полюбить ее в самый черный период моей собственной жизни

и жизни моей родной страны.

Но почему я искал облегчения у Ксенакиса, а не в патриотической музыке Сметаны, где я мог бы отыскать иллюзию бессмертия своей нации, которая только что была приговорена к смерти?

Разочарование, вызванное катастрофой, поразившей мою страну (катастрофой, последствия которой переживут века), не ограничивалось лишь событиями политическими: это разочарование касалось человека как такового, человека с его жестокостью, а также с его постыдными уловками, которыми он пытается замаскировать эту жестокость, человека, всегда готового оправдать собственное варварство благородными чувствами. Я понимал, что сентиментальность (как в частной жизни, так и в общественной) нисколько не противоречит насилию, но, напротив, сливается с ней, оказывается ее частью…

2

В 2008 году я добавил: Прочитав в своем старом тексте фразы о «нации, которая только что была приговорена к смерти» и о катастрофе, «поразившей мою страну… последствия которой переживут века», я тут же решил их убрать, потому что сегодня они могут показаться абсурд-

ными. Потом я взял себя в руки. И даже испытал некоторую досаду оттого, что память захотела подвергнуть себя цензуре. В этом «блеск и нищета» памяти: она гордится тем, что может верно хранить логическую последовательность прошедших событий, но что касается того, как именно мы их прожили, то она не чувствует за собой обязательств соблюдать хоть какое-то правдоподобие. Пожелав опустить эти небольшие пассажи, она не ощущала за собой вины за ложь. Если она и хотела солгать, это ведь было во имя истины? Неужели сегодня не очевидно, что за это время История сделала из советской оккупации Чехословакии незначительный эпизод, о котором все уже забыли?

Разумеется. Однако я и мои друзья пережили этот эпизод как безысходную катастрофу. И если забыть наше душевное состояние в то время, невозможно понять ни суть этой эпохи, ни ее последствия. Причиной нашего отчаяния был не коммунистический режим. Режимы приходят и уходят. Но границы цивилизаций остаются. А мы увидели, как нас поглощает другая цивилизация. Внутри Российской империи столько других наций как раз в это время теряли свой язык и идентичность. И я сразу же осознал

эту очевидность (эту *странную очевидность):* чешская нация не бессмертна, она тоже может перестать существовать. Без этой навязчивой идеи мое странное влечение к Ксенакису было бы непонятным. Его музыка примирила меня с неизбежностью конца.

3

Снова текст 1980 года: По поводу чувств, оправдывающих человеческую жестокость, я вспоминаю замечание Карла Густава Юнга. В своем анализе «Улисса» он называет Джеймса Джойса «пророком бесчувственности»: «Существует много свидетельств тому, — писал он, — что мы вовлечены в сентиментальную мистификацию невероятных масштабов. Подумайте только о плачевной роли общественных сентиментов во время войны. <…> Сентиментальность является надстройкой над грубостью и жестокостью. Я глубоко убежден, что мы увязли <…> в сентиментальности. Следовательно, вполне объяснимо, что пророк в целях обучения наших современников в качестве компенсации не дол-

жен использовать ни малейших чувств».[6]

Но и будучи «пророком бесчувственности», Джеймс Джойс мог оставаться романистом. Я даже думаю, что в истории романа он мог бы отыскать предшественников своего «пророчества». Роман как эстетическая категория не обязательно связан с концепцией сентиментального у человека. Музыка, напротив, не может избавиться от этой концепции.

Хотя Стравинский, например, не признавал, что музыка является выражением чувств, наивный слушатель воспринимает ее именно так, а не иначе. Это проклятие музыки, ее слабая сторона. Достаточно какому-нибудь скрипачу сыграть три первые длинные ноты largo, и переполненный чувствами слушатель вздыхает: «Ах, как это прекрасно!» В этих первых трех нотах, вызвавших переживание, нет ничего, никакой находки, никакого творчества, вообще ничего: самая нелепая «сентиментальность». Но никто не может освободиться от этого восприятия музыки, от этого глупого возгласа, который она исторгает.

В основе европейской музыки — искусственное звучание ноты и гаммы, поэтому она не соответ-

[6] Примечания: 6

Юнг К. Монолог Улисса / пер. Г. Бутузова // Юнг К., Найманн Э. Психоанализ и искусство. Рефл-бук, Ваклер, 1998.

ствует *объективному* звучанию мира. С самого своего рождения она, словно непреодолимым соглашением, связана необходимостью выражать *субъективное.* Она противится грубому звучанию внешнего мира, как чувствительная душа противится бесчувственности Вселенной.

Но может настать момент (в жизни человека или в истории цивилизации), когда сентиментальность (рассматриваемая до сих пор сила, делающая человека более человечным и смягчающая холодность его рассудка) оказывается внезапно «надстройкой над грубостью и жестокостью», которая всегда присутствует в ненависти, мстительности, восторге кровавых побед. Именно тогда музыка явилась мне как оглушительный звук эмоций, между тем как мир звуков в сочинениях Ксенакиса стал красотой, красотой, отмытой от эмоционального мусора, лишенной сентиментальной жестокости.

4

В 2008 году я добавил: По чистому совпадению в те дни, когда я размышлял о Ксенакисе, я прочел книгу молодого австрийского писателя Томаса Главинича «Работа ночи». Йонас, тридцатилетний мужчина, просыпается однажды утром, а

мир вдруг оказывается пустым, обезлюдевшим; его квартира, улицы, магазины, кафе на месте и такие же, как прежде, но без всяких следов тех, кто еще вчера здесь жил. В романе описываются скитания Йонаса по этому покинутому всеми миру, сначала пешком, потом на машинах, которые он меняет, потому что вот они, здесь, без водителей, все в его распоряжении. Несколько месяцев, до своего самоубийства, он ездит по миру, безнадежно пытаясь отыскать следы собственной жизни, свои воспоминания и даже воспоминания других людей. Он смотрит на дома, замки, леса и размышляет о многих поколениях тех, кто это все видел и кого больше нет; и понимает, что все, что он видит, — это забвение, всего лишь забвение, кульминация которого наступит скоро, как только сам он перестанет существовать. А я снова думаю об этой очевидности (об этой *странной очевидности):* все, что сейчас существует (нация, мысли, музыка), тоже может перестать существовать.

5

Снова текст 1980 года: Будучи «пророком бесчувственного», Джойс мог оставаться романистом; Ксенакис, напротив, вынужден был *выйти*

за пределы музыки. Его инновации иного характера, чем у Дебюсси или Шёнберга. Последние никогда не теряли связи с историей музыки, они всегда могли «вернуться назад» (и часто возвращались). Для Ксенакиса все мосты были сожжены. Оливье Мессиан сказал об этом: музыка Ксенакиса «не радикально новая, она радикально другая». Ксенакис не противостоит *предыдущей стадии* истории музыки. Он отдаляется от всей европейской музыки, от *совокупности музыкального наследия.* Его исходная точка находится вне: не в искусственном звучании ноты, которая отделилась от природы, стремясь выразить субъективное в человеке, а в звуках мира, в «звуковой массе», которая не прорывается из глубин сердца, а приходит к нам извне, подобно поступи дождя, грохоту завода или шуму толпы.

Его эксперименты, связанные со звуками и с шумами, которые находятся за пределами нот и гамм, могут ли они создать новую эру в истории музыки? Надолго ли они останутся в памяти меломанов? Вряд ли. Если что и останется, так это жест великого отречения: впервые кто-то осмелился сказать европейской музыке, что от нее можно отказаться. Забыть ее. (Случайно ли Ксенакис в юности смог постичь человеческую

природу так, как никакому другому композитору это не удавалось? Пройти через бойню гражданской войны, быть приговоренным к смерти, получить рану, навсегда изуродовавшую его красивое лицо…) И я думаю о неизбежности, о глубоком смысле той неизбежности, которая заставила Ксенакиса предпочесть объективное звучание мира субъективному звучанию души.

V. Прекрасно, как «множественная встреча»

ЛЕГЕНДАРНАЯ ВСТРЕЧА

В 1941 году, эмигрируя в Соединенные Штаты, Андре Бретон останавливается на Мартинике, на несколько дней он был задержан вишистской администрацией; после освобождения, прогуливаясь по Фор-де-Франс, в одной лавке он обнаруживает небольшой местный журнал «Тропик», он восхищен им, в этот мрачный период жизни он кажется ему вершиной поэзии и мужества. Он быстро знакомится с коллективом редакции, несколькими молодыми людьми от двадцати до тридцати лет, объединившимися вокруг Эме Сезера, и все свое время проводит с ними. Для Бретона это удовольствие и поддержка. Для мартиниканцев — творческий подъем и незабываемое очарование.

Через несколько лет, в 1945 году, Бретон, возвращаясь во Францию, ненадолго останавливается в Порт-о-Пренс, на Гаити, где выступает с публичной лекцией. Там вся интеллектуальная элита

острова, в том числе совсем молодые писатели Жак Стефен Алексис и Рене Депестр. Они слушают его, столь же восхищенные, как и мартиниканцы несколько лет назад. Их журнал «Ля Рюш» (Еще один журнал! Да, это была великая эпоха журналов, эпоха, которой уже нет) посвятил Бретону специальный номер, который был конфискован, а журнал запрещен.

Для гаитян встреча была столь же мимолетной, сколь и незабываемой: я сказал «встреча», а не знакомство, не дружба, даже не союз; встреча — это значит вспышка, озарение, случай. Алексису в ту пору — двадцать три года, Депестру — девятнадцать, их познания о сюрреализме весьма поверхностны, они, к примеру, ничего не знают о политической ситуации (раскол внутри самого движения); они, с их жадным и первозданным умом, ослеплены Бретоном, его бунтарством, дерзостью воображения, которыми проникнута его эстетика.

В 1946 году Алексис и Депестр основали Коммунистическую партию Гаити, и все, что они пишут, наполнено революционным духом, подобная литература распространена в ту пору по всему миру и везде непременно находится под влиянием Советского Союза и его «социалистического

реализма». Только для гаитян учителем являлся не Горький, а Бретон. Они не говорят о социалистическом реализме, их девиз — литература «чудесного», или «чудесной реальности». Вскоре Алексис и Депестр будут вынуждены эмигрировать. Затем, в 1961 году, Алексис возвращается на Гаити, намереваясь продолжать борьбу. Его арестовывают, пытают, убивают. Ему всего тридцать девять лет.

ПРЕКРАСНО, КАК «МНОЖЕСТВЕННАЯ ВСТРЕЧА»

Сезер. Это великий основатель: основатель мартиниканской *политики,* которой до него просто не существовало. Но в то же самое время он основатель мартиниканской *литературы,* его «Дневник возвращения в родную страну» (совершенно оригинальная поэма, которую невозможно ни с чем сравнить, по словам Бретона, «самый выдающийся лирический памятник этого времени») — такое же основополагающее произведение для Мартиники (и, разумеется, для всех Антильских островов), как «Пан Тадеуш» Мицкевича (1798–1855) для Польши или поэзия Петёфи (1823–1849) для Венгрии. Иными словами, Сезер — создатель вдвойне: два его создания

(политика и литература) соединяются в его личности. Но в отличие от Мицкевича и Петёфи он не только поэт-создатель, он в то же время поэт модернизма, наследник Рембо и Бретона. Две разные эпохи (эпоха начала и эпоха апогея) прекрасным образом соединяются в его поэтическом творчестве.

Журнал «Тропик», девять номеров которого вышли в 1941–1945 годах, систематически обращается к трем основным темам, которые тоже, появляясь вместе на страницах издания, образуют нечто вроде особой встречи, какой не было ни в одном авангардистском издании мира:

1) мартиниканская эмансипация, культурная и политическая: внимание к африканской культуре, особенно культуре Черной Африки; экскурс в историю рабства; первые шаги концепции «негритюда» (этот вызывающий термин придумал Сезер, исходя из негативной коннотации слова «негр»); культурная и политическая панорама Мартиники; антиклерикальные и антивишистские дебаты;

2) исследование поэзии и искусства модернизма: восхищение главными персонами поэзии модернизма — Рембо, Лотреамоном, Малларме, Бретоном; начиная с третьего номера про-

слеживается откровенно сюрреалистическая ориентация (отметим, что эти молодые люди, будучи весьма политизированы, не жертвуют поэзией ради политики: для них сюрреализм прежде всего движение в искусстве); их погруженность в сюрреализм по-юношески страстная. «Чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно», — сказал Бретон, и слово «чудесное» становится для них чем-то вроде пароля; синтаксическая модель фразы Бретона («красота будет конвульсивной или ее не будет вовсе») часто копируется, как и модель формулировки Лотреамона: «прекрасен… как встреча на анатомическом столе швейной машинки с зонтиком»; Сезер: «Поэзия Лотреамона прекрасна, как декрет об экспроприации» (и опять Бретон: «Речь Эме Сезера прекрасна, как выделяющийся кислород») и т. д.;

3) зарождение мартиниканского патриотизма: желание познать остров, как будто это твой собственный дом, родина, которую нужно знать досконально: длинный текст о мартиниканской фауне, еще один — о мартиниканской флоре и происхождении названий растений; но особое место занимало народное искусство: публикации и комментарии креольских сказок.

Одно замечание по поводу народного искусства: в Европе его открыли романтики: Брентано, Арним, братья Гримм, а еще Лист, Шопен, Брамс, Дворжак; полагают, будто оно утратило свою привлекательность для модернистов, это не так; не только Барток и Яначек, но Равель, Мийо, Мануэль де Фалья, Стравинский любили народную музыку, в которой находили забытые лады, незнакомые ритмы, резкость, непосредственность, давно уже утраченные музыкой, звучащей в концертных залах; народное искусство утвердило модернистов — в отличие от романтиков — в их эстетическом нонконформизме. Таково же отношение мартиниканских художников: фантастическая грань народных сказок соединяется в их восприятии со свободой воображения, которую проповедовали сюрреалисты.

ВСТРЕЧА ЗОНТИКА, ПРЕБЫВАЮЩЕГО В СОСТОЯНИИ ПОСТОЯННОЙ ЭРЕКЦИИ, И ШВЕЙНОЙ МАШИНКИ ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ФОРМЕННОЙ ОДЕЖДЫ

Депестр. Я читал сборник рассказов 1981 года с характерным названием «Аллилуйя женщине-цветку». Эротизм Депестра: все женщины так переполнены сексуальностью, что даже указа-

тельные столбы, возбуждаясь, поворачиваются им вслед. А мужчины так похотливы, что готовы заниматься любовью во время научной конференции, операции, в космической ракете, на трапеции. И все это ради чистого удовольствия, нет никаких психологических, моральных, философских проблем, человек оказывается в мире, где порок и невинность составляют единое целое. Обычно подобное лирическое упоение меня раздражает, если бы кто-нибудь рассказал мне о книгах Депестра до того, как я их прочел, я бы их никогда не открыл.

К счастью, я прочел их, не зная, что именно буду читать, и со мной случилось самое лучшее, что только может случиться с читателем: я полюбил то, что, по моим убеждениям (или по характеру), я не должен был бы полюбить. Если бы кто-то, чуть менее одаренный, чем он, захотел выразить то же самое, получилась бы карикатура, но Депестр — истинный поэт, или, если говорить на антильский манер, настоящий мастер чудесного: ему удалось начертать на экзистенциальной карте человека то, чего до сих пор там начертано не было, почти неприступные границы счастливого и наивного эротизма, безудержной и блаженной сексуальности.

Потом я прочел другие его рассказы, в сборнике под названием «Эрос в китайском поезде» мое внимание привлекли несколько историй, действие которых происходит в коммунистических странах, открывших свои объятия этому революционеру, изгнанному со своей родины. С изумлением и нежностью я вспоминаю сегодня этого гаитянского поэта, с головой, переполненной эротическими фантазиями, он странствует по сталинской пустыне в самые страшные годы невероятного пуританства, когда за малейшее проявление эротической свободы приходилось дорого платить.

Депестр и коммунистический мир: встреча зонтика, пребывающего в состоянии постоянной эрекции, и швейной машинки для изготовления форменной одежды. Он рассказывает о своих любовных приключениях: с китаянкой, которая за одну ночь любви была приговорена к девятилетней ссылке в туркменский лепрозорий, с югославкой, которую чуть было не обрили наголо, как всех югославок, заподозренных в связи с иностранцами. Сегодня я перечитываю эти несколько рассказов, и весь наш век сразу представляется мне ирреальным, неправдоподобным, словно это всего лишь черная фантазия

чернокожего поэта.

НОЧНОЙ МИР

«Рабы с плантаций Карибских островов знали два разных мира. Был дневной мир: белый мир. И был ночной мир: африканский мир с его магией, его духами, истинными богами. В этом мире люди в лохмотьях, днем живущие в постоянных унижениях, преображались — в собственных глазах и глазах своих товарищей — в королей, колдунов, целителей, в тех существ, которые питаются силами земли и обладают абсолютной властью. <…> Для непосвященного, то есть рабовладельца, африканский ночной мир мог предстать миром лукавства, детским миром, карнавалом. Но для африканца <…> это и был единственно реальный мир, который превращал белых людей в призраков, а жизнь на плантации — в химеру».

После того как я прочел эти несколько строчек Найпола, тоже уроженца Антильских островов, я внезапно осознал, что картины Эрнеста Брелёра — это картины ночи. Ночь здесь — единственная декорация, способная оттенить «истинный мир», который существует по ту сторону дня-обманщика. И я понимаю, что такие картины могли появиться только здесь, на Антильских островах,

где рабовладельческое прошлое по-прежнему остается болезненной отметиной на том, что некогда именовалось коллективным бессознательным.

И все-таки если весь первый период его живописи прочно связан с культурой Африки, если я могу разглядеть там повторяющиеся мотивы народного африканского искусства, все последующие периоды становятся все более и более личностными, свободными от всякой программы. И вот парадокс: именно в этой, как нельзя более личностной живописи идентичность черного мартиниканца явлена во всей своей сияющей очевидности — эта живопись, во-первых, мир ночного царства, во-вторых, мир, где все превращается в миф (буквально все: любой знакомый предмет, даже собачонка Эрнеста, которую мы видим на стольких картинах в образе мифологического животного), и в-третьих, это мир жестокости: как будто неизгладимое рабовладельческое прошлое вернулось, словно наваждение, преследующее тело: тело наболевшее, тело истязаемое и истязающее, раненое и ранящее.

ЖЕСТОКОСТЬ И КРАСОТА

Мы говорим о жестокости, а я слышу тихий голос Брелёра: «Несмотря ни на что, в живописи прежде всего важна красота». По моему мнению, это означает: искусство никогда не должно вызывать сверхэстетические эмоции — возбуждение, ужас, отвращение, шок. Фотография обнаженной писающей женщины может вызвать эрекцию, но с «Писающей» Пикассо совсем другое дело, хотя это потрясающе эротическая живопись. Когда смотришь фильм, где показана резня, хочется отвести взгляд, а перед «Герникой», хотя картина изображает тот же ужас, взгляд радуется.

Безголовые тела, висящие в воздухе, — вот последние работы Брелёра. Затем я смотрю на даты: по мере того как продвигается работа над циклом, тема оставленного в пустоте тела утрачивает свой первоначальный травмирующий характер, искалеченное тело, брошенное в пустоту, уже не кажется страдающим, от картины к картине оно все больше похоже на затерявшегося среди звезд ангела, на магический призыв, идущий издалека, на плотский соблазн, акробатический трюк. После многочисленных вариантов изначальная тема меняется: от доминанты жестокого до

доминанты (вспомним опять это слово-пароль) чудесного.

С нами в мастерской моя жена Вера и Александр Аларис, мартиниканский философ. Как всегда, перед обедом мы пьем пунш. Потом Эрнест готовит еду. На столе шесть приборов. Почему шесть? В последнюю минуту приходит Исмаэль Мандарей, венесуэльский художник, мы садимся за стол. Но, как ни странно, шестой прибор остается нетронутым до конца обеда. Гораздо позднее с работы возвращается жена Эрнеста, женщина красивая и, это сразу видно, любимая. Уезжаем в машине Александра, Эрнест с женой стоят перед домом и провожают нас глазами, эта пара кажется мне мучительно-неразрывной, окруженной необъяснимой аурой одиночества. «Вы ведь поняли тайну шестого прибора, — сказал нам Александр, когда мы исчезли из их поля зрения. — Он давал Эрнесту иллюзию того, что его жена с нами».

СВОЙ ДОМ И МИР

«Я утверждаю, что мы задыхаемся. Принцип здоровой антильской политики: открыть окна. Воздуха! Воздуха!» — писал Сезер в 1946 году в журнале «Тропик».

Открыть окна куда?

Прежде всего, в сторону Франции, писал Сезер, потому что Франция — это Революция, это Шолшер,[7] а еще это Рембо, Лотреамон, Бретон, это литература и культура, достойные самой искренней любви. А потом, это окна в африканское прошлое, искалеченное, разграбленное, в котором заключена вся потаенная суть мартиниканской идентичности.

Последующие поколения не раз будут оспаривать эту франко-африканскую устремленность Сезера, настаивая на «американизме» Мартиники, на ее креольских корнях (это вся гамма цветов кожи и особый язык), на ее связях с Антильскими островами и всей Латинской Америкой.

Ибо каждый народ, который находится в поисках самого себя, задается вопросом: где расположена эта промежуточная ступень между собственным домом и всем миром, где расположено, между национальным и мировым контекстами, то, что я называю *переходным контекстом?* Для чилийца это Латинская Америка, для шведа — Скандинавия. Все это так. А для Австрии? Где была эта ступень? В немецкоязычном мире? Или в многонациональной Центральной

[7] Примечания: 7

Виктор Шолшер (1804–1893) — французский государственный деятель, боровшийся за отмену рабства.

Европе? Весь смысл ее существования зависел от ответа на этот вопрос. Когда после 1918 года и потом, после 1945 года, принесшего еще более радикальные изменения, страна, выпавшая из центрально-европейского контекста, замкнулась на себе, или на своей «немецкости», она уже не была блистательной Австрией Фрейда или Малера, это была совсем другая Австрия со значительно суженным культурным влиянием. Та же дилемма для Греции, которая живет одновременно в восточноевропейском мире (византийские традиции, Православная церковь, русофильская направленность) и мире западноевропейском (греко-латинские традиции, тесные связи с Ренессансом, современность). В горячих спорах австрийцы или греки могут оспаривать одну ориентацию в пользу другой, но со стороны можно утверждать: существуют нации, чья идентичность определяется двойственностью, неоднозначностью их переходного контекста, но в этом и состоит их оригинальность.

По поводу Мартиники скажу то же самое: именно сосуществование различных переходных контекстов и определило оригинальность ее культуры. Мартиника — множественное пересечение, перекресток континентов, небольшой

клочок земли, где встречаются Франция, Африка, Америка.

Да, это красиво. Красиво, вот только Франции, Африке, Америке наплевать на это. В современном мире плохо слышны голоса малых стран.

Мартиника: встреча великого культурного многообразия и великого одиночества.

ЯЗЫК

Мартиника двуязычна. Там есть креольский язык, язык повседневного общения, появившийся еще во времена рабства, и есть (как в Гваделупе, Гвиане, на Гаити) французский язык, его преподают в школах, и интеллигенция владеет им в совершенстве, в котором есть что-то мстительное. (Сезер «владеет французским языком так, как не владеет им ни один белый», — говорил Бретон.)

Когда в 1978 году Сезера спрашивают, почему «Тропик» был написан не по-креольски, он отвечает: «Это бессмысленный вопрос, потому что такой журнал по-креольски невозможен <…> Я даже не знаю, можно ли сформулировать по-креольски то, что мы собирались сказать <…> Креольский, на котором невозможно выразить абстрактные понятия, исключительно устный

язык».

Однако написать мартиниканский роман на языке, который не может охватить все реалии повседневной жизни, — задача довольно сложная. Отсюда возможны следующие решения: роман по-креольски, роман по-французски, роман по-французски, обогащенный креольскими словами, приведенными внизу страницы, а вот выбор Шамуазо.

По отношению к французскому языку он демонстрирует такую свободу, на которую не может осмелиться ни один писатель во Франции. Это свобода бразильского писателя по отношению к португальскому, латиноамериканского писателя по отношению к испанскому. Да если хотите, это свобода билингва, который не желает признавать абсолютной власти ни за одним своим языком и находит мужество не повиноваться им. Шамуазо не пошел на компромисс между французским и креольским, не стал их смешивать. Его язык — французский, хотя и видоизмененный, он не «креолизирован» (ни один мартиниканец так не говорит), он «шамуазирован»: он придает ему очаровательную беспечность разговорного языка, его ритмику, его мелодию; он вводит в него много креольских выражений: но не ради

«натурализма» (чтобы ввести «местный колорит»), а из *эстетических* соображений (из-за их комичности, прелести или семантической незаменимости); но главное, он подарил своему французскому свободу необычных, непринужденных, «невозможных» выражений, свободу неологизмов (свободу, которой французский язык, слишком нормативный, пользуется гораздо реже, чем прочие языки): он с легкостью превращает прилагательные в существительные (максимальность, слепость), глаголы — в прилагательные (избегательный), прилагательные — в наречия (ожидаемо). («Ожидаемо? Но это слово встречалось еще у Сезера в его „Дневнике возвращения", — уверяет Шамуазо), глаголы — в существительные (задушенность, проваленность, изумленность, исчезатель), существительные — в глаголы и т. д. Однако эти нарушения отнюдь не идут в ущерб лексическому или грамматическому богатству французского языка (там нет недостатка в книжных или архаичных словах, а также в имперфекте сослагательного наклонения).

ВСТРЕЧА ЧЕРЕЗ ВЕКА

С первого взгляда «Солибо Великолепный» мог бы показаться экзотическим, локальным романом, в котором внимание сосредоточено на личности народного сказителя. Это ошибка: роман Шамуазо обращается к одному из самых важных событий в истории культуры: к встрече уходящей устной литературы и зарождающейся литературы письменной. В Европе подобная встреча состоялась в «Декамероне» Боккаччо. В ту пору еще существовали рассказчики, развлекающие публику, если бы не это, первое великое произведение европейской прозы не было бы написано. Впоследствии, до конца XVIII века, от Рабле до Лоренса Стерна, эхо голоса рассказчика продолжало звучать в романах, писатель писал, *разговаривая* с читателем, обращался к нему, поносил его, льстил; в свою очередь, читая, читатель *слышал* автора романа. Все меняется в начале XIX века, начинается то, что я называю

«вторым таймом»[8] истории романа: *сказанное* автором уступает место написанному.

«Гектор Бранчотти, это сказано для вас», это посвящение стоит в начале романа «Солибо Великолепный». Шамуазо настаивает: именно *сказано,* а не написано. Он видит себя прямым наследником рассказчиков, он считает себя не писателем, но «тем, кто записывает слово». В каталоге наднациональной истории культуры он видит свое место там, где вслух произнесенное слово передает эстафету письменной литературе. В его романе воображаемый рассказчик по имени Солибо говорит ему об этом: «Я говорил, а ты пишешь, объявляя, что появился из слова». Шамуазо — писатель, который появился из слова.

Но Сезер не Мицкевич, а Шамуазо не Боккаччо. Он писатель, передающий всю изысканность roman modern, и, будучи таковым (будучи внуком Джойса или Броха), он протягивает руку Солибо,

---

[8] Примечания: 8

«Первый тайм» и «второй тайм». Об этой периодизации (моей собственной) истории романа (а также музыки) я говорю в «Нарушенных завещаниях», особенно в главе «Импровизация в честь Стравинского». Вкратце: конец «первого тайма» истории романа совпадает, по моему мнению, с концом XVIII века. XIX век открывает новую эстетику романа, которая гораздо в большей степени подчиняется законам правдоподобия. Модернизм романа, который избавляется от догм «второго тайма», можно было бы назвать, если принять данную периодизацию (мою и только), «третьим таймом».

представителю устной предыстории литературы. Получается, что «Солибо Великолепный» — это встреча через века. «Ты протягиваешь мне руку через расстояния», — говорит Солибо Шамуазо.

Вот история «Солибо Великолепного»: на площади города Фор-де-Франс под названием Саван Солибо выступает перед немногочисленной публикой (в том числе и Шамуазо), собравшейся там совершенно случайно. Прямо посреди рассказа он умирает. Старый негр Конго знает: он умер от «задушенности» словом. Это объяснение звучит неубедительно для полиции, которая немедленно появляется на месте происшествия и изо всех сил старается отыскать убийцу. Следуют кошмарно жестокие допросы, во время которых перед нами предстает личность покойного рассказчика, и под пытками умирают двое подозреваемых. В конце концов вскрытие отвергает версию убийства: Солибо умер по непонятной причине — возможно, и в самом деле от «задушенности» словом.

На последних страницах книги автор приводит речь Солибо, ту самую, во время которой он умер. Эта воображаемая речь, по-настоящему поэтичная, приобщение к эстетике устной традиции: то, что рассказывает Солибо, — это не история, это слова, фантазии, каламбуры, шутки, импрови-

зации, это *автоматическое слово* (по аналогии с «автоматическим письмом»). И поскольку это слово, то есть «до-письменный язык», законы правописания здесь не имеют никакой власти: значит, никакой пунктуации, речь Солибо — это поток без точек, без запятых, без абзацев, как поэзия Десноса, как «Рай» Соллерса, как длинный монолог Молли в конце «Улисса». (Еще один пример, доказывающий, что народное искусство и искусство модернизма в определенный момент истории могут протянуть друг другу руку.)

НЕПРАВДОПОДОБНОЕ У РАБЛЕ, КАФКИ, ШАМУАЗО

Что мне больше всего нравится у Шамуазо, так это его воображение, которое мечется между правдоподобным и неправдоподобным, и я задаюсь вопросом: откуда оно, где его истоки?

Сюрреализм? У сюрреалистов воображение находило свое воплощение в поэзии и живописи. А Шамуазо — романист, романист и никто больше.

Кафка? Да, он узаконил неправдоподобное в искусстве романа. Но характер воображения у Шамуазо не имеет ничего общего с кафкианским.

«Господа и дамы, почтенное общество» — так

начинает Шамуазо свой первый роман «Хроника семи несчастий». «О друзья», — многократно повторяет он, адресуясь читателям «Солибо Великолепного». Это напоминает Рабле, который начинает «Гаргантюа» обращением: «Достославные пьяницы и вы, досточтимые венерики...»[9] Тот, кто может так обратиться в полный голос к своему читателю, кто наделяет каждую фразу своим умом, своим остроумием, своей личностью, легко может преувеличивать, мистифицировать, переходить от правды к вымыслу, ибо таково было соглашение между романистом и читателем, заключенное еще в «первом тайме» истории романа, когда голос рассказчика еще не полностью потерялся за напечатанными буквами.

С Кафкой мы оказываемся в другой эпохе истории романа; у него неправдоподобное является частью описания, оно абсолютно лишено личностного начала и настолько выразительно, что читатель вовлечен в воображаемый мир, словно это кино: хотя ничто не напоминает наш собственный опыт, благодаря силе описания все представляется заслуживающим доверия; когда мы имеем дело с подобной эстетикой, голос

---

[9] Примечания: 9
Пер. Н. Любимова.

рассказчика, который говорит, шутит, комментирует, акцентирует на себе внимание, мог бы разрушить иллюзию, развеять чары. Невозможно представить себе, чтобы Кафка начал «Замок» таким веселым обращением к читателям: «Господа и дамы, почтенное общество…»

Зато у Рабле неправдоподобное не ограничено ничем. Кроме воли самого рассказчика. Панург завлекает женщину, она отвергает его. Чтобы отомстить, он распрыскивает ей на платье снадобье, приготовленное из того, что извлек из суки в течке. Все городские псы бросаются на нее, бегут за ней, писают на платье, на ноги, на спину, потом, подбежав к ее дому, так обильно писают на дверь, что моча течет по улицам ручьем, и в этом ручье плещутся утки.[10]

Труп Солибо лежит на земле, полицейские хотят перенести его в морг. Но никому не удается его приподнять: «Солибо стал весить целую тонну, как трупы негров, которые цепляются за жизнь». Зовут подкрепление, Солибо весит две тонны, потом — пять. Вызывают подъемный кран. Как только он прибывает, Солибо начинает терять в весе. И старший капрал поднимает его, удер-

---

[10] Примечания: 10

См. Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», ч. II, гл. XXII.

живая кончиком мизинца. Потом он принялся проделывать долгие манипуляции, которые своим черным юмором завораживают окружающих. Слегка покачивая запястьем, он перебрасывал труп с мизинца на большой палец, с большого на указательный, с указательного на средний».

О господа и дамы, почтенное общество, о достославные пьяницы, о досточтимые венерики, с Шамуазо вы гораздо ближе к Рабле, чем к Кафке.

ОДИНОКИЙ, КАК ЛУНА

На картинах Брелёра луна в форме полумесяца расположена горизонтально, со своими двумя рожками, направленными вверх, словно гондола, плывущая по волнам ночи. Это не фантазия художника, на Мартинике действительно луна выглядит именно так. В Европе полумесяц расположен вертикально: агрессивный, похожий на хищного зверька, который сидит, в любое мгновение готовый к прыжку, или, если вам угодно, на остро отточенный серп; луна в Европе — это воинственная луна. На Мартинике она мирная. Возможно, именно поэтому Эрнест придал ей теплые, золотистые цвета, в картинах на мифологические сюжеты она олицетворяет недостижимое счастье.

Вот что странно: я разговариваю об этом с некоторыми мартиниканцами и понимаю, что они не знают, как в действительности выглядит луна на небе. Я расспрашиваю европейцев: вы помните, какая в Европе луна? Какая у нее форма, когда она появляется на небе, когда уходит с неба? Не знают. Человек больше не смотрит на небо.

Забытая луна сошла на картины Брелёра. Но те, кто не видит ее на небе, не увидят и на картинах. Ты одинок, Эрнест. Одинок, как остров Мартиника посреди океана. Одинок, как вожделение Депестра в коммунистическом монастыре. Одинок, как картина Ван Гога под равнодушным взглядом туриста. Одинок, как луна, которую никто не замечает.

VI. Другие края

Литературное изгнание по Вере Линхартовой

В шестидесятые годы Вера Линхартова была одним из лучших писателей Чехословакии, автором поэтической прозы, созерцательной, герметичной, трудноопределимой. Покинув страну после событий 1968 года и уехав в Париж, она стала писать и публиковаться на французском. Известная своей склонностью к одиночеству, она удивила своих друзей, когда в начале девяностых приняла приглашение Французского института в Праге и сделала сообщение на коллоквиуме, посвященном проблеме изгнания. Ничего более острого и нонконформистского на эту тему я не читал.

Во второй половине прошлого века все сделались необыкновенно чувствительны к судьбе людей, изгнанных из своей страны. Эта чувствительность-сочувствие окутала проблему изгнания слезливым морализмом и несколько затенила конкретную сторону жизни человека в изгнании, которому, по мнению Линхартовой, часто удавалось превратить свою ссылку

в освобождение, в начало пути «в другие края, неведомые изначально, но открытые всем возможностям». Разумеется, она тысячу раз права! Иначе как понять тот на первый взгляд шокирующий факт, что после свержения коммунизма почти никто из эмигрировавших крупных художников не поспешил вернуться в родную страну? Как? Неужели окончание эпохи коммунизма не подвигло их отпраздновать на родине день Великого Возвращения? И даже если, к разочарованию публики, они не желали вернуться, разве не к этому призывал их моральный долг? Линхартова: «Писатель прежде всего свободный человек, и долг оградить собственную независимость от всякого рода принуждения важнее всех прочих соображений. Я говорю сейчас не о тех бессмысленных принуждениях, которые пытается навязать чрезмерная власть, но об ограничениях — их очень трудно преодолеть, ведь они на первый взгляд вполне благонамеренны, — которые взывают к чувству долга по отношению к своей стране». В самом деле, мы, с одной стороны, повторяем клише о правах человека, а с другой — продолжаем рассматривать человека как собственность его нации.

Она идет еще дальше: «Я выбрала место, где мне

хотелось бы жить, но я также выбрала язык, на котором хотела бы говорить». Ей могут возразить: разве писатель, хотя он и свободный человек, не является хранителем родного языка? Линхартова: «Существует расхожее мнение, будто писатель менее, чем кто бы то ни было, свободен в своих перемещениях, поскольку неразрывными узами связан с родным языком. Я полагаю, что и здесь имеет место один из тех мифов, которые служат оправданием для трусов…» Ибо: «Писатель не является пленником единственного языка». Великая фраза, призывающая к освобождению. Лишь скоротечность жизни писателя мешает ему должным образом отреагировать на этот призыв к свободе.

Линхартова: «Мое сочувствие принадлежит странникам, я не понимаю души домоседа. Поэтому я имею право говорить, что мое собственное изгнание призвано было исполнить то, что всегда было моим самым сокровенным желанием: жить в других краях». Когда Линхартова пишет по-французски, она по-прежнему остается чешским писателем? Нет. Она становится французским писателем? Тоже нет. Она где-то там, вне. Как когда-то Шопен, как позднее, каждый на свой лад, Набоков, Беккет, Стравинский, Гомбрович.

Каждый, разумеется, проживает собственное изгнание по-своему, и опыт самой Линхартовой всего лишь частный случай. И все-таки после ее текста, яркого и глубокого, нельзя больше говорить об изгнании так, как говорили о нем прежде.

Неуловимое одиночество иностранца (Оскар Милош)

1

Имя Оскара Милоша я впервые увидел над заглавием его «Ноябрьской симфонии», переведенной на чешский и опубликованной через несколько месяцев после войны в одном авангардистском журнале, прилежным читателем которого я являлся в семнадцать лет. До какой степени эта поэзия меня очаровала, я осознал лишь лет через тридцать, уже будучи во Франции, когда впервые открыл поэтический сборник Милоша во французском оригинале. Я быстро отыскал «Ноябрьскую симфонию» и, читая ее, проговаривал по памяти весь чешский (великолепный) перевод этого стихотворения, из которого не забыл ни единого слова. В чешском переводе стихотворение Милоша оставило во мне след, вероятно, даже более глубокий, чем та поэзия, которую я жадно глотал в ту пору, поэзия Аполлинера, или Рембо, или Незвала, или Десноса. Разумеется, все эти поэты покорили меня не только красотой своих стихов, но и легендой,

которой были окутаны их священные имена, служившие мне чем-то вроде пароля, по которому меня могли признать свои, модернисты, посвященные. Но имя Милоша не было окутано легендой: это совершенно незнакомое имя не говорило мне ничего, равно как и тем, кто меня окружал. То есть в данном случае меня покорила не легенда, а красота сама по себе, обнаженная, без всякой поддержки извне. Признаемся честно: такое случается нечасто.

2

Но почему именно это стихотворение? Главное, думаю, заключается в том, что я нашел здесь нечто, чего не встречал нигде прежде, а именно архетип ностальгии, которая грамматически выражена не прошедшим временем, а будущим. *Грамматическое будущее ностальгии.* Грамматическая форма, которая проецирует безутешное прошлое на далекое будущее, которая преобразует грустное воспоминание о том, чего больше нет, в мучительную тоску по мечте, которой не суждено сбыться.

> *Ты будешь одета в бледно-фиолетовое,*
> *прекрасная печаль,*

А на шляпке расцветут маленькие грустные цветы

3

Помню спектакль по Расину в «Комеди Франсез». Чтобы реплики казались более естественными, актеры произносили их так, словно это была проза: они намеренно убирали паузы в конце строки, невозможно было ни распознать ритм александрийского стиха, ни расслышать рифму. Возможно, они полагали, будто поступают так в духе поэзии модернизма, которая давно уже отказалась от стихотворного размера и рифмы. Но верлибр в момент своего зарождения вовсе не был призван превратить поэзию в прозу! Он хотел избавить ее от метрических оков, чтобы выявить другую музыкальность, более естественную, более богатую. У меня всегда будут звучать в памяти певучие голоса великих поэтов-сюрреалистов (и чешских, и французских), читающих свои стихи! Так же как и александрийский стих, верлибр был музыкальным единством с паузой на конце, и эту паузу нужно было еще выделить, как в александрийском стихе, так и в верлибре, даже если это противоречило грамматической логике фразы. Именно в этой паузе, ломаю-

щей синтаксис, и заключается мелодическая изысканность (мелодическая провокация) анжамбемана, стихотворного переноса из строки в строку. Скорбная мелодия «Симфоний» Милоша возникает именно из этой цепочки переносов. Анжамбеман у Милоша — это краткое удивленное молчание перед словом, которое появится в начале следующей строки:

И там будет темная тропинка, пронизанная

Эхом водопадов. Я расскажу тебе

О городе на волнах, о рабби из Бахараха

И флорентийских ночах. Еще там будет

4

В 1949 году Андре Жид составил для издательства «Галлимар» антологию французской поэзии. В предисловии он написал: «Х. упрекает меня в том, что я не включил ничего из Милоша. <…> По забывчивости? Отнюдь. Просто я не нашел ничего, что мне показалось достойным упоминания. Я повторяю: я не ставил целью давать широкий обзор, мой отбор определялся лишь качеством». В надменном пассаже Жида есть доля

истины: Оскару Милошу нечего делать в этой антологии, он не имеет отношения к французской поэзии — сохранив польско-литовские корни, он укрылся в языке французов, как в картезианском монастыре. Таким образом, отказ Жида следует воспринимать как благородное средство оградить неприкасаемое одиночество иностранца, Иностранца.

Неприязнь и приязнь

Однажды, в начале семидесятых, в годы советской оккупации моей страны, мы с женой, оба уволенные с работы, оба нездоровые, решили навестить в больнице пражского пригорода крупного врача, друга всех противников режима, старого мудрого еврея, как мы его называли, профессора Смагеля. Там, в больнице, мы встретили журналиста Е., тоже отовсюду уволенного, тоже нездорового, и вчетвером долго разговаривали, счастливые оттого, что оказались в атмосфере взаимной симпатии.

На обратном пути Е. посадил нас в свою машину и принялся говорить о Богумиле Грабале, это был самый известный из живущих в ту пору чешских писателей, с безграничной фантазией, бытописатель жизни простонародья (персонажи его романов — самые обыкновенные люди), его читали и очень любили (поколение молодых чешских кинематографистов просто обожало его, считая своим святым-покровителем). Он был в высшей степени аполитичен. Что в условиях режима, для которого «политикой являлось все», отнюдь не было безобидным качеством: его апо-

литичность казалась насмешкой над миром, где свирепствовала идеология. Именно поэтому он надолго оказался в относительной немилости (его не привлекали ни на какие официальные мероприятия), но именно благодаря этой его аполитичности (он и сам никогда не выступал против режима) во время советской оккупации его оставили в покое, и он смог, то там, то здесь, издать несколько книг.

Е. с яростью набросился на него: как мог он допустить, чтобы его книги издавали, в то время как его коллегам было запрещено публиковаться? Как мог он поддерживать режим? Ни единого слова протеста! Его поведение заслуживает презрения, а сам Грабал — коллаборационист.

Я отреагировал с такой же яростью: какой вздор говорить о коллаборационизме, если сам дух книг Грабала, их юмор, их фантазия являют собой яркий контраст с менталитетом тех, кто нами управляет и хочет нас спеленать смирительными рубашками? Общество, которое хочет читать Грабала, разительно отличается от того общества, где его голос не может быть услышан. Одна лишь книга Грабала принесет больше пользы людям, их свободомыслию, чем все мы с нашими протестными актами и воззваниями! Спор в машине

быстро перерос в злобную ссору.

Вспоминая об этом позднее, удивленный такой злобой (неподдельной, взаимной), я объяснил это себе так: наше единодушие в госпитале было мимолетным, недолговечным, возникшим благодаря особым историческим обстоятельствам, которые сделали из нас жертв гонений и преследований; зато наши разногласия оказались глубокими и не зависели ни от каких обстоятельств, это были разногласия между теми, для кого политическая борьба превыше конкретной жизни, искусства, философии, и теми, для кого смысл политики — служить конкретной жизни, искусству, философии. Обе эти позиции, возможно, имеют право на существование, но примирить их невозможно.

Осенью 1968 года, когда мне довелось провести две недели в Париже, мне выпала удача два-три раза подолгу беседовать с Арагоном в его квартире на улице Варенн. Нет, сам я говорил не много, я слушал. Поскольку я никогда не вел дневник, воспоминания мои довольно расплывчаты, из всех наших разговоров мне вспоминаются только две темы: он много говорил мне об Андре Бретоне, который к концу жизни как будто сблизился с ним, а еще он говорил со мной об искусстве романа. В

своем предисловии к «Шутке» (написанном за месяц до наших с ним встреч) он сказал похвальное слово роману как таковому: «роман необходим человеку, как хлеб», и во время моих визитов к нему побуждал и меня всегда защищать «это искусство» (это «обесцененное» искусство, как написал он в предисловии; эту формулировку я использовал для названия одной из глав в «Искусстве романа»).

От наших встреч у меня осталось впечатление, что самой серьезной причиной его разрыва с сюрреалистами была не политическая (его принадлежность к коммунистической партии), а эстетическая (его верность роману, искусству, «обесцененному» сюрреалистами), и мне казалось, он смутно ощущал двойную драму своей жизни: страсть к искусству романа (это была важнейшая сторона его гениальности) и дружба с Бретоном. (Сегодня я точно знаю: в эпоху подведения итогов самая болезненная рана — это рана от разбитой дружбы, нет ничего глупее, чем жертвовать дружбой ради политики. Я горжусь тем, что никогда не приходилось так поступать. Я восхищался Миттераном за то, что сумел сохранить верность своим старым друзьям. Именно за эту верность на него так яростно ополчились

в конце его жизни. Эта верность была его нравственным величием.)

Лет через семь после встречи с Арагоном я познакомился с Эме Сезером, поэзию которого открыл для себя после войны в чешском переводе в одном авангардистском журнале (том же самом, где я нашел Милоша). Это было в Париже, в мастерской художника Вифредо Лама; Эме Сезер, молодой, энергичный, обаятельный, засыпал меня вопросами. Самый первый: «Кундера, вы были знакомы с Незвалом?» — «Разумеется. Но откуда вы его знаете?» Нет, лично он его не знал, но о нем много рассказывал Андре Бретон. По моему предвзятому мнению, Бретон, с его репутацией человека бескомпромиссного, должен был плохо отзываться о Витезславе Незвале, который за несколько лет до этого порвал с группой чешских сюрреалистов, предпочтя служить (почти как Арагон) идеям партии. Однако Сезер уверял меня, что в 1940 году на Мартинике Бретон говорил ему о Незвале с любовью. Это меня поразило. Тем более что Незвал тоже, насколько мне помнится, всегда отзывался о Бретоне с симпатией.

Что больше всего меня потрясало в известных сталинских процессах, так это холодное одобрение, с каким коммунисты — государственные

деятели принимали смертные приговоры своим друзьям. Ведь все они были друзьями, то есть, я хочу сказать, все близко знали друг друга, вместе прошли через тяжелые моменты жизни, иммиграцию, преследования, долгую политическую борьбу. Как могли они пожертвовать, причем так убийственно окончательно, своей дружбой?

Но можно ли было назвать это дружбой? Есть вид отношений между людьми, для которых в чешском языке существует слово *soudruzstvi (soudruh:* товарищ), что-то вроде «товарищества», это симпатия, объединяющая тех, кто ведет общую политическую борьбу. Когда исчезает преданность общему делу, исчезает и симпатия. Но дружба, подчиненная интересам превыше дружбы, не имеет ничего общего с настоящей дружбой.

В наши дни мы научились подчинять дружбу тому, что мы называем убеждениями. И даже испытываем гордость от этой нравственной правоты. В самом деле, лишь по-настоящему зрелый человек может понять: мнение, которое мы защищаем, всего лишь любимая нами гипотеза, несовершенная, скорее всего, недолговечная, и только очень ограниченные люди принимают ее за истину или реальность. В отличие от наивной

верности убеждениям, верность другу есть добродетель, возможно единственная добродетель, последняя.

Я смотрю на фотографию Рене Шара рядом с Хайдеггером. Одного чествовали как участника французского Сопротивления. Другого поносили из-за его симпатий к зарождающемуся нацизму, которые он проявлял в определенный момент своей жизни. Фотография сделана в послевоенные годы. Их видно со спины, на головах картузы, один высокий, другой маленький, они идут по лесной тропинке. Мне очень нравится эта фотография.

Верность Рабле и сюрреалистам, которые тщательно исследовали мечтания

Я перелистываю книгу Данило Киша, его старую книгу размышлений, и у меня возникает ощущение, будто я сижу напротив него в каком-то бистро неподалеку от Трокадеро и он говорит со мной своим громким суровым голосом, словно отчитывает за что-то. Из всех крупных писателей его поколения, французских или иностранных, которые в восьмидесятые годы жили в Париже, он был самым незаметным. Богине по имени Актуальность не было никакого смысла направлять свет именно на него. «Я никакой не диссидент», — писал он. Он не был даже эмигрантом. Он просто свободно путешествовал между Белградом и Парижем. Он был всего лишь «писателем-бастардом, явившимся из поглощенного мира Центральной Европы». Но как бы то ни было, в течение всей жизни Киша (он умер в 1989 году) этот самый поглощенный мир являлся средоточием европейской драмы. Югославия: долгая кровавая (и победоносная) война с нацизмом, холокост, оказавшийся особенно смертоносным

для евреев Центральной Европы (среди них был его отец), коммунистическая революция, за которой очень быстро последовал драматический разрыв (тоже победоносный) со Сталиным и сталинизмом. Будучи, как никто другой, отмечен той исторической драмой, он никогда не отдавал свои романы в жертву политики. Именно поэтому ему удалось уловить и постичь самое волнующее: судьбы, обреченные на забвение с самого рождения; личные трагедии голосовых связок. Он разделял идеи Оруэлла, но разве мог ему понравиться «1984», роман, в котором бездна тоталитаризма свела человеческую жизнь лишь к политической составляющей, точно так же, как это делали все Мао в мире? Протестуя против этого упрощенно понимаемого существования, он призывал на помощь Рабле с его шутками, сюрреалистов, которые исследовали бессознательное, мечты. Я перелистываю его старую книгу и слышу громкий суровый голос: «К сожалению, мажорный тон французской литературы, взятый еще Вийоном, исчез». Как только он осознал это, еще сильнее стала его верность Рабле, сюрреалистам, которые «тщательно исследовали мечтания», и Югославии, которая с завязанными глазами уже двигалась к пропасти.

О двух великих веснах и о Шкворецких

1

Когда весной 1968 года я, потрясенный трагедией советского вторжения в Чехословакию, попал на несколько дней в Париж, там находились Иозеф и Здена Шкворецкие. Мне вспоминается один молодой человек, который довольно резко обратился к нам: «Но что вы, чехи, собственно говоря, хотите? Вы уже устали от социализма?»

В те самые дни мы подолгу разговаривали с французскими друзьями, которые в двух веснах, парижской и чешской, видели родственные события, озаренные тем же духом мятежа. Слышать такое было очень приятно, но отличия бросались в глаза:

Май 1968 года в Париже стал неожиданной вспышкой. Пражская весна — завершением долгого процесса, корни которого следует искать в потрясениях сталинского террора после 1948 года.

Парижский май, грянувший поначалу по инициативе молодежи, был проникнут революю-

ционной романтикой. Пражская весна возникла из постреволюционного скептицизма взрослых.

Парижский май был выраженным в игровой форме протестом против европейской культуры, которую участники событий считали скучной, официальной, закостеневшей. Пражская весна была проникнута восторгом перед той же самой культурой, которую долгое время душил идеологический идиотизм, это была защита как христианства, так и права на безбожие и вольнодумство и, разумеется, искусства модернизма (я говорю именно «модернизм», а не «постмодернизм»).

Парижский май был проникнут интернационализмом. Пражская весна ставила целью вернуть маленькой нации ее самобытность и независимость.

Благодаря «чудесной случайности» эти две весны, асинхронные, появившиеся каждая из своего исторического времени, встретились на «анатомическом столе» одного и того же года.

2

Начало пути к Пражской весне ознаменовано в моей памяти первым романом Шкворецкого «Малодушные», опубликованным в 1956 году и

встреченным грандиозным фейерверком ненависти со стороны официальных властей. Этот роман, который является знаменательной точкой литературного отсчета, повествует о точке отсчета исторического: одна неделя в мае 1945 года, в течение которой после шестилетней немецкой оккупации зарождалась Чехословацкая Республика. Но почему же такая ненависть? Разве роман был резко антикоммунистическим? Отнюдь.

Шкворецкий рассказывает историю двадцатилетнего человека, безумно любящего джаз (как и Шкворецкий), который был подхвачен вихрем последних дней войны, когда немецкая армия уже стояла на коленях, робко зарождалось чешское сопротивление, а русские наступали. Никакого антикоммунизма, но при этом глубоко аполитичная позиция: свободное, легкое, *бестактное* отсутствие идеологии.

И потом, сколько юмора, причем неуместного юмора. Это наводит меня на мысль, что в разных частях света люди смеются по-разному. Разве можно оспорить наличие чувства юмора у Бертольда Брехта? Но его обработка для театра «Бравого солдата Швейка» доказывает, что он никогда не понимал юмора Гашека. Юмор Шкворецкого (как юмор Гашека или Грабала) — это

юмор людей, далеких от власти, не претендующих на нее, для которых История — старая слепая ведьма, чьи нравственные суждения вызывают смех. Мне представляется весьма показательным, что именно из этого несерьезного, антиморалистического, антиидеологического и началось на заре шестидесятых великое десятилетие чешской культуры (впрочем, последнее десятилетие, которое можно назвать великим).

3

О, милые сердцу шестидесятые: в ту пору мне нравилось цинично говорить: идеальный политический режим — это *разлагающаяся диктатура,* аппарат угнетения все больше и больше дает сбой, но при этом он все еще существует, и это стимулирует критическое и ироническое мышление. Летом 1967 года, возмутившись чересчур смелым съездом Союза писателей и боясь, что дерзость зайдет слишком далеко, руководители государства попытались ужесточить политику. Но критический дух проник вплоть до Центрального комитета, который в январе 1968 года решил выбрать своим председателем никому не известного человека: Александра Дубчека. Началась Пражская весна: страна с ликованием

отказалась от стиля жизни, навязанного Россией, государственные границы были открыты, и все общественные организации (профсоюзы, объединения, ассоциации), в чью задачу изначально входило доводить до сведения народа волю партии, обрели независимость и превратились в непредвиденные орудия непредвиденной демократии. Родилась система (почти случайно, без всякого предварительного плана), которую поистине можно было назвать беспрецедентной: экономика национализирована на 100 %, сельское хозяйство в руках кооперативов, нет ни слишком богатых, ни слишком бедных, образование и медицина бесплатные, но при этом нет больше власти тайной полиции, конец политическим преследованиям, свобода писать без всякой цензуры и, как результат, расцвет литературы, искусства, философии, журналов. Я не знаю, каковы были перспективы подобной системы на будущее, в условиях той геополитической ситуации, скорее всего, никаких; а если бы это была другая геополитическая ситуация? Как знать… Во всяком случае, то мгновение, когда эта система существовала, то мгновение было прекрасным.

В романе «Чудо» (завершенном в 1970 году) Шкворецкий рассказывает об этой эпохе между

1948 и 1968 годами. Что удивительно, он скептически смотрит не только на идиотизм властей, но и на тех, кто выступает против, на их преисполненные тщеславия деяния на подмостках Пражской весны. Именно поэтому в Чехословакии после катастрофы советского вторжения эта книга была не только запрещена, как и все произведения Шкворецкого, ее не любили даже оппозиционеры, которые, зараженные вирусом морализаторства, не переносили неуместной свободы взглядов, неуместной иронии.

4

Когда в сентябре 1968 года в Париже мы беседовали с супругами Шкворецкими и французскими друзьями о двух веснах, нас одолевали заботы: я думал о своем нелегком возвращении в Прагу, а они — о своей нелегкой эмиграции в Торонто. Любовь Йозефа к американской литературе и джазу облегчила их выбор. (Как если бы с ранней юности каждый лелеял в душе место своего возможного изгнания: для меня это была Франция, для них — Северная Америка…) Но при всем своем ярко выраженном космополитизме Шкворецкие были патриотами. Да, я знаю, теперь в спорах, где одерживают верх сторонники обезличен-

ной, единообразной Европы, положено вместо «патриот» произносить (с презрением) «националист». Но простите нас, в те мрачные времена как могли мы не быть патриотами? Шкворецкие жили в Торонто в маленьком домике, одну из комнат которого они выделили для того, чтобы издавать чешских писателей, запрещенных у себя на родине. Ничего тогда не было важнее этого. Чешская нация родилась (рождалась много раз) не благодаря военным завоеваниям, но всегда благодаря литературе. Я не имею в виду литературу как политическое оружие. Я говорю о литературе как таковой. Впрочем, ни одна политическая организация не оказывала финансовой помощи Шкворецким, которые, как издатели, могли рассчитывать лишь на собственные силы и собственные жертвы. Я этого не забуду никогда. Я жил в Париже, но мне казалось, что сердце моей родной страны бьется в Торонто. Период советской оккупации закончился, больше не было смысла издавать чешских писателей за границей. С тех пор Здена и Йозеф время от времени приезжают в Прагу, но всегда возвращаются жить на свою родину. Родину своего изгнания.

Снизу ты будешь вдыхать аромат роз (В последний раз у Эрнеста Брелёра)

Мы, как всегда, пили белый ром с коричневым сахаром, полотна были разложены на полу, множество полотен последних лет. Но в тот день я сосредоточился на нескольких недавних картинах, прислоненных к стене, которые видел впервые и которые отличались от остальных преобладанием белого цвета. Я спросил: «Ведь это все означает смерть?» «Да», — ответил он.

Помню, что на картинах предыдущего периода парили обнаженные безголовые тела, а внизу, в темноте без конца и края, плакали маленькие собачки. Мне казалось, эти ночные полотна — отголосок прошлого рабов, для которых ночь была единственным мгновением свободы. «Так, значит, твои белые картины означают, что ночь кончилась?» — «Нет. Это все равно ночь», — ответил он. И тогда я понял: ночь просто вывернула наизнанку рубашку. Это ночь, навеки заключенная в объятия потустороннего мира.

Он объяснил мне: на первой стадии работы полотно сияет яркими красками, но потом поне-

многу его покрывают белые потеки, как занавес из тонкой белой пряжи, как дождь. Я сказал: «По ночам в твою мастерскую прилетают ангелы и писают на картины, орошая их белой мочой».

Вот картина, на которую я смотрел снова и снова: слева открытая дверь, посередине парящее в воздухе горизонтально расположенное тело словно выходило из дома, справа внизу — шляпа. Я понял: это не дверь дома, а проход в могилу, как на мартиниканских кладбищах: белые клетки плиточного настила.

Я смотрел на эту шляпу внизу, такую неожиданную на краю могилы. Неуместный предмет, как у сюрреалистов? Накануне я был в гостях у Юбера, еще одного мартиниканского друга. Он показал мне шляпу, большую красивую шляпу давно умершего отца. «Шляпа — это то, что у нас старшие сыновья оставляют себе в память об отце», — объяснил он мне.

И еще розы. Они разбросаны вокруг парящего тела или осыпают его. Внезапно мне вспомнились стихи, очаровавшие меня в ранней юности, чешские стихи Франтишека Галаса:

Снизу ты будешь вдыхать аромат роз,
Когда настанет твоя смерть.

И отринешь в ночи
Твою защиту-любовь.

И я видел свою родную страну, страну барочных церквей, барочных кладбищ и барочных статуй, с ее наваждением, ее одержимостью смертью, одержимостью телом, которое умирает и больше не принадлежит к миру живых, но, даже разложившись, не перестает быть телом, то есть объектом любви, нежности, желания. Я видел перед собой Африку былых времен и древнюю Богемию, негритянскую деревушку и бесконечное пространство Паскаля, сюрреализма и барокко, Галаса и Сезера, писающих ангелов и плачущих собачек, себя в родном краю и себя вне.

VII. Моя первая любовь

Забег одноногого на длинные дистанции

Если бы меня спросили, с чем именно, с какой эстетикой родная страна прочно ассоциируется у меня на генном уровне, я бы не замедлил с ответом: с музыкой Яначека. Свою роль здесь сыграли и биографические совпадения: Яначек всю свою жизнь прожил в Брно, как и мой отец, который, будучи совсем молодым пианистом, входил в восторженный (и немногочисленный) круг его первых знатоков и почитателей; я появился на свет через год после того, как Яначек его покинул, и с самого раннего детства каждый день слышал его музыку, которую играли на пианино мой отец или его ученики; в 1971 году, в мрачные времена оккупации, на похоронах отца я запретил всякие речи, и только четыре музыканта играли в крематории Второй струнный квартет Яначека.

Четыре года спустя я эмигрировал во Францию и, потрясенный судьбой своей страны, несколько раз и подолгу рассказывал о ее самом великом композиторе по радио. И позднее с огромным удовольствием согласился писать для одного

музыкального журнала рецензии на диски с его музыкой, записанной в эти годы (начало девяностых). Для меня это было удовольствием, хотя и несколько подпорченным чрезвычайно неровным (и зачастую плачевным) уровнем исполнения. Из этих дисков меня привели в восторг только два: пьесы для фортепиано в исполнении Алена Планеса и музыкальные квартеты в исполнении квартета Берга в Вене. Воздавая им должное (и полемизируя таким образом с прочими исполнителями), я попытался дать определение стилю Яначека: «чрезвычайно плотное наложение контрастных тем, которые стремительно, без всякого перехода сменяют одна другую и зачастую звучат одновременно; драматическое столкновение грубости и нежности на максимально суженном пространстве. Более того, столкновение между красотой и уродством, потому что Яначек, возможно, один из редких композиторов, умеющих поставить своей музыкой вопрос, волнующий великих художников: уродство как объект искусства. (В квартетах, например, это пассажи, сыгранные *sul ponticello,*[11] когда музыкальный звук пре-

[11] Примечания: 11
[Играть] у подставки (ит.).

вращается в скрежет и треск.)» Но даже этот диск, который меня так восхитил, сопровождал дурацкий текст, представляющий Яначека как националиста, делающий из него «духовного последователя Сметаны» (при том, что он был полной его противоположностью!) и сводящий всю его экспрессивность к романтическому сентиментализму минувшей эпохи.

Вполне естественно, что различные исполнения одной и той же музыки качественно отличаются друг от друга. Но в данном случае речь идет не о недостатках интерпретации, а о полной глухоте к его эстетике! О непонимании его самобытности! И я нахожу это непонимание весьма показательным, симптоматичным, поскольку оно обнаруживает проклятие, которым окутана судьба его музыки. Вот откуда этот текст о «забеге одноногого на длинные дистанции»:

Родившись в 1854 году в бедной семье, сын деревенского учителя (в совсем крошечной деревушке), он с одиннадцати лет вплоть до самой своей смерти жил в Брно, провинциальном городе, в стороне от чешской интеллектуальной жизни, сосредоточенной в Праге (который тоже в период австро-венгерской монархии был провинциальным городом); в этих условиях его

эволюция как художника протекала невероятно медленно: он с ранней молодости писал музыку, но собственный стиль обрел лишь к сорока пяти годам, сочинив оперу «Енуфа» («Ее падчерица»), которую окончил в 1902 году и чья премьера состоялась в скромном театре Брно в 1904-м; ему пятьдесят лет, и у него уже совершенно седые волосы. Но по-прежнему недооцененный, почти никому не известный, он только в 1916 году дождется момента, когда опера «Енуфа», после четырнадцати лет забвения, пройдет в Праге с невиданным успехом, который, ко всеобщему удивлению, мгновенно сделает его знаменитым далеко за пределами родной страны. Ему шестьдесят два года, и жизнь набирает головокружительные обороты, ему остается еще двенадцать лет жизни, и он, словно в беспрерывной горячке, пишет основные свои сочинения, его приглашают на все фестивали, организованные Международным обществом современной музыки, он появляется рядом с Бартоком, Шёнбергом, Стравинским на равных, как брат (старший брат, но все-таки брат).

Кем же он все-таки был? Провинциалом, наивно очарованным фольклором, каким настойчиво пытались его представить надменные пражские

музыковеды? Или одной из величайших фигур современной музыки? В таком случае какой именно музыки? Он не принадлежал ни к одному из известных течений, ни к одной группе, ни к одной школе! Он был отличным от всех и одиноким.

В 1919 году Владимир Гельферт становится профессором университета в Брно и, восхищенный Яначеком, сразу же принимается писать о нем огромную монографию, которую собирается издать в четырех томах. В 1928 году Яначек умирает, а через десять лет, после долгих исследований, Гельферт заканчивает первый том. Это 1938 год, Мюнхен, немецкая оккупация, война.

Депортированный в концентрационный лагерь, Гельферт погибает в первые дни после войны. Из его монографии остается лишь первый том, в конце которого Яначеку тридцать пять лет, и он не сочинил еще ничего особо значимого.

Любопытная история. В 1924 году Макс Брод издает о Яначеке (на немецком языке) краткую восторженную монографию (это первая написанная о нем книга). Гельферт тут же набрасывается на него с критикой: Броду не хватает серьезных научных знаний! Доказательство: существуют юношеские сочинения, о которых он даже не по-

дозревает! Яначек защищает Брода: какой смысл обращать внимание на то, что не представляет никакого интереса? Зачем судить композитора по произведениям, которые он сам не ценит и многие из которых даже сжег?

Вот архетипический конфликт. Новый стиль, новая эстетика, как их постичь? Обращаясь к прошлому, к юности художника, к его первому сексуальному опыту, к его младенческим пеленкам, как это любят делать историки? Или же, по примеру художников, занимаясь самим творчеством, его структурой, которую они анализируют, скрупулезно препарируют, сравнивают и сопоставляют?

Я думаю о знаменитой премьере «Эрнани»; Гюго двадцать восемь лет, его товарищи еще младше, все они восхищены не столько самой пьесой, сколько ее новой эстетикой, которую они хорошо понимают, которую защищают, за которую готовы сражаться. Я думаю о Шёнберге: хотя его и не воспринимала широкая публика, он был окружен молодыми музыкантами, учениками и знатоками, среди которых Адорно, который напишет о нем знаменитую книгу, глубоко объясняющую его музыку. Еще я думаю о сюрреалистах, поспешивших сопроводить свое

искусство теоретическим манифестом, чтобы не допустить неправильного толкования. Иными словами: любому течению искусства модернизма достается *одновременно* и за само искусство, и за эстетическую программу.

В провинции Яначек существовал без всякого дружеского окружения. Не было никакого Адорно, даже его десятой доли, даже сотой, чтобы объяснить новизну его музыки, и он вынужден был продвигаться вперед один, не имея теоретической поддержки, как одноногий бегун. В последнее десятилетие жизни, в Брно, его окружали молодые музыканты, которые его обожали и хорошо понимали, но их голоса были почти не слышны. За несколько месяцев до его смерти Пражская национальная опера (та самая, которая четырнадцать лет отвергала «Енуфу») поставила оперу «Воццек» Альбана Берга; пражская публика, возмущенная этой слишком современной музыкой, освистала спектакль, так что дирекция театра поспешно и послушно убрала «Воццека» из репертуара. Тогда пожилой уже Яначек публично и решительно встал на защиту Берга, словно желая пояснить, пока еще не поздно, к какому кругу принадлежит, кто его близкие, те самые близкие, присутствия которых ему не

хватало всю жизнь.

Сегодня, через восемьдесят лет после его смерти, я открываю словарь Ларусса, самый серьезный французский словарь, и читаю: «…он непрестанно собирает народные песни, чья жизненная сила питает его творчество и политические идеи» (только представьте себе клинического идиота, которого описывает эта фраза!)… его творчество «глубоко национальное и этническое» (то есть вне интернационального контекста музыки модернизма!)… его оперы «проникнуты социалистической идеологией» (полный бред); его формы определяют как «традиционные» и совершенно замалчивают его нонконформизм; из всех опер упоминают только «Шарку» (произведение незрелое и заслуженно позабытое), в то время как «Из мертвого дома», одна из величайших опер столетия, не упоминается вообще.

Стоит ли удивляться, что в течение многих десятилетий пианисты и дирижеры, сбитые с толку подобными «указателями», плутали в поисках его стиля? И тем большее восхищение у меня вызывают те, кто безошибочно понял его: Чарльз Маккерас, Ален Планес, квартет Берга… Через семьдесят пять лет после его смерти, в 2003 году, в Париже, мне довелось присутствовать на

большом концерте, который дважды исполнили перед восторженной публикой: Пьер Булез дирижировал «Каприччио», «Симфониеттой» и «Глаголической мессой». Я никогда не слышал более аутентичного Яначека: с его дерзкой ясностью, антиромантической экспрессией, мощным модернизмом. Тогда я подумал: возможно, после длившейся целый век гонки Яначек, пробежав дистанцию на единственной ноге, смог наконец догнать, раз и навсегда, группу участников, где только свои.

Самая ностальгическая опера

1

Среди опер Яначека пять бесспорных шедевров; либретто трех из них («Енуфа» — 1902, «Катя Кабанова» — 1921, «Средство Макропулоса» — 1924) — это сокращенные и переработанные театральные пьесы. Еще две («Приключения лисички-плутовки» — 1923 и «Из мертвого дома» — 1927) — совсем другие: первая написана по мотивам длинного романа одного современного чешского писателя (произведение довольно милое, но без особых художественных амбиций), другая подсказана воспоминаниями Достоевского о каторге. Здесь недостаточно было что-то сократить или переработать, нужно было создать самостоятельные произведения для театра и придать им новую архитектуру. Задача, которую Яначек не мог доверить никому, которую он взял на себя.

Задача тем более трудная, что оба этих литературных сочинения лишены композиции и напряжения, которые должны быть свойственны драматическому произведению, поскольку «При-

ключения лисички-плутовки» всего лишь ряд картинок на тему лесной *идиллии,* а «Из мертвого дома» — *очерк* о жизни каторжников. И вот что примечательно: Яначек в своем музыкальном переложении не только не сделал ничего, чтобы как-то восполнить этот недостаток интриги и напряжения, он этот недостаток подчеркнул, обратил в преимущество.

Главная опасность, присущая опере, заключается в том, что музыка может легко превратиться в простую *иллюстрацию,* а *зритель,* излишне сосредоточившись на развитии действия, перестанет быть *слушателем.* С этой точки зрения отказ Яначека от развития интриги, от драматургии представляется высшей стратегией великого музыканта, который желает ниспровергнуть «соотношение сил» в опере и в полной мере выставить музыку на первый план.

Именно это сглаживание интриги и позволило Яначеку выявить — в этих двух произведениях в большей степени, чем в трех других, — специфику оперного текста, что можно было бы доказать от обратного: если лишить эти либретто музыки, они окажутся ничтожными, потому что доминирующую роль Яначек оставляет музыке — именно она раскрывает, выявляет психологию

персонажей, волнует, потрясает, размышляет, околдовывает и даже выстраивает единство и определяет архитектуру (изысканную и тщательно отделанную) всего произведения.

2

Животные, представленные в образе человека, могли бы навести на мысль, что «Приключения лисички-плутовки» — это волшебная сказка, басня или аллегория; эта ошибка помешала бы понять основное своеобразие произведения, а именно то, что оно глубоко уходит корнями в *прозу* человеческой жизни, в ее обыкновенную повседневность. Декорации: домик в лесу, постоялый двор, лес; персонажи: лесничий и два его приятеля, деревенский учитель и кюре, а еще хозяин постоялого двора, его жена, браконьер; и животные. Их персонификация ни в коей мере не означает, что они оторваны от прозы повседневной жизни: лесник ловит лису, запирает ее у себя во дворе, она убегает, у нее появляются лисята, и наконец, подстреленная браконьером, она становится муфтой для невесты своего убийцы. И только улыбка придает очарование игры сценам, в которых участвуют животные, подчеркивая банальность жизни, как она есть: бунт куриц,

отстаивающих свои социальные права; морализаторские пересуды птиц-завистниц и т. д.

Мир животных и мир людей связывает одна общая тема: это уходящее время, старость, к которой ведут все пути. Старость: в своей знаменитой поэме Микеланджело говорит о ней как художник, нагромождая конкретные и страшные подробности физического упадка; Яначек говорит о ней как музыкант: «музыкальная сущность» старости (музыкальная, то есть доступная музыкальному выражению, которую только музыка и может передать), это бесконечная ностальгия по ушедшему времени.

3

Ностальгия. Она определяет не только атмосферу произведения, но само его построение, основанное на параллелизме двух времен, которые постоянно сравниваются: времени людей, стареющих медленно, и времени животных, чья жизнь мчится стремительно, в зеркале быстротечного времени лисицы старый лесник различает грустную мимолетность собственной жизни.

В первой сцене оперы он, усталый, бредет по лесу. «Я измотан, — вздыхает он, — как после

брачной ночи», после чего садится и засыпает. В последней сцене он тоже вспоминает день свадьбы и тоже засыпает под деревом. Именно благодаря этому обрамлению из событий человеческой жизни свадьба лисицы, которую весело празднуют в середине оперы, озарена приглушенным прощальным светом.

Финальный эпизод оперы начинается со сцены на первый взгляд незначительной, но от которой всегда сжимается мое сердце. Лесник и учитель одни на постоялом дворе. Их третьего приятеля, кюре, переведенного в другую деревню, больше с ними нет. Жена трактирщика очень занята и разговаривать не желает. Учитель тоже молчит: женщина, которую он любит, сегодня выходит замуж. Разговор идет о пустяках: где трактирщик? в городе; как поживает кюре? кто его знает; а почему не видно собаки лесника? она теперь мало передвигается, лапы болят, она уже старая; как и мы, — добавляет лесник. Я не знаю ни одной сцены ни в одной опере с таким банальным диалогом и не знаю ни одной сцены, проникнутой такой пронзительной и такой *реальной* печалью.

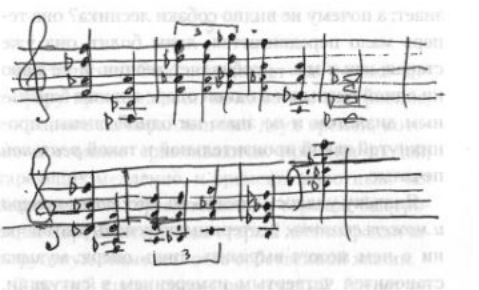
Яначеку удалось сказать то, что *только опера и может сказать:* нестерпимую печаль разговора ни о чем может выразить лишь опера: музыка

становится четвертым измерением в ситуации, которая без этой самой музыки осталась бы ничтожной, пустяковой, бессмысленной.

4

Изрядно выпив, учитель, идя один по полю, видит подсолнух. Он безумно влюблен в женщину, и ему представляется, что это она. Он падает на колени и объясняется подсолнуху в любви: «Я пойду с тобой на край света. Я буду сжимать тебя в объятиях». Это всего лишь семь тактов, но преисполненные патетического напряжения.

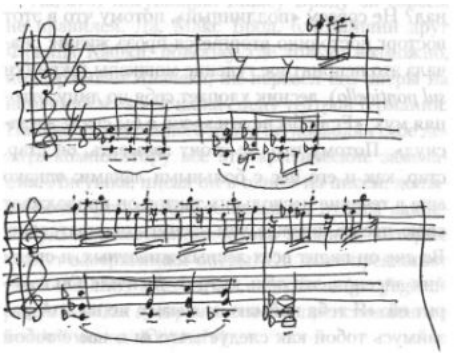
Я привожу их со всеми созвучиями, чтобы показать, что здесь нет ни одной ноты, которая своим неожиданным диссонансом (как это могло бы быть у Стравинского) позволила бы заподозрить гротесковый характер этого объяснения.



В этом мудрость старого Яначека: он знает, что смешная сторона наших чувств не отвергает их подлинности. Чем глубже и искреннее страсть учителя, тем она комичнее и печальнее. (Кстати сказать, представим себе эту сцену без музыки: она была бы *комичной,* и только. Пошло комичной. Одна лишь музыка может сделать видимой скрытую печаль.)

Остановимся еще немного на этой любовной песне, адресованной подсолнуху. Ее длительность всего семь тактов, и потом автор к ней не возвращается, никакого продолжения нет. Перед нами нечто противоположное вагнеровской эмоциональности: у него мелодия звучит долго, нарастает, усиливается, расширяется и каждый раз подчеркивает одну лишь эмоцию, обостряя ее до опьянения. У Яначека эмоции не менее интенсивны, но предельно сконцентрированы и, следовательно, лаконичны. Мир напоминает карусель, где чувства проносятся, сменяют одно другое, соприкасаются и зачастую, будучи совершенно непохожи, звучат синхронно, отсюда невероятное напряжение музыки Яначека, об этом свидетельствуют первые такты «Лисички»: мелодия *legato,* преисполненная нежной ностальгии, сталкивается с беспокойным *staccato,*

которое завершается тремя короткими нотами, повторяемыми несколько раз, все более агрессивно.



Эти две эмоционально противоречивые мелодии, звучащие одновременно, смешиваются, накладываются одна на другую, вступают друг с другом в противоречие, длятся в течение сорока одного такта в начале и сразу погружают нас в напряженную эмоциональную атмосферу «Приключений лисички-плутовки».

5

Последний акт: лесник прощается с учителем и уходит с постоялого двора, в лесу его охватывает

ностальгия — он вспоминает день своей свадьбы, когда он прогуливался с женой под этими же деревьями; чарующее пение; восторг утраченной весны. Так, выходит, это и есть подлинный финал? Не совсем «подлинный», потому что в этот восторг постоянно вторгается проза жизни; сначала это неприятное гудение мошкары (скрипки *sul ponticello),* лесник хлопает себя по лицу, отгоняя мух: «Если бы не эти мухи, я бы сразу же заснул». Потому что, не стоит забывать, он стар, стар, как и его пес с больными лапами; однако еще в течение нескольких тактов он продолжает свою песню, прежде чем заснуть окончательно. Во сне он видит всех лесных животных, и среди них лисенок, это дочь хитрой лисички. Он говорит ей: «Я тебя поймаю, как маму, но на этот раз займусь тобой как следует, чтобы о нас с тобой не писали в газетах». Это намек на роман, по мотивам которого Яначек и написал свою оперу: шутка, которая вырывает нас (хотя бы на несколько мгновений) из этой лирической атмосферы. Потом появляется лягушка. «А ты, маленькое чудовище, что здесь делаешь?» — спрашивает лесник. Лягушка, запинаясь, отвечает: «Вы думаете, что видите меня, а это мой-мой-мой дедушка. Он мно-мно-много говорил мне о вас». Это и есть

последние слова оперы. Лесник спит глубоким сном под деревом (может, даже храпит), а музыка (недолго, всего лишь несколько тактов) льется в пьянящем восторге.

6

Ах, этот лягушонок! Максу Броду он совсем не нравился. Да, Макс Брод, ближайший друг Франца Кафки, повсюду, где только возможно, поддерживал Яначека; он перевел его оперы на немецкий и вывел их на сцену театров Германии. На правах искреннего друга он позволял себе делать композитору все эти критические замечания. Лягушка, писал он в одном из писем, должна исчезнуть, вместо ее кваканья нужны какие-нибудь торжественные слова лесника, которые станут завершением оперы! Он даже предлагает ему: *«So kehrt alies zurück, alies in ewiger Jegendpracht!»* («Так возвращается все, преисполненное вечной молодой силы!»)

Яначек отказался. Потому что предложение Брода противоречило всем его эстетическим устремлениям, той полемике, что он вел всю свою жизнь. Полемике, которая противопоставила его оперным традициям. Которая противопоставила его Вагнеру. Противопоставила его Сметане.

Противопоставила официальному музыковедению его соотечественников. Иными словами, противопоставила его (если выражаться словами Рене Жирара) «романтической фальши». Этот незначительный спор по поводу лягушки — свидетельство неискоренимого романтизма Брода: представим себе старого усталого лесника, который, раскинув руки, запрокинув голову, воспевает вечную молодость! Это и есть высшая степень романтической фальши, или, если воспользоваться другим словом, это *китч.*

Величайшие литераторы Центральной Европы XX века (Кафка, Музиль, Брох, Гомбрович, а также Фрейд) бунтовали (и каждый был одинок в своем бунте) против наследия прошедшего века, который именно в этой части Европы сгибался под тяжким бременем романтизма. Именно романтизм, по их мнению, в его вульгарном проявлении, неизбежно привел к *китчу.* А китч является для них (а также для их учеников и последователей) величайшим *эстетическим злом.*

Центральная Европа, в XX веке не давшая миру ни одного Бальзака, ни одного Стендаля, культовым искусством сделала оперу, которая именно там играла социальную, политическую, государственную роль, как нигде больше. Именно

опера как таковая, ее дух, ее пресловутая напыщенность, вызывала раздражение и насмешку великих модернистов; для Германа Броха, например, опера Вагнера, с ее высокопарностью и сентиментальностью, с ее оторванностью от реальности, представляла собой самую суть китча.

Если говорить об эстетике творчества Яначека, он является одним из плеяды великих (и одиноких) антиромантиков Центральной Европы. Но хотя он и посвятил опере всю свою жизнь, по отношению к ее *традициям, ее условностям, ее жестикуляции* он настроен так же критично, как и Герман Брох.

7

Яначек был одним из первых, кто сочинил оперу («Енуфу» он начал писать еще в конце XIX века) на материале прозаического текста. Как если бы этот весьма значимый акт, которым он раз и навсегда отказался от стихотворного языка (а вместе с ним и от поэтизированного видения реальности), как если бы этот значимый жест помог ему сразу же найти свой стиль. Словно он держал пари: отыскать музыкальную красоту в прозе, в прозе будничного, в прозе этого *разговорного языка,* которым будет проникнуто

своеобразие его искусства ведения мелодии.

Мечтательно-грустная ностальгия: возвышенный и извечный сюжет музыки и поэзии. Но ностальгия, которую обнажает Яначек в «Приключениях лисички-плутовки», не имеет ничего общего с театральными жестами, оплакивающими прошлое. Необычайно реальная, она оказывается там, где другие ее не ищут: в болтовне двух стариков на постоялом дворе; в смерти несчастного животного; в любви учителя, преклонившего колени перед подсолнухом.

VIII. Забвение Шёнберга

Это не мой праздник (текст, опубликованный в 1995 году во «Франкфуртер Рундшау», в номере, посвященном столетней годовщине кинематографа)

То, что придумали в 1895 году братья Люмьер, было не искусством, а техническим средством, позволившим поймать, показать, сохранить и сберечь в архиве изображение реальной жизни не в секундном фрагменте, а в его движении и длительности. Без этого открытия «движущейся фотографии» сегодняшний мир не был бы таким, каков он есть: новая техника стала, во-первых, *главным средством оглупления* (несравнимо более действенным, чем дурная литература прошлого: все эти рекламные ролики, телесериалы); во-вторых, *бестактностью планетарного масштаба* (скрытые камеры снимают политических противников в компрометирующих ситуациях, на весь мир демонстрируют боль женщины, лежащей полуголой на носилках после покушения…).

Правда, существует также *фильм как искус-*

ство, но его значение гораздо меньше, чем значение фильма как технического средства, а его история, по понятным причинам, короче историй всех других искусств. Помню один ужин в Париже более двадцати лет назад. Некий молодой человек, симпатичный и умный, говорит о Феллини с презрительной насмешкой. Его последний фильм он находит откровенно слабым. Я смотрю на него как завороженный. Хорошо зная цену воображению, перед фильмами Феллини я чувствую прежде всего смиренное восхищение. Сидя напротив этого блестящего молодого человека, во Франции начала восьмидесятых, я впервые испытываю ощущение, которого никогда не знал в Чехословакии, даже в худшие сталинские годы: ощущение, что оказался в эпоху после искусства, в мире, где искусство исчезает, потому что исчезает потребность в нем, сопереживание, любовь к нему.

С тех пор мне все чаще и чаще приходилось убеждаться, что Феллини больше не любят, притом что именно ему удалось сделать из своего творчества великую эпоху в истории искусства модернизма (как Стравинскому или Пикассо), притом что именно он с невероятной фантазией соединил мечту и реальность, что являлось

программой-стремлением сюрреалистов, притом что именно он в последний период своего творчества (который особенно недооценивают) сумел придать своему мечтательному взгляду проницательность, жестоко разоблачающую наш современный мир (вспомните: «Репетиция оркестра», «Город женщин», «И корабль плывет», «Джинджер и Фред», «Интервью», «Голос луны»).

Именно в этот последний период Феллини резко выступал против Берлускони, противясь практике прерывать фильм телевизионной рекламой. В этом столкновении мне видится глубокий смысл: учитывая, что рекламный ролик — это тоже кинематографический жанр, речь здесь идет о столкновении двух видов наследия братьев Люмьер: фильм как искусство и фильм как средство оглупления. Результат известен: фильм как искусство перестал существовать.

Это столкновение достигло своей развязки в 1993 году, когда берлускониевское телевидение продемонстрировало на экране тело Феллини, обнаженное, беспомощное, агонизирующее (странное совпадение: в 1960 году в незабываемой сцене фильма «Сладкая жизнь» некрофильское исступление камеры было пророчески схвачено и показано в первый раз). Исторический пере-

лом завершен: в качестве наследников братьев Люмьер сироты Феллини стоят не бог весть что. Феллиниевская Европа отброшена совсем другой Европой. Сто лет кинематографу? Возможно. Но это не мой праздник.

Что останется от тебя, Бертольд?

В 1999 году один парижский еженедельник (из числа серьезных) опубликовал подборку «Гении века». Восемнадцать первых мест выглядели так: Коко Шанель, Мария Каллас, Зигмунд Фрейд, Мария Кюри, Ив Сен-Лоран, Ле Корбюзье, Александр Флеминг, Роберт Оппенгеймер, Рокфеллер, Стэнли Кубрик, Билл Гейтс, Пабло Пикассо, Форд, Альберт Эйнштейн, Роберт Нойс, Эдвард Теллер, Томас Эдисон, Морган. Итак: ни одного романиста, ни одного поэта, ни одного драматурга; ни одного философа; один архитектор; один художник; зато два кутюрье, ни одного композитора, одна певица; один режиссер (Эйзенштейну, Чаплину, Бергману, Феллини парижские журналисты предпочли Кубрика). Этот список лидеров был составлен отнюдь не невеждами. Он ясно и неоднозначно свидетельствует о реальных изменениях: о новом отношении Европы к литературе, философии, искусству.

Великие деятели культуры оказались забыты? «Забыты» — не совсем точное слово. Я помню, в то же самое время, к концу века, появилось огромное количество монографий: о Грэме Грине,

об Эрнесте Хемингуэе, о Т.-С. Элиоте, о Филипе Ларкине, о Бертольде Брехте, об Эжене Ионеско, о Чоране и так далее, и так далее.

Все эти монографии, сочащиеся ядом (спасибо Грену Рейну, который взялся защищать Элиота, спасибо Мартину Ами, который защищал Ларкина), помогли прояснить смысл того списка в еженедельнике: гениев культуры отодвинули без всякого сожаления, им с облегчением предпочли Коко Шанель, а ее наивные платьица поставили выше всех этих корифеев культуры, опороченных «болезнью века» («маль дю сьекль»), с его развратом, его преступлениями. В Европе наступала *эпоха прокуроров:* Европу больше не любили, Европа больше не любила.

Означает ли это, что все монографии оказались особенно суровы к творчеству авторов, которым были посвящены? Да нет же, просто в эту эпоху искусство уже потеряло всю свою привлекательность, а ученые и знатоки занимались не картинами или книгами, а теми, кто их создал, их жизнью.

А что означает жизнь в эпоху прокуроров?

Долгая череда фактов, призванных вскрыть Вину, скрытую под обманчивой видимостью.

Чтобы обнаружить эту сокрытую Вину, авто-

ру монографии необходим талант детектива и шпионская сеть. А чтобы не утратить высокого научного статуса, нужно внизу страницы приводить имена доносчиков, потому что именно так с научной точки зрения сплетни превращаются в истину.

Я открываю огромный, восьмисотстраничный, том, посвященный Бертольду Брехту Автор, профессор кафедры сравнительной литературы Университета Мэриленда, в подробностях продемонстрировав всю *душевную* низость Брехта (скрытый гомосексуализм, эротоманию, эксплуатацию любовниц, которые и являлись настоящими авторами его пьес, симпатию к сталинизму, лживость, жадность, равнодушие), переходит наконец (глава XLV) к *телесному,* а именно к отвратительному запаху, который автор описывает на протяжении целого абзаца; чтобы подтвердить научную ценность этого обонятельного открытия, в сноске 43 этой главы он указывает, что «благодарит за это тщательное описание женщину, в те времена возглавлявшую фотолабораторию в „Берлинер ансамбль", Веру Теншерт», которая рассказывала ему об этом «5 июня 1985 года» (то есть через тридцать лет после того, как вонючку положили в гроб).

Ах, Бертольд, что после тебя останется?

Дурной запах, на протяжении тридцати лет хранимый верной сотрудницей, а затем подхваченный ученым, который, усилив с помощью современных методов в университетских лабораториях, отослал его в будущее, в наше тысячелетие.

Забвение Шёнберга

Через год-два после войны я, будучи подростком, встретил одну молодую еврейскую пару лет на пять старше меня, свою юность они провели в Терезине, а потом еще в одном лагере. Я чувствовал робость перед их поразительной судьбой. Но мое смущение их только раздражало: «Хватит, довольно!» — и они настойчиво давали мне понять, что жизнь там сохраняла весь свой спектр: там были и слезы, и шутки, и ужас, и нежность. Именно во имя любви к собственной жизни они сопротивлялись, когда их пытались превратить в легенду, в памятник горю, в некий документ черной книги нацизма. Впоследствии я потерял их из виду, но не забыл о том, что они пытались мне объяснить.

По-чешски — Терезин, по-немецки — Терезиенштадт. Город, превращенный в гетто, который нацисты использовали как витрину, где позволяли заключенным жить относительно цивилизованно, чтобы демонстрировать их наивным дуракам из международного Красного Креста. Там были собраны евреи из Центральной Европы, в основном из Австрии и Чехии, среди них

много интеллигентов, композиторов, писателей из великого поколения, жившего идеями Фрейда, Малера, Яначека, нововенской школы Шёнберга, пражского структурализма.

Они отнюдь не строили иллюзий: они жили в прихожей смерти, для нацистской пропаганды их выставленная напоказ культурная жизнь была словно алиби, однако разве должны были они отказаться от этой, пусть ненадежной и обманчивой, свободы? Их ответ не оставлял сомнений. Их творения, выставки, концерты, их любовь — весь спектр их жизни имел несравнимо более важное значение, чем мрачная комедия их палачей. Такова была их судьба. Сегодня их интеллектуальная и художественная деятельность остается для нас под запретом; я имею в виду не только произведения, которые им удалось там создать (я думаю о композиторах! о Павле Хаасе, ученике Яначека, который в детстве преподавал мне музыкальную композицию! и о Хансе Кразе! и о Гидеоне Кляйне! и о Кареле Анчерле, ставшем после войны одним из крупнейших дирижеров Европы!), но в основном жажду культуры, которой, в тех чудовищных условиях, было проникнуто все сообщество концлагеря Терезин.

Чем было для них искусство? Способом пред-

ставить во всем многообразии спектр чувств и мыслей, чтобы жизнь не оказалась сведена к одному лишь ужасу. А для заключенных там художников? Они видели, как их судьба сплетается с судьбой искусства модернизма, искусством «вырождения», искусством преследуемым, осмеянным, приговоренным к смерти. Я смотрю на афишу концерта в Терезине той поры: в программе Малер, Цемлинский, Шёнберг, Хаба. Под надзором палачей приговоренные играли приговоренную музыку.

Я думаю о последних годах прошедшего века. Память, долг памяти, работа памяти — вот ключевые слова этого времени. Делом чести считалось преследовать политические преступления прошлого, изгнать их последний призрак, стереть последнее грязное пятно. И однако эта совершенно особая память, обвиняющая, карающая, не имела ничего общего с памятью, которой были так страстно преданы евреи Терезина, им было наплевать на бессмертие своих истязателей, они делали все, чтобы сохранить память о Малере или Шёнберге.

Однажды, разговаривая на эту тему с одним приятелем, я спросил у него: «Ты знаешь „Уцелевшего из Варшавы“?» — «Уцелевшего? Которого?»

Он даже не понял, о чем я. А ведь «Уцелевший из Варшавы» *(Ein Uberlebender aus Warschau)* — это оратория Арнольда Шёнберга, величайший музыкальный памятник, посвященный холокосту.

В нем сосредоточена вся экзистенциальная сущность драмы евреев XX века. Во всем своем чудовищном величии. Во всей своей чудовищной красоте. Мы делаем все, чтобы не забыть имена убийц. А Шёнберга забыли.

IX. «Шкура»: архироман

1. В ПОИСКАХ ФОРМЫ

Есть писатели, великие писатели, которые восхищают нас силой интеллекта, но при этом словно отмечены неким проклятием: имея что сказать, они не смогли найти уникальную форму, связанную с их личностью столь же неразрывно, как их мысли. Я думаю, к примеру, о великих французских писателях, родившихся в начале XX века, в юности я очень любил их всех, возможно, Сартра больше других. Забавная вещь: именно он в своих эссе («манифестах») о литературе поразил меня недоверием по отношению к самому понятию романа, он не любит говорить «роман», «романист», слово, которое является первым признаком формы, он произносить избегает, он говорит только «проза», «автор прозы», иногда «прозаик». Он объясняет это так: он признает «эстетическую автономию» за поэзией, но не за прозой: «Проза утилитарна по своей сути. <…> Писатель — это *оратор:* он указывает, свидетельствует, приказывает, запрещает, запрашивает, умоляет, оскорбляет, убеждает, внушает». Тогда

какое значение имеет форма? Он отвечает:

«…надо представлять, о чем собираешься писать: о бабочках или о положении евреев. А когда представишь, остается только решить, как именно об этом будешь писать». И в самом деле, все романы Сартра, при всей их значимости, отмечены *эклектизмом* формы.

Когда я слышу имя Толстого, то немедленно представляю два его великих романа, подобных которым нет в литературе. Когда я говорю: Сартр, Камю, Мальро и их личность — личность этих авторов прежде всего вызывает у меня в памяти их биографии, их полемики и битвы, их позицию.

2. ПРООБРАЗ АНГАЖИРОВАННОГО ПИСАТЕЛЯ

Итальянец Курцио Малапарте, которому я посвящаю последнюю часть этой книги, принадлежал к поколению Сартра. Но еще за двадцать лет до него он уже был «ангажированным писателем» в сартровском смысле. Вернее, назовем это прообразом, ведь тогда еще не употребляли знаменитую сартровскую формулировку, а Малапарте еще ничего не написал. В пятнадцать лет он — секретарь местного молодежного отделения Республиканской партии (левая партия), когда ему исполняется шестнадцать, начинается

война 1914 года, он уходит из дома, переходит французскую границу и поступает в армию добровольцем, чтобы сражаться с немцами.

Я не хочу приписывать решениям подростка больше здравого смысла, чем имелось на самом деле, тем не менее поведение Малапарте можно назвать весьма примечательным. И искренним, не имеющим никакого отношения, стоит отметить, к той комедии, которая сегодня в средствах массовой информации неизбежно сопровождала бы всякий политический жест. В конце войны во время кровопролитной битвы он был тяжело ранен из немецкого огнемета. И навсегда останется с пораженными легкими и травмированной душой.

Но почему же я сказал, что этот юный студент-солдат был прообразом ангажированного *писателя?* Позднее он поделится одним своим воспоминанием: молодые итальянские волонтеры быстро разделились на две враждующие группы — одни ссылались на Гарибальди, другие на Петрарку (который жил в том же месте на юге Франции, где их всех собрали перед отправкой на фронт). И в этой подростковой баталии Малапарте встал под знамена Петрарки против гарибальдийцев. Его «ангажированность» с са-

мого начала не походила на ангажированность какого-нибудь профсоюзного деятеля, политического борца, это была ангажированность Шелли, Гюго или Мальро.

После войны, будучи молодым (очень молодым) человеком, он вступает в партию Муссолини, по-прежнему терзаемый воспоминаниями о кровавых бойнях, он видит в фашизме надежду на революцию, она должна смести тот мир, который он так хорошо знал и который ненавидел. Он журналист, он в курсе всего, что происходит в политической жизни, он ведет светскую жизнь, умеет блистать и соблазнять, но самое главное, он влюблен в поэзию и искусство. Он по-прежнему Петрарку предпочитает Гарибальди, а из всех людей больше всего любит художников и писателей.

И поскольку Петрарка для него стоит выше Гарибальди, его политическая ангажированность — это ангажированность личная, экстравагантная, независимая, не подчиняющаяся никакой дисциплине, так что он в скором времени вступает в конфликт с властью (в это же время в России интеллигенты-коммунисты находились в точно такой же ситуации), его даже арестовывают «за антифашистскую деятельность», исключают

из партии, сажают на какое-то время в тюрьму, затем приговаривают к длительному проживанию под надзором полиции. Оправданный по суду, он вновь становится журналистом, затем, мобилизованный в 1940-м, отправляет с Восточного фронта статьи, которые вскоре назовут (с полным на то основанием) антигерманскими и антифашистскими, так что он вновь проводит несколько месяцев в тюрьме.

3. ОТКРЫТИЕ НОВОЙ ФОРМЫ

За всю жизнь Малапарте написал много книг — эссе, полемических статей, наблюдений, воспоминаний — умных, блестящих, но которые, конечно, были бы уже забыты, если бы не романы «Капут» и «Шкура». Что касается романа «Капут», он не только написал значительную книгу, но нашел форму, которая отличается абсолютной новизной и принадлежит только ему.

Что это за книга? На первый взгляд репортаж военного корреспондента. Репортаж исключительный, даже сенсационный, поскольку в качестве журналиста «Коррьере делла сера» и офицера итальянской армии он объездил всю оккупированную нацистами Европу, свободный, как неуловимый шпион. Ему, блестящему

завсегдатаю светских салонов, открывается политический мир: в романе «Капут» он приводит свои беседы с итальянскими государственными деятелями (особенно с Чиано, министром иностранных дел, зятем Муссолини), с немецкими политиками (с Франком, генерал-губернатором Польши, организовавшим истребление евреев, а также с Гиммлером, который встречает его обнаженный в финской сауне), диктаторами стран-сателлитов (с Анте Павеличем, руководителем Хорватии), а рядом с этими рассказами — наблюдения за обычной жизнью простых людей (в Германии, на Украине, в Сербии, Хорватии, Польше, Румынии, Финляндии).

Учитывая уникальный характер его свидетельств, остается только удивляться, почему ни один историк Второй мировой войны не заинтересовался его опытом, не цитировал разговоры политиков, которым он в своей книге дает слово. Это странно, да, но вполне объяснимо: потому что этот репортаж не совсем репортаж, это *литературное произведение, с эстетической интенцией* столь сильной, столь ярко выраженной, что чувствительный читатель *инстинктивно* исключает его из прочих исторических свидетельств ученых, журналистов, политиков, авторов ме-

муаров.

Эстетическая интенция книги ярче всего проявляется в ее оригинальной форме. Попытаемся описать ее структуру: у нее *тройное* членение — на части, на главы, на разделы. В ней шесть частей (у каждой свое название), в каждой части несколько глав (тоже каждая со своим названием), а в каждой главе еще несколько разделов (у них названий нет, один от другого отделен пробелом).

Вот заголовки шести частей: «Лошади», «Крысы», «Собаки», «Птицы», «Олени», «Мухи». Эти животные представлены здесь как реальные существа (незабываемая сцена из первой части: сотня лошадей, скованных льдом озера, откуда торчат только их мертвые головы), а еще (главным образом) как метафоры (во второй части *крысы* символизируют евреев, как их называли немцы, в шестой части реальные *мухи* размножаются в огромном количестве из-за жары и обилия трупов, но в то же время символизируют атмосферу войны, которая все не кончается…).

Развитие событий обусловлено не *хронологической* последовательностью пережитого репортером; *намеренно неоднородные,* события каждой главы происходят в различные моменты

истории, в разных местах; так, например, первая часть (Малапарте гостит в Стокгольме у старого друга) состоит из трех глав: в первой два человека вспоминают о своей жизни в Париже, во второй Малапарте (по-прежнему у друга в Стокгольме) рассказывает, что ему пришлось пережить в залитой кровью Украине во время войны, в третьей, и последней главе он говорит про Финляндию (именно там он видел эту ужасную картину: лошадиные головы, выступающие из заледеневшего озера). То есть события первой части происходят в разное время и в разных местах, но каждую часть объединяет единая атмосфера, единая коллективная судьба (например, во второй части это судьба евреев), а самое главное — одна сторона человеческого существования (что в заголовке означено метафорой животного).

4. НЕАНГАЖИРОВАННЫЙ ПИСАТЕЛЬ

Рукопись романа «Капут», написанного в невероятных условиях (большая часть — в доме одного крестьянина на Украине, оккупированной войсками вермахта), стала публиковаться начиная с 1944 года, еще до окончания войны, в только что освобожденной Италии. Роман «Шкура», написанный вскоре после этого, в первые

послевоенные годы, был издан в 1949 году. Эти две книги похожи: форма, которую Малапарте открыл в романе «Капут», лежит и в основе романа «Шкура», но чем очевиднее представляется родство обеих книг, тем важнее их отличия:

В романе «Капут» очень часто появляются реальные исторические персонажи, отсюда некая двусмысленность: как понимать эти места в книге? Как отчет журналиста, который гордится точностью и достоверностью того, о чем свидетельствует? Или фантазию автора, желающего преподнести собственное видение этих исторических персонажей, обладая при этом свободой поэта?

В романе «Шкура» эта двусмысленность исчезает: здесь нет места историческим персонажам. Есть пышные светские приемы, где неаполитанские аристократы встречаются с офицерами американской армии, но при этом не имеет никакого значения, какие имена они носят: реальные или выдуманные. Существовал ли в действительности полковник Джек Гамильтон, спутник Малапарте на протяжении всей книги? А если да, действительно ли его звали Джек Гамильтон? Говорил ли он то, что приписывает ему Малапарте? Все это не имеет никакого, ровным счетом

никакого интереса. Поскольку мы *окончательно* покинули территорию, принадлежащую журналистам и авторам мемуаров.

Еще одно значительное отличие: тот, кто написал «Капут», был «ангажированным писателем», то есть уверенным в том, что знает, где находится зло, а где добро. Он ненавидел немецких захватчиков, как он ненавидел их в восемнадцать лет, с огнеметом в руке. Как мог он остаться безразличным после того, как видел погромы? (Кстати, по поводу евреев: кто-либо другой оставил такое потрясающее свидетельство об их ежедневных муках в оккупированных странах? И более того, опубликовано все в 1944 году, когда об этом еще очень мало говорили и почти ничего не знали!)

В романе «Шкура» война еще не закончена, но ее исход уже ясен. Еще падают снаряды, но теперь они падают уже на другую Европу. Вчера еще не задавались вопросом, кто палач, а кто жертва. Теперь добро и зло сразу спрятались за масками, новый мир еще незнаком, неизвестен, загадочен, рассказчик убежден в одном: он уверен в том, что ни в чем не уверен. Его неведение становится мудростью. В романе «Капут» во время светских бесед с фашистами или коллаборационистами Малапарте за постоянно сдерживаемой иронией

прятал собственные мысли, которые от этого становились читателю еще понятнее. В «Шкуре» его речь нельзя назвать ни сдержанной, ни понятной. Она всегда иронична, но это ирония отчаяния, подчас экзальтированная, он утрирует, он противоречит сам себе, своими словами он себе же делает больно и делает больно другим, это говорит человек страдающий. Не ангажированный писатель. А поэт.

5. КОМПОЗИЦИЯ РОМАНА «ШКУРА»

В отличие от *тройного* деления романа «Капут» (на части, главы, разделы), деление романа «Шкура» всего лишь *двойное:* здесь нет частей, только двенадцать глав, каждая из которых имеет свое заглавие и состоит из нескольких разделов, которые никак не названы и отделяются один от другого пробелом. Итак, композиция здесь проще, повествование быстрее, а вся книга на четверть короче предыдущей. Как будто несколько располневший роман «Капут» прошел курс похудения.

И приукрашивания. Попытаюсь проиллюстрировать это на примере главы VI («Черный ветер»), особенно волнующей, которая включает пять разделов:

Первый, на удивление короткий, состоит все-

го из одного абзаца из четырех фраз и рисует один-единственный образ, образ «черного ветра», который, «подобно бредущему на ощупь слепому», проходит по миру, вестник несчастья.

Во втором разделе описывается одно воспоминание: на охваченной войной Украине за два года до описываемых в книге событий Малапарте едет на лошади по дороге, обсаженной двумя рядами деревьев, на которых распяты и ждут смерти деревенские евреи. Малапарте слышит голоса, люди просят убить их, чтобы сократить страдания.

Третий раздел — это еще одно воспоминание: оно относится к еще более далекому времени, действие происходит на Липарских островах, куда Малапарте был депортирован до войны: это история его собаки Фебо. «Ни женщину, ни брата, ни друга я никогда не любил так, как любил Фебо». Два последних года его заключения Фебо живет вместе с ним и вместе с ним проводит первый день после оправдательного приговора.

В четвертом разделе продолжается та же история Фебо, который однажды вдруг исчезает. После долгих поисков Малапарте узнает, что собаку похитил какой-то бродяга и продал в больницу для медицинских экспериментов. Он находит

ее там, «распростертую на спине, с распоротым животом, с зондом до самой печени». Из глотки не вырывается ни единого стона, потому что перед операциями врачи перерезают всем собакам голосовые связки. Из симпатии к Малапарте врач соглашается ввести Фебо смертельную инъекцию.

Пятый раздел соответствует времени, когда протекает действие книги: Малапарте сопровождает американскую армию в ее походе на Рим.

Один солдат серьезно ранен, содержимое кишечника течет по ногам. Сержант настаивает на том, чтобы раненого отправили в госпиталь. Малапарте решительно противится этому: госпиталь далеко, поездка на джипе будет для солдата долгой и мучительной; нужно оставить его там, где есть, пусть он умрет, не зная, что умирает. В конце концов солдат умирает, а сержант бьет Малапарте кулаком в лицо: «Он умер из-за тебя, умер как собака!» А врач, который только что констатировал смерть солдата, пожимает Малапарте руку: «Я благодарю вас от имени его матери».

Но хотя действия этих разделов происходят в разное время и в разных местах, они все удивительным образом связаны друг с другом. В первом дана развернутая метафора *черного вет-*

ра, и эта атмосфера пронизывает всю главу. Во втором разделе этот же ветер проносится над украинской деревней. В третьем, на Липарских островах, по-прежнему дует этот ветер, как наваждение невидимой смерти, которая «всегда рыщет, молчаливая и подозрительная, вокруг людей». Потому что в этой главе смерть повсюду. Смерть и отношение человека к смерти, отношение одновременно беспомощное, трусливое, невежественное, смущенное, безоружное. Стонут евреи, распятые на деревьях. Фебо, распростертый на анатомическом столе, молчит, потому что у него перерезаны голосовые связки. Малапарте на грани безумия, он не может убить евреев и сократить их страдания. Он находит мужество умертвить Фебо. Тема эвтаназии вновь появляется и в последнем разделе. Малапарте отказывается продлевать страдания смертельно раненного солдата, и сержант наказывает его ударом кулака.

Вся эта глава, на первый взгляд разнородная, представляет собой удивительное единство: та же атмосфера, те же темы (смерть, животное, эвтаназия), повторение тех же метафор и слов (отсюда мелодия, которая ведет нас за собой своим нескончаемым дуновением).

6. «ШКУРА» И МОДЕРНИЗМ РОМАНА

Автор французского предисловия к сборнику эссе Малапарте называет «Капут» и «Шкуру» «главными романами этого анфан террибль». Романы? В самом деле? Да, я согласен. Притом что я знаю, форма «Шкуры» не похожа на ту, что большинство читателей ждет от романа. Впрочем, это случай далеко не редкий: существует много великих романов, которые в момент своего появления не соответствовали общепринятой идее романа. Ну и что? Великий роман, он именно потому и есть великий, что не повторяет того, что существовало прежде. Великие романисты сами бывали удивлены необычной формой ими же написанного и предпочитали избегать бессмысленных дискуссий по поводу жанра их книг. Однако, если говорить о «Шкуре», есть существенная разница между тем, воспринимает ли его читатель как репортаж, стремясь углубить свои знания в области Истории, или же как литературное произведение, желая насладиться его красотой и обогатиться знаниями человеческой природы.

И вот еще: трудно понять ценность (оригинальность, новизну, очарование) произведения

искусства, не представляя его в контексте истории этого вида искусства. Мне видится весьма знаменательным, что все, что в форме романа «Шкура» противоречит самой идее романа, в то же самое время соответствует новой эстетике романа, какой она сформировалась в XX веке в противоположность нормам романа прошлого века. Например: все великие современные романисты слегка дистанцировались по отношению к фабуле, к «story», не считая ее больше незаменимой основой, на которой строится единство романа.

И вот что поражает в форме «Шкуры»: композиция не строится ни на какой «story», ни на какой причинно-следственной связи. *Настоящее время* романа обусловлено точкой отсчета (октябрь 1943 года, когда американская армия прибывает в Неаполь) и финальной точкой (лето 1944 года, Джимми прощается с Малапарте перед окончательным отъездом в Америку). Между этими двумя точками армия союзников марширует от Неаполя до Апеннин. Все, что происходит в этом промежутке времени, отличается невероятной *разнородностью* (различное время, место действия, ситуации, воспоминания, персонажи), но я подчеркиваю: эта разнородность, неслыхан-

ная в истории романа, нисколько не ослабляет целостности композиции, единое дыхание пронизывает все двенадцать глав, делая из них одну вселенную, в которой одна и та же атмосфера, те же темы, персонажи, образы, метафоры, те же рефрены.

Та же декорация: *Неаполь, где* роман начинается и где заканчивается и воспоминания о котором возникают на протяжении всего романа; *луна,* она венчает все пейзажи в книге: на Украине она освещает распятых на деревьях евреев, над бедными предместьями «она, подобно розе, наполняла благоуханием небо, словно сад», «восторженная и восхитительно далекая», она освещает горы Тиволи, «огромная, сочащаяся кровью», смотрит на усыпанное мертвецами поле боя. Некоторые слова превращаются в рефрен: *чума,* она появляется в Неаполе одновременно с американской армией, словно освободители принесли ее в подарок освобожденным, позднее она становится метафорой коллективного доноса, который распространяется, как самая страшная пандемия, или, в самом начале, *знамя:* по приказу короля итальянцы «героически» бросили его в грязь, потом подняли, как свое новое знамя, потом снова бросили и снова подняли с громким

богохульным смехом, а в конце книги, словно в ответ на эту начальную сцену, человеческое тело раздавлено танком, оно сплющилось, и им размахивают, «как знаменем».

Я мог бы до бесконечности цитировать слова, метафоры, темы, которые возвращаются вновь и вновь, как повторы, вариации, ответы, и создают единство романа, но остановлюсь еще на другой привлекательной особенности этой композиции, умышленно лишенной «story»: Джек Гамильтон умирает, и Малапарте осознает, что отныне среди близких, в собственной стране он всегда будет чувствовать себя одиноким. Однако смерть Джека обозначена (именно обозначена, мы не узнаем ни как, ни где именно он умер) одной фразой в длинном абзаце, в котором говорится совсем о другом. В любом другом романе, построенном на «story», смерть столь важного персонажа была бы подробно описана и, скорее всего, сделалась бы заключением романа. Но как ни странно, именно благодаря этой краткости, этой сдержанности смерть Джека становится невыносимо волнующей…

7. ОТСТУПЛЕНИЕ ОТ ПСИХОЛОГИИ

Когда более или менее стабильное общество медленно эволюционирует, человек, стремясь отличиться от себе подобных (которые до уныния подобны друг другу), начинает придавать большое значение малейшим психологическим особенностям, лишь они могут подарить ему удовольствие наслаждаться собственной индивидуальностью, которую он считает неподражаемой. Но война 1914 года, эта огромная абсурдная резня, положила начало новой эпохе в Европе, когда властная и ненасытная История внезапно возникает перед человеком и овладевает им. Отныне судьбу человека в первую очередь будут определять *извне.* Я подчеркиваю: эти полученные извне удары будут не менее удивительными, загадочными, непостижимыми по своим последствиям на человека, на его реакцию и действия, чем самые сокровенные обиды, спрятанные в глубинах подсознания, а для романиста не менее притягательными. Впрочем, только он один сможет, как никто другой, понять эти перемены, которые новый век внес в человеческое существование. Для этого, разумеется, он должен будет изменить форму романа, существующую

до сих пор.

Персонажи романа «Шкура» абсолютно реальны и при этом лишены всяких характерных особенностей в описании их биографии. Что мы знаем о Джеке Гамильтоне, лучшем друге Малапарте? Он преподавал в одном американском университете, страстно влюблен в европейскую культуру, а теперь чувствует смущение перед Европой, которую не может узнать. И все. Никакой информации ни о семье, ни о личной жизни. Ничего из того, что романист XIX века считал необходимым для того, чтобы сделать персонаж реальным и «живым». То же самое можно сказать обо всех персонажах «Шкуры» (включая самого Малапарте: ни единого слова о его собственном прошлом и личной жизни).

Отступление от психологии. Кафка заявляет об этом в своем дневнике. В самом деле, что мы узнаем о психологических мотивах К., о его детстве, его родителях, его любви? Так же мало, как и о прошлом Джека Гамильтона.

8. БЕЗУМНАЯ КРАСОТА

В XIX веке это было естественно: все происходящее в романе должно было быть правдоподобным. В XX веке это требование потеряло свою

силу, после Кафки до Карпентьера или Гарсиа Маркеса романисты становились все чувствительнее к *поэзии неправдоподобного.* Малапарте (который не был любителем Кафки и не знал ни Карпентьера, ни Гарсиа Маркеса) тоже поддался этому искушению.

Я опять вспоминаю сцену, когда с наступлением сумерек Малапарте, проезжая на лошади по дороге, обсаженной с обеих сторон деревьями, слышит над головой какие-то слова и, по мере того как все выше поднимается луна на небе, понимает, что это распятые евреи… Это правда? Или фантазия? Фантазия это или нет, но сцена незабываемая. Еще я думаю об Алехо Карпентьере, который в двадцатых годах в Париже вместе с сюрреалистами приветствовал буйную фантазию, вместе с ними стремился покорить «чудесное», но двадцать лет спустя, в Каракасе, оказался охвачен сомнениями: то, что прежде приводило его в восторг, теперь представлялось «поэтической рутиной», «фокусами»; он отдаляется от парижских сюрреалистов не для того, чтобы вернуться к старому реализму, а потому что думает, будто отыскал другое «чудесное», более истинное, укоренившееся в *реальности,* реальности Латинской Америки, где все выглядит

неправдоподобно. Я представляю, что и Малапарте пережил нечто подобное: он тоже любил сюрреалистов (в журнале, который он основал в 1937 году, он публикует свои переводы из Элюара и Арагона), что не побудило его следовать им, но, вероятно, сделало более чувствительным к мрачной красоте обезумевшей реальности, наполненной странными встречами «зонтика и швейной машинки».

Впрочем, именно с такой встречи и начинается «Шкура»: «1 октября 1943 года в Неаполе разразилась чума, это случилось в тот самый день, когда войска союзников освободителями вошли в этот злосчастный город». А в конце книги, в девятой главе, «Огненный дождь», подобная сюрреалистическая встреча приобретает масштаб какого-то всеобъемлющего бреда: на Страстную неделю немцы бомбят Неаполь, убита молодая девушка, она лежит на столе в замке, *в это же самое время* Везувий со страшным грохотом принимается извергать лаву, такого сильного извержения не случалось «с того самого дня, когда Геркуланум и Помпеи оказались заживо погребены в могиле из пепла». Вулканическое извержение словно запускает механизм безумия человека и природы: стайки птиц прячутся в дарохранительницах

вокруг статуэток святых, женщины высаживают двери борделей и выволакивают оттуда за волосы голых шлюх, мертвые тела усеивают дорогу, их лица словно выступают из скорлупы белого пепла, «как будто вместо головы у них были яйца», а природа все продолжает свирепствовать…

В другом отрывке неправдоподобное принимает вид скорее гротескный, чем страшный: море вокруг Неаполя усеяно минами, из-за чего стала невозможной рыбная ловля. Американские генералы вынуждены искать рыбу для банкета в большом аквариуме. Но когда генерал Корк хочет дать обед в честь миссис Флат, влиятельной американки, оказывается, что и этот источник исчерпан, в неаполитанском аквариуме осталась одна-единственная рыба: Сирена, «чрезвычайно редкий экземпляр вида „сиреноидов", который благодаря своему почти человеческому обличью положил начало античной легенде о Сиренах». Когда рыба оказалась на столе, наступило всеобщее замешательство. «Надеюсь, вы не заставите меня есть эту… эту… эту несчастную девушку!» — восклицает потрясенная миссис Флат. Смущенный генерал приказывает убрать «эту ужасную вещь», но полковнику Брауну, армейскому капеллану, этого мало: он велит слугам положить

рыбину в серебряный гроб, а гроб на носилки и сам сопровождает их, чтобы похоронить по христианскому обряду.

В 1941 году на Украине один еврей оказывается раздавлен гусеницами танка: он превращается в «коврик из человеческой кожи», несколько евреев принимаются тогда стряхивать с него пыль, потом один из них «прокалывает его своим штыком, там, где голова, и пускается в путь с этим знаменем». Эта сцена описана в десятой главе (так и озаглавленной: «Знамя») и следует за другой, похожей сценой, действие которой происходит в Риме, возле Капитолия: человек кричит от радости при виде американских танков, поскользнувшись, он падает, и танк едет прямо по нему, его переносят на кровать, от него остался лишь «кусок кожи, выкроенный по форме человеческого тела», «единственное знамя, достойное развеваться на башне Капитолия».

9. НОВАЯ ЕВРОПА «IN STATU NASCENDI»[12]

В романе «Шкура» новая Европа представлена такой, какой вышла из Второй мировой войны, во всей своей подлинности, то есть автор уви-

---

[12] Примечания: 12

В процессе зарождения, возникновения (лат.).

дел ее взглядом, который, не будучи замутнен последующими суждениями, показывает ее ослепительной, сияющей новизной в момент зарождения. Мне вспоминается мысль Ницше: сущность феномена проявляется в момент его возникновения.

Новая Европа появилась на свет в результате гигантского разгрома, подобного которому не было в Истории: впервые Европа была побеждена, Европа как таковая, вся Европа целиком. Сначала побеждена безумием собственного зла, воплощенным в нацистской Германии, затем освобождена Америкой — с одной стороны, Россией — с другой. Освобождена и оккупирована. Оба эти слова точны. В их единстве проявляется уникальность ситуации. Наличие движений сопротивления (партизан), которые повсюду сражались против немцев, ничего не изменило в главном: ни одна страна Европы (Европа от Атлантики до Балтийских государств) не смогла освободить себя собственными силами. (Ни одна? Тем не менее одна есть. Это Югославия. Собственными партизанскими войсками. Именно поэтому в 1999 году сербские города подвергались бомбардировке в течение нескольких недель: чтобы, пусть постфактум, навязать этой части

Европы статус побежденной.)

Освободители захватили Европу, и изменения сразу сделались очевидны: Европа, которая еще вчера (совершенно естественно, простодушно) считала собственную историю, культуру образцом для всех, почувствовала свою ничтожность. Появилась Америка, сияющая, вездесущая, переосмыслить и переоценить отношение к ней стало для Европы первой необходимостью. Малапарте увидел это и описал, не претендуя на то, чтобы предсказать политическое будущее Европы. Если что его и поразило, так это новый *способ быть* европейцем, новый *способ чувствовать* себя европейцем, который отныне будет определяться все более и более интенсивным присутствием Америки. В романе «Шкура» этот новый способ существовать воссоздается при помощи галереи кратких, лаконичных, зачастую забавных портретов американцев, находящихся в то время в Италии.

В этих набросках, порой злобных, порой преисполненных симпатии, никакой предвзятости, ни в положительном, ни в отрицательном смысле: высокомерный идиотизм миссис Флат, бесхитростная глупость капеллана Брауна, милое простодушие генерала Корка, который, открывая

торжественный бал, вместо того чтобы отличить своим вниманием одну из неаполитанских знатных дам, обращается к девушке-гардеробщице, дружеская и трогательная вульгарность Джимми и, разумеется, Джек Гамильтон, настоящий, любимый друг…

Потому что Америка до сих пор не проиграла ни одной войны, и еще потому, что это верующая страна, ее гражданин видел в ее победах волю Господа, подтверждающую его собственные политические и нравственные убеждения. Европеец, уставший и недоверчивый, побежденный и терзаемый чувством вины, легко подпадает под обаяние этих белоснежных зубов и вообще всей этой добродетельной белизны, «которую каждый американец, когда с улыбкой на губах спускается в могилу, бросает, как прощальный привет, миру живых».

10. ПАМЯТЬ, СТАВШАЯ ПОЛЕМ БИТВЫ

На широкой лестнице одной из церквей только что освобожденной Флоренции группа партизан-коммунистов казнит одного за другим молодых (даже очень молодых) фашистов. Сцена, которая свидетельствует о коренном переломе в истории европейского существования: поскольку

победитель начертил окончательные и неприкосновенные границы государств, массовых убийств между европейскими нациями больше не будет; «война уже умерла, и начиналась резня между самими итальянцами», ненависть прокралась внутрь нации, но даже там борьба меняет суть: цель борьбы уже не будущее, не новая политическая система (победитель уже решил, каким станет будущее), а прошлое, и новая европейская битва будет происходить только на *поле памяти.*

Когда в романе «Шкура» американская армия занимает уже север Италии, партизаны, ничего не опасаясь, убивают своего соотечественника-предателя. Они хоронят его на лугу, а вместо стелы оставляют торчать из-под земли его же ногу, все еще обутую в ботинок. Малапарте при виде этого протестует, но тщетно, другие только радуются, что коллаборационист будет выставлен на посмешище, это словно предостережение на будущее. Теперь нам известно: чем дальше окончание войны, тем больше Европа делает для того, чтобы не забылись преступления прошлого, считая это своим моральным долгом. А поскольку время идет, суды карают все более пожилых людей, толпы предателей пробираются

сквозь заросли забвения, а поле боя разрастается, переходя в кладбище.

В романе «Шкура» Малапарте описывает Гамбург, на который американские самолеты сбрасывают зажигательные бомбы. Чтобы потушить пожирающий их огонь, жители Гамбурга бросались в городские каналы. Но огонь, потухнув в воде, с новой силой разгорался на воздухе, так что люди вынуждены без конца погружаться в воду с головой, и это длилось несколько дней, в течение которых «многочисленные головы появлялись на поверхности воды, водили глазами, открывали рты, переговаривались».

Еще одна сцена, в которой реальность войны выходит за границы правдоподобия. И я задаю себе вопрос: почему авторы исследований не превратили этот ужас (черную поэзию ужаса) в священное воспоминание? Война памяти свирепствует в стане побежденных. Победитель далеко и наказанию не подлежит.

11. ВЕЧНОСТЬ КАК ЗАДНИЙ ПЛАН: ЖИВОТНЫЕ, ВРЕМЯ, МЕРТВЫЕ

«Ни женщину, ни брата, ни друга я никогда не любил так, как любил Фебо». На фоне стольких человеческих страданий история собаки отнюдь не

эпизод, не антракт посреди театральной драмы. Вступление американских войск в Неаполь — всего лишь мгновение в Истории, между тем как животные сопровождают человека с незапамятных времен. Столкнувшись со своим ближним, человек перестает быть свободным существом: сила одного ограничивает свободу другого. А перед животным человек остается самим собой.

Свободным в своей жестокости. Отношения между человеком и животным — это извечный задний фон человеческого существования, зеркало (страшное зеркало), в котором все время будет отражаться это существование.

Время действия романа «Шкура» довольно кратко, но в нем присутствует бесконечно долгая история человека. Американская армия, самая *современная* из всех по оснащению, вступает в Европу через *Старый* город Неаполя. Жестокость суперсовременной войны разыгрывается на фоне жестокостей древнего мира. Коренным образом изменившийся мир демонстрирует в то же время то, что, к сожалению, осталось неизменным, неизменно человеческим.

И мертвые. В мирные годы они занимают в нашей спокойной жизни весьма скромное место. В эпоху, о которой говорится в романе «Шкура»,

скромными их не назовешь: они мобилизованы, они повсюду, у похоронных бюро не хватает транспорта, чтобы вывезти их, мертвые остаются лежать в квартирах, на кроватях, они разлагаются, испускают зловоние, их слишком много, они заполняют разговоры, память, сон. «Я ненавижу этих мертвых. Они были *чужими,* единственными по-настоящему *чужими* в стане живых…»

Последний миг войны озаряет истину, одновременно банальную и глубокую, вечную и забытую: по сравнению с живыми мертвые представляют собой подавляющее большинство, и это не только те, кто умер в конце войны, это все мертвые всех времен, мертвые прошлого, мертвые будущего, они смеются над нами, они смеются над этим крошечным островком времени, в котором мы живем, над ничтожным мгновением существования новой Европы, объясняя нам всю его ничтожность и мимолетность…