


A painting of a man with a beard, wearing a dark suit, sitting at a desk in a library. He is writing with a quill pen on a large sheet of paper. The desk is cluttered with books and papers. In the background, there are bookshelves filled with books. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows.

ЧЕЛОВЕК-ПЕРО

Борис
ХАЗАНОВ

БОРИС ХАЗАНОВ

ЧЕЛОВЕК- ПЕРО



«Человек-перо» — так назвал себя основоположник нового европейского романа Гюстав Флобер. Пером, гусиным или стальным, на бумаге, заострённой палочкой на восковой табличке, кисточкой на пергаменте написаны были величайшие произведения мировой литературы. Новая книга Бориса Хазанова представляет собой собрание избранных статей и этюдов о литературном труде и писателях разных стран и эпох и обращена к каждому, кто не чужд искусству слова.

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

КОЛЛЕКЦИЯ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ



ИСТОРИЧЕСКАЯ
КНИГА

Борис ХАЗАНОВ

ЧЕЛОВЕК- ПЕРО

Писатели и литература

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2014

УДК 82-4

ББК 84(2Рос=Рус)6+83.3

X 152

Хазанов Б.

X 152 Человек-перо. Писатели и литература. – СПб.: Алетейя, 2014. – 320 с. – (Серия «Русское зарубежье. Коллекция поэзии и прозы»).

ISBN 978-5-91419-959-0

«Человек-перо» – так назвал себя основоположник нового европейского романа Гюстав Флобер. Пером, гусиным или стальным, на бумаге, заострённой палочкой на восковой табличке, кисточкой на пергаменте написаны были величайшие произведения мировой литературы. Новая книга Бориса Хазанова представляет собой собрание избранных статей и этюдов о литературном труде и писателях разных стран и эпох и обращена к каждому, кто не чужд искусству слова.

УДК 82-4

ББК 84(2Рос=Рус)6+83.3

ISBN 978-5-91419-959-0



9

© Б. Хазанов, 2014

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2014

*Памяти моей жены
Лоры Викторовны
Лебедевой-Файбусович
(1938–2007)*

СМЫСЛ И ОПРАВДАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Издателю легче ответить на вопрос, для кого он печатает книги, чем писателю — для кого он их пишет. Я совершенно согласен, что писать о литературе приятней и легче, нежели её делать. Но и писатель время от времени спрашивает себя, в чём смысл его работы. Пишет ли он для народа? Для друзей? Для любимой женщины?

Пишут в надежде прославиться, словно это единственный способ стать знаменитым.

Уме незрелый, плод недолгой науки!
Покойся, не понуждай к перу мои руки.
Не писав летящи дни века проводи
Можно, и славу достать, хоть творцом не быти.

А.Кантемир

Пишут, повинувшись потребности выставить себя напоказ: писательство — род возвышенного эксгибиционизма; однако пишут и с тем, чтобы исчезнуть, превратившись даже не в автора, а в «скриптора»: автор умирает в своём произведении. Пишут, чтобы «выразить себя», освободиться от бремена воспоминаний, от сознания вины, упущенной любви, напрасно прожитой жизни; пишут, чтобы уйти от своего «я». Пишут, чтобы расквитаться с кем-нибудь, с чем-нибудь: литература — это сведение счётов (Арман Лану). Разоблачить злодейский политический режим, отомстить диктатору, рассчитаться с отечеством. Пишут в уверенности, что твой гений поведает миру о том, чего он ещё не знает.

Пишут ради заработка: доходы прозаика средней руки, если повезёт, не уступают улову опытного собирателя подаяний. Пишут вовсе ни для чего или для собственного удовольствия. Пишут потому, что ничем другим не умеют заняться.

Наконец, как всякое традиционное занятие, литература существует, потому что она существует. Коль скоро есть редакторы, издатели, критики и, по некоторым сведениям, читатели, то должны быть и писатели.

Гораций (ода III, 30: *exegi monumentum aere perennius*) гордится тем, что ввёл в латинскую поэзию метры эолийской лирики: этого достаточно, чтобы остаться в памяти потомков, по крайней мере, до тех пор, пока жрец будет всходить с молчаливой весталкой на Капитолий, *dum Capitolium scandet cum tacita virgine pontifex*. Другими словами – покуда пребудет Рим. Но Рим вечен.

Притязание на бессмертие литературы подкреплено ссылкой на традицию, то есть опять же на литературу; смысл и оправдание литературы – в ней самой.

Пушкин надеется, что его будут помнить и чтить за то, что он, по примеру Радищева, восславил свободу и воспел милосердие; затем переписывает четвёртую строфу.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Переключка, через голову Ломоносова и Державина, с автором обращения к Мельпомене, но ответ другой. Смысл литературы в том, что она призывает к человечности.

Пруст – графу Жоржу Лори (G. de Lauris):

«Величие подлинного искусства... состоит в том, чтобы вновь обрести, схватить и донести до нас ту реальность, от которой, хотя мы и живём в ней, мы полностью отторгнуты, реальность, которая ускользает от нас тем скорее, чем гуще и непроницаемей её отгораживает усвоенное нами условное знание, подменяющее реальность, так что в конце концов мы умираем, так и не познав правду. А ведь правда эта была не чем иным, как подлинной нашей жизнью. Настоящая жизнь, которую в определённом смысле переживают в любое мгновение все люди, в том числе и художник, жизнь, наконец-то открывшаяся и высветленная, – это литература. Люди её не видят, так как не пытаются направить на неё луч света. В результате вся их прошедшая жизнь остаётся нагромождением бесчисленных негативов, которые пропадают без пользы оттого, что разум людей их не проявил».

Литература как метаязык жизни. Знакомая мысль, она повторяется в «Обретённом времени». Литература есть заново, во всей

её полноте восстановленная жизнь, — в отличие от той, прожитой в неведении, замусоренной рутинным знанием, неотрефлексированной, не высветленной искусством. Литература не есть фантазия или эстетическая игра, но некая сверхреальность.

В актовой речи 1977 года, в Collège de France, Ролан Барт говорит об особой раскрепощающей функции литературы. Наш язык по своей природе авторитарен, это инструмент власти; всякий дискурс заражён вирусом порабощения и рабства. Но мы не можем выпрыгнуть из языка. Он должен быть подорван изнутри, эту работу выполняет писатель.

«Если считать свободой не только способность ускользать из-под любой власти, но также и прежде всего способность не подавлять кого бы то ни было, то это значит, что свобода возможна только вне языка. Беда в том, что за пределы языка нет выхода: это замкнутое пространство... Нам, людям... не остаётся ничего, кроме как плутовать с языком, дурачить язык. Это спасительное плутовство, этот блистательный обман, позволяющий расслышать звучание безвластного языка, во всём великолепии воплощающего идею перманентной революции слова, — я, со своей стороны, называю литературой». (Пер. Г. Косикова).

Литература возвращает тебе свободу от политического, патристического, идеологического, религиозного и какого там ещё единовластия. В этом смысле она беспринципна.

А как же мораль? Что стряслось с «идеалами»? А ничего — их больше нет. Литература отгрызла их, как волк — лапу, защемлённую в капкане. Осталось другое, — и я не думаю, что оно противоречит представлению о литературе как о высокой игре. После гнилостного эстетизма, после дурно пахнущего натурализма, после проституированного соцреализма, после всяческого хулиганства и раздрызга мы возвращаемся в пустую башню слоновой кости, на которой висит объявление: *A louer. To rent. Zu vermieten.* «Сдаётся внаём».

Кое-что переменялось с тех пор, как её покинули последние квартиранты. Тысячу раз осмеянное архаическое сооружение стало одиноким прибежищем человечности. Что такое стиль? В самом общем смысле — преодоление хаоса. Ничто так не очищает душу, как чтение хороших стилистов. Тот, кто хорошо пишет, отстаивает честь нашего языка, другими словами, отстаивает достоинство человека. Стиль — это мораль художника, мы не имеем права писать плохо.

И всё-таки! Нет, будем откровенны до конца: сказанное — не последняя истина. За всеми попытками самоопределения, самооправдания, самовозвеличивания скрывается нечто иное. Последний стимул. В нём нелегко признаться.

Камю задавался вопросом, что удерживает человека от естественного поступка — самоубийства.

Ответ Назона из пожизненного изгнания:

Ergo quod vivo durisque laboribus obsto,
Nec me sollicitae taedia lucis habent,
Gratia, Musa, tibi! nam tu solacia praebes,
Tu curae requies, tu medicina venis.
Tu dux et comes es...¹

Когда, очнувшись, тряхнёшь головой и поймёшь, что впереди ничего нет. Когда раздвинешь глухие шторы, и в окнах — непроглядная ночь. Когда сознание абсолютной бессмысленности существования становится постоянной приправой ко всему, о чём ты думаешь, говоришь, вещаешь. Вот когда спасает литература

Пишут — хватаются за стилум, гусиное или стальное перо, бьют по клавишам пишущей машинки или компьютера, — как алкоголик хватается за бутылку. Пишут, цепляются за писательство, боясь потеряться впотьмах, как Данте схватился за руку Вергилия. Пишут в отчаянии от того, что некуда деться, пишут, спасаясь от одиночества, пишут, чтобы заглушить тоску, прогнать тревогу, чтобы забросать, заполнить пустоту, где клубится абсурд, развеять жуткий сон, который на самом есть не что иное, как реальная жизнь. Пишут в надежде убежать от самого себя, пишут, чтобы проснуться от жизни.

¹ Итак, за то, что я жив, за то, что справляюсь с тяжкими невзгодами, с докучливой суетой каждого дня, за то, что не сдаюсь, — тебе спасибо, муза! Ты утешаешь меня, ты приходишь как отдохновение от забот, как целительница. Ты вожатый и спутник...

РЕКВИЕМ ПО НЕНАПИСАННОМУ РОМАНУ

Ars longa...

Искусство — дело долгое, а жизнь наша коротка. Век только что закончился, мы, его свидетели, слишком близоруки, чтобы его обозреть. Над нашими суждениями будут посмеиваться. Нужно, чтобы пришли другие поколения; нужна дистанция.

Но мы последние, кто жил в этом веке, кто видел своими глазами то, чего никто уже не увидит. Мы — те, кто выжил, кого не убила война, кто не умер от голода, не погиб под развалинами городов, кого не расстреляли, не забросали глиной на полях захоронения, не сожгли в печах.

Я никогда не понимал людей, которые заявляли, что они жили со своим народом, славил величие нашего времени, гордились тем, что шагают с ним в ногу, утверждали, что живут «в истории»; я не понимаю, как можно жить в *такой* истории. Литература противостоит истории. Литература дискредитирует историю. Но этот злой демиург, le mauvais démiurge Чорана, дискредитировал сам себя. Я хотел бы, как Стивен Дедалус, очнуться от кошмара истории. Легко сказать...

Учит ли она чему-нибудь? Что такое прошлое? Мы жили в царстве абсурда. Это была чудовищная эпоха. Явились концентрационные лагеря. Явилось тоталитарное государство. Народились «массы», для которых вездесущая пропаганда, оснащённая новейшей техникой массовой дезинформации и технологией всеобщего оглупления, заменила религиозную веру. Расцвёл культ ублюдочных вождей. Почувствовалось повсеместное присутствие тайной полиции. Мало было одной мировой войны, разразилась вторая. Ничего подобного никогда не бывало. Апокалиптические разрушения, астрономические цифры жертв. Можно было в считанные минуты уничтожить с воздуха целый город, плоды труда и гения многих поколений. Можно было ис-

требить с помощью специально сконструированных газовых камер шесть миллионов мужчин, женщин, детей и стариков. Во имя чего?

Деятнадцатый век был назван веком отчуждения человека от производства, двадцатый принёс отчуждение от истории. Перед лицом истории ты ничто. Ты абсолютно бессилён. Мы все, как муравьи в щелях и трещинах лживой, политизированной, притязающей на статус общеобязательного национального достояния, размалёванной, словно труп в палисандровом гробу, истории.

Это было столетие окончательного посрамления исторического разума. Век ожившего мусульманского средневековья, и гнусных национально-освободительных движений, и демографического взрыва, и экологических катастроф, и термоядерной бомбы.

Век миновал — не время ли подбить итог? Соединить диагоналями события, как соединяют линиями звёзды на карте неба. Собрать по кусочкам эпоху, как скелет ископаемого ящера. Скрепить проволокой фрагменты черепных костей, кусочки рёбер и позвонки. Динозавр стоит на шатких фалангах исполинских конечностей. Но это все еще муляж; вдохнуть в него живую жизнь могла бы только литература.

Это должен быть синтетический роман — не от слова «синтетика», а от слова «синтез».

Нам твердят, что великие повествования ушли в прошлое. Современный романист, с его фасеточным зрением, не в силах объять эпоху единым всевидящим взором. Эпоха похожа на отбивную, по которой так долго колотили молотком, что она превратилась в дырявый лоскут. Эпос — достоянье ушедшей поры, когда герой романа был субъектом истории; сейчас он только её объект. Крушение веры в историю влечёт за собою крах полномочного автора. Таков он, этот писатель — апатрид классического романа.

Нам говорят — он сам себе говорит: литература — безнадежное занятие. В громе и мусоре времени, в потоке избыточной информации, среди инфляции текстов такой роман, если и был бы написан, потонул бы, никто бы тебя не услышан. И, однако, он *должен* быть написан. Роман, который подвёл бы черту под ушедшим столетием и, сохранив дыхание эпоса, одновременно стал бы новой вдохновляющей мифологией и реабилитировал бы униженную человеческую личность перед лицом зловещих фантомов — Нации, Державы, Истории.

Что делать литературе, которая в конце концов ничем другим не занята, ничем другим не интересуется, как только личной, тайной, неповторимой, внутренней жизнью человека, что делать литературе, для которой нет великих и малых, и слезинка ребёнка дороже счастья человечества, не говоря уже о том, что и счастье-то оказалось мнимым? Нести свой крест, как говорит чеховская героиня.

Литература существует ради самой себя, другими словами — ради человека. Литература абсолютна: небеса пусты; человеческая личность — её абсолют. О, эта риторика свободы... Человек не как представитель чего-то, будь то профессия, социальный слой, общество или народ, но в первую голову человек сам по себе, просто человек, хоть он и живёт в своём веке, а иногда и в «своей стране». Хоть и ходит в наручниках, хоть и прикован к государству, которое сочло его своей собственностью. Фет, на вопрос, к какому народу он хотел бы принадлежать, ответил: «Ни к какому».

Если художественная литература несёт какую-то весть, то лишь эту: человек свободен. Он свободен не потому, что он этого хочет (чаще всего не хочет). Но потому, что он так устроен. Такова природа существа, наделённого индивидуальным сознанием. Человек заключён в своей свободе, — пусть же литература напомнит ему об этом. Сопrotивляться! Литература есть воплощение человеческого достоинства. В этом её скрытый пафос; в этом, может быть, и её последнее оправдание.

Мюнхен, август 2008

ГРЁЗЫ РОМАНИСТА

Ты царь, живи один.

Пушкин

1

Романист — это не тот, кто пишет романы. Романист тот, кто мечтает написать роман.

Мысль о романе возникает как некое озарение — соблазн заново пережить свою жизнь. Тотчас к услугам будущего писателя является память. Память готова поставить необходимый материал. Подозрительная услужливость: товар как будто под рукой. В действительности материал прожитого скрыт. Залежи прошлого, заброшенные, погребены под спудом. Их надо откапывать. Археологические раскопки памяти — долгий труд. Однажды он завершится открытием. Романист — в этом суть — открывает самого себя. Он открывает в себе центральную фигуру своего будущего произведения. Археология памяти, как и разбуженная ею палеонтология прошлого, ставят писателя перед очевидным фактом: его жизнь есть не что иное, как черновик литературы.

Так литература становится для него дорогой к осуществлению дельфийского завета γνῶθι σεαυτόν, «познай самого себя». Но условием для этого может быть только самоотчуждение. Осознав это, он понимает, что цель и смысл его поисков — он сам как полномочный представитель человечества. Лишь в таком универсальном качестве он окажется вправе притязать если не на внимание, то по крайней мере на уважение и сочувствие читателя.

2

Думает ли он о читателях? Не есть ли искусство извечное, глухое противостояние самоуглублённости художника чуждому и

враждебному окружению? Занятый поисками себя, романист не спрашивает, кого может заинтересовать его работа. Волей неволей он внимает критическим голосам. Он слышит клики о современности. Это эпоха культа Нашего Времени. Подразумевается нечто самодовлеющее, обязывающее писателя принадлежать ему во что бы то ни стало. Таков комический парадокс нашей эпохи: отрещиваясь от оптимистической веры в прогресс, она сама стоит на коленях перед прогрессом. Никакое столетие не мчалось вперёд с такой стремительностью, не пожирало с такой ненасытностью уготованное ей, надвигающееся будущее. Слишком редко современников посещает сознание, что со всем своим великолепием Наше Время, не успеешь оглянуться, превратится в труху, что (если повторить афоризм Петера Вейса) сегодняшний день завтра станет вчерашним. Думает ли романист, что работает, быть может, — вопреки всему! — для будущих поколений? С присущей ему самонадеянностью, он отменяет упреки в эгоцентризме.

3

Между тем выясняется, что главное в литературе не современность, а личность того, кто её, эту литературу, создаёт. Он, а не подставной персонаж беллетристического маскарада, станет «тем, кто говорит: я». Не успели мы оправиться от шока недавних заявлений о смерти автора, как почивший воскрес. Оказалось, что читать и размышлять о жизни и труде писателя увлекательней, чем зевать над его сугубо современными творениями. На сей раз парадокс — чем не утешение для эгоцентрика-романиста? — состоит в том, что сосредоточенность на обстоятельствах собственной жизни, раздумье, подчас многолетнее, о себе и захваченность писателя самим собой как предметом литературной работы по примеру Андре Жида — всё это как раз и оказывается подлинно современным, даже актуальным. Таковы, чтобы не продолжать перечисление классических образцов, будь то Кафка, Жид, Гомбрович или Жюльен Грин с их дневниками, и воспользоваться самым недавним примером, «Стенографии» Марка Харитоновна.

Таково оправдание литературного одиночества, таков негромкий пафос этой прозы в новейшем массовом обществе с его инфляцией человеческой личности: реабилитация индивидуальности.

Тень несозданных созданий
Кольхается во сне.

Брюсов

Борхес приводит (в одной из бесед) слова Оскара Уайльда: «Каждое мгновение соединяет в себе то, чем мы были, и то, чем станем; мы — это наше прошлое и будущее одновременно». Мысль эта мне близка; я бы сказал, что в мозгу у нас вмонтирована машина времени, которая даёт нам возможность жить в разных временах, перемещаться из настоящего в прошлое и назад, в призрачную область надежд и ожиданий — наше несбывшееся будущее. Эта машина есть не что иное, как безостановочно и своевольно работающая память, и её назначение перенимает литература.

Задаёшь себе вопрос: не такова ли участь персонажей романиста, обречённых, как все мы, жить и умереть, заброшенных в пучину воспоминаний и обманутых мороком несбывшегося будущего. Пытаясь подвести итог долгой жизни — другими словами, обозревая свою литературную работу и в свою очередь погружаясь в прошлое, — я как будто разгуливаю по кладбищу моей прозы, между надгробьями действующих лиц.

Однажды мне показалось, что я набрёл на нечто отчасти для себя новое, — понял, как надо писать. На самом деле нашёл топор под лавкой. Но всё же: если мы — это наше прошлое, если память изжитого и пережитого постоянно вмешивается в нашу внутреннюю жизнь, так что любая мысль и всякое чувство тянут за собой пыльный хвост воспоминаний, писателю придётся сопровождать своих героев сквозь все метаморфозы пространства и времени, вместе с героями, вопреки житейскому и литературному реализму, путешествовать из настоящего в прошлое и будущее. Чем я и занимался в некоторых своих сочинениях, и пусть эти соображения послужат извинением перед здравомыслящим читателем. Ведь он подумает, что его беззастенчиво водят за нос. Но я всё-таки надеюсь, что читатель не будет шокирован, узнав, к примеру, о том, что герой-рассказчик («Прибытие») отправляется на поиски возлюбленной, которой давно нет в живых, отыскивает места, в которых подростком жил во время войны, оказывается в доме, где вновь переживает их первое свидание, встречается там с самим собой, и

так далее. Мне остаётся прибавить (касательно топора), что разве только опыт чтения западных писателей прошлого века сумеет примирить его с нелепостями такого рода.

5

Роман 17-летнего Блока и зрелой женщины, супруги действительного тайного советника Ксении Михайловны Садовской, начался в Бад-Наугейме, продолжался и в Петербурге. Сходная ситуация повторяется в опере Рихарда Штрауса «Кавалер роз».

Вы помните эту арию в первом акте. Любовница юного графа Октавиана, стареющая супруга фельдмаршала поёт о неудержимо бегущем времени.

Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding.
Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts.
Aber dann auf einmal,
da spürt man nichts als sie...

«Странная вещь — Время. Оно — ничто, когда живёшь просто так, ни о чём не думая. Пока вдруг не почувствуешь: ничего нет, кроме него».

«Оно вокруг нас, оно в нас самих. Оно струится по лицам, оседает в зеркалах. В висках я слышу его ток, и вот опять оно меж нами, между тобой и мной, неслышное, как в песочных часах. О, Кен-Кен! Иногда я встаю среди ночи и останавливаю все часы...»

Остановить часы. Не в этом ли, в конце концов, суть писательства. Не есть ли «время», точнее, преодоление времени, — кардинальная тема и конечная цель художественной словесности.

Разумеется, первое, что приходит в голову, — *mémoire involontaire*, «непроизвольная память» Пруста, знаменитый пассаж в первой части первого тома «В поисках утраченного времени». Холодный ненастный вечер, усталый и удручённый рассказчик вернулся домой, присел к столу выпить горячего чаю и внезапно, ощутив вкус размоченного в чаю бисквита, почувствовал себя счастливым, увидел себя в Комбре, и тётя Леони летним воскресным утром потчует мальчика липовым чаем с бисквитным пирожным «мадлен», — а там и улица, куда выходят окна гостиной, и колокольня

церкви св. Илария, и весь городок, и прогулки к Свану, и цветы в его саду. И лента воспоминаний разворачивается всё дальше и шире и превращается в роман.

Азбучная истина: главный ресурс писательства — память. Но память — не то же самое, что воспоминание; роман демонстрирует эту разницу, если не противоположность. Вспоминая какой-нибудь эпизод, мы его беллетризуем. Почти невольно мы упорядочиваем прошлое, мы хотим рассказать (другим или самим себе) «всё по порядку». Эта насильственная процедура, собственно, и превращает память в воспоминание. Между тем изначально память не признаёт никакой последовательности, противостоит математическому времени, игнорирует хронологию, а вместе с ней и логическую последовательность. Не останавливает часы, а разбивает их.

Освобождение от вериг времени происходит перед отходом ко сну, когда в вечерней тиши, в зеленоватом свете ночника, утревшись в постели, мы остаёмся один на один со своим внутренним миром: хотим подумать о жизни, о делах и заботах только что прожитого дня, но тотчас память, выпущенная на свободу, затевает свою игру: цепляется за что попало, за случайные эпизоды близкого и далёкого прошлого. Всплывают полузабытые лица, юность, детство — всё сразу. Словесные или образные ассоциации — единственное, что правит хаосом памяти, поддерживает кое-как её цельность.

Ты думаешь о яблоках, которые забыл купить, к этой мысли прицепляется образ коня в яблоках, конь тащит за собой легендарного героя Чапаева с саблей, на картине в школьном коридоре, слышен шум, ребята вываливаются из класса, что-то глядит на тебя из окон, являются странные привязки, необъяснимые сближения — спохватываешься: о чем же я думал? — мысли приняли неуправляемый, абсурдный оборот — по-видимому, я на грани засыпания — пробую прокрутить плёнку назад, разматываю клубок. Оказывается, это цепь прихотливых сближений, исчез тот самый порядок, подобный порядку романного повествования, где одно вытекает из другого. Способна ли проза передать этот хаос, не беллетризуя изначально стихийность памяти?

Во всяком случае, то, о чём здесь идёт речь, — не память Пруста, которая на самом деле — воспоминание и для которой необходим внешний сигнал.

Для литературы воспоминание — это одновременно инструмент и материал. Вспоминая, литература денатурирует память, как

кислота — белок: из аморфной, колышущейся, ускользающей массы получается твёрдое тело. Нечто непередаваемое преобразовано в текст, изделие языка. Не будь этой химии, мы получили бы словесный детрит, нечто такое, что происходит у больных с распавшейся психикой. Но, быть может, здесь скрывается обещание приблизиться к последней реальности души; соблазн изначального, подлинного манит писателя.

Нет, я не думаю ни о фрейдизме, ни даже о чём-нибудь более новом. Меня занимает всего лишь мой собственный путь, хотя бы и оказалось, что кто-то здесь уже побывал. Грёзы о Памяти, попытки отдать себе отчёт о её внутренней природе сопровождали меня много лет; приходится то и дело возвращаться к этой фундаментальной теме, чувствуя всякий раз, что грубыми своими лапами касаешься неких таинственных недр души.

Чисто технически дело идёт о задаче, которую всякий раз нужно решать заново. Можно её игнорировать. Но скучно читать современных русских писателей и критиков, для которых эти предметы, весь этот круг вопросов вовсе не существует. Кажется, что наша литература утратила европейское измерение. Разучилась, отказалась от попыток взглянуть в интимную внутреннюю жизнь человека, утратила интерес к автономной личности, к «просто человеку», к этому *Menschliches*, *allzu Menschliches*, к человеку, который скрылся под панцирем массовидного представительства, социальной адаптации, эфемерной актуальности, всего того, что в конечном счёте оказывается внешним, аксессуарным.

Будем считать, что под воспоминанием подразумевается нечто двоякое: и процесс припоминания чего-либо, и результат этого процесса. Воспоминание — это романизованная память. Воспоминание — враг памяти.

Я далёк от желания выступать с литературными манифестами. Просто я почувствовал, что увяз в рутине. Задача в том, чтобы преодолеть искусственность воспоминания, вернуться к истокам. Или, скажем иначе, взорвать конвенцию повествовательной прозы, чей принцип — пресловутая нить рассказа и краеугольный камень — сюжет. Переступить границу, к которой классический европейский роман, поработанный позитивистской психологией, отважился подойти лишь в истекшем столетии.

Подчас начинает казаться, что сюжет пожрал всё — и прежде всего реальную жизнь человека, его «самость», его самостояние в

мире, куда он заброшен, если воспользоваться старинным словечком экзистенциалистов. А ведь нас угораздило жить в эпоху, в высшей степени враждебную человеку: никогда ещё «политика», «общество», «нация», «история» не умели так назойливо вмешиваться во все дни и уголки человеческого существования. Дурацкая история: сюжет, закруглённая повествовательность — оказываются литературным аналогом этого порабощения.

Итак, долой искусственность, долой шаблон, «литературу» в верленовском смысле; долой воспоминания, да здравствует девственность памяти! Но вы тотчас же меня оборвёте: едва только ты окажешься внутри литературы, вступают в действие её собственные игровые правила, начинаешь додумывать и выдумывать, какая-то тень сюжета навязывается, и — опять на зубах оскомины рутины. Что делать, куда деваться...

Вы усмехнётесь: утопия. И в самом деле, речь идёт о чём-то едва ли возможном. Мы упираемся в грамматику, преодолеть которую означает разрушить язык. Речь идёт о соблазне приблизиться к краю бездны. Так в детстве, лазая по крыше московского дома у Красных Ворот, мы подходили к кромке брандмауэра и с замиранием сердца заглядывали вниз.

Великое слово «спонтанность» грозит опрокинуть всё здание мира. Или, что то же, храмину литературы. Революционная проза XX века неслучайно стала ровесницей квантовой механики, радикально меняющей, отменяющей привычные представления об однонаправленном линейном времени, о причинно-следственном детерминизме. Как физическая теория, чтобы стать верной, должна быть безумной, литература должна быть безумной, чтобы стать правдивой.

Память возвращает нас в мир, где ещё не побывал Кант. Память игнорирует ту упорядоченность, которую интеллект привносит в окружающий мир непроницаемых вещей в себе. А ты, писатель, намерен реконструировать именно то состояние, когда хомут ещё не успели натянуть на кобылу. Конечно, это утопия: такая проза невозможна, чему свидетельство — тупик, в который упёрся Джойс со своей разбитной бабёнкой Мэрион Блум, с её великолепным «потокосознанием». Но попробовать надо — приходится пробовать. Не подражая кому бы то ни было, но пользуясь только собственным, неповторимым опытом. Познай самого себя!

Всё же бесполезно было бы оглянуться на кое-кого. Не только на Бергсона и «внутреннее время», но, например, и на ав-

тора «Истории вечности». Память вернула минувшее с такой убедительностью, что «тогда» и «теперь» оказались тождественными, время дискредитировано. Такова «бедная вечность» Борхеса.

Память, шаровая молния, влетевшая в ночное окно.

Память, которая прихотливо носится от прошлого к настоящему, и снова назад, цепляется, как репей, за что попало, меняет места и времена — у неё нет времени задерживаться на чём-нибудь одном, для неё нет важного и неважного; споткнувшись о случайное словцо, уловив мелодию, цвет, учуяв запах, она пере скакивает, как летучий огонь, от одного к другому, порхает туда и сюда, обнюхивает, как собака, давно не существующих людей, предметы, закоулки.

И, как многие до меня, я мечтаю о раскрепощённой прозе. Мне грезится повесть, в которой отменены все правила повествования; вместо этого — каприз случайных сцеплений, встречаемых образов, непредсказуемых поворотов. Так гребец оставляет вёсла, ложится на дно лодки и чувствует, как течение вращает и уносит его на своей спине.

Друг мой, вам это знакомо: чувство усталости от прозы в корсете с перетянутой талией, с претензией навязать действительности некую онтологическую благопристойность. Увы, своеволие заряжено анархией, уж мы-то это знаем. Не ты ли, художник, твердил, что достоинство литературы — в сопротивлении хаосу? Вернуться к истоку — не значит ли убить литературу? А между тем какой соблазн бросить вёсла. Как тянет испытать сладкое головокружение, заглянув в пропасть. Накалённые солнцем крыши нашего детства: карабкаешься вверх по железной лестнице, бежишь по громяхающей кровле, добираешься до брандмауэра и, подойдя к самому краю, боком, искоса заглядываешь вниз. И видишь себя самого, распластанного на асфальте, там, на дне двора.

Современный русский язык переживает ломку. Крушение советской системы с её жёсткими идеологическими и языковыми табу, отмена цензуры, политические и социальные перемены и прежде всего появление на общественной авансцене так называемых новых русских — внезапно разбогатевших криминальных дельцов,

рост организованной преступности и криминализация общества в целом — потрясли и изменили языковое сознание народа и интеллигенции. Нормы языкового поведения отменены. Происходит беспорядочное смешение различных слоёв языка. Жаргонная речь становится нормативной, непристойности — узаконенным элементом разговорного и даже письменного языка. Неизбежность постоянного обновления языка очевидна, как очевидна в наши дни и опасность упадка языковой культуры и засилия варварства.

Нужно договориться, согласны ли мы с правилом серьёзной литературной критики — оценивать произведение по его внутренним законам, судить, насколько писателю удалось выполнить задачу, которую он задал самому себе. Следовать этому методу значит вовсе отказаться от общих критериев. Это было бы смиренным признанием автономности писателя и его работы. Но такая критика становится бескрылой. Вдобавок у каждого, будь он комментатор литературы, писатель или обыкновенный читатель, есть собственный вкус. Вы спрашиваете, как отличить литературу от макулатуры. Или, лучше сказать, можно ли попытаться объективировать наши предпочтения? Конечно, можно. Нужно только помнить, что они всё же остаются нашими — моими собственными — предпочтениями. Они всегда будут концентрированным выражением моего личного читательского или писательского опыта.

Я не раз задавал себе вопрос: что значит хорошо писать? Ведь писатель, не правда ли, — это тот, кто хорошо пишет, как ни казалось бы тавтологией такое определение. Я думал о классиках латинской прозы Золотого века. О французах века Светочей. О Стендале, Флобере, Андре Жиде, о Борхесе. О «Египетских ночах» и «Пиковой даме». И, конечно, о Чехове.

Итак, если всё-таки попытаться, вопреки всему, придать своим сугубо личным представлениям общезначимый смысл, я бы сказал, что принципом настоящей литературы является дисциплина. Мы можем раскачиваться на качелях как угодно и сколь угодно высоко, взлетать к небесам и падать с замиранием сердца, но если мы отпустим верёвку, то полетим кувырком. Нет ничего проще, чем сочинять хаотически-беспорядочную, растрёпанную и расхристанную прозу. «Ты сам себе закон». О, да — куда как приятно бросить вёсла и улечься на дно лодки, отдавшись течению вод; соблазнительно дать свободу руке, держащей перо или стучащей по клавишам, — вплоть до автоматической прозы сюрреалистов.

Но самая безумная проза оборачивается невыносимой тяготиной и скукой, если она не следует закону внутреннего самоограничения. Мы устали от безбрежного субъективизма. От многоглаголанья, от вывихнутого синтаксиса, от болтовни и жалкого лепета, выдаваемого за художественную литературу. Модное словечко «блистательный», собственно, и означает упражнения в этом роде.

Хаос гипнотизирует, тянет в него погрузиться. Хаос освобождает от дисциплины и традиции, обещая неслыханную свободу. Существует соблазн передать хаос средствами самого хаоса. В этом заключается небывалое очарование беспорядка.

Нужно отдать себе отчёт в том, что́ надо называть слогом и стилем. Слог индивидуален. Стил ь — сверхиндивидуален. Стил ь предполагает умение продемонстрировать мудрость и красоту русского языка. Слово «красота» скомпрометировано. От него пахнет, как сказал бы незабвенный Гаев, пачулями, пахнет парикмахерской. И всё же эстетическое совершенство прозы (можно предложить другую дефиницию: музыкальность) остаётся незабываемым требованием, которое мы вправе предъявить писателю.

Преодолеть хаос дисциплиной языка, мужеством мысли, точностью, краткостью, концентрацией. Не обольщаться иллюзией, будто в самой жизни можно отыскать некий порядок, но внести порядок в сумятицу жизни. Стил ь утоляет горечь жизни, одиночество человека в его бытии-к-смерти. Стил ь — это мораль художника; мы не имеем права писать плохо.

2010 — 2013

ЧЕЛОВЕК-ПЕРО: ФЛОБЕР

Париж, 30 марта 1857

«Мадемуазель и дорогой коллега! Ваше письмо — такое честное, такое правдивое, такое насыщенное, словом, оно так тронуло меня, что я не могу удержаться от желания немедленно ответить вам.

С такой симпатичной читательницей, как вы, сударыня, я считаю своим долгом быть откровенным. Итак, отвечу вам на ваши вопросы: в «Госпоже Бовари» нет ни слова правды — это чистейший вымысел, я не вложил туда ни своих чувств, ни личных переживаний. Напротив, иллюзия (если таковая имеется) создается именно неличным характером произведения. Один из моих принципов: не вкладывать в произведения своего «я». Художник в своем творении должен, подобно Богу в природе, быть невидимым и всемогущим; его надо всюду чувствовать, но не видеть.

И потом, Искусство должно стоять выше личных привязанностей и болезненной щепетильности! Пора, с помощью неумолимого метода, придать ему точность наук физических. И все же главную трудность для меня составляют стиль, форма, та неподдающаяся определению Красота, которая является следствием самой концепции и заключает в себе великолепие Истины, как говорил Платон.

Я долго жил, подобно вам, сударыня. Я также провел несколько лет в деревне совершенно один, и единственным шумом, доносившимся ко мне зимой, был шелест ветра, пробежавшего по деревьям, да треск льда, когда Сена несла его под моими окнами. Если я обладаю некоторым знанием жизни, то только в силу того, что мало жил в обычном смысле этого слова, ибо мало ел, но основательно пережевывал; я был в разных обществах и видел различные страны. Я путешествовал пешком и на верблюдах. Я знаю парижских биржевиков и дамасских евреев, итальянских сводни-

ков и негритянских жонглеров. Я странствовал по святым местам и в то же время блуждал в снегах Парнаса — это можно считать за символизм.

Не сетуйте; я побродил по белу свету и основательно знаю Париж, о котором вы мечтаете; ничто не стоит чтения хорошей книги — «Гамлета» или «Фауста» — у камелька в день восторженного состояния души. Моя мечта — купить в Венеции, на Большом канале, маленький дворец.

Вот, сударыня, я и удовлетворил до некоторой степени ваше любопытство. Чтобы иметь полное представление обо мне, добавьте к моей биографии следующий портрет: мне тридцать пять лет, ростом я пяти футов и восьми дюймов, у меня плечи, как у крючника, и нервная раздражительность, как у мещаночки. Я холост и одинок.

Позвольте в заключение еще раз поблагодарить вас за присылку портрета. Он будет вставлен в рамку и повешен среди дорогих мне лиц. Удерживаюсь от комплимента, готового сорваться с кончика моего пера, и прошу вас верить в преданность вашего коллеги».

Адресат этого письма, самого знаменитого в многостраничной почте Гюстава Флобера, — пожилая девушка м-ль Мари-Софи Леруайе де Шантпи, на двадцать лет старше своего корреспондента, автор нескольких проникнутых католическим благочестием дамских романов. Любопытно, что декларации Флобера расходятся с известным каждому читателю признанием автора «Госпожи Бовари» *Emma, c'est moi* (Эмма — это я), впрочем, нигде не документированным, переданным якобы со слов писателя одной журналисткой.

Писатель, которому полученная по наследству, довольно приличная рента позволяет, как редко кому, погрузиться в свой труд, обитает почти безвыездно, если не считать нечастых поездок в Париж, в собственном доме XVIII века в рыбацьем посёлке Круассе на берегу Сены недалеко от Руана. В доме абсолютная тишина. Хозяин встаёт поздно, работает до обеда и далее, соснув немного, остаток дня до часа ночи. Его усидчивость поразительна. Лишь изредка он поднимается. Держа перед глазами бумагу, он рассказывает по кабинету и декламирует «во всё горло» только что наработанный текст.

ные периоды. Писатель должен читать свою прозу вслух. Если при чтении фразы перехватывает дыхание, значит фраза плохая. Сегодня, пишет он своей эпистолярной любовнице Луизе Колэ, просидел двенадцать часов и сделал две фразы. Ночью, до первых птиц — вновь за столом: письма. Некоторые находят насчитывающую около трёхсот посланий корреспонденцию создателя «Госпожи Бовари», «Воспитания чувств», «Саламбо», «Буvara и Пекюше» лучшим из всего, что написал этот «человек-перо».

L'homme-plume. Так он именуется в одном из писем к Луизе Колэ. Назовут ли кого-нибудь из нас, живущих здесь и сейчас, наши воображаемые потомки «человеком-компьютером»?

Как Бог в сотворённой им природе, романист должен невидимо присутствовать в своём творении, оставаясь всевидящим и всемогущим. Время от времени бог, одетый в широкие штаны и длинную, ниспадающую до полу робу, выпрастывается из дубового кресла. Подходит к одному из пяти больших окон. Первый этаж. Дождливое нормандское небо. Внизу течёт спокойная серосеребристая река. Вдали видны силуэты руанских церквей. И так же, как он смотрит на этот пейзаж, взирает он со своей одинокой высоты на мир, сотворённый его воображением, пребывающий сам по себе мир его прозы. «Художник должен устроиться так, чтобы потомки думали, что его не существовало».

Сама вселенная есть наглядное доказательство существования творца, и никаких других доводов в его пользу не нужно. Поэтому он нигде не является в ней самолично. Другими словами, Бог по отношению к этой системе является метаобъектом и может быть вынесен за скобки. Таков парадокс этой литературной (а может быть, и не только литературной) теологии: абсолютная вера в Бога отрицает Бога.

«Твой старик обнимает тебя», — подписывает он последнее письмо от 4 мая 1880 г. Мопассану, литературному воспитаннику, почти сыну. Через четыре дня он скончался от инсульта — с пером в руках, 59-ти лет от роду, оставив тридцать тысяч исчерканных страниц рукописей, среди них неоконченный роман «Бувар и Пекюше». Гюстав Флобер был найдён мёртвым у подножья своего стола-алтаря утром 8 мая 1880 года.

КОГДА БОГИ УДАЛИЛИСЬ НА ПОКОЙ: МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР

Случилось так, что чемодан с бумагами Маргерит Юрсенар десять лет пролежал в гостинице Meurice в Лозанне. В 1939 году чемодан приплыл в Америку. Открыв его, писательница обнаружила пожелтелые документы, письма забытых людей, старый хлам; всё полетело в огонь. Неожиданно ей попало несколько машинописных листков с обращением: «Дорогой Марк...» Это было начало записок Публия Элия Адриана, предназначенных для наследника — будущего императора и философа Марка Аврелия.

Впоследствии Юрсенар рассказывала, что находка вызволила её из длительного литературного кризиса, вернула к давнему замыслу романа о римском императоре Адриане. «Есть книги, — пишет она в „Заметках к Мемуарам Адриана“, — к которым нельзя приступать, пока не перешагнёшь порог сорокалетия». В юности, посетив развалины летней резиденции Адриана в Тиволи, Юрсенар увлеклась идеей, осуществлённой тридцать лет спустя. «Мемуары» вышли в 1951 году. Книга сделала автора мировой знаменитостью, хотя и не принесла (чему не приходится удивляться) немедленного коммерческого успеха. Она существует в прекрасном русском переводе и недавно переиздана.

Столетие Маргерит Юрсенар было недавно отмечено множеством публикаций в разных странах; среди самых заметных — обстоятельная биография, написанная журналисткой и литературоведом Жозианой Савиньо (J. Savigneau. Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie. P. 2003). Юрсенар родилась в 1903 году в Брюсселе, её мать умерла через десять дней после родов; отец, французский дворянин, вернулся с девочкой на родину, не обременял дочь строгой опекой, зато приохотил к путешествиям. Маргарита-Антуанетта-Жанна-Мария Гислен де Креянкур получила домашнее образование и официально нигде больше не училась; это не помешало ей стать почётным доктором многих университетов.

Свою обширную гуманитарную эрудицию она в большой мере приобрела самостоятельно. Восемнадцати лет опубликовала первую книжку. Псевдоним Юрсенар — анаграмма отцовской фамилии Crauencour.

Писательница вела кочевой образ жизни, наездами жила в Греции, Италии, Испании, повидала множество других стран, в том числе США и Канаду, путешествовала по Африке, по Индии; между прочим, побывала (в 1962 г.) в Ленинграде. Время от времени возвращалась в Париж, где жила в маленьких отелях. Вместе со спутницей жизни американкой Грейс Фрик поселилась в двухэтажном коттедже на острове Маунт-Дезерт в Северной Атлантике, у берегов штата Мэйн, провела там с перерывами почти сорок лет, до своей смерти в декабре 1987 года.

Когда весной 1980 г. Маргерит Юрсенар была избрана во Французскую академию, возникла проблема мундира; Юрсенар не хотела и слышать о традиционном *habit vert*, зелёном кафтане с золотым позументом, и брюках с лампасами, — не говоря уже о шпаге. «В крайнем случае кинжал — чтобы было чем заколоться». Немолодая дородная дама, первая женщина в синклите «бессмертных» за 350 лет существования Академии, явилась в зал заседаний в чёрном бархатном одеянии — длинной юбке, из-под которой выглядывали широкие штаны, и просторной блузе. Вместо треуголки — белая шаль, на отвороте блузы брошь в виде римской монеты времён Адриана. В этом виде она изображена и на юбилейной марке, выпущенной бельгийской почтой.

Маргерит Юрсенар писала романы, новеллы, воспоминания (одна из последних мемуарных книг называется «Что? Вечность»), путевые записки, эссе о современниках — Томасе Манне, Борхесе, Кавафисе, Юкио Мишима, — а также пьесы и стихи. Если бы понадобилось назвать десять крупнейших французских прозаиков XX века, она была бы в их числе. В современной ей литературе она осталась, как и положено крупному писателю, одиночкой. Это можно отнести и к ней самой, к её образу жизни, к её личности и судьбе: «*filie sans mère, femme sans enfant, amoureuse sans homme*» (дочь без матери, женщина без детей, возлюбленная без мужчины).

В «Заметках к “Мемуарам Адриана”» есть такое место:

«Я отыскала в письмах Флобера, в томике, который усердно читала в юности, незабываемую фразу: “Когда боги древности уже не существовали, а Христа ещё не было, в эпоху от Цицерона до

Марка Аврелия, настал момент, когда человек остался один, предоставленный самому себе». Значительная часть моей жизни прошла в усилиях понять, а затем и описать этого человека, одинокого и вместе с тем прочно привязанного к миру».

Кесарь Адриан — римлянин II века, но это и европеец наших дней, современник Юрсенар и сама Юрсенар. Роман, как бы написанный (по замечанию одного критика) на серебряной латыни эпохи последнего цветения римской литературы, — вместе с тем и блестящий образец французской традиции: ясность, логика, благородная сдержанность, дисциплина. Можно заметить, что наиболее выпуклые, самые удавшиеся персонажи писательницы — отнюдь не женщины. Вот уж о ком не скажешь — дамская проза. Это относится не только к «Мемуарам Адриана», где абсолютное доминирование мужчины — черта эпохи и необходимое условие литературной игры. Начиная с героя первого романа «Алексис, или трактат о поражении» (другой перевод — «Алексис, или рассуждение о тщетной борьбе», драма любовного треугольника, где между влюблёнными мужчинами вклинивается женщина) до врача Зенона в романе «Философский камень» и старого художника Ван Фо из «Восточных рассказов» мужчины стоят в центре повествования. Женщины у Юрсенар почти всегда пассивны и обыкновенно оказываются на второстепенных ролях. Ещё одна черта: на первый взгляд, её не интересует (если говорить о художественной прозе) наше время. На первый взгляд.

Первый вариант повествования об Адриане, роман «Антиной» (1926), написанный в форме диалога, был отвергнут издателем Фаскелем и уничтожен. После истории с чемоданом жизнь сосредоточилась вокруг Адриана и Рах Романа второго века. Проза требует выдержки, дисциплины и долголетия. Прозу не лепят — её высекают. В окончательной версии «Мемуаров» от наброска, прибывшего из Америки, осталась только вступительная фраза, обращение к адресату записок.

Некоторые высказывания Юрсенар, как и её архив, дают известное представление о её работе над романом. Нагромождение черновиков. Умопомрачительное количество источников. Многостраничные записи по-гречески (здесь можно вспомнить, что труд Марка Аврелия «К самому себе» написан не по-латыни, а по-гречески). Вместе с тем писательница заявляет, что не любит кабинетной работы, пишет где угодно: в путешествиях, в гостиницах.

Ей нередко приходится убеждаться, что задуманная книга «лишь одной ногой» стоит на эрудиции: вторая нога — магия. «Мне кажется, у большинства людей ложное представление об учёности писателя. Французы думают, что ты с утра до вечера роешься в книгах, наподобие книжных червей Анатоля Франса. Это не так. Если любишь жизнь во всех её, так сказать, формах, всё равно каких, современных или минувших, — не помню, кто из греческих авторов говорит, что преимущество прошлого перед настоящим состоит в том, что прошлое обширно, а настоящее мимолётно, — а я, между прочим, прочитала всю древнегреческую литературу, — так вот, это нормально, когда тебе приходится много читать...» (Письмо к Габриэль Жермен от 11 января 1970 г.).

Удивительное дело: её проза, давно ставшая классической, выглядит весьма актуальной на фоне сегодняшних литературных дебатов. Например, стало общим местом утверждение, будто в наше время особенно возросла популярность литературы факта и документа, а интерес к «выдуманной литературе», fiction, угасает. Но роман по-своему отвечает на тенденцию вытеснить художественную фантазию фактологией: он выворачивает это противопоставление наизнанку. Роман имитирует человеческие документы — письма, дневники, записки, — и они оказываются убедительней всякого подлинника. Это, конечно, не совсем ново; эпистолярный (псевдодокументальный) роман — излюбленный жанр XVIII столетия, достаточно вспомнить две самых знаменитых книги: «Опасные связи» Шодерло де Лакло и гётевского «Вертера». Два других — и более демонстративных — примера относятся к только что ушедшему веку. Это роман Т. Уайлдера «Мартовские иды», в котором все «документы», за исключением стихов Катутлла, — изобретение автора, и, конечно, «Мемуары Адриана», главная и наиболее известная книга Маргерит Юрсенар. Адриан, приёмный сын Траяна и римский император со 117 по 138 год, увековечил себя множеством сооружений, был инициатором кодификации права, покровителем искусств и литературы, но оставил лишь незначительное число личных записей и уж во всяком случае никаких воспоминаний не писал.

Далее, вы можете услышать сегодня вновь оживший девиз «показывать, а не рассказывать», рассуждения о преимуществах прозы, непосредственно воспроизводящей живую жизнь, перед

романами, в которых действительность более или менее поставлена под сомнение, опосредована рефлексией, и т.п. Наследие автора, о котором идёт речь, дезавуирует и этот тезис. Наконец, снова и снова, на протяжении теперь уже полувека, нас уверяют, что граница между серьёзной и тривиальной литературой отменена. И снова рафинированная проза Юрсенар смеётся над этой чушью.

НАБРОСОК О КРАСОТЕ ПРОЗЫ

Вот два предложения:

Цезарь путешествовал, мы с Титом Петронием следовали за ним издали (Пушкин, 1835).

Клэр была больна, я просиживал у неё целые вечера (Газданов, 1929).

Не правда ли, как они схожи. Та же структура фразы, та же мелодия, предваряющая изящество ожидаемого текста.

Читая статьи критиков, рецензии, обзоры современной литературы и т.п., замечаешь любопытную особенность: в них отсутствует ключевое слово философии искусства — *красота*. Кажется, что внимание сосредоточено только на содержании, на том, как откликнулся писатель на актуальные общественно-политические проблемы. Прочее — качество текста, эстетика и поэтика, стиль и слог, — критика не интересует. Представление о звучании, ритме и музыкальности, короче, о совершенстве прозы ему чуждо.

В хороводе муз, которых ведёт за собой Аполлон Мусагет, не было десятой сестры — отсутствовала муза прозы; впрочем, эту должность по совместительству исполняла Клио́, муза истории, ведь историографы античного мира — Фукидид, Ксенофонт Афинский, Юлий Цезарь, Тит Ливий, Корнелий Та́цит — сами были образцовыми прозаиками. Могучее дыхание латинской прозы Золотого века, унаследованной французами 17-го и 18-го столетий, передали нам творцы «Повестей Белкина» и «Героя нашего времени».

Греческое слово *αμουσία*, «безмузие», означало чуждость искусству, — эстетическую глухоту. Безмузыкальность — черта плохой литературы.

Плохой писатель — это тот, кто плохо пишет: как всегда, тавтология оказывается лучшим способом выразить смысл того, что имеют в виду. Критик, поражённый амусией, отдаёт предпочтение писателю — языковому и стилистическому инвалиду и равнодушен

к немногочисленным свидетельствам абсолютного слуха в современной ему литературе. Здесь, возможно, будет уместно привести пример автора, чья безмузыкальность не помешала ему (если не способствовала) стать самым знаменитым русским писателем нашего века, — Александра Исаевича Солженицына.

Ещё три отрывка:

Есть в России заслуженный профессор Николай Степанович такой-то, тайный советник и кавалер; у него так много русских и иностранных орденов, что когда ему приходится надевать их, то студенты величают его иконостасом. Знакомство у него самое аристократическое; по крайней мере за последние 25–30 лет в России нет и не было такого знаменитого ученого, с которым он не был бы коротко знаком. Теперь дружить ему не с кем, но если говорить о прошлом, то длинный список его славных друзей заканчивается такими именами, как Пирогов, Кавелин и поэт Некрасов, дарившие его самой искренней и теплой дружбой. Он состоит членом всех русских и трёх заграничных университетов. И прочее, и прочее. Всё это и многое, что еще можно было бы сказать, составляет то, что называется моим именем (Чехов).

Это было в Черном море в ноябре месяце. Русская парусная шхуна "Мария" шла в Болгарию с грузом жмыхов в трюме. Была ночь, и дул свежий ветер с востока, холодный и с дождем. Тяжелые, намокшие паруса едва маячили на темном небе черными пятнами. По мачтам и снастям холодными струями сбегала вода. На мокрой палубе было темно и скользко. Впрочем, сейчас и ходить было некому. Один рулевой стоял у штурвала и ёжился, когда холодная струя попадала с шапки за ворот. В матросском кубрике в носу судна в сырой духоте спало по койкам пять человек матросов. Кисло пахло махоркой и грязным человеческим жильем. Мальчишку Федьку кусали блохи, и ему не спалось. Было душно. Он встал, нащупал трап и вышел на палубу. Он натянул на голову рваный бушлат и зашлёпал босиком по мокрым доскам. Слышно было, как хлётко поддавала зыбь в корму. Федька хорошо узнал палубу за два года и в темноте не спотыкался. Море казалось чёрным, как чернила, и только кое-где скалились белые гребешки (Бор. Житков).

Много лет утекло с тех пор, давно уже нет лестницы и стены, по которой поднимался в мою сторону отблеск свечи. (...) Давно уже отец мой утратил способность говорить: „Ступай к мальчику“. Возможность таких минут никогда уж не возродит-

ся для меня. Но с недавнего времени, стоит вслушаться, и начинаю различать рыдания, которые я изо всех сил сдерживал тогда, стоя перед отцом, расплакавшись только потом, когда остался один, с матерью. На самом-то деле рыдания эти и не кончались никогда, и лишь потому, что жизнь всё больше замкает вокруг меня, я снова слышу их, как те монастырские колокола, которые бывают днём заглушены уличным шумом, так что думаешь, что они совсем не звучат, но которые вновь начинают звонить в вечерней тишине (Пруст, пер. А. Франковского).

Нечто общее роднит трёх авторов разных эпох: особый строй повествования. Этот неслышно звучащий строй есть *музыка*.

Искусство прозы обнаруживает внутреннее близость словесности и музыкальной композиции.

Здесь нет речи о так называемой гладкописи, равно как и о поэтической, стиховой музыкальности, легко улавливаемой, проще определяемой. Музыка прозы тоньше, нюансированней, прихотливей. Очевидно, что критик должен уметь взглянуть на явления литературы глазами человека, не чуждого другим искусствам. Ориентация в мире музыки важна для собственно литературной критики, то есть для анализа литературы как таковой, — и, похоже, не столь необходима для критики социологической.

Если верно, что музыка выражает всю полноту внутренней жизни человека — то есть на свой лад осуществляет высший проект литературы, — то это значит, что прикоснуться к истокам литературного творчества, заглянуть в тёмную глубь, где сплетаются корни словесности, музыки и философии, немыслимо без знакомства с историей классической музыки. Невозможно понять, как устроен роман, не ведая законов и правил компонирования симфонии — музыкального аналога европейского романа.

Совершенный стиль предполагает развитый вкус, верное чувство слова, экономное использование изобразительных средств, энергию и лаконизм фразировки, основательную выучку у классиков русского языка

Ритм фразы, обдуманное распределение ударений, звуковая завершённость абзаца, смена тональностей, диалектика борьбы и взаимного преодоления главной и побочной темы, несущие конструкции, которые, как поперечные балки, проходят через всё здание, выдерживают его тяжесть, — во всём этом проявляет себя музыкальная природа прозы.

СОН БЕЗ СНОВИДЦА: КАФКА

Мир Франца Кафки строго упорядочен — как и язык его прозы. Есть известная фраза Мандельштама, младшего современника Кафки: «Вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела». Ничто не может быть противопоставлено прозе больше, чем это слово поэта, — таково, по крайней мере, впечатление от чтения Кафки. Ошеломляющее действие этой прозы в немалой степени основано на кажущемся парадоксе: абсурдная ситуация описывается строгим, дисциплинированным, прозрачным языком, безумие предстаёт в форме добросовестного делового отчёта. Порой он напоминает стиль австрийской канцелярии. Не может быть никаких сомнений в его правдивости, как в мире сна нет сомнений в подлинности сновидения. Здесь нет противоречия: язык Кафки — это и есть его мир.

Мир Кафки упорядочен — в нём нет случайностей. Не может быть речи о произвольных решениях, всякая самостоятельность предвзвешена, независимость репрессирована. Попытки нарушить порядок немедленно пресекаются. Свободы воли не существует. Всё происходящее в этом мире подчинено странной, мертвенной, алогичной логике. Всё действительно выглядит как чрезвычайно последовательный сон. Этим словом — сновидческий, снопоподобный, — писатель характеризует в дневнике и свою собственную внутреннюю жизнь.

Но если это сон, то он снится не отдельному человеку, например, кому-нибудь из действующих лиц: проза Кафки свободна от субъективизма. «Действующими лицами», *dramatis personae*, их даже трудно назвать. Если это сон, то такой, в который погружены все персонажи, Чей-то сон, субъект которого отсутствует.

Мир Кафки может напомнить и некоторые формы шизофрении, так называемый бред отношения (*Beziehungswahn*), описанный классиками психиатрии, когда всё, что происходит вокруг, в глазах больного неслучайно, зловеще многозначительно, напоено

угрозой, чревато опасностью: заговор вещей и обстоятельств. Этот мир следует закономерностям паранойяльного бреда — внутренне логичного, жестко детерминированного, хоть и основанного на абсурдных посылах. Они принимаются без критики как нечто само собой разумеющееся.

Жил ли сам писатель в таком мире? На это намекали первые советские интерпретаторы: осмелившись, наконец (в начале 60-х годов), нарушить запрет писать о Кафке, они давали понять, что речь идёт о душевнобольном авторе. Но Кафка не был сумасшедшим, вот уж нет. Кафка был наделён особой навязчивостью художественного воображения; назовём ли мы её патологией?

Не был он — на что указал в своё время Е.М. Мелетинский — и социальным критиком, разоблачителем бюрократических порядков Дунайской монархии. Подчеркнуть критицизм по отношению к буржуазному обществу считалось хорошим тоном «поплавок» — оправдательных предисловий к идеологически ненадёжным писателям. — Неуловимая ирония пропитывает романы Кафки. Тем не менее таинственный и крайне непривлекательный суд, разместившийся на чердаке, где невозможно разогнуться, не стукнувшись о стропила, суд, где проворачивается дело банковского служащего Йозефа К.; или какой-нибудь Титорелли, род придворного портретиста, который рисует судейских чиновников, восседающих в мантиях на троподобных сиденьях, хотя на самом деле судьи так же непрезентабельны, как и всё учреждение; или замок графа Вествест, куда никак не может продраться сквозь бюрократическую паутину незадачливый землемер К.; или судьба несчастного Грегора Замзы, коммивояжёра, который превратился в огромное насекомое, позор семьи, — надо ли доказывать, что всё это отнюдь не сатира.

Тогда что же это? Вот ещё одно соблазняющее толкование (Г.Гессе). «Я думаю, среди душ, которым дано было — творчески, но и мучительно — выразить предчувствие великих переворотов, всегда будут упоминать Кафку». В самом деле, на тексты Кафки словно ложится тень близкого будущего — нашего времени. Хорошо помню, как меня поразил когда-то сюжет романа «Процесс». Он показался слишком знакомым. Человек живёт, ни о чём не подозревая, а в это время где-то там, в недрах тайных канцелярий, на него копится «дело». Множатся доносы, подшиваются всё новые

материалы, дело переходит из одной инстанции в другую, обрастает визами, резолюциями, последний удар штемпеля — и за обречённым приезжают и волокут его на расправу. Чем не сюжет из нашей жизни?

Офицер, одновременно судья и палач из рассказа «В штрафной колонии», руководствуется правилом: «Виновность всегда несомненна» — разве это не похоже на лозунг советской тайной полиции: «Органы не ошибаются»? Разве все мы не были заведомо виновны самим фактом нашего существования, разве притча о вратах Закона, которую рассказывает Йозефу К. тюремный капеллан, — не метафора глухой засекреченности постановлений, инструкций и «установок», всей этой паутины, в которой барахтались граждане гигантского всесильного государства? Жизнь с чьего-то разрешения или по недосмотру, оттого, что у перегруженного делами начальства до тебя просто не дошли руки.

Но нет: ведь и это впечатление было только интерпретацией. Одной из многих, навязываемых Кафке, которыми возмущалась когда-то Сузан Зонтаг в нашумевшей статье «Против интерпретаций» и о которых писал Милан Кундера в книге «Преданные заветования». Достаточно перечитать «Процесс», чтобы заметить, что всё это и так, и не совсем так, и даже вовсе не так. Вот что пишет Райнер Штах, автор вышедшего к 80-летию смерти Кафки подробного жизнеописания, главным образом пятилетия 1910 — 1915, которое он считает решающим в судьбе писателя:

«Некоему прокурору однажды утром сообщают, что он арестован. Оказывается, против него затеян процесс, но из-за чего, никто сказать не может. Все его попытки добраться до судебной инстанции, где он мог бы узнать, в чём дело, бесполезны... Под конец его уводят два палача, в заброшенной каменоломне совершается казнь».

«Легко убедиться, — продолжает Р. Штах, — что такое резюме — не более чем сюжетная схема; фактическое содержание книги при этом ускользает. Действительно ли Йозеф К. арестован? Об аресте сказано в первой фразе. Но о нём лишь сообщают потерпевшему. На самом деле он остаётся на свободе, ходит по-прежнему на службу. Первый допрос происходит на чердаке обыкновенного жилого дома, но сводится к установлению паспортных данных обвиняемого, к тому же ещё и фальшивых. Это карикатура на суд — ничего общего со знакомой тогдашнему читателю юсти-

цией. “Арест”, “допрос”, “обвинение” — все эти слова нельзя понимать буквально, всё это хоть и похоже на то, чего мы ожидали, но вместе с тем и что-то другое».

То-то и оно, что в определение художественности входит неоднозначность (чтобы не сказать — неопределённость) замысла. То, о чём вам рассказывают — всегда так и не так. Здесь, но не только здесь.

Если можно говорить о «задаче» романа вообще, то это сотворение мифа о жизни. Такой миф обладает известным жизнеподобием, на него даже можно натянуть маску актуальности; свой конкретный материал он черпает из общедоступной действительности (вернее, из кладовых памяти — в случае Кафки это легко проследить), но это только сырьё, материал, из которого воздвигается нечто относящееся к реальной жизни примерно так, как классический миф и фольклор относятся к историческому факту. С этой точки зрения традиционное противопоставление «реалистическая — нереалистическая литература» лишается смысла. В художественной прозе есть некоторая автономная система координат, сверхсюжет, внутри которого организуется сюжет, напоминающий историю «из жизни». В рамках литературной действительности — в царстве романа — миф преподносится как истина. На самом деле это игра. Ничего нет серьёзной этой игры; игра — это и есть истина. Истинный в художественном смысле, миф свободен от притязаний на абсолютную (внелитературную) философскую или религиозную истинность и, стало быть, радикально обезврежен.

Мир Франца Кафки, сказали мы, при всём его безумии упорядочен; можно добавить: мир Кафки не обезбожен. Какая-то мрачная религиозность чувствуется в его творчестве. Закон продиктован высшей волей. Эта воля надмирна и непроницаема. С ней невозможен какой-либо диалог. Так оказывается непроницаемой психика душевнобольного: язык, на котором он общается с окружающим миром, есть язык бреда. Если существует верховный Разум, это должен быть шизофренический разум. Не бог иудаизма (версия Макса Брода), суровый, но карающий за дело. Миром Кафки правит бог-шизофреник, напоминающий злого Демиурга гностиков Василида и Валентина. Зато трезвый дисциплинированный слог и утрата доверия к бытию — вот что делает создателя «Замка» и «Процесса» по-настоящему современным автором.

Франц (или Аншель) Кафка прожил без одного месяца 41 год. Его отец был то, что называется *self-made man*, подростком приехал из южно-богемского захолустья в Прагу, выбился в люди, владел магазином тканей и галантереи. Это был достаточно грубый и деспотичный человек. Кафка окончил немецкую гимназию и юридический факультет Карлова университета, прошёл годичную практику в итальянской страховой компании, много лет, до выхода на пенсию по болезни в 39 лет, был чиновником государственного Общества страхования рабочих от несчастных случаев на производстве.

Большую часть своей жизни Кафка был подданным Австро-Венгерской империи — «Какании» Роберта Музиля (словечко, образованное от официальной аббревиатуры *K. und K.*, «императорская и королевская», и латинского глагола *casare*, «какать») и в компендиумах истории литературы обычно причислялся, вместе с Верфелем, Мейринком, Бродом, Э. Вайсом, Э.-Э. Кишем, к пражскому анклаву немецкой литературы; впрочем, ни к какой школе не принадлежал и в литературе остался одиночкой. Немцы составляли в тогдашней Праге 7 процентов населения, это был верхний слой общества. Говорившие по-немецки евреи стояли на социальной лестнице ниже немцев, но выше большинства чехов. Представленная почти исключительно евреями пражская немецкая литература оставалась чуждой славянскому окружению, писатели не говорили по-чешски; Кафка, знавший чешский язык и носивший чешскую фамилию (торговым знаком отцовского магазина была галка, по-чешски *kavka*), был скорее исключением.

Кафка был холост. Женщины в его произведениях, например, фрейлейн Бюрстер или сиделка Лени в романе «Процесс», пожалуй, и Фрида в «Замке», ведут себя, как шлюхи; может быть, это отголосок почти неизбежного для молодых людей эпохи общения с проститутками; о более серьёзных событиях «личной жизни» можно узнать только из писем и дневника.

Нижеследующий абзац открывает главу «Боязнь секса и самоотдача» в упомянутой книге Р.Штаха:

«Слово «биография» буквально означает жизнеописание. Но почти всегда биография умалчивает, когда кончается написанное и начинается жизнь. Тут биографа не было. Его дело — реконструкция, но материалом для неё служат не факты, как, может подумать читатель, а их следы в языке, в том, что содержится в разного рода

заметках, в напечатанном и переданном с чьих-то слов. Поэтому соглядатай редко бывает хорошим биографом. Биографу же ничего не остаётся, как переписывать уже написанное... Вся спонтанная, органическая, телесная сторона жизни, короче, жизнь как она есть, — стремится вытеснить письмо. Таков парадокс жизнеописания — биограф не вправе утаивать его от читателя».

Живая жизнь. Речь идёт, в первую очередь о мучительно-нелепой истории с «фрейлейн из Берлина» — невестой Фелицей Леони Бауэр. Что происходило? Вечные сомнения, короткие встречи, скорые расставания. Две помолвки, обе расторгнуты.

Пятнадцатиминутный разговор с 12-летней Софи фон Кюн воспламенил Новалиса, и девочка, умершая три года спустя, вошла в историю немецкого романтизма. Встреча с женой банкира Сюзеттой Гонтар мгновенно решила судьбу Гёльдерлина. Один взгляд мальчика Данте на Беатриче Портинари в пурпурном одеянии... и прочее известно. Первое впечатление от Фелицы (запись в дневнике Кафки от 20 августа 1912 г.) было не то что любовью с первого взгляда, но попросту безрадостным.

«Фрл. Бауэр. Когда я пришёл 13-го к Броду, она сидела за столом. Сперва мне показалось, что это служанка. Никакого любопытства с моей стороны, всё же мы разговорились. Костистое пустое лицо, которое выставляет свою пустоту напоказ. Открытая шея, свободная блуза. Выглядела одетой по-домашнему, хотя на самом деле, как потом выяснилось, это было вовсе не так. Нос почти сломан, тусклые жестковатые волосы, сильный подбородок...»

В этой же записи, как удар камертона, обронено роковое слово *Entfremdung* — отчуждение.

Догадываешься, что характерная для Кафки реалистическая точность портрета (в дневнике есть много таких моментальных словесных снимков случайно увиденных девушек) как раз и обусловлена отчуждением: острый, бесстрастный, чтобы не сказать — мертвящий, взгляд со стороны. Но ведь и в самом деле нет большего соблазна для писателя, чем описание женщины.

Однако это было лишь мимолётное впечатление; последовало письмо (через месяц после знакомства): «Уважаемая фрейлейн! На тот очень возможный случай, если вы не сумеете вспомнить обо мне, я хочу ещё раз представиться: Франц Кафка...» Так началась эта история. Она описана не раз; это и есть то, о чём говорит Штах, напечатанное и пересказанное с чьих-то слов; лучшее в этой лите-

ратуре — большое, основанное главным образом на переписке Кафки с Фелицей эссе Элиаса Канетти «Другой процесс». Р. Штах приводит множество новых подробностей и тонких соображений по этому поводу. Теперь это уже традиция: литературоведение занимается личностью писателя с таким же усердием, как прежде занималось его творениями; его интимная жизнь выставлена напоказ, словно ярко освещённая комната; творчество предстаёт как вспомогательный инструмент и отступает на задний план.

Вот нечто вроде фотоальбома. На известном снимке 1917 года Кафка стоит, Фелица сидит, на ней светлая блуза, просторная длинная юбка, на коленях сумочка. У неё открытое маловыразительное лицо молодой женщины, принявшей решение разделаться, наконец, со всеми недоразумениями. Официальная фотография после второй помолвки (в декабре расстались окончательно). Но какая разница с двумя сохранившимися фотографиями Кафки с младшей, любимой сестрой Оттлой (Оттилией): оба смеются, и вокруг них — облако тепла, доверия, братской дружбы, сестринской опеки. Сестру, — не мать и не любовницу, — искал Кафка в невесте. Ничего не получилось.

Ещё один двойной снимок десятых годов: дочь с матерью. Платье на Фелице с туго перетянутой талией, корсет подчёркивает бёдра и не слишком выпуклую грудь, отложной воротничок из кружев, широченная модная шляпа с искусственными цветами. Вымученная улыбка (чопорная мамаша не смеётся). Странные, притягивающие фотографии — точно с того света.

Ничего плохого нельзя было сказать о Фелице Бауэр. Она не была красивой, но ведь «нам с лица не воду пить». Честная прямодушная девушка из семьи среднего достатка, 25 лет, ассимилированная еврейка, трезвая, практичная, сама зарабатывающая себе на жизнь (машинистка фирмы по производству граммофонов и диктофонов), что тогда было некоторой новостью. Сколько-нибудь серьёзных препятствий к сближению, а в дальнейшем и к браку не было у Фелицы, никаких особых требований к будущему спутнику жизни не предъявлялось, родители вроде бы тоже были не против. Фелица не была влюблена, Фелица любила Кафку, было время, когда она, по-видимому, была даже готова «отдаться», отнюдь не будучи уверенной, что дело идёт к свадьбе.

Можно напомнить о том, что вплоть до 20-х годов в так называемом приличном обществе путь к браку исключал предвари-

тельное сожителство. Как только вырисовывалась официальная цель ухаживанья, вступал в действие ритуал жениховства: подключение семей, совместное времяпровождение, помолвка, соглашение о приданом, портниха, кольца. Наконец, публичное бракосочетание, и то, что было запретным, тотчас оказывалось не только дозволенным, но превращалось в обязанность. Кафку отворачивал и этот ритуал, и перспектива этой обязанности.

Он считал себя созданным для семейной жизни. О горячей любви, видимо, говорить не приходится, но на свой лад он любил Фелицу. Больше того: в письмах говорится о «безграничном восхищении», о покорности и даже о сострадании. «Как прекрасен, — пишет он Броду, — взгляд её умиротворённых глаз, открытость женственной глубины». Но тотчас же заводит речь о страхе перед устойчивой связью. Он называет себя «алчущим одиночества» (*gierig nach Alleinsein*), достаточно трезвое суждение. Летом 1916 г. в Мариенбаде живут в одном отеле — в разных комнатах. Конвенция, не допускавшая телесной близости жениха и невесты, служила Кафке, так сказать, оправданием.

Вот ещё одна цитата. Уже весной 1913-го, — не прошло года со дня их знакомства, — он пишет Фелице:

«Что меня, собственно, пугает, — ужасней того, что я сейчас хочу тебе сказать, а ты — услышать, наверное, не бывает, — так это то, что я никогда не смогу тобой обладать, что в лучшем случае придётся ограничиться тем, что я, как потерянный, как верный пёс, буду целовать руку, которую ты рассеянно мне протянешь, и это не будет знаком страстной любви, но всего лишь выражением отчаяния того, кто обречён на вечную безъязыкость, вечное отъединение зверя. Меня пугает, что я буду сидеть подле тебя и, как уже случалось, чувствовать дыхание и жизнь твоего тела, а по сути видеть тебя ещё дальше от меня, чем теперь, когда я сижу в моей комнате. Что я никогда не сумею привязать к себе твой взор — и окончательно потеряю его, когда ты будешь смотреть в окно или закроешь лицо руками; что на людях мы будем демонстрировать наш союз — душа в душу, рука об руку, — а на самом деле — ничего подобного...»

Не смогу с тобой спать. Предположение об импотенции слишком напрашивается, чтобы быть правильным. Но он отдавал себе отчёт в том, что его трудная, подчас кошмарная внутренняя жизнь, до крайности интровертный характер плохо приспособле-

ны для счастливой совместной жизни. А главное, он понимал, что писательство пожрёт всё: и любовь к женщине, и профессию, и вообще всё, что не работает на литературу. Кафка был *приговорён* к литературе.

Вырисовывается ещё один персонаж — в роман с Фелицей вторглось третье лицо: мы говорим о Грете Блох. Тут, правда, всё неясно в ещё большей степени. Затеваются переписка, фрейлейн Блох берёт на себя инициативу: «Хотя мы незнакомы, я решила Вам написать, так как принимаю близко к сердцу счастье моей подруги». Вероятно, так оно и было. Но довольно скоро в письмах появилось и нечто личное; похоже, что Грете не справилась с самоотверженной ролью посредницы и адвоката Фелицы; во всяком случае, не всегда действовала по её поручению. Грете моложе подруги, ей 21 год, но она более активна в отношениях с мужчинами.

Есть фотография: совсем другой тип. Тёмные глаза, сжатые губы. почти страдальческий взгляд. Грете выглядит старше своих лет, возможно, снимок сделан позже.

Много лет спустя 48-летняя Маргарете Блох написала из эмиграции письмо одному знакомому, рассказ о том, как она посетила Прагу (мы сохраняем синтаксис оригинала).

«Я побывала тогда на могиле человека, который бесконечно много значил для меня. Он умер в 1924 году, его творчество ценится теперь очень высоко. Он был отцом моего мальчика, умершего в Мюнхене в 21-м году, ему не было ещё семи. Вдали от меня и моего ребёнка, если не считать короткой встречи на несколько часов, — он умер от смертельной болезни у себя на родине, а я была далеко. Никогда я об этом не говорила».

Речь идёт, конечно, о Кафке, но никаких документальных подтверждений сказанному нет.

Становится понемногу ясно, что это был за человек: высокий, очень худой, темноглазый и темноволосый, со взглядом, который на фотографиях кажется пронзительным, с лицом ассирийца; был чрезвычайно деликатен и несколько неловок; однажды (в ноябре 1911 г.) он записал: «Главное препятствие для моего продвижения в жизни — моё телесное состояние. С таким телосложением ничего не добьёшься». Как-то раз, придя в гости, Кафка шёл на цыпочках через комнату, где на диване дремал отец Макса Брода. Спящий открыл глаза. «Тс-с, — прошептал Кафка, — считайте, что я вам приснился». Этот рассказ Брода похож на притчу.

Вечно колеблющийся, мнительный, неуверенный в себе, готовый себя опровергнуть (словно следуя Талмуду, где вслед за утвердительным тезисом можно прочесть: «Но, быть может, справедливо и обратное»), он весьма критически, до самоуничтожения, относился к своим писаниям, а вместе с тем знал доподлинно, что ни для чего другого, кроме писательства, он не создан. «Я не “интересуюсь” литературой, я состою из литературы». На работе Кафка был на хорошем счету у начальства, прекрасно знал своё дело — и проклинал канцелярию. Придя с работы, он старается урвать часок для отдыха. По ночам пишет.

Рассказ «Приговор», одно из самых известных произведений Кафки, был написан в сентябре 1912 года (почти одновременно с первым письмом к Фелице). Запись в дневнике: «Рассказ этот я написал в ночь с 22-го на 23-е в один присест, с десяти вечера до шести утра. С трудом вытянул из-за стола ноги, онемевшие от долгого сиденья. Страшное напряжение и радость, когда история разворачивалась передо мной, словно двигалась в воде. За эту ночь я не раз тащил на себе свой собственный вес. Как можно всё сказать, как все мысли, самые дикие и неожиданные, плавают и возрождаются в великом огне... Когда служанка вошла в переднюю, я дописывал последнюю фразу. Погасил лампу, светло. Слабые боли в сердце...»

Франц Кафка оставил около сорока законченных прозаических текстов — 350 печатных страниц — и три незавершённых романа; кроме того, множество мелких отрывков и набросков, дневник (3400 страниц) и полторы тысячи писем. Незадолго до смерти он написал завещание — в ящике письменного стола лежало письмо к Броду. Кафка просил самого близкого из немногочисленных своих друзей уничтожить всё, что не было напечатано, все рукописи, включая «Процесс», «Замок» и многое другое. Брод не выполнил эту волю.

После разрыва с Фелицей Бауэр Кафка был короткое время обручён с Юлией Ворыцек. Роману с Миленой Есенской-Поллак мы обязаны замечательными письмами. В конце жизни Кафке удалось оставить Прагу. Он провёл с юной Дорой Димант полгода в Берлине и скончался от туберкулёза гортани (заключительный акт давнего туберкулёзного процесса) в июне 1924 года, в санатории под Веной. Похоронен был в Праге, ненавистой и любимой, памятник-столб стоит на еврейском кладбище в Страшнице, там же лежат и родители Кафки. Три его сестры погибли в Освенциме.

ЧЁРНОЕ СОЛНЦЕ ФИЛОСОФИИ: ШОПЕНГАУЭР

Я получил в подарок ко дню рождения два изящных томика, изданных в Лейпциге в 1920 году, — трактат Артура Шопенгауэра «Die Welt als Wille und Vorstellung»; мне было 17 лет. Станным образом эти книжки уцелели во всех передрыгах моей жизни.

Вместо зачина, для начала — вот одна цитата:

«Понять, что такое *вещь в себе*, можно только одним способом, а именно, переместив угол зрения. Вместо того чтобы рассуждать, как это делали до сих пор, с точки зрения того, кто представляет, — взглянуть на мир с точки зрения того, *что* представляется».

Вещь в себе, понятие, обычно связываемое с именем Канта, означает реальность, о которой мы можем судить, но которую мы не в силах постигнуть, запертые в клетке нашей субъективности. Все попытки прорваться к действительности наталкиваются на эту преграду. Шопенгауэр предлагает не заниматься бесплодным сотрясанием клетки, но посмотреть на неё *оттуда*, глазами мира, о котором мы лишь грезили *здесь*.

Ещё один образец подобного образа мыслей: метафизика любви. Так называется знаменитая 44 глава второго тома «Мира как воли и представления».

«Воля к жизни требует своего воплощения в определённом индивидууме, и это существо должно быть зачато именно этой матерью и только этим отцом. Стремление существа ещё не живущего, но уже возможного и пробудившегося из первоисточника всех существований, жажда вступить в бытиё — вот то, чем в мире явлений представляется страстное чувство друг к другу будущих родителей, тех, кому предстоит дать ему жизнь и для которых ничто другое уже не имеет значения».

Томящееся небытиё стучится в мир, точно в запертую дверь. Но это *жаждущее быть* небытиё есть не что иное как сверхреальность. Никогда больше перемена точек отсчёта не станет таким от-

кровением. Ни в каком другом возрасте всё это мироощущение, вся эта мифология, в сущности, очень древняя, не способны так одурманить и заморозить, как в юности. Томас Манн был прав, говоря, что Шопенгауэр — писатель для очень молодых людей. Ведь он сам был молод, когда пригубил от волшебного напитка его философии, — как молод был и тот, кто изготовил это питьё.

Философия Шопенгауэра — творение юности, и пережить её надо в юности. Так пережил её прикосновение автор этой статьи. Но вот и рассказ самого Томаса Манна (в «Размышлениях аполитичного»):

«Комнатка в доме на окраине, на последнем этаже, встаёт перед моими глазами, мне семнадцать лет, и по целым дням я валяюсь на кушетке, погружённый в чтение. Одинокая хаотическая юность, тянущаяся к миру и к смерти, — с какой жадностью она глотала волшебный напиток этой метафизики, в глубине которой мерцала эротика и в которой угадывался духовный источник музыки вагнеровского «Тристана». Так читают эту книгу только раз в жизни...»

*

Созвездие гениев на пяточке нескольких захолустных немецких княжеств и музыкальной Вены уходящего XVIII и первой трети XIX века может напомнить разве только Афины пятого века до нашей эры. Сколько их было! Между 1800 и 1820 годами Гёте выпускает в свет первую часть «Фауста», «Избирательное сродство» и «Западно-восточный диван»; ещё живы Гердер и Шиллер; Гёльдерлин, которому остается жить лишь несколько светлых лет, работает над «Эмпедоклом» и публикует последние стихотворения; умирающий от чахотки Новалис дописывает первую часть «Генриха фон Офтердингена», романа о Голубом цветке; Клейст накануне самоубийства создаёт «Пентезилею» и «Фридриха, принца Гомбургского»; юный Гейне делает первые шаги в литературе; выходят «Эликсир дьявола», «Крошка Цахес» и «Серапионовы братья» Э.Т.А. Гофмана; в музыке — Лондонские симфонии, оратории «Сотворение мира» и «Времена года» позднего Гайдна, «Волшебный стрелок» Вебера, первые песни Шуберта и, конечно, Бетховен. Все живут одновременно. Если же слегка раздвинуть хронологические рамки, — это, по выражению популярного в Германии историка и

биографа Рюдигера Зафранского, «дикие годы философии»: Кант, Фихте, Шеллинг, Шлейермахер, грёзы и прозрения романтиков, Гегель, Фейербах — вплоть до молодого Маркса.

И, наконец, фигура, которая противостоит современникам, грёбёт против времени, наперекор всему потоку немецкого классического идеализма XIX столетия: Артур Шопенгауэр.

Несколько известных дагерротипов изображают старца с недобрим взглядом. (Физиономия потрепанной жизнью обезьяны, как выразился Борхес.) На самом деле первый том его трактата, где, собственно, изложено всё учение Шопенгауэра, был написан, когда философу не исполнилось тридцати лет. Всего три с половиной года понадобилось, чтобы обдумать систему, после чего рукопись была предложена лейпцигскому издателю Брокгаузу. Автор потребовал за 40 печатных листов сорок дукатов, «гонорар, о котором и говорить не стоит». Ибо, объяснил он, «мой труд представляет собой новую философскую систему — новую в полном смысле слова... никогда ещё ни одному человеку не приходило в голову подобное соединение идей». Книга вышла в начале 1819 г., сотню экземпляров удалось продать за первые полтора года, затем спрос прекратился. Тираж пролежал на складе 15 лет и отправился в макулатуру...

Философия Шопенгауэра — творение юности, и пережить её надо в юности.

*

Жизнеописание мыслителя не может обойтись без истории его мысли, биографию мысли трудно отделить от работы предшественников и философского фона современности, сколько бы ни поносил обозлённый неудачами Шопенгауэр собратьев по ремеслу. Своими предтечами он считал Платона и Канта. Зато почти патологической ненависти удостоился самый знаменитый современник — Гегель. Это патентованный шарлатан, его система — бред умалишённого, и т.д. Ревность и зависть — самое простое объяснение (попытка состязаться с Гегелем в берлинском университете обернулась позорным крахом), но дело далеко не в одной зависти. «Человечество научилось у меня кое-чему, чего оно никогда не забудет»... Постараемся оценить это заявление философа.

Мир, каким он нам предстаёт, есть сумма наших представлений: фантом, «призрак мозга». Восприятие неотделимо от того,

что воспринимают, субъект и объект немислимы друг без друга. Утверждение, будто единственная реальность — это моё «я», равносильно безумию, что же касается якобы здравомыслящего материализма, то и он угодил в ловушку. Материалист берёт как некую изначальную данность материю, прослеживает её развитие от низших форм к высшей — человеческому разуму, и тут до его ушей доносится хохот олимпийцев, заставляющий его очнуться, как от наваждения, от своей на вид такой трезвой и реалистической философии: ведь то, к чему он пришёл, — познающий интеллект, — было на самом деле исходным пунктом его рассуждений! Интеллект изобрел материю. Итак, представление есть первый и последний философский факт, и до тех пор, пока мы остаёмся на позициях представления, мы не прорвёмся к первичной, подлинной действительности. Что это за действительность?

Существует возможность постигнуть мир, вырвавшись из замкнутого круга: её предоставляет нам элементарный опыт, на который вся мудрость мира не обратила внимания. Философия приковалась к интеллекту, как Нарцисс — к зеркалу вод; для Декарта мысль — венец бытия, Спиноза, вслед за Ветхим Заветом, даже акт любви величает познанием. У Канта ограниченность разума — клетка, из которой он жадно взирает на мир: неудачный роман с действительностью, неутолённое вожделение интеллекта. Между тем есть одна вещь, существование которой для меня — изначальный факт; я сужу о нём непосредственно, вне связи с интеллектом: это моё собственное тело. Моё тело — не только объект, доступный для меня, как все объекты, в акте представления. Но оно в то же время — я сам. Тело есть *ens realissimum*, наичеvidнейшая реальность.

Как всякий объект, его можно описывать, анализировать, объяснять; в мире представлений это физическое тело. Но мое тело не только «представляет собой» что-то, — оно *есть*. Постигаемое изнутри, по ту сторону всех представлений, моё тело, средоточие и вмещище желаний, влечений, вожделений, оказывается не чем иным, как *волей*. Воля — вот волшебный пароль. Постигание сущности собственного тела есть ключ к познанию мира в целом. Как и тело, мир дан нам в представлении. Как и тело, мир должен быть чем-то ещё кроме нашего представления о нём. Чем же? Бесконечное разнообразие объектов, множественность живых существ, небо созвездий — таков этот мир, но лишь как объективация неко-

торой сущности, ни к чему не сводимой, вечной, не имеющей начала и конца. По ту сторону представления, за порогом иллюзии, под переливчатым покрывалом индийской Майи — мир всегда и везде один и тот же, мир — «то же, что ты»: воля.

Вещь в себе — воля — не нуждается ни в каких *raisons d'être*, ничем не обусловлена, она сама — условие и основа бытия, вернее, она и есть бытие. Мировая воля не знает ни времени, ни пространства, беспричинна, неуправляема и всегда равна самой себе. В таком понимании воля не совсем то или даже совсем не то, что часто подразумевают под этим словом: не устремлённость к какой-то цели, не свойство кого-то или чего-то, человека, зверя или божества. Воля есть тёмный безначальный порыв — воля к существованию.

Нигде, быть может, мрачное красноречие Шопенгауэра не достигает такой суггестивной силы, как в описании мировой воли. Ночь мира, бушующее чёрное пламя, безначальная воля своевольна, неразумна и зла. И если в уме человека — не без помощи философа, само собой, — эта воля достигла самосознания, то лишь для того, чтобы втолковать ему, что он безделка в её руках, что его существование бессмысленно, безрадостно, безнадежно. И вообще лучше было не родиться, это знали ещё древние, об этом сказал Софокл: $\mu\eta\ \phi\upsilon\nu\alpha\iota$. Жизнь — это смена страдания и скуки, скуки и страдания. И даже самоубийство не обещает никакого выхода.

«Не современникам, не соотечественникам — человечеству передаю я свой труд...» — так начинается предисловие ко второму изданию (1844 г.) автор, который, вообще говоря, не относил скромность к числу обязательных добродетелей. Вполне очевидные причины помешали Шопенгауэру добиться признания у современников «диких лет». Его философия развенчивает моё и твоё суверенное «я», человеческий разум оказывается в лакейском услужении у воли, — а между тем век начался под знаком самоутверждения индивидуума. Философия Шопенгауэра отрицает всякий смысл истории, тогда как первая половина XIX века — это эпоха победного шествия историзма. Освободительная война против Наполеона не вызвала у глашатая мировой бессмыслицы ни малейшего энтузиазма: для него это был «кровавый карнавал», вечно один и тот же. Эта философия оставила мало надежды человеку и человечеству. Теперь спросим себя: что она говорит нам?

У нас за спиной не девятнадцатый век, а двадцатый. Не окажется ли она по-новому внятной, созвучной, приносящей даже ка-

кое-то странное утешение, утоляющей горечь — насколько это вообще способна сделать философия. Мы были свидетелями ни с чем не сравнимых войн, разрушений и жертв, которые не умещаются в уме. Почему, ради чего? Конкретных причин, целей и поводов сколько угодно. Исходная и фундаментальная причина — абсурд. Мы пережили национал-социализм и коммунизм, нацистские лагеря уничтожения и советские исправительно-трудовые лагеря; культ ублюдочных вождей и каннибализм тайной полиции; уничтожение природы и неслыханное унижение человека. Во имя чего? Всё было построено на квази-рациональных основаниях. Всё оснащено достижениями науки и техники, продумано, рассчитано, распланировано, бюрократизировано. Но за чудовищной организацией скрывалось безумие. Перелистайте газеты тридцатых, сороковых, пятидесятых годов — разве это не документы психиатрического досье? Мы пережили тотальное разочарование в истории. Всеобъемлющие историософские концепции, исторические идеи, от которых зажигались сердца и ради которых миллионы отправились на заклание, — революционная идея, освободительная идея, национальная идея — износились до дыр либо скомпрометировали себя. Философ был прав: мы обречены на существование в абсурдном мире. В таком мире невозможно измыслить присутствие всемогущего и благого Существа. Стоило ли родиться, жить, надеяться?..

*

Шопенгауэр родился в Данциге в 1788 году, он был сыном состоятельного и просвещённого купца, который ненавидел деспотическую Пруссию и переселился в Гамбург, когда Старый Фриц получил во владение Данциг в результате второго раздела Польши. В Гамбурге Шопенгауэр-старший погиб от несчастного случая (возможно, покончил с собой), оставив сыну приличный капитал. Хотя впоследствии часть состояния пропала из-за того, что прогорел банк, это было всё же завидное время, когда можно было спокойно прожить целую жизнь на отцовские деньги в достатке и независимости, презирать политику и не пускать к себе на порог хищное государство. О неуспехе публикации здесь уже говорилось. Шопенгауэр пытался состязаться с Гегелем в Берлинском университете и вновь потерпел фиаско: на лекции Гегеля студенты вали-

ли толпами, а на курс, объявленный Шопенгауэром, записалось два или три человека. Пережив несколько более или менее неудачных романов (некая горничная даже родила ему ребёнка, который вскоре умер), съездив дважды в Италию, рассорившись с матерью, раззнакомившись с Гёте, философ в конце концов обосновался во Франкфурте и жил там до самой смерти, одинокий и обзлѐнный на весь мир; гулял с пуделем и восхищался его интеллигентностью, играл на флейте, обедал в лучшем ресторане и совершенствовал свою систему. Он хотел быть похожим на Канта, которого ставил очень высоко — на второе место после Платона, — но Кант не был мизантропом, не был пессимистом, сладострастно расписывающим мизерию человеческой участи, и не был сибаритом, как Шопенгауэр; Кант вставал до рассвета и умел обходиться очень немногим; что же касается собственно философии, то, выйдя в общем и целом из Канта, Шопенгауэр ушёл от него достаточно далеко, и притом не «вперѐд» и не «назад», а в сторону, точнее, на Восток: к индийской Веданте.

Всѐ же он дожил до дней своей славы и сравнивал себя с рабочим сцены, который замешкался и не успел вовремя уйти, когда поднялся занавес. Бывают люди, оставшиеся в памяти молодыми, несмотря на то, что они дожили до седин, а других помнят стариками, словно у них никогда не было юности. Шопенгауэр, чьѐ имя ставят обычно рядом с именами Ницше и Вагнера, воспринимается как их современник, между тем как его система — ровесница совсем другой эпохи. На немногих упомянутых выше дагерротипах он выглядит старцем с двумя кустами волос вокруг лысины и белыми бакенбардами, и этот образ привычно связывается с его сумрачной философией, которая на самом деле была продуктом весьма небольшого опыта жизни и отнюдь не стариковского ума.

Кое-что помогло этому позднему театру славы: разгром революции 1848 г., крушение надежд (русский читатель вспомнит Герцена), конец революционной, юношеской эпохи в широком смысле слова, закат гегельянства, утрата интереса к политике, упадок веры в историю. Но главным образом сработали качества его прозы, необычный для академической немецкой традиции литературный дар «рациональнейшего философа иррационализма» (Т. Манн), блеск стиля, похожий на блеск лакированных чѐрных поверхностей, контраст между тѐмно-влекущей мыслью и классически ясным языком. Да и просто то обстоятельство, что второй том «Мира

как воли...», выпущенный спустя четверть века после первого тома, оказался более доступным для публики, вроде бокового входа, через который впускают экскурсантов во дворец. Метафизика гениальности, метафизика пола, смысл искусства, учение о музыке — сюжеты, которые вновь обрели притягательность в эпоху позднего романтизма. Всё это сделало Шопенгауэра властителем дум на многие десятилетия; и ледяное дыхание этого демона доносится до нашего времени.

Успех «Parerga» и «Афоризмов житейской мудрости», книг, которые теперь уже мало кто читает, превратил одинокого мудреца в салонного оракула. Не остался незамеченным особый неуловимый эротизм этой философии, к которому общество стало восприимчивей по мере того, как близился закат столетия. Атака на женщин и ненависть к университетским профессорах принесли философу почти скандальную популярность. «Только мужской интеллект, опьянённый чувственностью, мог назвать прекрасным этот низкорослый, широкозадый, коротконогий пол...» и т.д. «То, что скоро моё тело будут грызть черви, с этим я ещё могу смириться; но вот то, что мою философию начнут глодать профессора, — от этой мысли меня бросает в дрожь».

Чуть ли не все комментаторы считали своим долгом указать на несоответствие возвышенного духа этой философии человеческому облику её создателя; однако я подозреваю, что противоречие не так уж велико. В том, что он производил впечатление малопривлекательной личности, сомневаться не приходится. Кое-какие эпизоды приводятся в качестве улик. В Берлине, в начале 1820-х годов, философ повздорил с соседкой, сорокасемилетней швейей, дело дошло до рукоприкладства, кажется, он спустил её с лестницы. Суд оштрафовал его на 20 талеров. Швея, однако, утверждала, что получила увечье. Адвокат раздул дело до каких-то невероятных масштабов, на банковский счёт Шопенгауэра был наложен арест, кончилось тем, что он должен был выплачивать этой даме пожизненную пенсию. Когда через двадцать лет она скончалась, он записал в приходно-расходную книгу двойной латинский каламбур: *obit anus, abit opus* (старуха померла, свалилось бремя), прелестно венчающий всю историю. Можно вспомнить ещё несколько подобных анекдотов, не свидетельствующих о примерном поведении. Но что они доказывают? Люди всегда судили об этом человеке со стороны. Одинокий в жизни, он был одинок и в исто-

рическом смысле, как подобает мыслителю, обогнавшему своё время. Одиночество приводит в согласие, что бы там ни говорили, его жизнь и его мысль.

Устарела ли философия Шопенгауэра? Не более, чем устарел весь XIX век. Две черты обличают в Шопенгауэре «классика» — другими словами, делают его философию принадлежностью славного прошлого: системность и тотальность. Притязание на всеобъемлющую и окончательную истину, уверенность мыслителя в том, что в его руках — универсальный ключ к загадке бытия и мира. Система Шопенгауэра — воспользуемся современным термином — это *метанаррация*, грандиозное метаповествование. К такой серьёзности мы больше не способны.

Философия эта, как уже сказано, изложена в первом томе «Мира как воли и представления», отчасти в книге «О воле в природе». Второй том и всё остальное — лишь дополнения, так или иначе развивающие интеллектуальный миф; автокомментарий, мысли по разному поводу, громы и молнии, стариковское брюзжание, облачённое в изящный литературный наряд. Но когда вы это дочитываете, вам вдруг становится ясно, что все предыдущие рассуждения — искусно построенные леса, скрывающие сооружение, ради которого они были сколочены. Логическое предварение философско-музыкального мифа. Во всяком случае, для многих, кого увлекла и очаровала метафизика Шопенгауэра — а список этот велик, от Вагнера и Ницше до Пруста, Томаса Манна, Беккета, Борхеса, в России к нему надо прибавить Фета, Льва Толстого, Андрея Белого, Юлиа Айхенвальда и мало ли ещё кого, — она, эта чарующая метафизика, была не столько рассудочным построением, сколько авантюрой ума, художественным переживанием, близким к тому, которое производит искусство.

Вместе с философом вы стоите на берегу чёрного океана, вы вперяетесь в бездонную первооснову мира. Вас окружает «пылающая бездна», как сказано в одном стихотворении Тютчева, написанном в 1830 году, когда никому не приходило в голову ничего подобного, разве только мыслителю-мизантропу, о котором наш поэт в те годы, конечно, не знал, хотя оба какое-то время жили в одном городе (Мюнхене).

Вы живёте сверхжизнью подсознания; вы находитесь в пространстве сна и постигаете то, о чём не ведают в дневном мире: что этот сон и есть последняя, безусловная действительность. Ночь

мира. Если в уме человека вездесущая воля достигла самосознания, то лишь для того, чтобы втолковать ему, что он безделка в её руках, что его существование бессмысленно, безрадостно, безнадежно. И вообще лучше было не родиться. . Our life is a false nature, говорит почитаемый Шопенгауэром его ровесник лорд Байрон, наша жизнь — ложная природа, недоразумение. И всё же есть возможность *уйти*. Есть даже две возможности. Одно из решений — погасить в себе волю, отказаться от всех желаний, иллюзий, надежд. Погрузиться в нирвану, как учил Сиддхарта, прозванный Буддой. Об этом поёт валькирия Брюнгильда перед тем, как броситься в огонь в финале тетралогии «Кольцо Нибелунга», — «уйти в заветный край, где нет обольщений, к цели всех странствий, окончив с круговращением жизни».

Но и это ещё не венец всех рассуждений; главное, по закону художественной композиции, припасено под конец. Другая, кроме аскезы, возможность вырваться из-под ига мировой воли — та, которую выбрал сам Рихард Вагнер, к которой приблизился и Шопенгауэр: художественное созерцание, искусство. Несколько неожиданно философ, который развенчал человеческий разум, низведя его до лакейской роли прислужника воли (мы бы сказали — исполнителя велений подсознания), возвращает человеку его достоинство. Философия, которая хочет не объяснить мир (и уж тем более — не переделать его, как требовал Маркс, — мир не переделаешь), но постигнуть его, не могла не увидеть в искусстве своего рода герменевтику бытия, однако дело не только в том, что взгляду художника открывается то, что недоступно науке, — «чистая объективация воли», платоновская идея. Дело в том, что художественное созерцание превращает человека в *незаинтересованного зрителя*. Художник обретает свободу. Не от государства, не от общества — всё это пустяки, — свободу от злосчастной воли.

Теперь — и в заключение — нужно сказать о музыке. Насколько Вагнер превозносил философию Шопенгауэра, настолько её творец пренебрёг музыкой Вагнера. Отверг преданнейшую любовь. Это бывает. «Поблагодарите вашего друга за то, что он прислал мне своих Нибелунгов, но право же, ему не стоит заниматься музыкой. Как поэт он талантливей... Я остаюсь верен Россини и Моцарту!» Эта отповедь была передана через третье лицо. На склоне лет франкфуртский философ играет почти исключительно вещи своего любимого композитора: у него имеется полное собрание со-

чинений Джоаккино Россини в переложении для флейты. Кажется странным, что источником высоких вдохновений и материалом, из которого возникла составившая 52 параграф I тома и дополнение к нему — главу 39 второго тома — метафизика музыки, был всего лишь «упойтельный Россини». Почему не Бетховен? Но Шопенгауэр разделял вкусы своего поколения; он был не намного моложе Стендаля, который хотел, чтобы на его могиле было написано: «Эта душа обожала Моцарта, Россини и Чимарозу».

В самой природе музыки есть нечто напоминающее философию Шопенгауэра, рациональнейшего из иррационалистов. Вечно живой миф музыки облечён в строгую и экономную форму — пример высокоупорядоченной знаковой системы, где по строгим правилам закодировано нечто зыбкое, многозначное, не поддающееся логическому анализу, не сводимое ни к какой дискурсии. О чём он, этот миф?

Ему посвящены вдохновенные страницы. Музыка стоит особняком среди всех искусств. Музыка ничему не подражает, ничего не изображает. Если другие искусства, поэзия, живопись, ваяние, зодчество созерцают личины мировой воли, её маскарадный наряд, если, прозревая за эфемерными масками воли вечные объекты, очищая их от всего суетного, художник — поэт или живописец — лишь воспроизводит их, если словесное или изобразительное искусство возвышается над жизнью, но остаётся в мире представления, если ему удаётся лишь слегка приподнять покрывало Майи, — то музыка сбрасывает покрывало. Музыка — это образ глубочайшей сущности мира. «Не идеи, или ступени объективации воли, но *сама воля*». (Не правда ли, можно усмотреть некоторое противоречие в том, что философ, рисующий самыми мрачными красками стихию мира — злую, неразумную, неуправляемую, вечно неутолённую, — находит её адекватный образ в жизнерадостной, стройно-гармоничной и ласкающей слух музыке Россини.) Если музыка в самом деле говорит нам о сущности мира и нашего существа, то она оправдывает эту сущность. Недоступное глазу зрелище, о котором невозможно поведать никакими словами. То, о чём не можешь сказать, о том надлежит молчать, изрёк один мудрец, мало похожий на Шопенгауэра, но и не такой уж далёкий от него: Витгенштейн. А музыка может.

ПРИМЕЧАНИЯ К ВАГНЕРУ

1

В Москве, в Большом зале консерватории над сценой висит медальон с профилем основателя Московской консерватории Николая Рубинштейна, с двух сторон под высокими окнами, в мраморных овалах — портреты великих композиторов. Слева от сцены, бок о бок, Феликс Мендельсон и Рихард Вагнер. Один был после нацистского переворота запрещён к исполнению в Германии, другой в годы войны запрещён в СССР.

Война кончилась. Тот, кто присутствовал на первом исполнении оркестровых фрагментов из опер Вагнера в Большом зале поздней осенью 1945 года, никогда не забудет реакцию публики после грома тромбонов во вступлении к третьему акту «Лоэнгрина»: это были даже не аплодисменты, это был рёв восторга, неистовство, охватившее весь зал.

Таково действие музыки Вагнера — остаться к ней равнодушным невозможно. То, что в своё время раскололо музыкальный мир, продолжается по сей день: Вагнера обожают или ненавидят. Уже приблизилось его 200-летие — Вагнер жив, как никогда. Нет ни одного сколько-нибудь престижного оперного театра, где в репертуарных списках не значились бы «Тристан и Изольда», «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге», «Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Парсифаль», ни одной надёжно финансируемой оперной сцены, где режиссёр не дал бы волю своим амбициям, предложив публике очередную сногшибательную версию «Кольца».

Возобновлённый в 1951 г. фестиваль вагнеровских спектаклей во франконском городке Байрейте, на Зелёном холме, знаменитые постановки Пьера Булеза, Патриса Шеро, Гарри Купфера, незабываемые инсценировки Августа Эвердинга в Чикаго и в Мюнхене, интерпретации прославленных дирижёров, начиная от Бруно Вальтера и Вильгельма Фуртвенглера до наших современников

Вольфганга Заваллиша, Евгения Мравинского, Герберта Караяна, Джорджа Солти, Даниэля Баренбойма, Кристиана Тилемана — всё это вошло в историю музыки, стало частью нашей культуры, чтобы не сказать — нашей души. И всякий раз дискуссии, страсти, новые толкования, старые счёты.

2

«Страдальческий и великий, подобно тому веку — девятнадцатому, чьим совершеннейшим выражением он является, стоит у меня перед глазами духовный образ Рихарда Вагнера...» Доклад Томаса Манна «Страдания и величие Рихарда Вагнера», прочитанный зимой 1933 г. в Большой аудитории мюнхенского университета по случаю 50-летия смерти Вагнера, повлёл за собой «Протест вагнеровского города Мюнхена». Среди пятидесяти подписавших постыдный документ оказались весьма известные люди — дирижёр Ганс Кнаппертсбуш, композиторы Ганс Пфицнер и Рихард Штраус, художник Олаф Гульбранссон. На другой день после доклада Манн уехал в заграничное лекционное турне, откуда уже не возвратился.

Старания развенчать Вагнера как злокачественного националиста, антисемита и предтечу нацизма предпринимаются вновь и вновь. Улики хорошо известны: расистские тирады из уст мужа в дневнике Козимы Бюлов-Вагнер — дочери Листа, ушедшей от пианиста и дирижёра Ганса фон Бюлова, одного из первых интерпретаторов вагнеровских опер и, между прочим, еврея, — к Вагнеру, чтобы стать его confidentкой, преданнейшей супругой и матерью пяти детей, многочисленные шокирующие высказывания в письмах самого композитора и, наконец, статья-памфлет, точнее, пасквиль «О еврействе в музыке», наиболее известный документ вагнеровского юдофобства. (Можно упомянуть и второе, дополнительное сочинение «Разъяснения о еврействе в музыке», 1869). Объектом грязного пафоса здесь оказываются бывшие друзья и покровители, а теперь козлы отпущения: редко исполняемый в наше время, былой кумир парижской публики Джакомо Мейербер и Феликс Мендельсон-Бартольди. Любопытно, однако, что Вагнер, который так часто себе противоречил, мог отзываться о них и по-другому — совсем наоборот. Вот наудачу несколько высказываний, хронологически не слишком далёких от статьи «Еврейство в музыке» (1850):

«Без Мейербера я был бы ничто».

«Мендельсон — величайший музыкальный гений после Моцарта».

«Я считаю увертюру “Гебридские острова” Мендельсона одним из самых прекрасных произведений в нашей музыке».

Позднее, в одном из писем к Ницше он говорит даже о необходимости дополнить «немецкую суть» еврейством.

3

Кое-кто называет музыку Вагнера человеконенавистнической и фашистской, но я спрашиваю себя, существуют ли фашистские тональности, фашистские аккорды, фашистский контрапункт, фашистские принципы и приёмы музыкальной композиции.

Спору нет: Вильгельм Рихард Вагнер был весьма неприятный господин; воспоминания людей, знавших его, довольно красноречивы. На них в большой степени основан человеческий облик Вагнера, каким он более или менее утвердился в сознании позднейших поколений (можно вспомнить фильм Лукино Висконти «Людвиг II»). Был ли маэстро таким в жизни? И да, и нет. Вагнер был, очевидно, слишком сложной, даже для художника, натурой. И на этом тоже сходятся отзывы современников. Сам он признавался (в письме Отто Везендонку, 1861): «Моя жизнь — море противоречий. Разве только после смерти я выберусь из него».

Он был возвышен и комичен, всем своим поведением подтверждая афоризм Наполеона: *Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas* («От великого до смешного один шаг»). В самом деле велик — и суетен, тщеславен, завистлив; ненавидел буржуазное стяжательство и вместе с тем был жаден до роскоши. Был мелочно расчётлив, смехотворно напыщен, самоупоён и жалок, но мог быть и безоглядно смелым, необыкновенно умным и благородным. То, о чём говорил Толстой, — «энергия заблуждения», героическая и наивная уверенность мастера в том, что его творения перевернут мир, укажут человечеству дорогу к счастью, — было в высшей степени свойственно Вагнеру, реформатору европейской оперы, предшественнику Новой музыки XX века, создателю грандиозного музыкально-мифологического эпоса, сопоставимого с прозаическим эпосом Бальзака и самого Толстого.

Мы знаем Вагнера — самодовольного мещанина, льстивого царедворца и не в последнюю очередь шовиниста и антисемита. Всё это меркнет перед Вагнером-художником.

Можно — что и делалось не раз — припомнить юдофобские выпады Шопена, Листа, ещё кое-кого... Дадут ли они нам, живущим после Освенцима, право и основание вынести Вагнеру оправдательный вердикт?

Есть смысл напомнить содержание тетралогии не только потому, что оно сравнительно мало известно многим русским читателям, но прежде всего потому, что именно «Кольцо» служило главным объектом извращённой интерпретации творчества Вагнера. «Кольцо Нибелунга», *Der Ring des Nibelungen*, над которым композитор работал несколько десятилетий, рассчитано на четыре вечера, состоит из пролога «Золото Рейна» и трёх опер: «Валькирия», «Зигфрид» и «Сумерки богов» (*Götterdämmerung* — приблизительный перевод древнеисландского *ragnarök*, конец мира, судьба или гибель богов в германо-скандинавской мифологии, см. Старшую Эдду).

4

Гаснет свет. Из тьмы, из первозданного хаоса возникает низкое Es (ми бемоль) контрабасов, на протяжении 140 тактов переходящее в ми-бемоль-мажорное трезвучие: начало мира. Слышится рокот волн, расходится занавес. На дне Рейна чёрный альб, карлик-нибелунг Альберих домогается любви трёх русалок, дочерей Рейна. Вотще. Карлик знает, что русалки охраняют сон золота, скрытое в недрах сокровище, ещё не отторгнутое у природы, не ставшее объектом вожделения. Слово произнесено — при упоминании о золоте в оркестре появляется первый болезненный минорный аккорд.

Тот, кого отвергли дочери Рейна, возмещает своё поражение волей к власти. Карлик Альберих проклиная любовь и завладевает сокровищем. Из Нибельгейма, подземной обители нибелунгов, доносится звон наковален. Покорные Альбериху кузнецы-умельцы выковывают из похищенного золота кольцо, знак и орудие владычества над миром. Это — власть и соблазн золота, конец первородной цельности и невинности мира и начало всеобщей коррупции. Отрицание любви, ибо алчность, эгоизм и властолюбие упраздняют любовь.

Наверху зреет конфликт небожителей. Фрика упрекает своего мужа Вотана, белого альба и верховного бога, мудрого строителя мира, зачем он обещал отдать богиню юности Фрейю великанам братьям Фазольту и Фафнеру в уплату за строительство Валгаллы, крепости богов. Без волшебных яблок Фрейи боги обречены стареть и умереть. Пронырливый бог огня Логе находит выход. Оба, Логе и Вотан, спускаются в Нибельгейм и хитростью отнимают кольцо у Альбериха. Жадные великаны охотно принимают кольцо взамен обещанной Фрейи. Но карлик успел произнести проклятье — кольцо несёт гибель своему владельцу. Фафнер ссорится с Фазольтом и убивает его. Доннер («Гром») насылает на землю бурю. Фро («Радость») воздвигает на небе многоцветную радугу. Победительная, вдохновенная музыка — боги шествуют по радуге в Валгаллу. Внизу, в пучине Рейна, три дочери оплакивают потерю сокровища. Таково содержание первой части «Кольца».

5

Между тем на земле разыгрывается драма Вёльсунгов. Спасаясь от непогоды, скиталец Зигмунд ищет приюта. Перед ним дом Гундинга и его жены Зиглинды. Ни она, ни гость не подозревают о том, что они брат и сестра, дети Вотана от земной женщины. Зиглинда рассказывает странную, сказочную историю о том, как её выдали замуж за нелюбимого Гундинга в день, когда некий бог всадил свой меч Нотунг в ствол вечнозелёного мирового ясеня Иггдрасил, чья тень простирается до стен Валгаллы. Зигмунд смутно вспоминает о том, что в детстве он был разлучён со своей сестрой-близнецом. Он помнит, что отец говорил ему о Нотунге: тот, кто сумеет вырвать меч из ясеня, станет его владельцем, и меч поможет ему в беде.

Зигмунд и Зиглинда любят друг друга, их не останавливает то, что они — брат и сестра. Зигмунд поёт свою (ставшую знаменитой) дивно-восторженную песнь о весеннем пробуждении природы и счастье свободной любви. Но инцест будет наказан.

Напрасно праматерь Эрда («Земля») предостерегала Вотана от трагической участи всякого, кому достанется кольцо, над которым тяготеет проклятье. Он и сам чувствует, что кольцо погубит

богов и мир. Нужен герой, бесстрашный и бескорыстный, тот, кто сумеет отвоевать сокровище и преодолеть роковое противоречие между властолюбием и любовью.

Зигмунд ночует в доме Гундинга, но на другой день хозяин вызывает его на поединок. Вотан, направляющий дальнейшие события, хочет даровать победу Зигмунду над рогоносцем Гундингом, Фрика, хранительница домашнего очага, убеждает мужа, что Зигмунд достоин смерти: он погряз в брачной постели. На сцене бой. Меч, который Зигмунд вырвал из ясеня, раскалывается пополам, Зигмунд гибнет в поединке с Гундингом. Умирает и Гундинг, сражённый копьём Вотана. Зиглинда, на чьих глазах всё это произошло, хочет расстаться с жизнью, но её останавливает дочь Вотана Брюнгильда, одна из сестёр-валькирий, воинственных всадниц, уносящих в Валгаллу тела павших на поле боя героев.

В 3-м акте второй части «Кольца» — оперы «Валькирия» дева Брюнгильда просит сестёр защитить её от отцовского гнева — она нарушила волю Вотана — и помочь Зиглинде, но встречает отказ. В отчаянии Зиглинда хочет соединиться с погибшим Зигмундом — умереть. Но она беременна, ей предстоит родить светлого героя, спасителя мира. Брюнгильда вручает ей обломки меча Нотунга и уводит в лес. Вотан изгоняет Брюнгильду из сообщества богов, она будет лежать в кольце огня, погружённая в вечный сон

6

Содержание двух последних частей тетралогии позволим себе пересказать совсем кратко, опуская многие эпизоды.

В лесу, куда ещё не ступала человеческая нога, карлик Миме, брат Альбериха, воспитывает мальчика, ничего не знающего о своих родителях — убитом Зигмунде и умершей в родах Зиглинде. Этот мальчик по имени Зигфрид, дитя природы, растёт, набирается сил, теперь это взрослый парень, дикий, неотёсанный и наивный. Зигфрид рвётся совершать подвиги. Ему не знакомо чувство страха. От отца остались обломки меча Нотунга. Миме, кузнец, как все нибелунги, обучил воспитанника ремеслу.

...Так Зигфрид правит меч над горном:
То в красный уголь обратит,
То быстро в воду погрузит —
И зашипит, и станет черным

Любимцу вверенный клинок...
Удар — он блещет, Нотунг верный,
И Миме, карлик лицемерный,
В смятеньи падает у ног!

А. Блок

С охотничьим рогом, опоясанный мечом, Зигфрид блуждает по лесу. Из пещеры Нейдхеле доносится густой храп — там спит великан Фафнер, превратившийся в дракона, чтобы надёжней охранять золотое сокровище, доставшееся ему вместе с заветным кольцом. Зигфрид убивает Фафнера, завладевает кольцом; обрызганный кровью дракона, он обретает способность понимать язык пернатых и зверей. Вещая лесная птица рассказывает ему о спящей валькирии, о заклятии огня. Разбудить её — это должно стать вторым подвигом Зигфрида. Вотан, который странствует по земле под видом безымянного путника, пытается его остановить; герой разбивает его копьё. Смертный человек поставил себя выше богов. Зигфрид пробивается сквозь завесу огня к Брюнгильде. Он снимает с неё шлем и панцирь, он впервые видит женщину. Юный Зигфрид познал чувство любви, а вместе с ним и чувство страха.

Три древних старухи, германские норны, вяжут нити судьбы и ведут разговор о прошлом и будущем — то, что Томас Манн назвал *Weltgeschwätz*, «бабьими сплетнями о мире». Могущество Вотана сломлено, боги клонятся к упадку, отныне участь мира в руках человека, героя-победителя, но и его ждёт трагический конец. Нить судьбы оборвана, норны уходят в лоно Эрды.

Случай или судьба приводят Зигфрида в дом-дворец короля Гунтера на Рейне. Хозяин обитает здесь с сестрой Гутрун и другом дома Гагеном, в роскоши и довольстве. Это — мир декадентской цивилизации, царство расчёта, лицемерия, алчности, лжи. Гаген — сын нибелунга Альбериха; затевается гнусная интрига. Сестре Гунтера нужен муж, им станет Зигфрид, а сам Гунтер возьмёт себе в жёны возлюбленную Зигфрида Брюнгильду. Задача — завладеть кольцом, которое Зигфрид подарил Брюнгильде как залог вечной любви. Герою подносят зелье, которое лишает его памяти, Зигфрид приводит верную, ожидающую его Брюнгильду во дворец Гунтера, не узнав её. Совершается гротескная свадьба Зигфрида и Гутрун, но Брюнгильда отказывается подчиниться. Она понимает, что простодушный Зигфрид — жертва обмана, и разоблачает заго-

вор Гагена и Гунтера. Король жаждет отомстить валькирии и герою. С людьми Гунтера Зигфрид отправляется на охоту. Он заблудился в паутине интриг — и в лесу. Навстречу ему выходят из вод дочери Рейна и умоляют вернуть им кольцо. Тут только он понимает, каким могуществом наделяет владельца изделие чёрного альба Альбериха. Пользуясь удобным случаем, Гаген подкрадывается к Зигфриду и убивает его.

Воины несут тело героя, звучит траурный марш, один из самых впечатляющих музыкальных эпизодов тетралогии. Гунтер и Гаген, забыв о дружбе, ссорятся из-за кольца, и Гаген убивает Гунтера. Но завладеть кольцом не удаётся. Брюнгильда сталкивает Гагена в воду, русалки увлекают его в пучину. Брюнгильда раскладывает костёр, швыряет в костёр кольцо и верхом на коне, в полном вооружении, бросается в столб огня. Пламя охватывает дворец, перебрасывается на округу. Высоко в горах горит и рушится дом богов Валгалла. Гибнут его обитатели. Наступает конец мира. Замыкается круг. Кольцо оказывается на дне Рейна.

7

В середине тридцатых годов прошлого века Артуро Тосканини объявил, что больше не будет выступать в Байрейте: вагнеровский театр на Зелёном холме стал в нацистской Германии очагом шовинизма и расизма. После «хрустальной ночи» 1938 года основанный в Палестине израильский Филармонический оркестр постановил не исполнять музыку Вагнера. В глазах евреев, да и не только евреев, имя композитора прочно ассоциировалось с Гитлером и национал-социализмом.

Фюрер провозгласил себя почитателем Вагнера, почти ежегодно посещал Байрейтский фестиваль. Некая Винифрид Уильямс, из семьи, где чтили расистского теоретика Хаустина С. Чемберлена, 17-летней девушкой прибыла в Германию, совершила паломничество в Байрейт, была благосклонно принята вдовой Вагнера Козимой и вскоре вышла замуж за сына Вагнера Зигфрида.

Энергичная и честолюбивая Винифрид стала главой клана, хозяйкой театра и распорядительницей фестивалей на Зелёном холме. В 1931 г. было заключено соглашение с Вильгельмом Фуртвенглером и Гейнцем Титьеном. Фуртвенглер, дирижёр с мировым именем, стал музыкальным руководителем, Титьен, генеральный

директор берлинских оперных театров, — художественным руководителем. Летом спектаклями в Байрейте дирижировали оба самых известных интерпретатора музыки Вагнера — Фуртвенглер и (всё ещё) Тосканини.

Винифрид уже со времени неудавшегося путча 1923 г. была фанатичной поклонницей вождя. Фотоснимки запечатлели приезд Гитлера в Байрейт, восторженную встречу и пр. В январе 1933 г. произошла «великая национал-социалистическая революция». Барабанная газета «Фёлькишер беобахтер» («боевой листок НСДАП») провозгласила Байрейт местом паломничества для всех немцев. Тогда же была с помпой отмечена двойная дата — 120 лет со дня рождения Вагнера и 50 лет со дня смерти. О верноподданническом «Протесте вагнеровского города Мюнхена» против Томаса Манна здесь уже упоминалось.

Можно добавить, что после Второй мировой войны Филармонический оркестр Израиля принял ещё одно решение — не приглашать солистов и дирижёров, которые в той или иной форме, до войны или во время войны, как бы отреклись от своего еврейства, исполняя музыку Вагнера; среди них оказались Бруно Вальтер и Отто Клемперер (оба эмигрировали из Германии в Америку). Нарушить запрет на Вагнера в Израиле отважился лишь Даниэль Баренбойм.

Винифрид Вагнер умерла в 1980 г., восьмидесяти трёх лет. До самой смерти она уверяла всех, что её дружба с фюрером носила приватный характер, никак не связанный с политикой. Клаус Манн, старший сын Т. Манна, даже сдержанно похвалил старуху за то, что, в отличие от других бывших прихлебателей режима, она не лицемерила, по-прежнему признаваясь в любви к обожаемому вождю.

8

Кажется, никому (как ни странно) не приходило в голову сопоставить двух гениальных современников — Вагнера и Достоевского. А ведь у них так много общего.

Рихард Вагнер, по-видимому, не знал Достоевского. Фёдор Михайлович Достоевский слышал оркестровые фрагменты, живя за границей, и, по свидетельству Анны Григорьевны, называл Вагнера «прескучнейшей немецкой канальей».

Немец родился 22 мая 1813, русский — 11 ноября 1821 года; оба принадлежат одной эпохе и спустя столетия выглядят почти ро-

весниками. Оба — выходцы из мещанской среды; у обоих неладно в родительской семье: отец Достоевского зверски убит крестьянами, вопрос, кто был отцом Вагнера, не Гейер ли, друг матери Вагнера, остаётся непрояснённым. Оба революционеры: Вагнер — участник и даже один из руководителей событий 1849 г. в Дрездене, приятель Бакунина; после разгрома восстания бежит, разыскивается саксонской полицией, за поимку обещана награда; Достоевский — петрашевец, арестован и приговорён к повешению, в последний момент заменённому каторгой. Оба проделывают сходную эволюцию от увлечения социалистическими идеями и отрицания государства — к христианскому смирению, национализму и монархизму. Вагнер становится другом и подопечным баварского короля, верноподданным прусских Гогенцоллернов, Достоевский сближается с Победоносцевым и правительственными кругами, читает при дворе отрывки из «Братьев Карамазовых».

Сходство действующих лиц: девственный отрок Парсифаль — и Алёша Карамазов; раскаявшаяся блудница Кундри — и Грушенька.

И, наконец, оба, Вагнер и Достоевский, — чемпионы антисемитизма. Гротескное соединение ненависти к евреям с евангельской проповедью любви к ближнему. Пафос иных страниц в «Дневнике писателя» и журнальных статьях, обезоруживающая откровенность некоторых — впрочем, не предназначенных для обнародования — писем к жене из Бад-Эмса, к В.Ф. Пуцыковичу, к К.П. Победоносцеву, к корреспонденту из Черниговской губернии Грищенко, омерзительное — иначе не скажешь — письмо к певице Юлии Абаза от 15 июня 1880 г. — всё это очень похоже на Вагнера. Впрочем, Достоевский согласен (в четырёх статьях 2-й главы «Дневника писателя» за март 1877 г.) по-христиански простить евреев за то, что они евреи.

9

Но вот на чём кончается сходство: юдофобство Достоевского не ограничено приватной сферой и публицистикой. Время от времени оно даёт о себе знать и в его художественном наследии. Карикатурный еврей-пожарник, на чьём лице «виднелась та вековечная брюзгливая скорбь, которая так кисло отпечаталась на всех без исключения лицах еврейского племени», свидетель самоубийства Свидригайлова. Жидок Лямшин, пошляк и прощельга, жалкий трус в компании бесов-заговорщиков. Рассказ Лизы Хохлако-

вой о жиде, который отрезал пальчики христианскому младенцу, — притом, что чистый, честный, добрый Алёша Карамазов выслушивает эту бредятину без возражений, как нечто вполне вероятное и правдоподобное.

Это и отличает творца «Преступления и наказания», «Бесов» и «Братьев Карамазовых» от Вагнера, в чьих операх нет ни одного иудея, в текстах либретто ни единого пассажа, в котором хотя бы намёком проявился антисемитизм. Как бы ни были смешны и отвратительны разглагольствования Вагнера о гибельной роли евреев в музыке, — в свой художественный мир он эту ненависть не впустил.

10

В центре города, vis-à-vis с бронзовым королём на пьедестале, стоит помпезное здание с восьмиколонным порталом и латинской надписью на фронтоне: *Apollini musisque redditum* (Возвращено Аполлону и музам). Это 350-летний мюнхенский Nationaltheater, один из самых престижных в Западной Европе. Поднимемся по ступеням, войдём в билетный зал (ныне перенесённый в другое помещение) и взглянем на репертуар. Гендель, Моцарт, Вебер, Верди, Чайковский, Рихард Штраус. Вагнер — фирменное блюдо этого дома.

Мы пересмотрели много постановок «Золота Рейна» (и всего цикла) и, что называется, видали виды. Приучены к разным фокусам. То и дело на оперных сценах немецких городов, не говоря уже о Байрейте, появляются новые версии. Народ спешит насладиться музыкой и — last not least — поглядеть, что выдаст режиссёр-постановщик, сумеет ли перещеголять предшественников.

Два новых «Кольца» почти одновременно поставлены в столицах двух земель — в мюнхенском Национальном театре (Герберт Вернике) и в Государственной опере в Штутгарте (Йоахим Шлеме).

В Мюнхене (где обычно вагнеровские спектакли отличались хорошим вкусом) новая постановка задумана как спектакль в спектакле: вся задняя часть сцены — амфитеатр с живыми людьми, как бы зеркальное отражение зрительного зала. В центре сцены помещается «Рейн». Это аквариум с красными рыбками, которых ловит руками дураковатый Альберих. Потерпев неудачу, он сам валится в аквариум. Дочери Рейна — кафешантанские дивы в платьях с раз-

резом до бедра или, пожалуй, обитательницы фешенебельного публичного дома. Сбоку на подставке стоит макетик греческого храма, построенного при короле Людвиге I на берегу Дуная близ Регенсбурга. Это дом богов Валгалла. Фафнер и Фазольт — два потёртых субъекта, по-видимому, чиновники строительной фирмы. Боги в костюмах конца XIX века, и вся история — сперва амурные шашни с полудевами, а затем ссора супругов, Вотана и Фрики, пререкания о том, где взять деньги на постройку нового дома и пр., — выглядит, как скандал в буржуазном семействе.

В Штутгарте второго зала нет, посреди сцены стоит круглый бассейн, русалки выглядят спортивней, Альберих — комический старик в стиле телевизионной мыльной оперы, великаны — бюрократы с портфелями, Вотан — бизнесмен, Фрейя — девица, готовая согрешить, и так далее.

Пресса, которая регулярно откликается на все сколько-нибудь заметные театральные постановки, благожелательна, никому не хочется прослыть ретроградом. Публика, в который раз загипнотизированная колдовской музыкой, усердно хлопает и всё же разочарована, чтобы не сказать — угнетена.

11

Само собой, невозможно вернуться ни к помпезному кичу вагнеровских спектаклей XIX века в музейных костюмах и нафталиновых декорациях, ни к сценическому натурализму XX века. Но спор этот так или иначе давно закончен. Между тем казавшаяся новаторством модернизация (мобильные телефоны в руках у мифологических героев, боги в галстуках и подтяжках, дамы в джинсах и т.п.), оказалась всего лишь модой, а мода в свою очередь превратилась в рутину. Дело, однако, не только в этом. Назревает протест против узурпации власти.

В истории театра, и музыкального, и драматического, по-видимому, не было эпохи, когда постановщик пользовался бы столь огромной, почти безграничной властью. Театр автора и актёров превратился в театр режиссёра. Исполнители в его руках — марионетки, что же касается автора, то он ничего не может поделаться, не может возразить, его давно уже нет в живых.

Поэтому с ним можно не церемониться. Вся история рождения и становления замысла не имеет значения; замысел может

быть перелицован, как старый сюртук, или вовсе отброшен; воля автора несущественна, его представления о том, какую весть должен нести спектакль, заведомо устарели; постановщик хочет быть соавтором и даже чем-то бóльшим. Содержимое выпотрошено, мышцы исчезли, остаётся костяк, вроде гигантского рыбьего скелета, на который напяливается то, что режиссёр именует своим видением (с ударением на первом «и»).

К несчастью, — если это опера, — он пока ещё не может посягнуть на партитуру. Логичней было бы выкинуть на помойку и музыку. Сочинить рок-сшибательное сопровождение. А пока что мы приходим к комически-прискорбному результату: сценическое действие абсолютно несовместимо с музыкой и текстом. То, о чём поют герои, глупейшим образом не соотносится с тем, какими их сотворил и выпустил на подмостки режиссёр. Получилась бульварная пьеска, к которой пристёгнута гениальная музыка. Итог — *банализация Вагнера*.

12

Эта банализация подчас приобретает самые неуместные, горестно-болезненные формы. Должен сознаться, что мне не хочется вспоминать о недавнем инциденте в оперном театре Дюссельдорфа. Но раз уж речь зашла о стараниях представить Вагнера пророком немецкого национал-социализма... Режиссёр-постановщик «Тангейзера» оснастил оперу сценами Голокауста, выполненными настолько натуралистически, что срочно вызванным санитарам пришлось вынести десять зрителей из зала в фойе, где им была оказана медицинская помощь. Кстати: Дюссельдорф — родина Гейне, подсказавшего молодому Вагнеру в Париже сюжет «Тангейзера».

13

Вернёмся к разговору о модернизации: тут приходят в голову разные мысли. Не правда ли, нам давно уже объяснили, что эпоха метанарраций — великих повествований, «способных охватить в качестве руководящей идеи теоретическое и практическое поведение целой эпохи» (В. Вельш, 1993), — миновала. В ситуации постмодерна «метанаррациям больше нельзя доверять»

(Ж.-Ф. Льотар, 1979). Грандиозное творение Рихарда Вагнера — это ведь тоже в своём роде метанаррация, которой, как нам объяснили, не стоит доверять.

Но вот оказывается — по прошествии нескольких десятилетий, — что во всём этом философствовании, как и в сделанных из него практических выводах, содержалась доза недоразумения. Во всяком случае, невозможность, по каким бы то ни было причинам, создавать великие художественные проекты вовсе не означает, что вкус к ним, потребность в них утрачены безвозвратно. Мы вновь ощущаем тоску по синтезу. Мы чувствуем, что нам не хватает чего-то очень важного. И ещё одно: когда говорится (вполне справедливо), что современный художник не может возвращаться к девятнадцатому веку или даже к первой трети двадцатого, ибо всякое повторение в искусстве есть ложь, — то ведь это отнюдь не значит, что «Война и мир», «В поисках утраченного времени» или «Волшебная гора» устарели, что «Кольцо Нибелунга» — вчерашний день и требует для своего спасения перелицовки, ждёт, чтобы его «приблизили» к сегодняшнему потребителю, другими словами, сделали тривиальностью. Быть актуальным собственно и означает быть банальным. Там, наверху, боги могут лишь гомерически покатываться со смеху, глядя на эти упражнения. Вагнер таков, каков он есть и пребудет всегда.

ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ: ТОМАС МАНН

Две записи из дневника.

«Воскресенье, 23 мая 1943 г. До обеда начал писать Доктора Фаустуса. Днём немного гулял с Катей и внуком. Нервозен, раздражителен, плохое самочувствие. Массивное наступление японцев в Китае»

«Среда, 29 января 1947 г. Ясная погода. Около половины двенадцатого дописал последние слова Доктора Фаустуса. Как бы там ни было — взволнован... Катя поздравила меня. Стоило ли? Ужин с шампанским, вдова Клико. Очень устал...»

Обе записи сделаны в Калифорнии. Они фиксируют даты создания одной из великих книг XX века. Роман «Доктор Фаустус» был написан в эмиграции.

Ещё несколько строк:

«Бои, бомбардировки в Польше, завтрак с Эрикой. Написал кое-что для восьмой главы “Лотты в Веймаре”».

Тут дело происходит в сентябре 1939 г., на другой день после начала Второй мировой войны. Писатель в эти дни оказался в Швеции. 12 сентября он отплывает из Саутгемптона в Нью-Йорк. Океанский лайнер переполнен, пассажиры лежат на палубах вповалку, добыть каюту невозможно. Он сидит с Катей в каком-то закутке, отгородившись от толчеи, и записывает: «После завтрака (овсянка и кофе) писал карандашом вторую главу».

Томас Манн вёл свою ежедневную хронику с небольшими перерывами всю сознательную жизнь — с 16 до 80 лет. Когда в феврале 1933 года супруги Манн выехали из Мюнхена в Амстердам, где Томас должен был выступить с юбилейной речью о Вагнере, — выехали, ещё не зная, что они больше не вернуться в Германию, —

дневники остались в мюнхенском доме на Пошингерштрассе. «Надеюсь, ты не станешь их читать», — написал Томас Манн младшему сыну Голо. Шофёр семьи Маннов должен был по указанию Голо отвезти чемодан с дневниками на вокзал. Но шофёр был платным осведомителем гестапо и доставил чемодан, выражаясь привычным для нас языком, «куда надо» — в так называемый Коричневый дом на Бриеннер-штрассе. Адвокату Манна удалось вырвать чемодан, и в начале мая Голо привёз дневники в Швейцарию — около 50 толстых коленкоровых тетрадей. К сожалению, ни одна из них до нас не дошла: писатель сжёг их, сохранив небольшие отрывки.

Тогда же, в год нацистского переворота, Томас Манн начал сызнова вести дневник. Первое время жили в Швейцарии, затем перебрались за океан; три последних года провели в Европе, несколько раз Манн приезжал в Германию, Западную и Восточную, но окончательно так и не вернулся.

Оставшиеся дневники представляли собой четыре пакета, перевязанных шпагатом; три пакета были опечатаны сургучом и снабжены надписью рукой автора по-английски: «Записи 1933 — 1951, литературного значения не имеют, вскрыть не раньше чем через 20 лет после моей смерти». Подумав, Томас Манн переправил 20 на 25. Дневники были помещены на хранение в банк.

Двенадцатого августа 1955 года автор «Будденброков», «Фаустуса», «Волшебной горы», «Иосифа и его братьев», «Королевского высочества», «Круля», «Смерти в Венеции», «Лотты в Веймаре», *etc., etc.* скончался в Цюрихе. К этому времени накопился ещё ворох записей. Дочь писателя Эрика Манн упаковала их — это была четвёртая пачка, — опечатала и подписала: «Личные дневники — без литературного значения. Согласно воле Томаса Манна, вскрыть не ранее 12 августа 1975 года». Сейчас все сохранившиеся дневники Манна — несколько тысяч страниц — находятся в его архиве в Цюрихе и представляют собой человеческий документ исключительной культурной и психологической ценности. Не так давно старинный издатель Т. Манна — книгоиздательство Фишер во Франкфурте-на-Майне — выпустило эти дневники с обширным комментарием; только что вышел седьмой, предпоследний том.

Знакомство с личными документами писателя — письмами, разного рода заметками, дневниками — занятие, подчас не менее увлекательное, чем чтение его произведений. Мы уже не представ-

ляем себе его творчество вне этих документов, чаще всего предназначенных отнюдь не для публики. От писем Чехова, простых и безыскусных, трудно оторваться, впервые опубликованная без купюр переписка Достоевского стала сенсацией, французская литература немыслима без дневников братьев Гонкур. Дневники Томаса Манна, в отличие от его писем, которые по большей части становились литературными текстами, должны были оставаться скрытыми от посторонних глаз. Конечно, писатель, слишком хорошо знавший себе цену, понимал, что со временем они станут достоянием литературоведов, критиков, просто читателей, — как всё, что вышло из-под его пера. Тем не менее его ежедневные записи — действительно нелитературный документ. Ничего похожего на обстоятельный, текучий, то и дело вспыхивающий, многослойный стиль его романов; непонятно даже, почему этот дневник так интересно читать. Короткие сухие пометки. Педантизм ежедневных отчётов о погоде и состоянии здоровья. Вечно одно и то же. Плохо спал, утомлён, неудовлетворительно функционирует кишечник. Президент Трумэн — старый осёл. И прочее в этом роде. Встал в половине девятого, гулял с внуком, с собакой и, наконец, — писал. Читаешь и думаешь: счастливый человек. Прекрасно налаженный немецкий бургерский быт, обеспеченная — даже в эмиграции — жизнь. Заботливая жена, друзья, книги, классическая музыка. Благоговейные слушатели. Наконец, возможность спокойно работать в собственном, обставленном, как в Мюнхене, кабинете, отдаться целиком своему призванию. Но когда вчитываешься в эти дневники, расшифровываешь лаконичные признания, прорывающиеся чуть ли против воли, видишь, что это благополучие было роскошной кулисой. Позади неё протекла необычайно насыщенная, сложная, смутная и подчас мучительная жизнь. Становится понятно, отчего героем «Смерти в Венеции», Томас Манн сделал человека, тоже писателя, чей девиз был — *выстоять*. Выстоять, продержаться любой ценой, вытерпеть свою жизнь и вопреки всему, вопреки жестокому веку, вопреки разочарованиям, депрессиям, физической слабости и старости, которая стоит на пороге, — делать своё дело.

ВДОХНОВИТЕЛЬ ЛЕВЕРКЮНА

Тень Адорно только один раз мелькнула в романе «Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом». В главе VIII Вендель Кречмар, учитель Леверкюна, читает лекцию о последней фортепьянной сонате Бетховена до-минор, опус 111. Музыкальный рисунок, которым начинается вторая часть сонаты, «Ариетта», три ноты: одна восьмая, одна шестнадцатая и пунктированная четверть — скандируются, поясняет рассказчик, примерно как *синь небес, боль любви, дольный луг...* Этот «дольный луг», в немецком оригинале *Wiesengrund*, есть не что иное, как вторая (материнская) фамилия Адорно.

Покинув Германию, Теодор Визенгрунд-Адорно, философ, социолог и музыковед, поселился в мегаполисе Лос-Анджелеса поблизости от других знаменитых изгнанников — Верфеля, Фейхтвангера, Шёнберга, Бруно Вальтера, Отто Клемперера; здесь же, вдоль *Sunset Boulevard*, который тянется многие километры и доходит до океана, жили Стравинский, Яша Хейфец, Владимир Горовиц, Артур Рубинштейн; в *Santa Monica* проживал Генрих Манн, а неподалёку от брата, в *Pacific Palisades*, находился дом Томаса Манна.

Личное знакомство Адорно с Манном состоялось, вероятно, в конце 1942 года. Их переписка включает 42 письма обоих корреспондентов и завершается коротким письмом Адорно от 13 августа 1955 г. Кате Манн: он узнал о кончине Томаса Манна.

Главное и самое интересное в этих письмах, разумеется, — работа над «Фаустусом». Запись в дневнике Манна 15 марта 1943 г. отмечает начало работы: «Просмотр старых бумаг в поисках материала для д-ра Фауста». Речь идёт о давнишнем замысле — лаконичной записи, сделанной в 1901 году. Сорок два года спустя из этих трёх строчек начал расти роман.

История Фауста, вступившего в сговор с дьяволом, должна была стать романом о музыке, «самом немецком из искусств»: ге-

ниально одарённый Адриан Леверкюн покупает себе возможность творить 24 года ценой отказа от любви; по истечении этого срока он проваливается в ад. Сюжет разворачивается, говоря схематически, в двух планах. Композитору является некий малосимпатичный субъект, после продолжительной беседы заключается контракт, и всё дальнейшее выглядит как последовательное осуществление inferнального проекта. Но есть и другая, вполне реалистическая мотивация всей этой истории: Леверкюн погибает от последствий заражения (сцена в борделе близко воспроизводит то, что случилось с молодым Ницше; использованы также некоторые мотивы биографии композитора Гуто Вольфа). Оба плана, метафизический и реальный, сопрягаются с помощью удачно найденного приёма: посланец ада рассказывает Леверкюну, что в XVI веке — время первой эпидемии сифилиса в Европе — «они» взяли на вооружение бледную спирохету. До появления пенициллина считалось, что прогрессивный паралич, позднее следствие инфекции, поражает особо одарённых людей; появлению симптомов душевного недуга предшествует лихорадочно-эйфорический подъём, особо плодотворная полоса творческой активности, — именно это и обещано Леверкюну.

Наконец, высший, символический план романа — притча о судьбе искусства (и гуманитарной культуры вообще) в двадцатом столетии; книгу можно трактовать и как метафору судьбы возвращённой нацизмом Германии. Здесь мы должны вернуться к музыке.

Леверкюн — основоположник и адепт музыкального авангарда, зачинатель того, что принято обозначать термином *Neue Musik*; представление о «новой музыке», в частности, соединяется с атональной додекафонической, то есть двенадцатитоновой, системой Арнольда Шёнберга и его учеников. (Обидчивый и самолюбивый Шёнберг узнал себя в герое «Фаустуса»). Между тем автор романа признавался, что его собственные музыкальные предпочтения далеки от новаций XX века. В письме к другому корреспонденту, музыкальному критику Г.Г. Штукеншмидту, Томас Манн писал: «Теоретически я кое-что знаю о современной музыке, но наслаждаться ею, любить её — увольте». Похоже на шутку Марка Твена: «Она куда лучше, чем когда её слышишь».

В первом же письме Манна к Адорно, будущему автору «Философии Новой музыки» (книга имеется сейчас в русском переводе), он просит ему помочь. Дело идёт о главах романа, над которыми

он сейчас работает: о Кречмаре, позднем Бетховене и сонате опус 111. «Выпишите для меня в простых нотах тему Ариетты... Мне нужна интимная посвящённость и характерная деталь, каковые я могу получить лишь от такого превосходного знатока, как Вы». Из дальнейшего обмена письмами видно, как велика была роль Тедди — музыкального советника и консультанта — в работе над романом. В приложениях к переписке опубликована не только собственноручно сделанная для Манна копия темы второй части сонаты с пояснениями самого Адорно, но и наброски-описания — режиссура, если её можно так назвать, — произведений Адриана Леверкюна со всеми его дерзкими, «дьявольскими» новшествами. Есть и подробная интерпретация последней и самой трагической вещи Леверкюна — симфонической кантаты «Dr. Fausti Weheklag» (в переводе С.Апта — «Плач доктора Фауста»).

Пространное письмо Адорно к Манну от 28 декабря 1949 г. — роман закончен и осенью 1947 г. вышел в свет в Стокгольме — содержит любопытную отсылку к появившемуся в том же сорок девятом году эссе Э.Дофлейна «Вдохновитель Леверкюна: о философии Новой музыки». Дофлейн, музыкальный педагог и писатель, писал: «Договор с дьяволом, секуляризованный в виде болезни, с одной стороны, и характерные для Т.Адорно хитроумная изобретательность и парадоксальная диалектика — с другой, — это два полюса, две противоположности, и они сходятся. Адорно, собственно, и есть не кто иной, как Люцифер этого „Фауста“. Но его диалектика дискредитирована прогрессивным параличом. Медицинский диагноз превращается в символ... Трагический протагонист культуры, переживающей кризис, закутан в плащ Фауста».

Отдельно нужно сказать о замечательном, большом письме Томаса Манна от 30 декабря 1945 г. Роман доведён до XXXIV главы — Леверкюну 35 лет, он в расцвете сил, князь тьмы верен своему обещанию, договор выполняется. В порыве необычайного вдохновения, в короткий срок композитор сочиняет одно из своих главных произведений, ораторию «Апокалипсис с фигурами». Рукопись тридцати трёх глав отправлена Адорно три недели тому назад. Писатель чувствует сильнейшее утомление: по-видимому, даёт себя знать ещё нераспознанная болезнь — злокачественная опухоль лёгкого, которая будет успешно оперирована в Чикаго весной следующего года. (Он был уверен, что заболел вместе со своим героем). Томас Манн полон сомнений и даже подумывает о том, не бросить ли работу. Возникает желание отчитаться перед самим собой и корреспондентом.

«О чём мне прежде всего, в качестве пояснения, хочется сказать, так это о принципе *монтажа*, который последовательно применён во всей этой книге и, возможно, рискует вызвать протест». Романист объясняет, что он имеет в виду. Самые разные источники, документальные факты и свидетельства «монтируются», вводятся в повествование. Симптомы недуга Фридриха Ницше, как описал их сам Ницше в письмах к матери, сёстрам и друзьям, становятся симптомами болезни Леверкюна. Этот принцип был использован и прежде: картина тифа, от которого умирает юный Ганно Будденброк, списана из энциклопедического словаря. То же повторится в дальнейшей работе над «Фаустусом». Попытка сватовства к Марии Годо, смазливый Руди Швердтфегер в роли посредника, который отбил её у Леверкюна, — ситуация, заимствованная у Шекспира, см. сонеты 40–42; неведомая, избегающая встреч покровительница Леверкюна — это перелицованная Надежда фон Мекк, с которой Чайковский, многие годы получавший от неё денежную помощь, никогда не встречался. К этому можно добавить (о чём Томас Манн не упоминает), что сомнительный, распространяющий вокруг себя холод гость, посетивший Адриана Леверкюна, разговор с посланцем ада и соблазнение Леверкюна, — не только реминисценция Гёте, но и возможная отсылка к Достоевскому.

КЛАУС МАНН

1

Вот один день из жизни этого человека: на дворе декабрь 1932 года. Накануне он прибыл в Лондон, отель «Плаза». Проснулся в полдень. Плотный завтрак, «не такой, как в Париже». За завтраком он читает, потом долго говорит по телефону; полчаса у парикмахера; встреча с приятелем, вместе выходят из гостиницы. Потом он возвращается, чтобы повидаться с двумя другими знакомыми, обедает с ними; снова чтение лёжа на диване; появляются другие друзья, совместная экскурсия по Лондону, осмотр достопримечательностей, прогулка пешком вдоль Темзы, чай в обществе ещё одного знакомого, разговоры, примерка у дорогого портного, шляпный магазин, встреча с каким-то ирландским другом, оттуда назад в гостиницу, чтение, короткий сон, потом за ним кто-то заходит, театр, куда приезжают ко второму действию, после спектакля новые встречи, ужин в ресторане, споры и сплетни о литературе, затем он едет в ночную турецкую баню, там собирается особенная публика, он не находит никого, кто мог бы его заинтересовать, глубокой ночью на Пикадилли у ярко освещённой витрины знакомится с юным субъектом, который готов к услугам, угощает его, вдвоём едут в гостиницу... И всё это завершается тем, что, проводив гостя, полуодетый, он торопливо заносит впечатления ещё одного дня своей жизни в чёрную коленкоровую тетрадь.

Вот образ жизни, который дал повод Жану Кокто, старшему другу, сказать о нем: «Это было существование без цели и смысла». Зablуждение: романист, мемуарист, драматург, издатель журналов, эссеист и публицист, за свою короткую жизнь он сделал чрезвычайно много. Но когда он успевает писать? Он почти не живет в Германии, мотается по Европе, кочует по всему миру, один или с любимой старшей сестрой, у него нет дома, временами он гостит у матери и отца, знаменитого писателя, обыкновенно же обитает в

отелях и пансионатах. Войдя в номер, он ставит на стол пишущую машинку, раскладывает бумаги, расставляет несколько фотографий — и хватается за телефон.

Человека этого зовут Клаус Генрих Томас Манн. Дома его называют Эйси. Но он почти не живёт в Германии, кочует по Европе, одинаково легко говорит на нескольких языках и, по видимому, везде чувствует себя как дома, — а лучше сказать, нигде. Да и нет у него никакого дома, нет своего очага. Он автор книг, театральных пьес, бесчисленных газетных и журнальных статей, но никто никогда не видит его за работой.

Его знают везде, со всеми знаменитостями он в приятельских отношениях, у него вообще тьма знакомств и, как это всегда бывает у такого человека, очень мало по-настоящему близких людей. В сущности, единственным верным и преданным другом остаётся старшая сестра Эрика. Жизнь без цели и смысла? Клаус Манн необыкновенно умён, рассудителен, он обладает необычной для его возраста и круга житейской и политической трезвостью. И вместе с тем подвержен наклонности, которая в более мягкой, осторожной и эстетизированной форме мечтательного гомозеротизма присуща его отцу.

Клаус Манн — красивый парень, у него славное, открытое лицо, светлый взгляд, волнистые волосы. Он погружён в события времени, жадно впитывает впечатления каждого дня, вообще живёт необычайно интенсивной жизнью — и втайне борется с искушением самоубийства. Опять же есть прецеденты в семье: две сестры отца в молодости покончили с собой.

2

Примерно в это время в одной правой газетке появился фельетон под заголовком «Kleiner Mann — was nun?». Это был ядовитый каламбур, имелось в виду название модного в те дни романа Ганса Фаллады «Маленький человек, что же дальше?», но заголовок можно перевести иначе: «Маленький Манн...» Непросто быть сыном знаменитого отца и племянником почти столь же знаменитого дяди. После своей ранней смерти Клаус Манн был забыт, и лишь сравнительно недавно в Германии началась его вторая жизнь.

Он родился осенью 1906 года, в правление принца-регента Луитпольда, в благословенную эпоху баварской истории; облик

Мюнхена той поры знаком русскому читателю по новелле Томаса Манна «Gladius Dei» («Меч Господень»). Залитый солнцем, изумительно красивый, богатый и беззаботный город, по которому бредёт в чёрном плаще и капюшоне юный монах и видит в небе карающий меч возмездия. Клаус Манн был рано развившимся ребёнком; и вдруг выяснилось, что в благоустроенном бюргерском доме, где всё было подчинено работе отца, его вкусам и привычкам, всё должно было ходить на цыпочках перед дверью кабинета, где творил Томас Манн, — отнюдь не всё так благополучно, как казалось. Дневник 13-летнего Клауса попался на глаза родителям. Вечером этого дня Томас Манн записал в собственном дневнике: «Не будучи доказательством особой испорченности, его дневник, однако, обнаружил такое бездушие, такую возмутительную неблагодарность, чёрствость и лживость, — не говоря уже о всевозможных дурацких дерзостях, облечённых в нарочито литературную форму, — что бедное, глубоко разочарованное сердце матери было изранено...»

Несколько лет отрочества сын провёл в интернате для трудных подростков. Там продолжалось всё то же: он дерзил преподавателям; пришлось забрать его домой; другая школа — новые неприятности. Между тем происходили события, перевернувшие мир: европейская война и крушение четырёх империй. В Мюнхене пала 800-летняя монархия Виттельсбахов, спустя короткое время та же судьба постигла эфемерную баварскую советскую республику. В дождливый день 9 ноября 1923 г., в пятую годовщину крушения монархии, чуть было не произошла «национальная революция». Около полудня со стороны Изарских ворот к центру города двигалось пёстрое шествие. Впереди два колонновожатых в коричневой форме несли мокрые знамёна, следом шагали отставной генерал-квартирмейстер Эрих Людендорф в штатском и бывший ефрейтор Адольф Гитлер. С тротуаров, с балконов глазел народ. При выходе на площадь Одеона, перед королевской резиденцией, демонстрантов встретила полиция, раздались выстрелы. Тщетно генерал Людендорф, стоя посреди площади, призывал Kameraden сплотиться вокруг него. Демонстрация рассеялась, Гитлер удрал в автомобиле — «бежал в своё будущее», как выразился один историк. Вскоре вождь, которого мало кто принимал всерьёз, был арестован и, как мы знаем, отделался весьма мягким наказанием.

Клаус Манн стал писателем в детстве. В восемнадцать лет он уже публиковал новеллы, этюды, разного рода отклики на злобу дня. Распространённая ежедневная газета печатала его театральные рецензии. В мюнхенском театре *Kammerspiele* шла его пьеса «Аня и Эсфирь», — правда, без большого успеха. Зато в Гамбурге она понравилась публике. В пьесе играли сестра Клауса Эрика, дочь популярного драматурга Франка Ведекинда Памела, с которой Клаус был недолгое время обручён, их общий приятель, будущая знаменитость Густаф Грюндгенс, и сам автор, которому только что исполнилось 19 лет.

К этому времени Манн, не закончивший своё образование, не умеющий долго жить на одном месте, вечно снедаемый, как огнём, внутренним беспокойством и рано давшей о себе знать тягой к смерти, уже успел усвоить образ жизни, знакомый нам по его дневникам. Он скитается по городам и странам, завязывает бесчисленные, в том числе и сомнительные, знакомства, пишет с лихорадочной быстротой. К 26 годам он автор двух пьес, трёх романов, трёх сборников повестей и рассказов, двух томов написанных вместе с Эрикой путевых записок и автобиографической книги «Дитя этой поры». Тем не менее жить в приличных отелях, обедать и ужинать в ресторанах, предаваться всевозможным удовольствиям на литературные заработки и гонорары за выступления невозможно, он принужден пользоваться регулярной денежной помощью родителей. К этому присоединилось ещё одно обстоятельство: Клаус Манн стал наркоманом. Регулярные пометки в дневнике: *Genommen* (принял).

Когда весной 1933 года нацистская партия захватила власть, Клаус Манн был, можно сказать, уже готовым эмигрантом. Дело не только в том, что он и так половину времени проводил за пределами отечества, и даже не только в том, что его мать, Катя Манн, была еврейкой, — о чем ему немедленно напомнили. При кажущемся легкомыслии он рано и безошибочно распознал природу нового режима, — раньше, чем очень многие из его старших современников и соотечественников. Клаус Манн сделал выбор — и в немалой степени способствовал решению своего отца, несколько лет колебавшегося, прежде чем окончательно порвать с Третьей империей.

Политическое изгнание, которое разделили с ним примерно 400 немецких писателей, оказалось для Клауса Манна временем наивысших достижений. В 30-е годы он создал свои главные художественные произведения, романы «Бегство на север», «Патетическая симфония», «Вулкан», «Мефистофель». В Нидерландах он вместе с А. Жидом, О. Хаксли и Г. Манном издаёт журнал антифашистской эмиграции «Die Sammlung» («Собрание»), в Америке редактирует литературное обозрение «Decision» («Решение»). Он пытается перейти на английский язык и в 1942 году выпускает мемуарную книгу «The Turning Point» («Поворотный пункт»), впоследствии переведённую им на немецкий под названием «Der Wendepunkt», — возможно, лучшее своё произведение, которое и сегодня читается с захватывающим интересом. Наконец, став гражданином США, он вступает добровольцем в американскую армию.

Пятого мая 1945 года, на четвёртый день после прекращения военных действий в Италии, Клаус Манн, корреспондент армейской газеты «Stars and Stripes» («Звёзды и полосы»), с двумя солдатами и шофёром выехал в джипе из Рима на север; рассказ об этой поездке содержится в письме к отцу в Калифорнию. Экипаж миновал Берхтесгаден, где «джи-ай» — американские солдаты — усердно грабили бывшую резиденцию Гитлера («жаль, что я поздно прибыл, а то бы и мы поучаствовали»), и выехал на усеянную воронками бывшую имперскую автостраду Зальцбург — Мюнхен. Было утро 8 мая. Рейх капитулировал. Подъехали к баварской столице. Прекрасного города на Изаре больше не было. Весь центр от Главного вокзала до площади Одеона в развалинах. С трудом добрались до знаменитого Английского сада, самого обширного городского парка в Европе, по мосту короля Макса-Йозефа, не разбитому бомбами, переехали на правый берег, спустились в Герцогский парк и остановились на Пошингер-штрассе. К своему изумлению, выпрыгнув из машины, Клаус Манн увидел виллу отца, где прошли детство и юность, откуда родители выехали в лекционную поездку по Европе в феврале 1933 г., — дом стоял целый и невредимый.

Это была видимость: уцелел лишь фасад. Всё остальное — полюбившийся остов. Остатки комнат, камин. Это был образ разгромленного, однажды и навсегда упразднённого прошлого. Подняться на второй этаж невозможно, от лестницы ничего не осталось. Как вдруг Клаус, выйдя в сад или то, что когда-то было садом, увидел девушку, почти подростка, на балконе своей комнаты. Она

жила в этой руине одна, её родня погибла под обломками, жених пропал без вести в России, брат убит под Сталинградом. Она соорудила какое-то приспособление, чтобы подниматься на балкон. Клаус Манн вскарабкался наверх. «Видите, — сказала она, — здесь нечего реквизиловать. Карutt!».

4

В обширном литературном наследии Клауса Манна для русского читателя, возможно, представила бы особый интерес «Патетическая симфония». Роман этот, однако, в такой же мере о Чайковском, как и о самом себе. В мемуарах «Поворотный пункт» есть несколько замечаний о самоотождествлении автора с его героем. «Я выбрал его... потому что я его люблю и я его знаю. Люблю и его музыку, через неё со мной говорит родная мне душа. Можно ли эту музыку назвать великой? Я знаю только, что она мне нравится. Конечно, я понимаю, что автор чересчур сладкозвучной сюиты из «Щелкунчика» и бравурной увертюры «1812 год» — не Бетховен, не Бах... Но эта проблематичность его гения, эта изломанность его характера, слабости художника и человека — они-то как раз и делают его близким, дорогим и понятным для меня. Его болезненная нервозность, его комплексы и его восторги, его страхи, его взлёты, почти невыносимое одиночество, в котором пришлось ему жить, мука, готовая вновь и вновь преобразиться в мелодию, в красоту, — обо всём этом я мог рассказать, всё это было моё...»

«Да и как мне было не знать всю подноготную, когда и мне введома та особая форма эротики, которая стала его судьбой... Нельзя преклониться перед нею, не сделавшись чужаком в нашем обществе; и нельзя сознаться в этой любви, не получив смертельную рану. Но не только она превратила моего великого, моего трогательного друга Петра Ильича в изгоя, в парию. Самый характер его таланта, его художественный стиль был слишком многосоставным, слишком мерцающим и многоцветным, слишком космополитическим, чтобы публика где бы то ни было признала его безоговорочно своим. В России считали, что он подпал под влияние Запада, в Германии, наоборот, ему ставили в упрёк “варварскую дикость”... Он был изгнанник, он был эмигрант в своей собственной стране — не из-за политики, а из-за того, что нигде не чувствовал себя дома, нигде не был у себя дома».

Действие происходит в последние годы жизни Чайковского, за границей, и перемежается воспоминаниями композитора о России, о катастрофе брака, о томительной любви к племяннику. Искусство как транскрипция и трансформация страдания. Роман — назвать его шедевром нельзя — приближает к тайному миру автора, может быть, больше, чем все его автобиографические сочинения.

Единственная пока что переведённая на русский язык книга Клауса Манна — роман «Мефистофель», об актёре по имени Хендрик Хёфген, который согласился проституировать свой талант в нацистской Германии. Высокое покровительство даёт ему возможность совершить головокружительный взлёт, в конце концов он впадает в немилость. Роман-ключ: в главном герое без труда узнали великого артиста Грюндгенса, товарища юности Клауса и первого мужа Эрики Манн. В 1934 году Густаф Грюндгенс, непревзойдённый, демонически-двусмысленный Мефисто в «Фаусте I», поставленном в Берлине накануне нацистского переворота, был назначен интендантом (директором) государственных театров столицы и до конца войны оставался на этом посту. Роман К.Манна был выпущен издательством немецких эмигрантов Querido в Амстердаме. В послевоенное время он стал причиной скандала и судебного процесса, возбуждённого наследниками Грюндгенса.

«Мефистофель», близкий к типу романа-фельетона, может служить образцом художественной манеры Клауса Манна. Она представляет полную противоположность стилю и поэтике Томаса Манна, — ничего похожего на подробную, неспешную, ветвящуюся, иронически-дистанцированную, рефлектирующую прозу отца, — но зато носит следы влияния дяди, Генриха Манна. Почти все книги Манна-младшего написаны как бы в один присест, стремительным и брызжущим пером. Он пишет короткими фразами и умеет резкими штрихами, в немногих словах набросать силуэты людей и обстановку. Сцены быстро следуют одна за другой, реплики действующих лиц однозначно выражают их мысли и чувства. Романы Клауса Манна напоминают киносценарии с закадровым голосом автора. Его совершенно не интересуют проблемы обновления романной формы; поклонник Андре Жида, он остался, однако, в стороне от кризиса классической прозы. Модернизм Клауса Манна проявляет себя разве только в том, что он испытал влияние психоанализа, — обычная история для западных беллетристов 20-х и 30-х годов. Он не умеет избежать шаблонов и подчас оказывается в опасном соседстве с тривиальной литературой.

Дневник подростка не сохранился. В 24 года Клаус Манн начал вести почти ежедневные записи; расшифрованные и опубликованные полвека спустя, они составили шесть томов — с 1931 по 1949 г.

В 1934 году он отправился в Советский Союз гостем на первый съезд Союза советских писателей. Несколько странная поездка — Клаус Манн не принадлежал ни к «пролетарским», ни к сочувствующим коммунизму литераторам; правда, успел стать видным представителем антифашистской эмиграции. Вот несколько записей в дневнике (16–27 августа):

«Москва, отель Метрополь... Княжеское гостеприимство. Осмотр города, строительство метро, колхоз. Ужасное впечатление от посещения магазина. Необычайный интерес к литературе в этой стране, зато вечно не хватает бумаги...»

«После обеда открытие съезда. Невероятная помпа, толчея, восемь тысяч заводов и фабрик намерены прислать своих представителей... Пропаганда с помощью стенных газет и т.п. Портреты писателей на стенах. Громадные изображения Сталина и Горького. Восторженная встреча Горького, почти то же при упоминании имени Тельмана. Бесконечная речь Горького, говорит еле слышно. Стилизован под патриарха... Тут же сидит правительство: Молотов, Каганович, главнокомандующий войсками и другие...»

«Азиатский пир в Кремле. Бесконечные тосты. Распоряжаются граф Толстой и Кольцов... Литература похожа на армию... Поздно вечером в кино: новый русский фильм “Весёлые ребята”, мило, а вообще-то ничего нового».

«Ленинград, “Астория”. В Москве налёт Азии, здесь — Скандинавии. Красивый город. Провинциально, без московского размаха. Эрмитаж: колоссально. Всего прекрасней два Леонардо и Блудный сын Рембрандта. Балет (красивый бывший придворный театр), поразительно старомодная, посыпанная нафталином пантомима. Декорации 1900 года. Удачные танцевальные номера. У публики более буржуазный вид, с пролетарской прослойкой, довольно много иностранцев... Объявление в парикмахерской: “Клиенты с заграничной валютой без очереди”».

«Россия: перемены, строительство земного, прежде всего земного — которое так необходимо... Но: сосредоточенность на земном — пренебрежение метафизическим. Творчество как исключительно социальная задача — тогда как у литературы есть и

тайственная, отнюдь не целенаправленная функция. Она не может заниматься только коллективизацией сельского хозяйства и тому подобным. Её неисследимые темы — любовь, одиночество, загадка смерти, надежда, последнее счастье...»

А вот другая запись, от (29—30 июня 1941 г.).

«Нападение Гитлера на СССР — событие такого масштаба, что я почти не решаюсь обсуждать его даже в этих заметках. Не говоря уже о печати. И все же хочу записать: моей пер вой, инстинктивной реакцией было чувство облегчения. Конечно, мы возмущены, потрясены, озабочены. (Как долго сможет продержаться Россия? Взойдется ли флаг со свастикой над Кремлем, как он развеивается над пражским Градчином или над Парижем?) И все-таки — вздох облегчения. Воздух очистился. Этот пакт Сталина с Гитлером, одно из величайших извращений мировой истории, теперь ушел в прошлое... Никто не знает, что будет. Но даже если допустить, что Красная Армия действительно так слаба, как, по-видимому, все думают, вторжение дорого обойдется Гитлеру... Это начало конца».

6

В послевоенные годы наступил упадок. Рано созревший подросток, вечный юноша... но и юность, затянувшаяся до сорока лет, кончилась. Кажется, что Клаус Манн израсходовал свои жизненные силы. Сложные отношения с отцом, которого Клаус нежно любил, но который не умел и не хотел принимать сына всерьёз, вылились в почти открытое отчуждение; вместе с тем он, как и прежде, зависел от родителей материально. Эрика ушла к отцу, став его секретарём. Международная политика, всегда имевшая для Клауса огромное значение, заряжавшая его энергией, приняла удручающий оборот: рухнули надежды, связанные с победой на фашизмом, началась холодная война. Умерли близкие друзья Клауса, и подчас ему казалось, что оттуда, из потёмков, они манят его к себе. Наркотик подорвал его психическое здоровье и волю к сопротивлению. В сорок восьмом году Клаус Манн пытался наложить на себя руки, но остался жив. «Дела мои не блестящи, пробую что-то сочинять, но...». Это фраза из письма от 20 мая 1949 года. На другой день, в номере гостиницы в Каннах, он принял огромную дозу снотворного и не проснулся.

К СЕВЕРУ ОТ БУДУЩЕГО: ХАЙДЕГГЕР И ЦЕЛАН

«Хайдеггер — это долгая повесть. Муки и катастрофы целого столетия породили эту философию... Из философских соображений он сделался на какое-то время революционером-национал-социалистом, но философия помогла ему и отряхнуться. С тех пор его мысль кружила вокруг проблемы соблазна, совращения духа волей к власти. Хайдеггер, мастер из Германии... Он и в самом деле был очень “немецким”, не меньше, чем герой Манна композитор Адриан Леверкюн. История жизни и мысли Хайдеггера — это ещё один вариант легенды о докторе Фаусте. В ней, в этой истории, проступает гипнотическое очарование и головокружительная бездонность немецкого пути в философии... Политическое головокружение превратило Хайдеггера отчасти и в того учителя из Германии, голубоглазого арийца, о котором говорит Целан».

Это — цитата из книги «Мастер из Германии» (1994) Рюдигера Зафранского, писателя, историка и биографа, чьи книги о Шопенгауэре, Гофмане, Ницше, Хайдеггере, Шиллере сделали автора известным во многих странах.

Слово *Meister* означает учитель; другие значения — мастерской-умелец, выдержавший специальный экзамен; учёный магистр; художник или музыкант-маэстро; глава рыцарского ордена или масонской ложи; руководитель и образец для подражания. *Hexenmeister* в «Вальпургиевой ночи» (Фауст I) — что-то вроде бригадира над ведьмами. Но прежде всего заголовок книги Зафранского намекает на знаменитую «Фугу смерти» Пауля Целана.

*

Opus magnum Мартина Хайдеггера, 400-страничный труд «Бытие и время», создан в молодости. Книга (оставшаяся незаконченной) была написана в 20-х годах, в пору тайной близости Хай-

деггера с его ученицей, тогдашней студенткой Фрейбургского университета и будущим философом и социологом, автором «Истоков тоталитаризма» Ханной Арендт.

То, что называется последними вопросами философии, напоминает вопросы ребёнка. Почему то, что есть, есть? Почему существует что-то, а не ничто? (Если представить себе, что ничто «существует».) Что значит — *быть*?

Последний вопрос распадается на два. Первый: что мы имеем в виду, говоря — я есмь, я существую; и второй: в чём смысл моего существования? Естественные науки рассматривают человека как часть предметного мира. Между тем наша жизнь, бытие-«вот-здесь», не может быть только предметом внешнего рассмотрения, об этом знают поэты, это понял Шопенгауэр. Об этом безотчётно знаем и мы. Бытие — это мы сами, и, в отличие от «объектов», мы никогда не бываем чем-то или кем-то готовым и окончательным. Бытие человека включает бесчисленные возможности самоосуществления. Но я своё бытие не выбрал; меня не спрашивали, хочу ли я быть. Мы заброшены в мир. И мы не можем уйти от себя. Мы — это то, чем мы становимся.

Тут появляется второй персонаж философской пьесы: Время. Всматриваясь во время, мы замечаем надвигающееся облако на горизонте — смерть. Время постоянно что-то уносит. Когда-нибудь оно унесёт и нас.

Во временности, в том, что бытие «временится», заключён двойной вызов: время открывает перед бытием всё новые возможности, и время превращает его в бытие-к-смерти. Время — это и есть смысл бытия. Вопросание смысла есть «ситуация страха». Анализу страха — экзистенциальной тревоге — посвящён 40-й параграф «Бытия и времени», чуть ли не самый известный текст Хайдеггера. Не станем сейчас углубляться в хитроумную, собственного изготовления терминологию Хайдеггера, которая дала повод историку Голо Манну весьма непочтительно назвать его философствование «смесью глубокомыслия с духовным надувательством».

Мы живём в мире рядом с другими и вместе с другими. Эта необходимая форма бытия включает в себе известный риск: приравливаясь к другим, я теряю себя. Я становлюсь «как все», я уже больше не я сам, я — это «люди». («Не видите, что ли, — говорили, имея в виду себя, в России пытающемуся протолкнуться в

очереди, — здесь люди стоят!»). Теперь я уже «кто-то», *man* Хайдеггера. Фразы «*man sagt*», «*man schreibt*» передаются по-русски безличной формой глагола: говорят, пишут... Но и *man* состоит из таких же поддельных людей, у которых вместо лиц вывески: толпа, безличный и безответственный коллектив. Взгляд философа устремлён на близкое будущее. Тоталитарное общество уже на пороге.

*

Вот краткая хроника: дело происходит во Фрейбурге, в старинном, славном университете XV столетия, где с 1928 года Хайдеггер занимает кафедру своего бывшего учителя Гуссерля. Весной 1933-го Хайдеггер избран ректором, первого мая вступает в национал-социалистическую партию, 20 мая подписывает приветственную телеграмму вождю, 27 мая, в присутствии партийных бонз, министра, ректоров других университетов произносит речь, в которой призывает студентов и учёных коллег служить делу национальной революции. Всё это сопровождается фантастическим философствованием о прорыве к подлинному бытию. Хайдеггеру кажется, что нацистский переворот возвращает человеческому существованию утраченную подлинность. Хайдеггер словно под властью какого-то наваждения. Он даже назвал его, в стиле пронацистской риторики, опьянением судьбой. Он разъезжает по городам, ораторствует, летом организует студенческий «научный лагерь», странную смесь платоновской Академии и военно-спортивного стана бойскаутов: костры, патрули, проверки, вынос знамени под барабанный бой и песню «Сегодня нам внемлет Германия, а завтра — целый мир»; с помпой, в коротких штанах принимает рапорт некоего доцента, который руководит экзерцициями студентов с деревянными ружьями. Готовится реформа университета, где по примеру всей страны должен быть введён принцип «вождизма».

Это продолжалось недолго. Нечего и говорить о том, что новому режиму философия Хайдеггера была ни к чему. Никто из этих троглодитов никогда не читал и не мог бы прочесть его сочинения. Сам мыслитель-фантаст мало помалу не то чтобы образумился, но как-то остыл. Политика приелась, административные обязанности обрыдли. Начались трения с партийными инстанциями, интриги коллег. Через год после назначения ректором Хайдеггер подал в отставку.

После войны у него начались неприятности; французские оккупационные власти лишили его права преподавания; философ, внутренне давно порвавший с нацизмом, оправдывался, подчас кривил душой; тягостная история опьянения и похмелья известна сейчас во всех подробностях. Увы, Хайдеггер не был исключением. Он просто был самым знаменитым из писателей, мыслителей, интеллигентов, поддавшихся теперь уже почти непонятному для нас обаянию фашизма. От Хайдеггера ожидали публичного признания своих заблуждений. Он этого не сделал — почему? Из гордости? Оттого ли, что с философией Хайдеггера не вязалась необходимость «мыслить в категориях Освенцима»? Или оттого, что он считал своё грехопадение невольным, искренним, в каком-то смысле даже логичным?

Арендт эмигрировала в 1933 г. во Францию. Останься она на родине, её сожгли бы в печах. Через много лет она посетила философа и его жену в Шварцвальде. После этого она приезжала к ним каждый год. Ханне Арендт принадлежит, между прочим, следующее загадочно-выспреннее, в духе самого Хайдеггера, высказывание о прецепторе из Германии:

«Буря, пронизывающая мысль Хайдеггера подобная тому ветру, который тысячелетия спустя веет на нас со страниц Платона, — эта буря родилась не в нынешнем веке. Она пришла из незапамятного прошлого, и то, что она оставила, есть нечто свершившееся и совершенное — то, что возвращается, как всё совершенное, к глубинам прошлого».

*

В июле 1967 года Целан, приехав во Фрейбург, с некоторым удивлением увидел свои книги в витринах книжных лавок. На его выступление в Большой аудитории университета собралось больше тысячи человек, никогда ещё он не видел перед собой такую массу слушателей. В зале сидел Мартин Хайдеггер. Целан основательно знал философию Хайдеггера, ощущал магнетизм его мысли. Принадлежавший ему экземпляр «Бытия и времени» испещрён пометками. Помнил он и то, что произошло с Хайдеггером в 1933 году. Чего он не знал, так это то, что 78-летний философ обошёл заблаговременно книжные магазины города и попросил владельцев заказать и выставить сборники стихов Целана.

Их познакомили, кто-то предложил им сфотографироваться вдвоём. Целан отказался. Но Хайдеггер не обиделся. На другой день Целан отправился в гости к Хайдеггеру в Тодтнауберг, в уединённый домик в горном Шварцвальде, с видом на дальние развалины замка Церингов, владетельного рода, вымершего в XIII веке. О чём они беседовали, неизвестно. Памятником этой встречи остались одно стихотворение и запись в книге для посетителей: «В надежде на встречное слово...». Надеялся ли гость услышать сочувственный отклик? Или ждал, когда же, наконец, знаменитый философ произнесёт своё слово в осуждение Голокауста? Хайдеггер промолчал — и распрощался с Целаном.

*

Последние 15 лет своей жизни Целан не читал на своих выступлениях «Фугу смерти» (Todesfuge, 1946). То ли она казалась ему «зачитанной», слишком известной и зацитированной, то ли он не хотел поддерживать ставшее понемногу общим местом представление о нём как о поэте каббалистической темноты и неотвязных воспоминаний о лагерях смерти.

Чёрное молоко рассвета мы пьём его на ночь
пьём его в полдень и утром мы пьём его ночью
пьём и пьём
и роём могилу в воздушных пространствах где лежать не так тесно
некто живёт в своём доме играет со змеями пишет
пишет когда стемнеет в Германию твои золотые волосы Маргарита
пишет он и выходит из дому и звёзды сверкают свистит своим псам
евреям своим свистит пусть вылезают и роют могилу в земле
он отдаёт нам приказ и играет и приглашает плясать

Чёрное млеко рассвета мы пьём тебя ночью
пьём тебя утром и в полдень пьём тебя на ночь
пьём и пьём
некто живёт в своём доме тот кто играет со змеями тот кто пишет
пишет когда стемнеет в Германию твои золотые волосы Маргарита
твои пепельные волосы Суламифь
мы роём могилу в воздушных пространствах там лежать не так тесно
он кричит эй вы там глубже втыкайте лопату
а вы запевайте кричит и играет
выхватит нож из-за пояса машет ножом глаза у него голубые
глубже втыкайте лопату вы там и вы и снова играет чтоб дальше плясали

Чёрное млеко рассвета мы пьём тебя ночью
пьём тебя в полдень и утром пьём тебя на ночь
пьём и пьём
некто в доме живёт твои золотые волосы твои Маргарита
твои волосы ставшие пеплом Суламифь он играет со змеями

Он зовёт играет всё слаще смерть
смерть наставница из Германии
он зовёт
и водит по струнам смычком темнеет и дымом плывёте вы к небу
в могилу над облаками где лежать не так тесно

Чёрное молоко рассвета мы пьём тебя ночью
пьём тебя в полдень смерть педагог из Германии
пьём тебя ночью и утром и пьём и пьём
смерть педагог из Германии мастер глаза у него голубые
выстрелит пулей свинцовой в тебя наповал
некто в доме живёт золотые волосы твои Маргарита
псов натравил на нас подарил нам
в воздушных пространствах могилу
некто играет со змеями и грезит смерть педагог из Германии
твои золотые волосы Маргарита
твои пеплом одетые волосы Суламифь

Перевод, который я решаюсь здесь предложить, далеко не передаёт пронзительной силы, невыразимой тоски и музыкальной прелести этого стихотворения; попробуем всё же просто понять, о чём оно.

Как и у Мандельштама (чья слава в Германии основана в огромной степени на гениальных переводах Целана), мы встречаем здесь то, что принято называть смысловыми пучками. Активизировано множество смыслов, содержащихся в слове; каждая метафора многослойна и не просматривается до конца. Стихотворение — сложная система ассоциаций, допускающих всё новые и неожиданные толкования. Секрет в том, что в пространстве стиха имплицитно присутствуют все толкования; исчерпать их, однако, невозможно.

«Фуга смерти», с её расшатанным синтаксисом (не зря она печатается без знаков препинания), бормочущей монотонной дикцией, с почти маниакальным повторением одних и тех же формул, в самом деле построена как фуга: голоса подхватывают одну и ту же музыкальную фразу.

Первый слой очевиден: речь идёт о лагере уничтожения, о заключённых, которых заставили рыть яму, куда на рассвете будут сброшены их трупы. Но, кажется, их ждёт другое: они будут сожжены в печах и невесомым дымом поднимутся в облачное небо. За этим кругом образов просматривается другой — воспоминания детства. Ребёнок пьёт на ночь молоко. Утром он сидит в классе на уроке музыки. Лагерь — это немецкая школа, обречённые на смерть евреи — ученики. (Воспитание — постоянная тема немецкой литературы). Надзиратель-эсэсовец с кинжалом у пояса, пишущий по вечерам нежные письма невесте и играющий на скрипке, — это педагог, лагерь вдалбливает то, чему нигде нельзя научиться, смерть — учитель из Германии. Сквозь всю ткань стихотворения просвечивают два женских образа: золотоволосая Гретхен, согрешившая героя Гёте и традиционный образ Германии, — и Суламифь, возлюбленная царя Соломона, девушка с пепельными волосами. Теперь она сама станет пеплом.

*

Настоящее имя Целана было Пауль Анчель-Тейтлер; он родился 23 ноября 1920 года в Черновцах, главном городе Буковины, которая до конца первой Мировой войны была коронной землёй австро-венгерской империи, затем отошла к Румынии, ныне входит в состав Украины. Как во всех еврейских семействах круга, к которому принадлежали родители Целана, его родным языком был немецкий. Вторым родным языком был румынский (Целан окончил в своём городе лицей имени великого князя Михая), кроме того, как всё образованное румынское общество, он говорил по-французски. Хорошо владел русским, знал английский, древнееврейский, позднее учился итальянскому и португальскому.

Целан решил стать врачом и отправился учиться во Францию. Летом 1939 г. он приехал на каникулы к родителям. В сентябре началась война, пришлось остаться в Черновцах. Он поступил в университет. Его интересы изменились: теперь он увлечён романской филологией. В июне следующего года в Буковину вступает Красная Армия, и на один год подданные румынского короля становятся советскими гражданами. Затем город оккупируют части вермахта и румынские войска. Седьмого июля 1941 года в город прибывает

эсэсовское оперативное формирование — Einsatzgruppe D. Девушка по имени Рут Лакнер, подруга Целана, находит убежище для семьи — маленькую румынскую фабрику; хозяин готов помочь евреям, но родители Целана считают, что опасность преувеличена. Целан прибегает домой — матери и отца уже нет, они были отправлены в лагерь. Там они и погибли.

Самому Целану удалось бежать, правда, он угодил в румынский трудовой лагерь и находился там до февраля 1944 года. Осенью советские войска освобождают Буковину. 24-летний Целан снова записывается в университет, но в конце войны перебирается в Бухарест, затем уезжает в Вену и в конце концов, в сорок девятом году, поселяется в Париже. Здесь он женился на художнице Жилье Лестранж.

Целан писал стихи ещё в лицее. После войны его стихотворения, написанные по-немецки, стали появляться в печати; румынский поэт и критик Йон Карайон включил их в антологию современной лирики, вышедшую в Бухаресте после войны. Тогда и возник псевдоним «Целан» — анаграмма фамилии Анчель. Первый поэтический сборник вышел в свет в Вене в 1948 году. Книжка была издана плохо, впоследствии автор включил большую часть стихотворений цикла (в том числе «Футу смерти») в сборник «Мак и память». Мак, из которого добывается опиум, — это символ забвения; память борется с жаждой забвения. Вот отрывок из стихотворения «Марианна» (перевод В. Топорова):

Вдруг молния губы сведёт — приоткроется пропасть,
где сломанной скрипки звучанье,
и зубы, как пальцы к смычку, прикоснутся:
прекрасный тростник, запой!

Любимая, ты ведь тростник,
мы шумим над тобою, как ливни,
вино бесподобное ты — и глубокими чашами пьём,
челнок на полях твоё сердце, но выплывает в ночи
кувшин синева,
ты склоняешься к нам: засыпаем...

В 50-е и 60-е годы Целан опубликовал ещё несколько сборников, среди них «От порога к порогу», «Решётка языка», «Роза ничья, никому», «Поворот дыхания», «Нити солнца», «Насильствен-

ный свет». Нелегко перевести самые заголовки этих тонких книжечек. Подстрочники трёх коротеньких стихотворений могут дать представление о сложности адекватного переложения:

«На реках к северу от будущего / я забрасываю сеть, которую ты, / медля, отягощаешь / тенями, что написали камни».

«Не у моих губ ищи свои уста, / не за воротами — чужестранца, / не в глазах — слёзы./ Семью ночами выше странствует красное к красному, / семью сердцами глубже рука стучится в ворота, / семью розами позже журчит фонтан».

«Солнца из нитей / над серо-чёрной пустыней. / Мысль высокою / с дерево / перебирает звуки света: есть ещё / песни, чтобы петь / по ту сторону людей».

*

Целан дожил до признания, хотя по-настоящему его значение осознано после его смерти. Он в том ряду, где Рильке, Блок, Мандельштам, Аполлинер, Т.С.Элиот. В 1960 году ему вручили бюхнеровскую премию, самую престижную литературную награду в Германии; он произнёс по этому поводу речь, ставшую знаменитой, — благодарный материал для академических словопрений. С годами язык Целана становился всё концентрированной, стихи всё лаконичней, их многосмысленная загадочность часто ставила читателей в тупик, музыка становилась семантикой, и можно сказать, что его поздняя поэзия уже почти недоступна для перевода на другой язык. В одном стихотворении из сборника «Sprachgitter» (возможный перевод: ограда языка, решётка языка) употреблено выражение *zwei Mundvoll Schweigen*. По аналогии со словом *Handvoll* (горсть) образовано *Mundvoll*, «пригоршня рта». Две пригоршни молчания, два рта, полных молчания. Невозможность выразить полноту чувства заставляет влюблённых умолкнуть. Едва ли не центральная тема поэзии Пауля Целана — проблематичность поэтического высказывания. Так ставится под сомнение коронный тезис Хайдеггера: Язык — дом бытия.

Может быть, язык — это крематорий бытия?

Целан принадлежал к поколению самоубийц, тех, кто случайно не попал в лагерь или уцелел в лагере чудом, но так и не сумел уйти от смерти: как Примо Леви, как Тадеуш Боровский, как Жан Амери. Весной 1970 года автор «Фути смерти» бросился с парижского моста в Сену.

ДОСТОЕВСКИЙ — В МЕРУ

1

Что-то должно было перемениться к осени 1971 года, если в руководящих инстанциях решили отпраздновать 150-летие Фёдора Михайловича Достоевского по высшему разряду. На торжественном заседании в Большом театре тогдашний официальный литературовед Борис Сучков возвестил о реабилитации автора «Бесов». Ещё недавно роман считался клеветническим, порочащим революционное движение. Автор был заклеимён Лениным: «архискверный». Теперь оказалось, что писатель развенчал не настоящих, а ложных революционеров — анархистов и заговорщиков, то есть в конечном счёте совершил благое дело.

Много лет прошло с тех пор. Снова, теперь уже в третий раз, переставлены знаки. Но манера читать и толковать Достоевского в послесоветской России в принципе осталась прежней.

Роман «Бесы» — урок и предостережение: Достоевский предсказал русскую революцию. Предвидел, провидел судьбу России в двадцатом веке, предвосхитил то, что не снилось никому из русских писателей, а заодно и европейских. Как в воду смотрел.

Дальше — больше, и сегодня мы слышим уже нечто вполне апокалиптическое: мрачная весть Достоевского выглядит чуть ли не как Откровение Иоанна.

«...Вся русская история есть тому подтверждение. “Бесы” — и большевики, меньшевики, эсеры. “Бесы” — и февральская революция, и октябрьский переворот. “Бесы” — и Гражданская война; коллективизация; организованный на Украине голодомор. “Бесы” — и террор 37-го и так называемая “борьба с космополитами”. “Бесы” — и “дело врачей”. Каждый раз на историческом повороте, вплоть до наших дней, Россия могла найти аналог случившемуся в “Бесах”. И до сих пор, увы, находит». (Н.Б. Иванова. «Знамя», 2004, 11).

Скучновато (по правде говоря) всё это читать. Высказывания в этом роде, хоть и не в такой утрированной форме, не новость. Отождествление персонажей романа с теми, кто готовил революцию и октябрьский переворот Семнадцатого года, давно стало общим местом. В дневнике известного кадетского деятеля А.И. Шингарёва, убитого вместе с Ф.Ф. Кокошкиным «революционными матросами» в Мариинской больнице в январе 1918 г., Ленин уподоблен Петеньке Верховенскому. На значительном историческом расстоянии нам легче оценить меру правдоподобия подобных сближений или, лучше сказать, их неправдоподобия. И народовольцы, и русские социал-демократы, и большевики были, конечно же, людьми другого склада и другого образа мыслей, чем компания, собравшаяся в доме Виргинского. Собрание «у наших» нельзя даже назвать пародией, ведь условие хорошей пародии — узнаваемость, черты сходства с пародируемым образцом. Верховенский-младший — конечно, не Ленин (скорее уж Пётр Ткачёв, узнавший себя в романе). Как бы ни скомпрометировала себя в наше время революционная идея, с каким бы отвращением мы ни взирали сегодня на иных из её адептов, — с персонажами Достоевского у них мало общего. Вся концепция революционного брожения и движения, какую хотели вычитать из романа, — и прежде всего уверенность в том, что революция — результат заговора, не будь «бесов», не было бы и катастрофы, — всё это похоже на историческую действительность не больше, чем суд в романе Кафки «Процесс» похож на австрийскую юстицию начала двадцатого века. Короче говоря, если мы хотим понять причины революции, оценить суть и облик порождённого ею советского режима, — Достоевский нам едва ли поможет.

Но дело даже не в этом, а в том, — и это всего печальней, — что при таком вычитывании «идеологического вывода» у Достоевского (выражение М.М. Бахтина) теряется то, что бесконечно важней всевозможных мнимых или действительных пророчеств. В том-то и дело, что Достоевский-романист — не писатель «монологических форм», если воспользоваться ещё одним термином Бахтина. «Сознание критиков и исследователей до сих пор поработает идеология, — писал он ещё в 1927 году. — Художественная воля не достигает отчётливого теоретического осознания».

Человек предполагает, а Бог располагает; человек — автор с публицистическим даром и пламенным темпераментом — проектирует одно, а бог, именуемый Искусством, распоряжается наличным материалом по-другому. Мы давно потеряли бы интерес к роману, если бы это было не так.

История создания «Бесов» реконструирована с достаточной полнотой. Рукописи и переписка писателя позволили проследить, каким образом первоначальный проект романа-памфлета («...хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом моя художественность... То, что пишу, — вещь тенденциозная, хочется высказаться погорячее». Письма 1870 г. Ап. Майкову и Н. Страхову) был потеснен более сложным и многосмысленным замыслом. История превращения газетного романа-фельетона в одну из великих книг XIX столетия чрезвычайно поучительна.

«Ежедневно прочитываю три русские газеты до последней строчки и получаю два журнала» (Майкову, март 1870). В Дрездене Достоевский узнал из газет, русских и немецких, об убийстве слушателя Петровско-Разумовской земледельческой академии Иванова и аресте Нечаева. Сюжет злободневного романа определился. Но затем актуальность приобрела другое качество. (Решающий прорыв к новой концепции произошёл после обострения эпилепсии в июне 1872 г.). Схема «либеральный папаша — сын-нигилист», соотносимая с тургеневским романом, истолкованная как метафора преемственной связи мечтательного либерализма сороковых годов и атеистической бесовщины семидесятых, оказалась лишь отправным пунктом. Женские фигуры, любовные линии обесценили «философию». Занимательность, о которой не в последнюю очередь заботился романист («ставлю [её] выше художественности»), другими словами, сложность интриги, которая отвечала бы сложности, неоднозначности и непредсказуемости самой жизни, — дезавуировала публицистику. Компания заговорщиков перекочевала с авансцены на задний план. Выдвинулся герой, который не влезал ни в какие схемы.

О Ставрогине написано немало. Гораздо меньше внимания обратили на то, что в ходе работы над «Бесами» писатель не просто перекроил замысел, отказавшись от первоначального намерения написать памфлет, но создал новую поэтику романа.

«Главное — особый тон рассказа» (запись в набросках к роману, 1870). Повествование ведётся от первого лица, тем не менее очень скоро можно заметить, что это не классическая Ich-Erzählung. Повествование идёт от имени человека, у которого по существу нет имени. То, что формально какое-никакое имя всё-таки есть, — рассказчика, называющего себя «хроникёром», зовут Антон Лавреньеви́ч, — быстро забывается, и не только оттого, что имя это лишь дважды упомянуто на восьмистах страницах романа. Но главным образом потому, что это вынужденное упоминание. Имя-отчество г-на Г-ва носит чисто функциональный характер. В первой части романа, в начале IV главы («Хромоножка») хроникёр вместе с Шатовым наносит первый визит Лизавете Николаевне, возникает необходимость представить гостя, после чего по русскому обычаю полагается обращаться к нему по имени и отчеству. И больше это имя и отчество нигде не всплывает. Фамилия сокращена, она и вовсе не имеет значения. Гаврилов, Горохов — какая разница?

Предпринимались попытки выяснить, с кого он «списан». Один из разделов книги Ю. Карякина «Достоевский и канун ХХI века» (1989) называется: «И.Г. Сниткин — прототип». (Разумеется, и для автора книги роман Достоевского — «самое набатное предупреждение о реальном апокалипсисе»). Младший брат Анны Григорьевны Достоевской был однокашником убитого Иванова. Сниткин приехал погостить к Достоевским в октябре 1869 г. и, как сообщает Анна Григорьевна, много и увлечённо рассказывал о жизни и настроениях студентов. Убийство Иванова, однако, произошло после приезда Сниткина в Дрезден. Замысел «Бесов» возник в начале 1870 г. Академия, студенческий быт — всё это никак не отразилось в романе. В обширных подготовительных заметках к «Бесам», где прототипы названы своими именами (Верховенский-младший — Нечаев, Верховенский-старший — Грановский, Кармазинов — Тургенев), упоминаний о Сниткине как о возможном «хроникёре» нет. Автор книги «Достоевский и канун ХХI века» особенно упирает на это слово: хроника. Можно было бы осторожно напомнить, что в девятнадцатом столетии оно имело несколько иной смысл, чем сегодня. Карякин подчёркивает, как много значило для Достоевского чтение газет. Но хроника в словоупотреб-

лении эпохи ассоциировалась с повествовательным жанром, отнюдь не с газетным репортажем, сам этот хроникёр «Бесов» нисколько не похож на газетчика, стилистика романа совершенно иная. Не был журналистом и Сниткин. Но как бы то ни было, как ни велик соблазн подставить под Г-ва какое-нибудь реальное лицо (подобно великому множеству кандидатур, предложенных комментаторами для других действующих лиц романа), поиски кандидата в этом случае напрасны. Самая идея реального прототипа кажется мне ложной. Потому что Хроникёр — не действующее лицо. Он вообще *не лицо*.

5

Он чрезвычайно скромн, ничего не рассказывает о себе. Мы не знаем, как и на что он живёт, есть ли у него семья. У него нет биографии. Неизвестно, как он выглядит. Единственное, что можно о нём сказать, это то, что он постоянно живёт в городе и всех знает. Едва взявшись за перо, он предупреждает о своём неумении рассказывать о событиях. Поэтому-де он вынужден начать издалека. На самом деле он совсем неплохо справляется со своей ролью. Вопрос лишь в том, что это за роль.

Чем он, собственно, занимается? Да ничем, — кроме того, что беседует с многотимым Степаном Трофимовичем, точнее, выслушивает его болтовню, бегаёт целыми днями по городу, слушает разговоры, собирает сплетни — и всем этим делится с читателем, рассказывает о своих впечатлениях, строит догадки.

Спросим себя, зачем он нужен в романе. Ответ отчасти готов: хотя бы для того, чтобы было перед кем разливаться соловьём Степану Трофимовичу. Этот Г-в необходим ему, как Горацио — принцу Гамлету. Другие заняты: денежными делами, любовью, политиканством, наконец, проектами разрушить общество и столкнуть мир в тартарары. У Г-ва много свободного времени.

Композиционная функция Хроникёра состоит в том, что он связывает всех действующих лиц и соединяет все нити; он — центр повествования. Но, как уже сказано, это безличный центр, нулевая точка отсчёта. Или, скажем так, некая точка зрения. Он нужен, потому что только он может сообщить нам необходимую информацию. Условием для этого, однако, является неучастие: в отличие от традиционной *Ich-Erzählung* (речь живого участника), хроникёр — не персонаж среди других персонажей.

Спрашивается, насколько «адекватна» его информация, можно ли вполне доверять его рассказу. Опыт «Бесов» пригодился Достоевскому для «Братьев Карамазовых». Немало пассажей, целые страницы «Карамазовых», незаметнодвигающие сюжет, знакомящие читателя с персонажами, представляют собой пересказ чего-то услышанного, кем-то сказанного. Дескать, за что купил, за то и продал. В «Бесах» это *главный принцип* повествования. Автор передал свои функции кому-то. Это значит, что автор умывает руки. Он снимает с себя ответственность за речи героев, за их поступки, за достоверность рассказа в целом.

6

Но рассказчик этот — некто лишённый индивидуальности. Какой-то Г-в, о котором не только неизвестно (как уже говорилось) ничего или почти ничего, но и не хочется ничего узнавать: сам по себе он совершенно неинтересен.

Речь идёт о своеобразной объективации, но именно своеобразной, весьма сомнительной, которую до сих пор принимают без оговорок, в наивной уверенности, что хроникёр — уполномоченный всезнающего автора. Оттого, между прочим, и возникает желание отыскать для него прототип.

Кто же он всё-таки, этот Г-в? Я полагаю, что ответ может быть только один: персонифицированная молва. То, что называется глас народа. Общепринятая версия событий, точнее, клубок версий. Совокупность фактов, неотделимых от толков и сплетен, — фактов, какими они отражены в усреднённом представлении городского обывателя, перетолкованы общественным мнением; реальность, воспринятая обыденным сознанием.

Этот господин Г-в — не я и не он, а скорее «оно», и у него есть свои литературные предки и свои потомки. Хроникёр «Бесов» — это выродившийся хор античной трагедии, комментирующий события на арене афинского театра, пристрастный, сострадающий, восхищённый, возмущённый. Что касается потомков, то вот, например, один: Серенус Цейтблом в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус». Все помнят начало книги (в переводе С. Апта): «Со всей решительностью спешу заявить, что если этому рассказу о жизни Адриана Леверкюна [...] я и предпосылаю несколько слов о себе и своих житейских обстоятельствах, то отнюдь не с целью возвеличить свою особу». В том-то и дело, что особа эта — человек благородный, но совершенно бесцветный.

Мы имеем дело с *романом версий*. Любопытно сравнить «Бесы» с господствующей парадигмой художественной прозы XIX века, с практикой и поэтикой двух величайших романистов этого века — Толстого и Флобера.

Анна Каренина не знает о Толстом, но Толстой всё знает об Анне Карениной. Он знает всё о своих героях, и нет оснований усомниться в том, что его знание — подлинное и окончательное. Романист всеведущ, он читает во всех сердцах. Он подобен полководцу, сидящему на холме, откуда открывается вид на всё поле битвы. Мир романа есть мир, видимый метанаблюдателем с неподвижной точки зрения, вынесенной за пределы этого мира.

Но его можно сравнить и с игроком в шахматы. При этом он способен воплотиться в любую из фигур. Он одновременно и склонился над доской, и стоит на доске; небожитель, который сошёл на созданную им землю. Оттого ему внятен душевный мир деревянных сограждан, он увидит в них своих братьев или недругов, будет делить с ними их надежды, амбиции, тайные страхи, тесный мир доски представится ему единственным реальным миром. И когда он спросит себя, кто же сотворил этот мир, он создаст гипотезу Игрока. Такова ситуация романиста и его творения в классическом (реалистическом) романе.

Гюстав Флобер произносит знаменитую фразу: «Художник в своём творении должен, как Бог в природе, оставаться незримым и всемогущим; его надо всюду чувствовать, но не видеть» (письмо к мль Леруайе де Шантпи, 1857). Вот она, парадигма объективной прозы, если угодно — теология литературы. Отсюда следует, что существует некая единообразная версия действительности, альтернативных версий не может быть. Флобер говорит, что для каждого предмета существует только одно адекватное определение — нужно его найти. Нужно уметь прочесть единственную истинно верную версию, которая, собственно, и не версия, а сама действительность; нужно верить в *действительность действительности*.

И вот появляется прозаик, в чьём романе бог истины аннулирован. Парадокс: писатель с устойчивой репутацией монархиста и реакционера неожиданно оказывается — в своей поэтике — революционером, плюралистом и атеистом. Революционное новаторство Достоевского обнаруживается в том, что его проза («Бесы» —

ближайший пример) создаёт неслыханную для современников концепцию действительности — зыбкой, ненадёжной, неоднозначной, скорее вероятностной, чем детерминистской, в такой же мере субъективной, как и «объективной».

Никто не может ручаться за абсолютную достоверность сведений, которые вам сообщают. Весь роман проникнут духом подозрительности (столь свойственной характеру человека, который его написал). И не то чтобы вас сознательно водят за нос, — отнюдь. «Хроникёр» — воплощённая честность. Просто жизнь такова, что её, как в квантовой физике, невозможно отделить от измерительного прибора, от оценок. Ибо она представляет собой конгломерат версий, и лишь в таком качестве может быть освоена литературой.

Жуткий смысл фигур и событий брезжит из тёмных и гиблых низин этого мира, онтология его удручающе ненадёжна. Познание проблематично. Последней инстанции, владеющей полной истиной, попросту нет, и этим объясняется чувство тягостного беспokoйства, которое не отпускает читателя.

8

Тут, конечно, сразу последует возражение: сказанное не может быть безусловно отнесено ко всему роману. Писатель непоследователен, нет-нет да и сбивается на традиционную манеру повествования. Например, в двух первых главах 2-й части, «Ночь» и «Продолжение». Расставшись с Петром Степановичем, Ставрогин допоздна сидит в забытии на диване в своём кабинете, очнувшись, выходит под дождём в сад, «тёмный, как погреб». Никем не замеченный, никому не сказавшись, кроме лакея, человека вполне надёжного, исчезает в залитом грязью переулке, шагает по безлюдной Богоявленской и, наконец, останавливается перед домом, где в мезонине квартирует Шатов. Во флигеле живёт инженер Кирилов. Обе встречи чрезвычайно важны для сюжета. Однако ни о свидании с Кириловым, ни о разговоре с Шатовым никто, кроме участников, не знает.

Предстоит ещё один визит — в Заречье, к капитану Лебядкину. «[Ставрогин] прошёл всю Богоявленскую улицу; наконец, пошло под гору, ноги ехали в грязи, и вдруг открылось широкое, туманное, как бы пустое пространство — река. Дома обратились в лачужки, улица пропала во множестве беспорядочных закоулков...»

Тот, кто бывал в Твери (в романе неназванной), мог бы и сегодня увидеть эти домишки, заборы, тусклые закоулки, едва различимую во тьме реку. Блеск лампы, скрип половиц, переломленные тени спорящих. И бесконечный дождь за окошком.

И лихорадочные речи Шатова, и безумный проект Кирилова, и ночное, загадочное, в глухом одиночестве, странствие Николая Всеволодовича по призрачному городу — всё начинается, не правда ли, походить на сон. На мосту (в бытность Достоевского в Твери, в 1860 г., это был плавучий понтонный мост) к Ставрогину выходит ещё один призрак, Федька Каторжный. И опять Хроникёр никак не может знать, ни от кого не мог услышать, о чём они толковали.

То же можно сказать о главе «У Тихона», зарубленной редактором «Русского вестника». (Может быть, стоило бы прислушаться к мнению тех, кто считал, что, независимо от мнимой скабрёзности эпизода с Матрёшей, роман без него выигрывает: гениальная глава слишком разоблачает таинственно-демонического Ставрогина и выпадает из сюжета). Спрашивается, откуда было знать Хроникёру о беседе с Тихоном, не говоря уже о «трёх отпечатанных и сброшированных листочках» — исповеди Николая Ставрогина.

9

У меня есть только одно объяснение, почему писатель в этих главах попросту забывает о Хроникёре и повествование принимает характер традиционного изложения «от автора» либо исповеди героя. Хроникёр, говорили мы, не есть романский персонаж в обычном смысле. Хроникёр — это, так сказать, субперсонаж. Николай Ставрогин — сверхперсонаж. В сложной композиции романа, в сцеплении действующих лиц ему отведена особая роль. Как «глаз урагана», эпицентр бури, он мертвенно-спокоен. Будучи центральной фигурой, он вместе с тем стоит над всем, что происходит, — над романом. В этом смысле ему закон не писан.

Его активная роль — в прошлом, до поднятия занавеса. Факел сгорел, остался запах дыма. В романе появляется бывший вождь, которому революция наскучила совершенно так же, как сегодняшнему читателю наскучили славословия Достоевскому-пророку.

«Был учитель, вещавший огромные слова, — говорит Шатов, — и был ученик, воскресший из мёртвых. Я тот ученик, а вы учитель». Неподвижная чёрная звезда, вокруг которой вращаются, на ближних и дальних орбитах, «бесы» во главе с Петей Верховен-

ским, вот кто такой этот Ставрогин. «Ледяной сластолюбец варварства» (как выразился Томас Манн по другому поводу и о другом человеке), маменькин сынок, богач и красавец, которого обступили женщины, — он никого не любит, ни в ком не нуждается. В сфере усреднённого сознания, какую репрезентирует условный рассказчик, этот демон просто не помещается.

Напрашивается другая аналогия, и, быть может, здесь приоткрывает себя тайна принципиальной амбивалентности замысла, амбивалентной психологии самого писателя. Ставрогин, чья фамилия образована от греческого слова, означающего крест, Ставрогин с бесами — зловещая трансвестия Христа с учениками, роман — негатив Евангелия.

10

Можно сколько угодно «актуализировать» этот роман, отыскивать параллели и удивляться прозорливости автора, якобы угадавшего все беды двадцатого, а теперь уже и двадцать первого века, — бессмертие Достоевского и бессмертие «Бесов» — не в долговечности его прогнозов, а в долговечности искусства.

С тем же правом, с каким мы говорим о торжестве художника, можно говорить о поражении национального мечтателя, православно-христианского идеолога, почвенного мыслителя и своеобразного консервативного революционера (вспомним публицистов так называемой Консервативной революции в Германии 20-х годов — как много у них общего с Достоевским).

Это поражение, этот крах — сам по себе есть пророчество, негативное пророчество, над которым можно было бы крепко задуматься, если не терять головы. Можно было бы поразмыслить и о той доле идейной *вины*, которую несёт Достоевский, чьё испуганное народопоклонничество, проповедь всемирно-очистительной миссии России, величия мужика Марья и т.п. опьянила русскую интеллигенцию, способствовала, вопреки ожиданиям писателя, сочувственному приятию радикально-освободительной идеи, приутовила интеллигенцию к революционному самопожертвованию и самоубийству.

11

«Нравственная сущность нашего судьи и, главное, нашего присяжного — выше европейской бесконечно. На преступника смотрят христиански...»

Письмо Аполлону Майкову от 18 февраля 1868 г. написано по частному поводу: речь идёт о недавно учреждённом в России на западный манер суде присяжных. Этот повод становится исходным пунктом для широковещательных обобщений. «Но одна вещь, — продолжает Достоевский, — как будто ещё и не установилась. Мне кажется, в этой гуманности ещё много книжного, либерального, несамостоятельного... Наша сущность в этом отношении бесконечно выше европейской. И вообще все понятия нравственные и цели русских — выше европейского мира. У нас больше непосредственной и благородной веры в добро как в христианство, а не как в буржуазное разрешение задачи о комфорте. Всеми миру готовится великое обновление через русскую мысль (которая плотно спаяна с православием, Вы правы), и это совершится в какое-нибудь столетие — вот моя страстная вера. Но чтоб это великое дело совершилось, надобно, чтоб *политическое право* и первенство великорусского племени над всем славянским миром совершилось окончательно и уже бесспорно».

Какой горькой насмешкой звучит это сегодня — вся эта провалившаяся футурология, догмы крайне сомнительного вероисповедания, выстраданные и вымечтанные пророчества. Утрированная народность (все беды — результат отрыва от почвы), национализм с его логическим следствием — ненавистью к инородцам, этим врагам России, — ненавистью, которая так трогательно уживается с проповедью христианской любви и смирения, с верой в добро и всеобщее братство. Великая спасительная миссия нашей страны, перст, указующий всему миру путь очищения от скверны...

Пафос иных страниц «Дневника» и журнальных статей, обезоруживающая откровенность некоторых — впрочем, не предназначенных для обнародования — писем к жене из Бад-Эмса, писем к Пуцыковичу, к Победоносцеву, к корреспонденту из Черниговской губернии Грищенко, омерзительное (иначе не скажешь) письмо к певице Юлии Абаза. Читать их стыдно. Приводить выдержки не поднимается рука. Да, мы слышим в них голос самого Фёдора Михайловича Достоевского. В конце концов, это голос человека «как все», человека своего времени, выходца из мещанской среды. Голос человека, прожившего страдальческую жизнь в мире, где за сто с небольшим лет после его смерти всё перевернулось, изменилось самым непредсказуемым образом, в стране, которую

после всего, что произошло, он бы не узнал, перед которой, быть может, ужаснулся бы. И, между прочим, человека, жившего в эпоху до Освенцима. Вместе с ней навсегда угас и этот голос. Но не голоса сотворённых его фантазией литературных героев.

Что значит — «в меру»? Название написанной в 1946 году в Калифорнии статьи Т. Манна «Dostojewsky mit Maßen» в русском собрании избранных произведений Манна (1961) переведено так: «Достоевский — но в меру». Боюсь, что это «но», отсутствующее у автора, может ввести в заблуждение. Заголовок оригинала двусмыслен. Он может означать: с чувством меры, не впадая в крайности. Но можно понимать его иначе. С соблюдением той меры, какой надлежит мерить Достоевского, по тем критериям и масштабам, какие достойны его гения.

Читать их стыдно. Приводить выдержки не поднимается рука. Да, мы слышим в них голос самого Фёдора Михайловича Достоевского. В конце концов это голос человека «как все», человека своего времени, выходца из мещанской среды. Голос человека, прожившего страдальческую жизнь в мире, где за сто с небольшим лет после его смерти всё перевернулось, изменилось самым непредсказуемым образом, в стране, которую после всего, что произошло, он бы не узнал, перед которой, быть может, ужаснулся бы. И, между прочим, человека, жившего в эпоху до Освенцима. Вместе с ней навсегда угас и этот голос. Но не голоса сотворённых его фантазией литературных героев.

ОДНУ РОССИЮ В МИРЕ ВИДЯ: ГОРЕНШТЕЙН

Некий загадочный персонаж, именуемый Антихристом, неизвестно откуда взявшийся, «посланный Богом», появляется в русской деревне, в чайной колхоза «Красный пахарь», куда случайно заходит девочка-побирушка Мария. За столиком у окна сидит подросток, судя по одежде, горожанин, но с пастушеской сумкой, молчаливый, чужой всем, и подаёт ей кусок хлеба, выпеченного из смеси пшеницы, ячменя, бобов и чечевицы, «нечистый хлеб изгнания». Станный гость встречается ей то здесь, то там на дорогах огромной страны, где-то на окраине южного приморского города становится на одну ночь её мужем. Мария рождает ребёнка, становится проституткой, попадает в тюрьму и пятнадцати лет от роду умирает. Так заканчивается первая часть романа Ф.Горенштейна. «Псалом». Антихрист приносит несчастье всем, кто оказывается на его пути, но и вносит в их существование какой-то неясный смысл, вместе с действующими лицами объёмистой книги взрослеет и стареет, в эпилоге это уже сгорбленный и седой, много повидавший человек. Его земной путь завершён, и он не то чтобы умирает (хотя говорится о похоронах), но исчезает.

Для чего Дан, он же Антихрист, посетил землю, отчасти становится понятно на последних страницах романа. Поучение Дана представляет собой антитезу Нагорной проповеди.

Пелагея, приёмная дочь Антихриста и праведная жена, спрашивает:

«Отец, для кого же принёс спасение брат твой Иисус Христос: для гонимых или для гонителей, для ненавидимых или ненавидящих?»

Ответил Дан, Антихрист:

«Конечно же, для гонителей принёс спасение Христос и для ненавидящих, ибо страшны мучения их. Страшны страдания злодея-гонителя».

«Отец, — сказала пророчица Пелагея, — а как же спастись гонимым, как спастись тем, кого ненавидят?»

Ответил Дан, Антихрист:

“Для гонителей Христос — спаситель, для гонимых Антихрист — спаситель. Для того и послан я от Господа. Вы слышали, что сказано: любите врагов ваших, благословите проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас. А я говорю вам: любите не врагов ваших, а ненависть врагов ваших, благословляйте не проклинающих вас, а проклятья их против вас, молитесь не за обижающих вас и гонящих вас, а за обиды и гонения ваши. Ибо ненависть врагов ваших есть печать Божья, вас благословляющая...”»

Вот в чём дело: обессилевшее, «падшее» христианство нуждается в новом учителе, который велит не благословлять гонителя, но видеть в нём благословение и награду. Антихрист — не противник Христа, дьяволовое отродье, но какой-то другой, новый Христос.

Родившийся в 1932 г. в Киеве, живущий в Берлине прозаик и драматург Фридрих Горенштейн пережил трудное детство. Его отец, профессор-экономист и партийный функционер, был арестован и погиб в заключении, мать скрывалась с малолетним сыном; в начале войны он осиротел, оказался в детском приюте, долгое время вёл полулегальное существование, был строительным рабочим, позднее окончил горный институт, одновременно пробовал себя в литературе. В Советском Союзе ему удалось напечатать только один рассказ; по его сценарию был поставлен фильм Андрея Тарковского «Солярис». Осенью 1980 года он оставил отечество.

После событий конца 80-х годов произведения Горенштейна, прежде публиковавшиеся только в зарубежной русской печати и во французских и немецких переводах, стали появляться в России. Он автор нескольких романов, среди которых в первую очередь нужно отметить «Искушение» и «Место», многочисленных повестей и рассказов, пьес «Споры о Достоевском», «Бердичев», «Детоубийца», разнообразной публицистики. В 1991 г. в Москве вышел двухтомник его сочинений; пьесы Горенштейна идут в московских театрах. Но и сегодня отношение к нему на родине остаётся двойственным: одни — впрочем, весьма немногие — считают его крупнейшим из ныне живущих писателей русского языка, для других он «инородец», враг вновь утвердившегося консервативно-националистического православия и хулигатель России.

«Литература — это сведение счётов». Французский писатель Арман Лану, сказавший эту фразу, возможно, не отдавал себе отчё-

та в её многозначительности. Литература — это сведение счётов с жизнью и способ отомстить ей, отомстить так страшно, как никакое несчастье не может мстить. Литература может превратиться в сведение счётов с горестным детством, с властью, чьи представители — кость от кости и плоть от плоти народа, с самим этим жестоким простонародьем, имя которому — российское мещанство, со страной, которая всем нам была и матерью, и мачехой. Искусство обладает непререкаемостью высшей инстанции, его приговоры обжалованию не подлежат. Но в том-то и дело, что, нанеся удар, искусство врачует.

В небольшом романе «Искупление», который можно считать одной из вершин творчества Ф.Горенштейна, молоденькая девушка Сашенька, жительница южнорусского городка, только что освобождённого от оккупантов, становится частной носительницей зла, которое превосходит и её, и всех окружающих; это зло неупорядочно разрастается, выходит из-под земли вместе с останками зубного врача и его близких, над которыми совершено изуверское надругательство, зло настигает самих злодеев, зло везде, в каждом, и нет выхода. Но искупление зла приходит в мир: это младенец, ребёнок Сашеньки и лейтенанта Августа, который приехал с фронта, чтобы узнать о судьбе своих еврейских родителей, и, узнав, что с ними случилось, уезжает, чтобы не поддаться искушению самоубийства.

В «Псалме», с его пронзительной жалостью к «гонимым», с поразительной пластичностью образов, особенно женских, с его странной теологией, искупления зла как будто не предвидится; можно возразить, что раны исцелит время, забвение сотрёт следы злодеяний, что искупление — сама жизнь, которая продолжается, вопреки всему. Но ведь это всё равно что не сказать ничего. Дан уходит, оставив сына, другого Антихриста, рождённого праведницей... И всё-таки искупление есть, и мы его чувствуем — в самой фактуре произведений писателя, возродившего традицию русской литературы XIX века с её исповеданием правды в двояком, специфически русском смысле слова: правды-истины и правды-справедливости; искупление — это сама книга, страницы слов, искусство.

В отличие от большинства современных русских авторов, Горенштейн — писатель рефлектирующий, весьма многословный, подчас тёмный: вы проваливаетесь в философию его романов, как в чёрные ночные воды. На дне что-то мерцает. Попробуйте достать

из глубины это «что-то» — мрачное очарование книги разрушится. Пространные рассуждения автора («подлинного» или условного — другой вопрос) сотканы из мыслеобразов, почти не поддающихся расчленению; их прочность отвечает рапсодически-философскому, временами почти ветхозаветному стилю.

С философией, впрочем, дело обстоит так же, как во всей большой литературе нашего века, для которой традиционное противопоставление образного и абстрактного мышления давно потеряло смысл. Рассуждения представляют собой рефлексия по поводу происходящего в книге, но остаются внутри её художественной системы; рассуждения — не довесок к действию и не род подписей под картинками, но сама художественная ткань. Обладая всеми достоинствами (или недостатками) современной культуры мышления, они, однако, «фикциональны»: им можно верить, можно не верить; они справедливы лишь в рамках художественной конвенции. Рефлексия в современном романе так же необходима, как в романе XIX века — описания природы.

Здесь встаёт вопрос о субъекте литературного высказывания в произведениях Горенштейна: кто он, этот субъект? Рассуждения, вложенные в уста героя, незаметно перерастают в речь самого автора — или это автор, ставший героем? Кто, например (если вернуться к роману «Псалом»), рассуждает о нищенстве, целую теорию развивает о том, почему в стране, официально упразднившей Христа, по-прежнему просят подаяние Христовым именем, а не именем Совета народных комиссаров? Кому принадлежит гротескный, почти идиотический юмор, неожиданно прорывающийся там и сям на страницах горестного романа? Как ни у одного другого из его собратьев по перу, в прозе Горенштейна можно подметить ту особую многослойность «автора», которая в русской литературной традиции присутствует разве только у Достоевского. Этой многослойности отвечает и неоднородность романного времени. Писатель, сидящий за столом; автор, который находится в своём творении, но стоит в стороне от героев; наконец, автор-рассказчик, потерявший терпение, нарушающий правила игры, автор, который расталкивает героев и сам поднимается на помост. Вот три (по меньшей мере) ипостаси авторства, и для каждой их этих фигур существует собственное время. Но мы может пойти ещё дальше: в романе слышится и некий коллективный голос — обретшее дар слова коллективное сознание действующих лиц.

Все эти границы зыбки, угол зрения то и дело меняется, не знаешь, «кому верить»; проза производит впечатление недисциплинированной и может вызвать раздражение у читателя, привыкшего к эстетической завершенности, стройности и внутренней согласованности художественного сооружения. Однако у сильного и самобытного писателя то, что выглядит как просчёт, одновременно и признак силы. Такие писатели склонны на ходу взламывать собственную эстетическую систему.

«Ничего... Твоё горе с полгоря. Жизнь долгая, — будет ещё и хорошего, и дурного. Велика матушка Россия!»

Эта цитата — из повести Чехова «В враге». Бывшая подёнщица Липа, с мёртвым младенцем на руках, едет на подводе, и слова эти, в сущности бессмысленные, но которые невозможно забыть, произносит старик-попутчик. Чувство огромной бесприютной страны и обостряет горе, и странным образом утоляет его. Чувство страны присутствует в книгах Фридриха Горенштейна, насыщает их ужасом, веет библейской вечностью. Его романы — не о коммунизме, хотя облик и судьбу его персонажей, разумеется, невозможно представить себе вне специфической атмосферы и привычной жестокости советского строя. Вместе с тем Россия всегда остаётся гигантским живым телом, неким сверхперсонажем его книг, и гротескный режим для него лишь часть чего-то бесконечно более глубокого, обширного и долговечного. Горенштейн — ровесник писателей, которых принято называть детьми оттепели, тем не менее он сложился вне оттепели и даже в известной оппозиции к либерально-демократическому диссидентству последних десятилетий советской истории. Это надолго обеспечило ему невнимание критиков и читателей и в самой стране, и за её рубежами.

ТЮТЧЕВ В МЮНХЕНЕ

1

Гейне, проживший вторую половину жизни в изгнании, жаловался, что, произносимое по-французски, его имя — Henri Heine — превращается в ничто: Un rien.

Может быть, относительно небольшая известность Фёдора Ивановича Тютчева в Германии объясняется фатальной непроницаемостью его имени для немецких уст. О том, что Тютчев был полуэмигрантом и что его творчество невозможно интерпретировать вне связи с немецкой поэзией и философией, в бывшем Советском Союзе предпочитали помалкивать, но и в Мюнхене до сих пор мало кто знает о русском поэте, который прожил здесь, по его словам, «тысячу лет».

Весной 1828 года Гейне в письме из Мюнхена в Берлин спрашивал Фарнхагена фон Энзе, дипломата и писателя, в наше время более известного тем, что он был мужем хозяйки знаменитого берлинского литературного салона Рахели Фарнхаген, знаком ли он с дочерьми графа Ботмера. «Одна из них уже не первой молодости, но бесконечно очаровательна. Она в тайном браке с моим лучшим здешним другом, молодым русским дипломатом Тютчевым. Обе дамы, мой друг Тютчев и я частенько обедаем вместе».

Через много лет, уже покинув Германию (где на самом деле он провёл без малого 15 лет), Тютчев рассказывал: «Судьбе было угодно вооружиться последней рукой Толстого, чтобы переселить меня в чужие края». Имелся в виду троюродный дядя, герой войны с Наполеоном, потерявший руку под Кульмом, граф Остерман-Толстой, который выхлопотал для племянника место сверхштатного чиновника русской дипломатической миссии при баварском дворе. Отъезд состоялся 11 июня 1822 г.: из Петербурга через Лифляндию в Берлин и далее на юго-запад. В карете, лицом к дяде, спиной к отечеству, сидел 18-летний кандидат Московского университета по разряду словесных наук. На козлах подле кучера клевал носом старый дядька Тютчева Николай Хлопов. Недели через две добрались до Мюнхена.

На Оттоштрассе, дом № 248 (которого давно нет в помине, да и нынешняя улица Отто находится в другом месте), была снята просторная и дороговатая для юного чиновника 14 класса квартира, которую старый слуга, опекавший «дитё», обставил на старинный российский лад. В гостиной, в красном углу высели в несколько рядов иконы и лампы. Хлопов вёл хозяйство, сам готовил для барчука, встречал и угощал его немецких гостей. Вечерами в своей каморке он сочинял обстоятельные отчёты для родителей Фёдора Ивановича, владельцев родового имения в селе Овстут Орловской губернии.

2

Русский дом, запах просвир и лампадного масла — и католическая Бавария, королевский двор и местный бомонд. В политических одах и статьях Тютчева, не лучшем из того, что он создал, он заявляет себя патриотом и славянофилом; в революционном 1848 году — свержение Луи-Филиппа в Париже, мартовские события в германских землях — он пишет о «святом ковчеге», который всплывает над великим потопом, поглотившим Европу. «Запад исчезает, всё гибнет...». Спасительный ковчег — Российская империя. В изумительном стихотворении «Эти бедные селенья...» (1855) говорится о Христе, благословляющем русскую землю. А в жизни Тютчев — западник, «у нас таких людей европейских можно счесть по пальцам», — пишет Иван Киреевский, который тоже обитал в Мюнхене на рубеже 20—30-х годов. Время от времени Тютчев наезжает в Россию, и выясняется, что он не в состоянии прожить двух недель в русской деревне. Это патриотизм *à distance*, любовь, которая требует расстояния. И ещё долгие годы спустя, вспоминая Баварию, он будет испытывать «*nostalgie, seulement en sens contraire*», ностальгию наоборот. Вон из возлюбленного отечества... Для этой странной антиностальгии у него находится и немецкое словечко — *Herausweh*.

Его стихи о природе — «Весенняя гроза» («Люблю грозу в начале мая...»), «Весенние воды» («Ещё в полях белеет снег...», «Зима недаром злится...», «Осенний вечер» («Есть в светлости осенних вечеров умильная, таинственная прелесть...»), признанные шедевры русской пейзажной лирики, — на самом деле навеяны верхнебаварскими ландшафтами, написаны после поездок на озеро Тегернзее. Свиданием с мюнхенской красавицей, баронессой Амалией Крюденер, урождённой Лерхенфельд, вдохновлено стихотворение «Я встретил вас — и всё былое...», которое создано за

два года до смерти. Положенное на музыку в конце позапрошлого века одним забытым ныне композитором, оно стало популярнейшим русским романсом.

В Мюнхене юный россиянин, забросив служебные обязанности, и без того не слишком обременительные, быстро обзаводится друзьями. Гейне надеется с его помощью, через знакомства, приобретённые в доме Тютчева, получить профессию в мюнхенском университете Людвиг-Максимилиана. Барон Карл фон Пфедфель, камергер баварского двора, утверждал, что «за вычетом Шеллинга и старого графа де Монжелá Тютчев не находил собеседников, равных себе, хотя едва вышел из юношеского возраста». Огромный седовласый Шеллинг старше Тютчева почти на тридцать лет, это не мешает ему увлечённо спорить с бывшим московским студентом, который доказывает автору «Системы трансцендентального идеализма» несостоятельность его истолкования догматов христианской веры. Киреевский приводит слова Шеллинга: «Очень замечательный человек, очень осведомлённый человек, с ним всегда интересно поговорить».

Тютчев, на которого Гейне (по мнению Юрия Тынянова) ссылается, не называя его по имени, в одной из своих статей, первым начал переводить стихи Гейне на русский язык; с этих переводов пошла необыкновенная, верная и трогательная любовь русских читателей к Генриху Гейне. Среди многочисленных тютчевских переложений с немецкого есть даже одно стихотворение короля Людвиг I. Но о том, что Тютчев — поэт, который не уступит самому Гейне, не говоря уже о его величестве, никто или почти никто в Мюнхене не подозревает; известность Тютчева — другого рода.

3

У Тютчева двойная репутация: блестящего собеседника и любимца женщин. Существует донжуанский список Пушкина (наверняка неполный) — листок из альбома одной московской приятельницы с начертанными рукой 30-летнего поэта именами тридцати четырёх дам разного возраста и состояния, одаривших его своей благосклонностью. Кое-что сближает Тютчева с Пушкиным: влюбчивость, способность воспламениться, проведя с незнакомкой десять минут, — как и малоподходящая для покорителя сердец внешность.

Тютчев был маленького роста, болезненный и тщедушный, с редкими, рано начавшими сесть волосами. Этот человек не отличался ни честолюбием, ни сильной волей, скорее его можно было

назвать бесхарактерным. Карьера его не интересовала. О его рассеянности ходили анекдоты. Однажды он явился на званый обед, когда гости уже вставали из-за стола. На другой день жены Тютчева не было дома, некому было заказать обед, он снова остался без еды. На третий день его нашли в Придворном саду: он лежал на скамейке без чувств. Остроты Тютчева, его *mots*, расходились по салонам, но сам он был начисто лишён тщеславия, в том числе и авторского, писал свои вирши мимоходом, не интересовался публикациями и терял рукописи. Если бы ему сказали, какое место он займёт на русском Олимпе, он был бы удивлён.

Меньше всего он напоминал Дон-Жуана. И всё же это был тот случай, когда мужчины пожимают плечами, недоумевая, что может привлечь в этакое слабаке женщин, зато женщины оказываются под порабощающим гипнозом необъяснимых чар — блистательного ума.

При всём том Тютчев — отнюдь не певец счастливой, самоупоённой любви:

Она сидела на полу
И грудь писем разбирала,
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала.

Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела,
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...

Таков эпилог любви: груды золы. Любовь — это тёмный пожар, жестокая, неодолимая страсть, обнажающая ночную жизнь души. Немецкому и русскому читателю она напомнит «влажного бога крови» с его трезубцем из Третьей дуинской элегии Рильке. Такая любовь есть не что иное, как вторжение в нашу дневную жизнь шевелящегося под ней, словно магма под земной корой, «родимого хаоса»; и её жертвой всегда оказывается женщина.

4

Поразительное стихотворение, написанное в Мюнхене не позднее начала 1830 года (Тютчеву около 26 лет) и напечатанное в пушкинском «Современнике» в 1836 г., принадлежит времени, когда, кажется, ничего подобного в нашем отечестве не появлялось.

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь — и звучными волнами
Стихия бьёт о берег свой.

То глас её: он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил чёлн;
Прилив растёт и быстро нас уносит
В неизмеримость тёмных волн.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывём, пылающе бездной
Со всех сторон окружены.

Как океан объемлет шар земной... Есть мир дня и мир ночи. При взгляде отсюда, из дневного и умопостигаемого мира, сон представляется мнимостью, — но лишь при взгляде отсюда. Можно взглянуть на действительность из сна, и тогда окажется, что именно он реален. Маленький островок суши — вот что такое действительность; вокруг — бездонный и безбрежный океан.

Можно показать с помощью объективных исследований, что сновидение, каким бы долгим и запутанным оно ни казалось, длится считанные секунды. Но время опять-таки существует только в дневном мире, где мы регистрируем электрофизиологическую активность клеток мозга; там, в пространстве сна, времени нет или оно по крайней мере имеет какую-то совсем иную природу.

Здесь нет необходимости рассматривать возможные философские и литературные источники поэтической онтологии сна у Тютчева, ссылаться на немецких романтиков или Шопенгауэра («Равномерность течения времени во всех головах убедительней, чем что-либо другое, доказывает, что мы все погружены в один и тот же сон...»), которого Тютчев, впрочем, в это время ещё не читал. Достаточно будет напомнить, что искусство даёт возможность соединить оба мира. Литература есть способ непосредственно показать, что сон и явь — это две по меньшей мере равноценные стороны нашего существа; литература может и должна ценить в снах то единственное состояние, когда мы способны взглянуть на наше существование глазами некоторой высшей субъективности, примитивной в сравнении с нашим разумом, но стоящей над ним, как большое бледное солнце над уснувшими полями. Ибо если мы созерцаем сны о жизни, то сон в свою очередь созерцает нас. «Что за таинственная вещь сон, — писал Тютчев дочери спустя сорок лет после того, как было создано стихотворение «Как океан объемлет шар земной...», — в сравнении с неизбежной пошлостью действительности, какова бы она ни была!.. Мне кажется, что нигде не живут такой полной, настоящей жизнью, как во сне».

Тютчев-поэт написал немного; за редкими исключениями (Толстой, Тургенев, Фет), современники считали его в лучшем случае талантливым дилетантом. В лучших своих творениях он принадлежал другому времени; державинская выпренность, классицизм восемнадцатого века соединяется в нём с прорывами в космическое сознание, которые сделали его поэзию внятной лишь много десятилетий спустя.

5

«Тайный брак», о котором упомянул Гейне, не был светской сплетней, но и не вполне отвечал действительности. Стихи Гейне из сборника «*Neuer Frühling*» («Новая весна») по крайней мере отчасти навеяны встречами в доме Тютчева; здесь в ранние весенние месяцы 1828 г. развивался роман с юной графиней Ботмер; что же касается её старшей сестры, эксцентрической красавицы Элеоноры, в домашнем обиходе Нелли, то ещё в начале 1826 года она обвенчалась с двадцатитрёхлетним Тютчевым.

Ей было 27. Причудливая причёска, овальное детское личико и пышные плечи на единственном портрете кисти неизвестного художника. Хотя первый муж Элеоноры, покойный Александр Петерсон, оставивший ей трёх сыновей (младшему не было и года), был дипломатом на царской службе, она не знала ни слова по-русски. Через жену Тютчев породнился с баварской знатью. Дом Тютчевых превращается в светский салон; старик Хлопов получает отставку и отбывает к родителям Фёдора Ивановича. Одна за другой, в дополнение к трём пасынкам, у Тютчева рождаются три дочери. Семья и рассеянная жизнь требуют средств, жалованье младшего секретаря посольства невелико, родители присылают немного, и начальство в лице русского посланника в Мюнхене ходатайствует в 1832 г. перед министром иностранных дел о субсидии Тютчеву «для уплаты долгов и дабы держаться на высоте того общественного уровня, к которому он призван столько же своим служебным положением, сколько личными качествами».

Супружество можно назвать счастливым. Тютчев сообщает друзьям, что жена любит его, «как ни один человек не был любим другим». Элеонора Фёдоровна полна забот о муже; оказывается, он подвержен приступам меланхолии, «занят своим ничегонеделанием»; она называет его «дитятя». Любит ли он её так же, как любим ею? Город потрясён ужасным известием. Узнав о новом увлечении мужа, Нелли пытается заколоться на улице кинжалом.

Всё обошлось, но в феврале 1837 года Элеонора Фёдоровна пишет свекрови в Россию: «Если бы Вы могли его видеть таким, каким он уже год, удручённым, безнадёжным, больным, затруднённым тысячью тягостных и неприятных отношений и какой-то нравственной подавленностью..., Вы убедились бы так же, как и я, что вывезти его отсюда волею или неволею — это спасти его жизнь».

В мае (через три с небольшим месяца после гибели Пушкина) Тютчев с семейством приезжает в отпуск в Петербург. Здесь он получает другое назначение — в Турин, к сардинскому двору; оставив на время жену и детей, отбывает на новое место. В Турине невыносимо скучно. Внезапно приходит известие о том, что у берегов Северного моря, при подходе к Любеку сгорел русский пассажирский пароход «Император Николай Первый». Пожар (впоследствии описанный находившимся на борту Тургеневым) вспыхнул ночью; когда разбуженные люди выбежали на палубу, столбы огня и дыма поднимались по обеим сторонам трубы, пламя охватило мачты. Среди пассажиров находилась семья Тютчева.

Смерть Элеоноры в августе 1838 г. была, как считается, поздним следствием катастрофы. По семейному преданию, Тютчев вышел после ночи, проведённой у гроба Нелли, седым. Но через несколько недель, как мы узнаём из дневника Василия Жуковского, он снова влюблен — и где же? Разумеется, в Мюнхене.

6

Эрнестина Дёрнберг приходилась внучатой племянницей некогда знаменитому баснописцу Готлибу-Конраду Пфэффелю; другой Пфэффель, камергер, о котором упоминалось, был её братом. С портрета тридцатых годов, сильно стилизованного, на потомков с едва уловимой иронией взирает спокойная ясноглазая женщина в венце тёмных волос. Несси 29 лет (Тютчеву 36), несколько лет тому назад она овдовела.

Роман затеялся ещё при жизни Элеоноры. В конце 1837 года любовники встречались в Генуе. Об этом есть два стихотворения: «Так здесь-то суждено нам было...» («1-ое Декабря 1837») и «Итальянская villa». По-видимому, сразу после смерти жены встал вопрос о новом браке. Между тем Эрнестина в Баварии, он в Турине, где вдобавок приходится исполнять обязанности посланника, отозванного в Петербург. Причина отставки посланника — обострение отношений России с Сардинским королевством, вызванное весьма серьёз-

ными обстоятельствами: супруга посланника имела неосторожность появиться при дворе в белой вуали, которую подобает носить лишь королеве и принцессам.

Ещё не истёк срок траура. Несси беременна. Решено венчаться за границей. Тютчев бросает дела, запирает посольство и тайком уезжает в Швейцарию. Результат этой самовольной отлучки (вдобавок поэт умудрился по дороге потерять дипломатические шифры) плачевен: конец служебной карьеры, и без того не блестящей. Он принужден подать в отставку и возвращается в Мюнхен.

Не верь, не верь поэту, дева;
Его своим ты не зови —
И пуще пламенного гнева
Страшись поэтовой любви!

Поэт всеилен, как стихия,
Не властен лишь в себе самом;
Невольно кудри молодые
Он обожжёт своим венцом.

Его ты сердца не усвоишь
Своей младенческой душой;
Огня палящего не скроешь
Под лёгкой девственной фатой.

Вотще поносит или хвалит
Его бессмысленный народ...
Он не змиёю сердце жалит,
Он, как пчела, его сосёт.

Твоей святыни не нарушит
Поэта чистая рука,
Но ненароком жизнь задушит
Иль унесёт за облака.

В Петербурге, куда Тютчев переехал с семьёй, окончательно покинув Германию в середине сороковых годов, его ждала последняя любовь к Лёле, 24-летней воспитаннице Смольного института благородных девиц Елене Александровне Денисьевой, от которой было у него двое детей и которую он похоронил. Эрнестина Тютчева надолго пережила их обоих; она покоится в Новодевичьем монастыре в Петербурге рядом с мужем. Где лежит Денисьева, я не знаю.

ЛЕО БЛУМ И САНЯ ЛАЖЕНИЦЫН

Оба романа напоминают циклопические сооружения древности; оба намеренно или ненамеренно ориентированы на архаичский эпос. (Лев Лосев сравнил Солженицына с летописцем Повести временных лет.) Обе книги порождены титаническим усилием создать литературную вселенную, которая выдержала бы соперничество с реальной вселенной. Два монстра равно смущают пестротой своего состава, но должны восприниматься как нечто целое.

На этом, возможно, сходство кончается, и более того, есть нечто ставящее их по обе стороны водораздела. Хотя действие обеих книг приурочено к одной и той же эпохе, они принадлежат двум векам литературы.

Действие 1200-страничного «Улисса» укладывается в 18 часов. Весь этот долгий день Блум блуждает по городу — Одиссей плывёт по морю от одного острова к другому. Вечный Жид скитается из века в век. Час жизни Блума соответствует 65 страницам романа, одна страница — минута с небольшим; этот простой подсчёт сделал Герман Брох. Литературное время буквально совпадает с временем жизни, или, что то же, с временем, как оно протекает в сознании героя. Вместе с тем оно раздувается, как мыльный пузырь. Один день Блума равен тридцатилетнему путешествию Одиссея или двадцативековому странствию Агасфера. Или, если дать волю фантазии, соответствует трём возрастам жизни, трём эпохам европейской истории; ипостасям Троицы, ступеням постижения мира в томистской теологии. Но вот пузырь лопается — бедняга Блум, потный и усталый, мотается, ни о чём не подозревая, по улицам и закоулкам Дублина, забредает на пляж, замечает там хромую девицу, и... и что там ещё происходит: мелочи, труха.

Роман строится по принципу обратной перспективы, тесное пространство и ограниченное время действия раздвигаются до вселенских масштабов. У читателя кружится голова. Но стоит про-

тереть глаза, и вновь перед нами один единственный, ничем не замечательный день 16 июня 1904 года, Bloomsday, суета маленьких людей. «жизни мышья беготня».

Действие эпопеи под названием (довольно безвкусным) «Красное колесо» охватывает примерно четыре года; выбрано несколько коротких отрезков; по определению автора, это *повествование в отмеренных сроках*. Слово «отмеренный» надо понимать буквально, в этой прозе время не имеет ничего общего с мифом, это именно то эмпирическое время, которое обозначено датами-заголовками. Время, решающее для судеб страны, узлы или сгустки истории.

Джойс говорит устами Стивена Дедалуса о кошмаре истории, от которого он хочет пробудиться. В прозе Солженицына история составляет главнейший предмет повествования. История заменяет сюжет и оттесняет художество.

Писатель намерен восстановить исторический процесс, в который вовлечены все, от крестьянина до монарха, предлагает окончательный вариант исторической истины — то, что должно отменить лживую историю революции, навороченную идеологами коммунизма. Отсюда общая установка на *правду* — достоверность историко-документального исследования и правдивость жизнеподобной беллетристики. Всё в романическом цикле Солженицына: пейзажи, диалоги, дискуссии, любовные сцены, описания боёв — должно выглядеть так, как оно происходит в жизни, видимой сквозь оконное стекло.

Иначе говоря, это та картина действительности, которую рисует себе усреднённое, обыденное сознание. Такое сознание не позволяет вторгнуться гротеску, не даёт себя исказить иронии, не склонно к мифологизированию. Такое сознание, вопреки кажущемуся «полифонизму» романа, унитарно. Ему чужды догадки относительно того, что действительность может быть зыбкой и двусмысленной, что она вообще может быть поставлена под сомнение. Автор убеждён: истина, какой бы сложной она ни была, всегда едина, всегда равна самой себе. Наконец, это сознание отождествляет себя с народным и национальным сознанием — писатель говорит как бы от имени народа и обращается к народу.

Дело не в том, правильна или неправильна концепция революции, сочинённая Солженицыным. А в том, что ось, на которой вращается это колесо, точка зрения или обозрения, выдержанная

во всех частях эпопеи, принадлежит сознанию, которое даже не догадывается, что сама эта точка отсчёта может быть релятивирована. Оно просто принимает себя за единственную и конечную истину. Банальность точки зрения — главная особенность этой прозы. Это взгляд усреднённого сознания, это его тривиальная правдивость — мир, видимый через оконное стекло. Изменил искусству не потому, что выбрал не ту идеологию, какую надо, а потому, что въехал в царство банальностей.

Банальность надо замаскировать вычурностью языка и т.п. И даже когда рассказ ведётся «глазами» Ленина, «глазами» императора, через восприятие Богрова и проч., — это всё та же беллетризация обыденного сознания. Оттого и воспринимается такой рассказ «через кого-то» как избитый литературный приём. Опасность литературщины тем больше, чем «ближе к жизни». Кажется, что писатель задаёт себе вопрос: а как бы я себя чувствовал на месте царя? Или на месте женщины, профессора Ольды Андозерской. А вот так: я бы подумал, какой интересный мужчина этот Воронцев!

МЫ, ЕВРОПЕЙЦЫ

Что говорит бездельник Соломон?

Пушкин

Минувшей ночью бессонница выгнала меня из постели, я читал разговоры Борхеса. Журналист Антонио Каррисо спросил: наследником какой культуры считает себя Хорхе Луис Борхес?

Этот вопрос я задаю самому себе.

Я русский еврей, точнее, еврей, принадлежащий к русской культуре. Значит, следует уяснить себе, кому и чему наследует эта культура. Прежде всего, разумеется, вспомним нашего старого педагога — Восточную Римскую империю, иначе Византию. Отсюда следует важный вывод.

В той же радиобеседе славный аргентинец обронил фразу: «Все западные люди, в сущности, евреи и греки». Это напоминает слова Гейне о том, что его современники по своим вкусам и психологии — либо эллины, либо иудеи.

Россия — восточная окраина Запада. Породнившись с Византией, мы сами стали Западом. Или, что то же, западными европейцами. Византия препоручила нам собственное наследство — религию, изобретённую евреями, и язык античной Эллады, оставивший так много слов и речевых оборотов в русском языке. Византийские монахи подарили нам свою книжность, богослужебный обряд, иконопись и алфавит, который представляет собой собрание греческих и нескольких древнееврейских букв. Иудейский Песах, память об исходе из Египта, стал православно-христианским праздником — Пасхой, дети русских матерей получили ивритские имена: Иван, Мария, Михаил, Гавриил, Даниил и множество других.

Близость Востока приукрасила на свой лад и оплодотворила нашу двойную культурную родословную. Соседство с Османской Турцией, завоевавшей Византию, и потомками Орды приобщило к искусству и культуре ислама.

Не раз говорилось о русской незрелости. На самом деле мы — старая культура с отягощённым генофондом; стенания об утраченной самобытности смешны: это удел провинциальных захолустьев. Доказательство нашей родовитости, «патент на благородство» (Фет), — русская литература, одна из древнейших в Европе; ей без малого одиннадцать веков.

НЕВИДИМЫЙ КОЛЛЕДЖ

Мы были музыкой во льду.

Б.Пастернак

Многие пытались дать определение феномену русской интеллигенции, среди них Георгий Федотов, сравнивший интеллигенцию с орденом. Кто такие были мы? Вправе ли мы уподобить наше невидимое сообщество рыцарско-монашескому братству, достанет ли зазнайства повторить фразу поэта о замёрзшей музыке? Память возвращает меня к временам теперь уже неблизким. Минувший век: шестое, седьмое, восьмое десятилетие... Возможно, некоторые черты содружества, о котором идёт речь, ещё сохранились, разве только «лёд» видоизменился: нет больше той увлекательной игры с опасностью, нет и оскаленной, на каждом углу подстерегающей гиены — государственной безопасности, по крайней мере в былом её обличье. Неизменным остался российский пейзаж, осталось враждебное окружение — равнодушный, презирающий культуру народ и тупоумное начальство.

Я говорил о том, как трудно, почти невозможно найти исчерпывающую дефиницию для содружества изгоев. Это были люди, которых сплотило только одно: все знали друг друга, точнее, все знали друг о друге. Встречаясь, где придётся, на кухнях своих тесных обиталищ, знаменитых московских кухнях, теперь уже, не правда ли, вошедших в историю, даже не будучи лично знакомыми, они узнавали друг друга по едва уловимым признакам, по особой манере вести себя, паролям и способам выражаться. Они не принадлежали к привилегированному классу, — скорее наоборот, — не занимали сколько-нибудь престижных должностей, кормились скудными заработками в учреждениях государства, которое не умело ценить их таланты и над которым они исподтишка потешались. Они читали одни и те же запрещённые книжки, обменивались рукописями и копиями, хранение которых приравнялось к государственному преступлению, и обсуждали

темы и проблемы, самое упоминание о которых грозило карой. Порой расплата не заставляла себя ждать, и, выбегая на улицу, чтобы укрыться от подслушивания и слежки в будке телефона-автомата, они информировали друг друга на условном языке об обысках и арестах.

И всё же было бы преувеличением, следуя тактике и практике карательных органов, объявить это сплочение заговором, присвоить ему романтический статус конспиративной организации. Нет, подпольное существование вела в их лице культура, и это был королевский домен, истинное призвание и единственный род занятий, чтобы не сказать — профессия последних могикиан духа. Это было и единственное, духовное и моральное, наследие, которое они оставили после своего исчезновения, ибо мало кого уже осталось в живых. Но искры, которые высекали их разговоры, размышления, споры, не угасли в тёмной бездне, и теперь мы можем сказать: как-никак странные эти люди спасли изрядно подмоченную честь своей страны.

ПУТЬ-ДОРОГА

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка...

А.Блок

1

Помню, когда я читал и частично переводил книгу Элиаса Канетти «Masse und Macht» («Масса и власть»), меня удивило и даже обидело, почему, говоря о «массовых символах нации» (у немцев — строевой лес, у французов революция, у англичан палуба корабля, у испанцев бой быков, у евреев шествие по пустыне, и так далее), почему, перебрав одну за другой древние нации, или культуры, Европы, писатель забыл нашу страну. Но такой символ, национальный символ русских существует, — и какой же может быть иначе? — дорога.

Бесконечная русская дорога до края небес, до синеватой кромки леса на горизонте, всегда одна и та же, дорога, которая служит мерой безмерности страны и бережёт её от распада, прошивая необозримые дали. дорога, по которой можно ехать часами и сутками, по которой хоть три года скачи, сказано классиком, и ни до какого государства не доскачешь, которая засасывает, как сама Россия, — вот оно, нужное слово: засасывает! — и обещает успокоение, и дарит забвение. Еду, еду в чистом поле... Страшно, страшно поневоле среди неведомых равнин — это она, русская дорога, есть в ней что-то роковое и чарующее, в её способности завлечь и пожрать всё; дорога — символ страны, где география поглотила историю, дорога гибельная и спасительная, истощившая завоевательный натиск монгольской конницы, утопившая в снегах Великую армию Наполеона, засосавшая в осеннюю трясиину тевтонское полчище, путь-дороженька, по которой бредут калики перехожие вот уже тысячу лет, и так и не добрались никуда, по которой неслась во весь опор гоголевская птица-тройка — до тех пор, пока не сломались колёса и свалился в грязь бородатый ямщик, сидевший чётр знает на чём...

Дорога — это всегда расставание со старой жизнью и ожидание новой. Первая серьёзная вещь юноши Чехова, повесть «Степь», восхитившая старика Григоровича, сделавшая автора известным, была рассказ о путешествии; в финале «Невесты», последней прозы умирающего писателя, девушка Надя отправляется в путь.

«Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город — как полагала, навсегда».

2

Я был сельским врачом в Калининской, ныне Тверской области, заведовал бывшей земской участковой больницей чеховских времён близ села Есеновичи, некогда называвшегося Спас-Есеновичи, сведения о котором восходят к XV веку, в трёх часах езды от Кувшинова, в двух часах от Вышнего Волочка. По тракту, проходившему мимо больницы, в годы коллективизации везли трупы «зелёных братьев» — отчаявшихся мужиков, бежавших с топорами и вилами в леса. Здесь же, говорят, проезжал в бричке из Волочка Лев Толстой, гостил у какого-то деревенского философа.

Однажды в ноябре, — зима уже давно началась, — я вёз в своей машине с красными крестами на стёклах четырёхлетнего ребёнка, больного бронхиальной астмой, к которому ездил в дальнюю деревню по случаю затянувшегося приступа. Малыш сидел у меня на коленях. Рядом водитель, немолодой мужик по имени Аркадий, ворочал рулём, всматривался в мотающийся дворник. Снег сыпал не переставая. С двух сторон от дороги теснились косматые ели. Узкий тракт успело завалить, не дай Бог встретиться с кем, — не разъедешься!

Доехали до горки, спустились — и началось. Заревел мотор и взревел снова. Вновь и вновь сотрясающаяся машина пытается взять подъём. И опять Аркадий, флегматичный, как все люди его профессии, вылезает из кабины с лопатой и уныло-терпеливо разгребаёт снег — вотще! Едва вскарабкавшись, экипаж съезжает вниз юзом. Идут часы, и всё так же перед нами она, вечная русская дорога.

Медикаменты — а более всего дорога — исцелили моего пациента Мы тарахтим дальше; малыш, укрытый, спит у меня в руках, на моих коленях.

3

Дорога — волшебство и очарование, чувство, родившееся в детстве, на даче в Подмоскowie, когда я вдыхал волнующий запах

нагретых солнцем просмолённых шпал, вперялся в блестящий рельсовый путь и ждал — вот-вот покажется в далёкой дали и начнёт понемногу расти голубоватый призрак, всё ближе, ближе, и примутся подрагивать рельсы, и свет лобовой фары побегит по стальному пути... — это идёт электричка, и возвещает о себе низким гудением двойного, крепящегося на головном вагоне рожка перед ветровым стеклом машиниста.

Дорога — сидение в тесном, не шевельнуться, не вытянуть ноги, одиночном боксе тюремного фургона, темнота и неизвестность, куда везут, последнее путешествие по московским улицам. стоп — оказывается, это вокзал, а там длинный, как срок, который тебе вlepили, ждёт эшелон, и конвоир приковавший к себе заключённого щелчком наручников, подталкивает тебя к глухому, без окон столышину, уже битком набитому, — народишку-то ведь в России пропасть, — и дальше, не мешкая через узкий полутёмный проход мимо решётчатых дверей, за которыми — головы, головы под скачущим лучом карманного прожектора — там лежат, сидят, прижавшись друг к другу, съёжились, скорчились, до восемнадцати рыл в купе, и, наконец, пронзительный свисток локомотива, вагон тронулся с места — и вот она, легендарная, вечная русская дорога, — многосуточный, тряский, стучащий и громыхающий путь через всю страну в лагерь.

Дорога — по костромским, вятским, пермяцким непролазным болотам, деревянные лежни наподобие рельс, по которым, кивая огромной головой, вколачивая в ступняк плоские, растрескавшиеся копыта, тащит двойную вагонку престарелый, тощий и рослый, с раздутой в эмфиземе грудью, всё ещё могучий конь-ветеран, и по-прежнему из ночи в ночь сеется с серо-лиловых небес осенний дождь, неотвратимо темнеет день. Визжат железные колёса, последний рывок, и трещат изношенные лежни, рушится дорога, и конь, и возчик со своим экипажем проваливаются в трясины, и лошадь бьётся в оглоблях, путается в упряжи, вздымая фонтаны грязи, и, выбравшись, наконец, шатаясь, я бреду во тьме за подмогой, навстречу мглистым огням лагпункта.

«Ничего... — повторил он. — Твое горе с полгоря. Жизнь долгая — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет. Велика матушка Россия! — сказал он и поглядел в обе стороны. — Я во всей России был и всё в ней видел, и ты моему слову верь, милая. Будет и хорошее, будет и дурное...»

Это снова Чехов, — и ей-Богу, лучше не скажешь.

ПИСАТЕЛЬ — ЖУРНАЛИСТ — ПИСАТЕЛЬ: ЭРЕНБУРГ И ВАЙЯН

Nous croyons devoir prévenir le public que nous ne garantissons pas l'authenticité de ce recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman.

*Avertissement de l'Editeur*¹

Гладко зачёсанные, умашённые бриолином волосы, модный костюм, внешность сноба. Ухватки фата. Круг друзей: поэты-сюрреалисты, анархо-революционеры, «коммунизаны». Любимое общество: шлюхи. Ночные странствия по кабакам. Американские башмаки. Виски. Марихуана. Стекланный, временами почти мёртвый взгляд. Дьюк Эллингтон. Моцарт. Ещё виски. Взлететь и упасть. А потом написать роман.

Из дневника:

Великие люди, вот кто делает историю... Но меня интересует, каким образом история даёт развернуться великим людям. Я полюбил коммунизм за то, что он разбудил большевиков, стальных мужей, львов. Сталин: человек из стали.

Гуманизм стал реакционным. Гуманизм — это оружие прилеглированных классов... Я против гуманизма».

Девушка ждёт автобуса на вокзале в Маконе. Прогуливаясь, работает попкой, этого достаточно, чтобы сделать её интересной, и она это знает. Сидя, стоя — какое спокойствие и самообладание, какая уверенность в себе...

¹ Мы считаем своим долгом предупредить публику, что мы не ручаемся за подлинность этого собрания писем, и более того, у нас есть веские основания полагать, что это не что иное, как роман. *Пьер-Амбруаз-Франсуа Шодерло де Лакло*, Опасные связи. Предупреждение издателя (1782) Цитаты из «Интимных записей» Р. Вайяна — в переводе автора статьи.

Ещё виски и дивертисмент Моцарта. Писатель живёт с женой-итальянкой, нестигаемой коммунисткой и верной подругой, в домике на окраине деревни, в тишине и благодатном климате, в предгорье Французских Альп. Розы, орхидеи.

Чувство тревоги, внутреннее беспокойство; выпив, он не может усидеть на месте. Хлопнуть дверцей своего «ягуара», вывернуть с просёлочной дороги на автостраду и дать газ. Холодный, почти мёртвый взгляд. На светящемся диске не хватает нескольких делений, чтобы оторваться от бетона и взлететь к небесам. Писатель свободен, ибо он выбрал свободу. Он свободен, ибо выбрал революцию. Он свободен, и поэтому он член коммунистической партии. Несмотря на то, что он член партии, он свободен. Всё дурное, что говорится о Советском Союзе, — клевета врагов свободы.

Записи в дневнике:

Седьмая неделя без выпивки... Советский человек не может смотреть на вещи глазами западного человека, не может мыслить так, как мыслит западный человек, не может реагировать как он — и наоборот. Точно так же в алкогольное время невозможно смотреть на вещи, думать, реагировать как в трезвое время года.

В последние месяцы много занимался любовью... Мулатка Эммануэла в лесу св. Франциска. Аромат чёрных и жёстких волос под мышками. Согласилась, как будто речь идёт о чём-то само собой разумеющемся, но смотрит с любопытством. Хотела сниматься в кино и ещё Бог знает что... Магда, в заведении на улице *Caro le Case*. Изысканная учтивость римских блудей... Роланда с площади Этюаль...

Часов в одиннадцать заснул, со сновторным, как обычно. Проснулся в десять минут первого. И — застонал: ё... твою м...! (Merde!) Какая тоска!»

Вернулся из Москвы. Две недели тому назад, когда я туда приехал, в аэропорту, в зале ожидания ещё стоял Сталин. Теперь статую закрыли белым чехлом. Скоро её уберут. Придут рабочие, повесят петлю на шею, приладят лебёдку, и поминай как звали... Теперь и мне пришлось снять со стены его портрет. Я человек несентиментальный. Однажды я прогнал женщину, которую любил больше всего на свете; смотрел, как она тащит свои чемоданы, спускаясь по лестнице; она подняла ко мне лицо, залитое слезами, это лицо отпечаталось в моём сердце, но я не запла-

кал... И когда Франция в июне сорокового года была разгромлена, я не пролил ни слезинки. А когда умер Сталин, я плакал. И теперь снова я плакал, плакал всё ночь. Плакал о Мейерхольде, которого убил Сталин, и плакал о Сталине-убийце.

Ответы на «анкету Пруста» (известную в России по ответам Маркса):

Какое качество вы предпочитаете в мужчине? — Трезвый взгляд на самого себя.

Ваш любимый цвет? — Чёрный, как волосы женщин на берегах Средиземного моря.

Что вы больше всего не любите? — Отвечать на вопросы!

*

В домашней библиотеке Ильи Эренбурга стояли изящные томики — подарок друга, собрание сочинений Вайяна, выпущенное в шестидесятых годах. Сейчас в книжных магазинах Парижа можно найти только роман «Закон»; всё остальное давно не переиздаётся.

Умерший весной 1965 года на 58-м году жизни от бронхогенного рака лёгких, некогда известный в СССР писатель и журналист Роже-Франсуа Вайян, возможно, заслуживает того, чтобы считаться малым классиком французской литературы XX века. Две-три книги всё-таки дают ему право на этот ранг, и прежде всего «Закон» («La Loi», Гонкуровская премия 1957 г.). По-русски, в образцовом переводе Н.Жарковой, роман появился уже после смерти автора; то, что переводилось и пропагандировалось во времена, когда Вайян состоял в рядах так называемых прогрессивных писателей Запада, другими словами, был членом компартии, носило отчётливый отпечаток этой принадлежности и забыто, по-видимому, прочно.

Я помню разговоры и споры с известным литературным критиком, старинным и близким другом, которого приводили в негодование попытки так или иначе объяснить преклонение некоторых западноевропейских писателей перед Сталиным и советским режимом; моему собеседнику казалось, что я склонен их оправдывать. Он не мог простить ни прокоммунистических симпатий Сартру и Симоне де Бовуар, ни двусмысленной лояльности престарелому Бернарду Шоу, ни тем более коммунистических убеждений какому-нибудь Роже Вайяну.

И в самом деле, читая заметки Бовуар о чуть ли не ежегодных поездках с Сартром в СССР, испытываешь неловкость — ведь неглупые же, в конце концов, были люди. О другой супружеской паре, Луи Арагоне и Эльзе Триоле, и говорить нечего: их поведение порой нельзя было назвать иначе как постыдным.

Причин было много, не последнюю роль играли высокие гонорары в полноценной валюте, которые отваливали советские издательства за всё, что переводилось и выпускалось неслыханными в Западной Европе тиражами. Но главными оставались — если не для всех, то для многих — идейные ориентации. Решающим был политизированный образ мыслей, пресловутые политические убеждения, всегда основанные на бинарной схеме: враг моего врага — мой друг, друг врага — враг. Питать отвращение к Советскому Союзу, брезгливость по отношению к корявому вождю народов, испытывать, казалось бы, вполне естественные чувства — означало оказаться в лагере правых. Быть независимым в этой системе представлений значило зависеть, «лить воду на мельницу». Сюда присоединялась и та особая казуистика, по которой попытки неуважительно отозваться о политике квалифицируются как «тоже политика».

То, что эти друзья мира и социализма в свою очередь «льют на мельницу», что их известность, талант, их ум или глупость, честность или суетность беззастенчиво используются, что они затянуты в машину, в данном случае — советскую пропагандистскую машину, как будто не доходило до их сознания.

*

Политическое мировоззрение может сыграть с писателем злую шутку. Политическое мировоззрение предписывало этим властителям дум носить шоры, запрещало интересоваться всем, что могло оказаться разоблачительной правдой; эти люди, как дети, могли утверждать, что XX съезд «открыл им глаза»; они не хотели знать ни о коллективизации, ни о голоде, ни о тотальном сыске и всеобщем доносительстве, ни об убийствах, поставленных на конвейер, ни о системе принудительного труда, не имели представления о реальной жизни в советском государстве, о тотальной лжи и неслыханной по размаху и наглости пропаганде, — не хотели знать и поэтому ничего не знали. СССР был маяком, светочем —

и в то же время оставался провинцией мира, полуазиатской страной, сама по себе она их мало интересовала, они были поглощены политической борьбой в собственной стране, русского языка не знали, социализм, коммунизм — эти слова в их устах имели совершенно иной смысл.

Политические убеждения не разрешали им допустить ту простую мысль, что если бы, не дай Бог, режим, подобный советскому, победил в их собственной стране, они мгновенно лишились бы своих кафе и привычных удобств, своих клубов и редакций, возможности собираться вместе и дискутировать, говорить что думаешь и писать что хочешь, жить, где вздумается и ездить по разным странам. Поборники свободы, они как будто не догадывались, а если догадывались, то не решались сказать вслух о том, что страна, внушавшая им чуть ли не религиозный пиетет, была царством тотальной несвободы. Они по-прежнему видели в Советской России бастион левых сил и защитницу всех угнетённых — между тем как режим в такой же мере заслуживал наименование «левого», как и крайне правого, приобрёл отчётливые фашистские черты — не заметить их мог только слепой.

Но они могли бы возразить, что в их собственной стране социальная несправедливость и социальная борьба отнюдь не были выдумкой марксистов, что в борьбе за права трудящихся коммунисты стояли на переднем крае, что в годы оккупации — память о них была свежа — партия стала активной участницей Сопротивления, что Советский Союз расколошматил Гитлера... Словом, ясно, что они могли бы сказать.

*

Эта филиппика понадобилась не ради того, чтобы осудить или оправдать Вайяна, — хотя в целом тема отнюдь не утратила актуальности, — но для того, чтобы оценить, понять некоторые из приведённых выше записей, предназначенных отнюдь не для публики. Пусть не удивляет сегодняшнего читателя плач по Сталину, эти сопли, размазанные на листах дневника. Быть может, писатель оплакивал самого себя. Холодному снобу, каким он хотел казаться, либертену-аморалисту в манере виконта де Вальмона, героя высоко ценимого Вайяном романа Шодерло де Лакло «Опасные связи», которому (и роману, и герою) он немного подражал, — пригрезил

лось, что он обрёл великую веру. «Ecrits intimes» — ворох заметок, дневниковых записей, писем, набросков статей и заготовок прозы — были опубликованы вдовой Вайяна в конце 60-х годов, и, надо сказать, иные страницы этого тома принадлежат не к худшему из написанного Вайяном.

Илья Эренбург (известность Вайяна в СССР — в большой мере его заслуга) посвятил умершему другу главу в своих мемуарах, страницы, полные недомолвок, рассчитанные одновременно и на сообразительность читателя, и на его неосведомлённость. Но они принадлежат к немногому и лучшему, что написано на русском языке о Роже Вайяне. Эренбург привёл и выдержки из «Интимных записей», в то время рукопись ещё не была издана.

О многом, как водится, мемуарист умолчал. Между июнем и июлем 1956 года в дневнике Вайяна крупными буквами посредине листа начертано:

ÇA NE M'INTERESSE PLUS. (Мне это больше неинтересно).

Означает ли эта запись, что он поклонялся священным королям только потому, что это было «интересно»?

Пятьдесят шестой год: доклад Хрущёва и начало оттепели. Пятьдесят шестой год — это также советские танки в Будапеште и кровавое подавление венгерского восстания. Но воздержимся от слишком прямолинейных толкований. Вайян подписал протест против вторжения в Венгрию. Несколько времени спустя он вышел из Французской коммунистической партии, и всё же нельзя утверждать, что идеи коммунизма, классовый борьбы, пролетарской революции и т.д. вполне утратили для него убедительность. Просто они перестали его интересовать. Невозможно утверждать, что он и прежде был образцовым коммунистом. Слишком трудно было сочетать индивидуализм с партийной дисциплиной, сексуальную свободу и даже одержимость сексом, эксцессы, которым чуть ли не до конца жизни предавался Вайян, — с партийным аскетизмом, рифмовать свободомыслие с догмой, независимость художника с идеологией. Нельзя даже сказать, что его вообще перестала интересовать политика (последняя опубликованная им статья называлась «Eloge de la politique», «Похвальное слово политике»). И всё-таки.

Эренбурга можно было бы избрать как модельную фигуру, противоположную Вайяну. Эренбург любил называть себя писателем, употребляя это слово в широком смысле; очевидно, что пра-

вильней было бы назвать его журналистом, который хотел быть не только журналистом. Кем же ещё? Писателем. И он как будто осуществился в этой роли, — как будто. Слишком многое, и не только недостаток художественного дарования, мешало блестящему, в других отношениях богато одарённому Эренбургу стать писателем-художником. На его примере можно видеть, чем отличается журнализм от писательства: вопреки распространённому мнению, это две вещи несовместные. Мы говорим не только о политике в собственном смысле. Речь идёт о чём-то большем: об отношении к действительности, о способе видеть, воспроизводить и преобразовать мир.

*

Французское слово *journal* означает «журнал» в том смысле, какой это слово имело в русском языке первой половины XIX века: дневник («журнал Печорина»); другое значение — газета.

На примере Эренбурга хорошо видно, чему может научить многолетняя деятельность журналиста, то есть работа для газет: оперативности, чуткости, злободневности, умению вращаться, как флюгер, в спешке, которая становится рабочим методом, риторическому суесловию, привычному злоупотреблению языком, умению навести блеск на общие места, умению носиться, как по льду на коньках, по поверхности событий, наконец, искусству маскировать тенденциозность. На примере этого автора, единственного европейца среди всех своих советских коллег, очень много сделавшего, очень много написавшего и отнюдь не ушедшего навсегда *ad patres*, — если сегодня читать его книги почти невозможно, то его путь, его личность, его гуманизм и человеческое обаяние по-прежнему незабываемы, — на примере Ильи Григорьевича Эренбурга можно видеть, как глубоко внедрённая, регулярно, как наркотик, впрыскиваемая в кровь несвобода мысли становится, начиная по крайней мере с тридцатых годов, второй натурой; трёхтомные мемуары «Люди, годы, жизнь», последнее и, вероятно, значительнейшее творение Эренбурга, — памятник этой несвободе.

Вайян, который совсем молодым человеком стал журналистом-газетчиком, репортёром, объездившим весь свет, прошёл путь в противоположном направлении. Он испытывал непреодолимую потребность быть писателем. Он им стал.

Предки Роже Вайяна были савойскими крестьянами, родители — мелкими буржуа из провинциального городка в северном департаменте Уаза. Он окончил престижную Высшую нормальную школу в Париже. Как уже сказано, занялся журналистикой. Рано пристрастился к наркотикам, окунулся в богему, практиковал, вслед за своим кумиром Артюром Рембо, *dérèglement de tous les sens* (раздрызг, расстройство всех чувств). Пробовал себя и в художественной литературе, испытал сильнейший соблазн сюрреализма.

Словечко *surréal* изобрёл Аполлинер. Литературная школа, присвоившая себе это название, пришедшая на смену дадаизму, сложившаяся после первой Мировой войны, ушла в прошлое (мы не касаемся сюрреализма в живописи и кино, который оказался более долговечным). Но тот, кого однажды, пусть издали или даже спустя много лет, коснулось её веяние, вправе сказать, что сюрреалистическое письмо — не отвлечённая программа, но некая фаза в эволюции писателя. Во всяком случае, живя сегодня, невозможно не учитывать её уроки. Нельзя представить себе серьёзного прозаика, который не принимал бы к сведению эксперимент сюрреализма.

Сюрреалистическому мировоззрению не надо учиться. Самые разные писатели только что минувшего века становились сюрреалистами в своих попытках вырваться из засасывающей традиционной прозы — ничего не зная о Бретоне и Супо, не интересуясь фрейдизмом.

Подсознание, насколько его можно вообще «осознать» и артикулировать; сновидение — театральные подмостки подсознания или, если угодно, сверхсознания; причудливая образность, автоматическое письмо, сексуальный туман, «чёрный юмор», метафизический алогизм, символ, не поддающийся расшифровке, — все эти приобретения литературы первой трети XX в., разумеется, давно перестали быть новинкой и вместе с тем не утратили своей новизны.

Мы сказали: фаза, этап. Вайян, в отличие от «корифеев» — Бретона и Арагона, кстати, вступивших и в ФКП, не стал знаменосцем сюрреализма. Он был человеком другого темперамента. Когда он пытался теоретизировать, выходила путаница (примером может служить послевоенная статья «*Le Surréalisme contre la Révolution*»). В его зрелом творчестве сюрреалистская юность поч-

ти не оставила следов; ссора с Арагоном подвела черту под целой эпохой. В июне 1940 г. Франция капитулировала. Вермахт оккупировал значительную часть страны, Третью республику сменило «Французское государство» под началом престарелого маршала Петена в Виши. Вайян, сперва было ставший коллаборационистом, примкнул к Сопротивлению (которому позже посвятил свой первый роман), сделался настоящим бойцом — не литературным, а реальным, ушёл в подполье, ежедневно рисковал жизнью, считался специалистом по пусканию под откос поездов с немецкими солдатами и вооружением.

*

Герой небольшого (и отнюдь не лучшего в наследии Роже Вайяна) романа «La Fête», «Праздник», многоопытный стареющий писатель Дюк повторяет слова Вайяна: «Мне это больше не интересно». Дюк — бывший коммунист и журналист, борец за права угнетённых, едва не расстрелянный в Алжире. Теперь он живёт на вилле среди живописной природы и только что начал роман «Праздник», который мы читаем. У Дюка и его жены гости — начинающий писатель Жан-Марк с молоденькой женой Люси. Работа не клеится, Дюку нужна встряска, жена понимает его и молча соглашается отпустить мужа и Люси в трёхдневный вояж; Жан-Марк тоже как будто не возражает. В номере отеля, где остановились Дюк и Люси, устраивается праздник любви, описанный со знанием дела, после чего краткосрочные любовники возвращаются к супруге и супругу, и Дюк с новыми силами принимается за роман.

«Мой метод, — говорил Вайян в одном из многочисленных интервью, — превратить каждую главу в законченную сцену. Я начинаю писать не раньше, чем представлю себе обстановку и поведение действующих лиц во всех подробностях, так что уже не могу переставить мебель, изменить диалог...». Жёсткая эстетика, трезвость и ясность повествования, дисциплинированное письмо, — стиль зрелого Вайяна ориентирован на классиков XVII–XVIII веков: мадам де Севинье, герцога Сен-Симона, Шодерло де Лакло; к ним надо присоединить Бенжамена Констана и Стендаля. От двадцатого века у Вайяна — особый остро-сладковатый сок, которым пропитана его суховатая проза: всепроникающий эротизм.

Так написан «Закон», созданный в летнем доме на юге Аппенинского полуострова, в Абруццах, где одно время жил Вайян. Заголовок не лишён иронического смысла, потому что «закон» есть не что иное, как торжество произвола и беззакония. Вместе с тем речь идёт о чём-то большем, чем игра, в которую играет вся Южная Италия. Речь идёт о неизбежном, вечном законе жизни, в которой состарившихся владык побеждают молодые хищники, чтобы уступить место хищникам следующего призыва. Это очень мрачная книга.

Играют в карты, в кости, иногда просто тянут жребий на соломинках. Выигравший, именуемый хозяином, *padrone*, получает право распоряжаться судьбой того, кто проиграл. «Хозяин» может им помыкать, как ему вздумается; проигравший превращается в безмолвного раба. Между прочим, игра в «закон» удивительно напоминает уличные игры подростков, процветавшие во времена нашего детства, в Москве, за тысячу вёрст от Италии.

Действие романа происходит в городке, где есть полиция, есть суд и так далее, но всё это — видимость. Господствуют два зверских инстинкта, идёт борьба за власть над городом и за девственность юной красотки Мариетты. Побеждает сама Мариетта — будущая хозяйка города.

РЕМБО, ИЛИ СПЯЩИЙ В ДОЛИНЕ

Существует абсолютная шкала поэзии. Существуют абсолютные стихи, — например, такие, как «Гимн Афродите» — единственное дошедшее до нас полностью стихотворение греческой поэтессы Сапфо, некоторые оды Горация, некоторые вещи из «Западно-восточного дивана» Гёте, «Песнь о вещем Олеге» Пушкина или «Незнакомка» Блока. Абсолютным стихотворением я считаю следующий сонет Артюра Рембо: он называется «Le Dormeur au val», то есть «Спящий в долине». Подстрочный перевод, разумеется, не передаёт его волшебства, его гармонии и его жестокости, — но всё же даст о нём некоторое представление:

Вот зелёная пуца, где распевает ручей, где цепляются к травам его серебряные лохмотья, солнце льётся с гордых высот, вот лощина, где пузырятся его лучи.

Молодой солдат, без каски, с открытым ртом, утонув затылком в синих влажных листьях, спит, он раскинулся в траве под облаками, бледный на зелёном ложе, под ливнем света.

Из цветов торчат его сапоги, — он спит. Улыбаясь, как улыбается больное дитя, он видит сон. Природа, согрей его: ему холодно. Его ноздри не вздрагивают от пряных запахов. Он спит под солнцем, спокойно, положив руку на грудь. В правом боку у него — две красных дыры.

Стихотворение «Спящий в долине» помечено октябрём 1870 года, вне всякого сомнения оно подсказано впечатлениями франко-прусской войны. Седьмого октября 16-летний Рембо во второй раз бежит из дому. Он идёт пешком из Французских Арденн, переходит бельгийскую границу, снова оказывается во Франции, во фронтовой полосе, где его задерживает полевая жандармерия. Это лишь начало его странствий, которые продлятся ещё два десятилетия, до самой смерти.

Жан-Артюр Рембо умер ровно сто лет назад. У французов нет единого и бесспорного национального поэта наподобие Данте в Италии, Гёте в Германии, Пушкина в России. Вместо абсолютного монарха — череда князей: Гюго, Бодлер, Аполлинер... Быть может, Рембо — величайший поэт Франции. Но это фигура, которая не встраивается ни в какие ряды и обоймы. Рембо называли изгнанным ангелом, его сравнивали с Прометеем: не бог, не дьявол, но и нечто большее, чем человек.

Он родился на северо-востоке Франции в городке Шарльвиль в 1854 году. Его воспитала мать, сухая, надменная и деспотичная дама, дочь крестьянина; отец был офицером, целыми месяцами где-то пропадал, затем вовсе бросил семью. К пятнадцати годам Рембо прочёл уйму книг и был в своём классе чемпионом по сочинению латинских стихов, он даже получил премию на академическом конкурсе школьников за поэму «Югурта», написанную гекзаметрами. В мае 1870 года он послал свои французские стихотворения маститому поэту Теодору де Банвилю, а в августе, накануне последнего учебного года, сбежал из дому. Доехав зайцем до Парижа, он был снят с поезда, посажен под замок, его гимназический учитель выручил его и привёз к матери. Через десять дней Рембо снова исчез; об этом побеге мы уже говорили.

Несколько позже стало ясно, что уже в это время он достиг вершин мастерства. О стихах этого подростка, таких, как «Бал вишельников», «Первый вечер», «Моё бродяжничество», «В зелёном кабачке», «Роман», «Спящий в долине», в наше время существует огромная литература. В следующем, 1871 году, в феврале, бросив лицей, он скрывается из дому в третий раз, две недели болтается в Париже и возвращается пешком, голодный и оборванный, в глубоком унынии; кажется, что свобода его обманула. Он ничего не делает, целыми днями сидит в кафе, пьёт и читает книги об алхимии и каббале. Тринадцатого и пятнадцатого мая им были написаны «Письма ясновидящего», так принято называть два тесно связанных друг с другом текста, адресованных учителю Изамбару и одному общему знакомому. Это своего рода эстетический манифест; там говорится о том, что поэт должен взломать границы своей личности: поэт — это тот, кто наделён даром сверхъестественной прозорливости; поэтому он становится голосом неведомого и непознаваемого, медиумом вечности. Для этого он должен изобрести новый язык. В истории европейской поэзии этот документ знаменует отказ от субъективной лирики, переход от романтизма к символизму.

Считается, что весной или летом 1871 г. Рембо прочёл «Цветы зла» Шарля Бодлера, умершего за четыре года до этого. Некоторые стихи свидетельствуют о влиянии Бодлера или, лучше сказать, о преемстве; к ним относится одно из самых могучих и загадочных творений Рембо — написанная классическим александрийским стихом и вместе с тем головокружительно новаторская поэма «Le Bateau ivre», «Пьяный корабль».

Спускаясь вниз по рекам, которых никому не перейти, я больше не повиновался команде. Краснокожие с криками целились в матросов, стрелы пригвоздили их, голых, к мачтам, на которых развевались мои выпела...

Мне было всё равно, что станет с экипажем, неважно, что я вёз, фламандское зерно или английские ткани. Когда умолкла вместе с матросами вся эта суета, реки выпустили меня на простор...

В буйном плеске прибоя, глухой, как мозг младенца, я понёсся вперёд!..

...Я видел звёздные архипелаги! Острова в небесах, чьё безумие распахнулось навстречу пловцу! Не в эти ли бездонные ночи ты спишь, уходя в изгнание, о мощь грядущего, миллион золотых птиц?..

Но верно, что я слишком много плакал! Как надрывают сердце утренние зори! Жестокость лун и горечь солнц!.. И если я ещё жажду вод Европы, так ведь это — лужа, чёрная и холодная, где в благоуханных сумерках печальный ребёнок, присев на корточки, пускает кораблик, хрупкий, словно майская бабочка...

На исходе лета или в самом начале осени того же года Рембо получил письмо от Поля Верлена, которому послал незадолго до этого «Пьяный корабль» и другие только что написанные стихотворения, в том числе знаменитый сонет «Гласные», где звуки языка уподобляются цветам спектра. Верлен писал: «Приезжайте, дорогая великая душа...» В конце сентября Рембо снова явился в Париж.

К этому времени Парижская коммуна уже разгромлена. Великий пир поэзии и свободы, о котором грезил в провинциальном городке Рембо, остался где-то позади, а может быть, его никогда и не было. Рембо очутился среди маленьких стихотворцев, доморощенных кабацких гениев, бесконечных претенциозных словопрений об искусстве. Единственной по-настоящему великой фигурой в

этом полуподвальном мирке был Верлен, добрый и слабовольный человек, очень скоро подпавший под власть демонического юноши, который вдобавок стал его любовником.

Сохранился рисунок Верлена: мальчик в короткой куртке и узких брючках, с бантом на шее, длинноволосый, в шляпе и с трубкой в зубах. Надпись: «Артюр Рембо, июнь 1872 года».

Разумеется, у Рембо нет ни копейки в кармане, и ему негде жить. Верлен готов помочь ему, чем может, но надменный Рембо отвергает всякое покровительство. Всё же он поселяется у Верлена, который живёт с женой, детьми и родителями жены. Бесконечные шатания вдвоём по злачным местам, где собирается литературная богема, пьянство и скандалы, тут-то и даёт себя знать необузданный нрав Рембо; не обходится дело и без наркотиков. Такая жизнь продолжается до лета 1872 г. Рембо, которому идёт восемнадцатый год, пишет свои последние стихи. В начале июля он пропадает из Парижа вместе с Верленом.

Друзья всплывают в Лондоне. Что они там делают, на какие средства существуют, трудно сказать. Матильда Верлен грозит своему непутёвому мужу разводом. Наступает сырая зима, и на Рождество, бросив 28-летнего друга, Рембо смывается домой, в Шарльвиль.

История взаимоотношений с Верленом, судорожный роман, которому посвящены короткие зашифрованные тексты в небольшом прозаическом сборнике «Пребывание в аду» (Рембо называет себя «инфернальным супругом»), — это, кажется, самая известная часть его биографии. После Нового года он возвращается в Лондон, остаётся с Верленом до весны, потом уезжает в местечко Рош неподалёку от Шарльвиля, где у матери Артюра есть деревенский дом; там и было написано «Пребывание в аду».

Ближе к весне Верлен каким-то образом оказывается в Арденнах, в деревне Жеонвиль, поблизости от друга. Происходит встреча, Верлен умоляет Рембо не бросать его, и вот они снова в Лондоне. Затем роли меняются: третьего июля 1873 года Верлен убегает от «инфернального супруга». Рембо мчится в порт — Верлен уже отплыл. Верлен добрался до Брюсселя. Рембо пишет ему отчаянное письмо: «Вернись, вернись, единственный друг. Клянусь, я буду вести себя хорошо... Вернись, мы обо всём позабудем, Какое несчастье, что ты принял всерьёз все мои глупости. Все эти два дня я проплакал... Вернись, все твои вещи на месте... А хочешь, я сам к

тебе приеду?...» И, не дожидаясь ответа, Рембо 10 июля прибывает собственной персоной в Брюссель. На улице происходит безобразная сцена: пьяный Верлен стреляет в друга. Раненного в руку Рембо увозят в больницу, а Верлена ведут под руки в полицейский участок. Бельгийский суд приговаривает Верлена к двум годам тюремного заключения.

Через неделю, выписавшись из больницы, Артюр Рембо пешком вернулся во Францию, к матери в Рош. Здесь он закончил «Пребывание в аду». Судьба этой рукописи была следующей: осенью Рембо, оказавшись снова в Брюсселе, передал её одному издателю, но не мог с ним расплатиться. Книжку никто не покупал. Рембо махнул рукой на эту затею, воротился в Шарльвиль; считалось, что рукопись пропала, — кажется, он её сжёг, а издатель будто бы уничтожил все печатные экземпляры. Через 28 лет собиратель редких книг Леон Луссо обнаружил эти экземпляры в подвале типографии, но помалкивал о своём открытии ещё полтора десятилетия; о книге стало известно только в 1915 году.

Следующим и последним произведением Рембо были «Озарения», сборник коротких, необычайно ярких прозаических фрагментов, как и «Пребывание в аду», с трудом поддающихся расшифровке. Часть из них, возможно, фиксирует видения, посетившие автора под действием гашиша. Это отвечает поэтической и жизненной программе Рембо: чтобы выйти за грань познаваемого, поэт должен расстроить все свои чувства. Между тем с октября 1873 до весны 1874 г. о нём ничего не известно. Затем он появляется в Лондоне, на этот раз в обществе Жермена Нуво, малозначительного поэта и достаточно сомнительной личности. Живут, перебиваясь с хлеба на воду. Весной или летом Рембо заболел, он вообще не отличался крепким здоровьем. Нуво бросает его на произвол судьбы, но, к счастью, на помощь приезжают мать и сестра. Поправившись, Рембо впервые в жизни устраивается на работу у предпринимателя, который держит извоз, но отпрашивается домой на рождественские каникулы и больше не возвращается.

Теперь он собирается заняться «делом», учит языки, хочет окончить среднюю школу. В январе 1875 года он получает место домашнего учителя в Штутгарте, в Германии, тут к нему неожиданно приезжает Верлен, только что вышедший из бельгийской тюрьмы; короткая встреча заканчивается бурной ссорой. Больше они никогда не виделись.

За Рембо как будто захлопнулась дверь. Дальнейшая жизнь была тоже достаточно пёстрой, но к его творческой биографии она уже не имеет отношения. На двадцать первом году жизни Рембо перестал писать, перестал вообще интересоваться литературой. Во Франции растёт его поэтическая слава, Верлен пишет о нём, издаёт его стихи, но Рембо, по-видимому, даже не знает об этом. Рембо непрерывно странствует, лишь изредка на короткое время возвращается к матери в Шарльвиль или в Рош и снова исчезает. Весной 1876 года он зачем-то собрался в Россию, но в Вене ограблен и арестован как нищий; выслан во Францию. Побыв немного дома, уехал в Голландию, завербовался в колониальную армию, прибыл на остров Ява и через три недели дезертировал. В следующем году он появляется в Гамбурге, потом кочует где-то в Швеции с бродячим цирком. Оттуда через Францию на египетском корабле плывёт в Александрию; тяжелобольной, высажен в Италии; несколько позже оказывается на Кипре, лежит в тифозной горячке. Новая идея — разбогатеть. Рембо становится коммерческим агентом в Абиссинии, торгует харарским кофе, а также оружием для Менелика II. Эфиопский царёк, оспаривающий трон у негуса, обманывает француза, из проектов нажиться на войне ничего не получается. Так Рембо прожил в Африке десять лет.

Можно предполагать, что весной 1891 года у него появились первые признаки злокачественной опухоли правого бедра. По дороге домой он попадает в больницу Непорочного зачатия в Марселе. В документах он значится как «негоциант Рембо». Ему ампутируют правую ногу. Кое-как оправившись, на костылях он добирается до Роша, строит планы женитьбы, возвращения в Африку, но принужден снова, сопровождаемый сестрой, ехать в больницу в Марсель. Здесь он умирает 10 ноября 1891 года в возрасте 37 лет.

...Солдат без каски, с открытым ртом, спит в траве под облаками. Из цветов торчат его сапоги... Природа, согрей его: ему холодно! Его ноздри не вздрагивают от пряных запахов. Он спит, положив руку на грудь... В правом боку у него — две красных дыры.

ТЕАТР СУМАСШЕДШИХ: МАРКИЗ ДЕ САД

Четверть века назад театральные подмостки мира обошла пьеса Петера Вейса с длинным названием: «Преследование и убийство Жана-Поля Марата, представленные труппой умалишённых в Шарантоне под руководством господина де Сада». Сюжет пьесы следующий: в психиатрической больнице во времена Французской революции ставится спектакль о том, как Друг народа Марат был убит роялисткой Шарлоттой Корде. Роли исполняют пациенты дома умалишённых, режиссёр — автор скандальных сочинений, убеждённый враг революции и тоже обитатель больницы Донасьен-Альфонс-Франсуа маркиз де Сад.

Пьеса Петера Вейса была написана по случаю близящегося 250-летнего юбилея де Сада. Некоторые из ставших известными произведений де Сада были изданы под большим секретом в России в 1785–1799 гг. — такие, как «120 дней Содома», «Философия в будуаре», «Новая Жюстина, или Несчастья добродетели» и ещё кое-что. Репутация у него, при том что он неизменно заявляет, что его писания преследуют морально-назидательные цели, была самая ужасная. Во Франции его романы очень долгое время не распространялись, фактически были запрещены, лишь в последние десятилетия маркиз де Сад был открыт заново. Оказалось, что это не только психопатологический «случай», человек с чудовищно извращённым воображением, олицетворение всех мыслимых пороков и так далее, но и замечательный писатель. Теперь его книги выходят в серии «Библиотека Плеяды», другими словами, включены в канон классической литературы, о нём размышляют выдающиеся умы — Жорж Батай, Мишель Фуко, — а в Германии издательство Маттес и Зейц предпринимает полное комментированное издание десяти томного романа «Жюстина и Жюльетта», который можно считать главным творением «божественного маркиза».

Молодым человеком Донасьен, чей род принадлежал к «аристократии шпаги», был заточён в тюрьму по обвинению в развра-

те, превосходившем границы, более или менее терпимые в тогдашнем, весьма распушенном обществе. Пришло лето 1789 года, к этому времени маркиз сидел уже 12 лет. Он содержался в Бастилии. В крепости начались беспорядки, маркиз, болезненно растолстевший за годы тюрьмы, выставил из окна своей камеры жестяную трубу с воронкой, которую употреблял для отправления естественных надобностей, и закричал, что он протестует против жестокого режима. После этого выступления губернатор Бастилии запретил узникам прогулки на башне. Де Сад, по его словам, «голый, как червь», был препровождён под дулом пистолета в психиатрический приют Шарантон. Это произошло на рассвете 4 июля, а через десять дней толпа парижан штурмом взяла Бастилию. Губернатор был обезглавлен, голову на пике носили по улицам.

Началась революция. Замок маркиза, где жила его жена, был разграблен, его рукописи пропали, погиб и склеенный в камере 12-метровый бумажный рулон — рукопись романа «Сто двадцать дней Содомы». Год спустя маркиз, вновь оказавшийся в Бастилии, где он успел отсидеть 13 лет, наконец, вышел на волю. Вскоре его снова заключают под стражу, на этот раз за контрреволюционные выступления, и снова отпускают. Донасьен публикует анонимно «Жюстину» и «Философию в будуаре», конспирация не помогает, в марте 1801 г. полиция произвела обыск у издателя, книги, корректуры, подготовленные к печати рукописи конфискованы, автор арестован. Он пишет прошения и протесты, жалуется самому Наполеону, ничего не помогает. Сменив несколько застенков, он очутился снова в доме умалишённых — это всё тот же приют Шарантоне близ Парижа. Но пребывание в психиатрической лечебнице на рубеже веков, 16-го и 19-го, ещё тяжелей, чем в крепости. Пациентов — среди них попадались и политически неугодные лица — подвергали мучительному лечению: обливание ледяной водой, огромные дозы слабительных. Их держат в клетках и закованными в цепи.

К счастью, в это время во Франции совершается переворот в психиатрии. Великие врачи, Филипп Пинель и его ученик Этьен Эскироль, освобождают душевнобольных от истязаний и цепей. В Шарантоне вводится особый вид терапии — театр. Обитатели приюта ставят пьесы и устраивают подобие литературных вечеров. Ситуация в пьесе Петера Вейса не вымышленна, известно, что де Сад участвовал в этих представлениях. Театр пользовался успехом, продавались билеты на спектакли. Зрители — не только другие пациенты, но и парижская публика.

Был ли маркиз де Сад клиническим душевнобольным? Вряд ли. Скорее он был тем, что современная наука именует психопатической личностью. Психопатия — всё-таки ещё не повод для помещения в жёлтый дом. Необычайная, шокирующая яркость художественного изображения низин человеческой души и политические взгляды — вот причина того, что две трети своей сознательной жизни писатель провёл в неволе, подчас в ужасающих условиях. Пример литератора, жестоко преследуемого за свои книги.

Сохранился донос на директора шарантонской больницы, направленный главным врачом министру полиции, там говорится: «Каким доверием может пользоваться директор, благосклонный к существу недостойному человеческого имени, чудовищу, коему дозволено играть роль в театральном представлении, да ещё какую роль! Злодея, демонстрирующего всю преступную низость своего сердца!..» Театр был в конце концов запрещён, а маркиз так и умер в Шарантоне в 1814 году, семидесяти четырёх лет от роду.

ПАРИЖ И ВСЁ НА СВЕТЕ

I

...Итак, я поселился «на Холме», à la Butte, как здесь говорят; когда вы бредёте от бульвара Клиши вверх по улице Лепик, мимо мясных, овощных, рыбных лавок, мимо выставки сыров, киоска с газетами всего мира, кондитерских, кафе, китайских рестораничков, по узкому тротуару, где теснится народ, но никто никого не толкает, где играют, сидя на корточках, дети, где какая-нибудь девушка вам улыбнётся, не думая о вас, где торчат такие же бездельники, как вы, где звучит стремительная речь, где журчит смех, — и дальше по улице дез-Аббесс, мимо кафе «Дюрер», мимо какого-то русского ресторана, мимо книжного магазина, где вам зачем-то понадобился «Le Disciple» забытого Поля Бурже и вы лавируете между стопками книг на полу, и вниз по дез-Аббесс, и снова вверх, и поворачиваете к Трём братьям, попадаете на маленькую площадь, к дому-пристанищу поэтов, художников и актёров со смешным названием Bateau-Lavoir, что можно перевести как Корабль-умывальник или Мостки для полоскания белья, — кто тут только не побывал, здесь ошивались Ван Донген, Хуан Гри, Модильяни и толстая муза Аполлинера Мари Лорансен, Пикассо писал здесь «Авиньонских барышень», — когда вы снова каким-то образом оказываетесь на улице Лепик, которая кружила следом за вами, и опять вверх, и опять вниз, — то кажется, что вы, как землемер К. до замка графа Вествест, никогда не доберётесь до Холма в собственном смысле, хоть и видите его над домами то там, то здесь, в перспективе тесной улочки, за купами деревьев, — и вот, наконец, остановка: крутая, с многими маршами лестница. Минут двадцать займёт последнее восхождение. Или вы можете встать в очередь перед фуникулёром. Или подойти вплотную по верхним улочкам Монмартра. Теперь она вся перед вами: полуроманская, полувизантийская, с белыми, круглыми, как сосцы, продолговатыми

башнями-куполами церковь Святого Сердца, Sacré-Coeur. С крыши портала два всадника, король Людовик Святой с крестом и Жанна д'Арк с поднятым мечом, взирают на весь Париж.

II

О Париже сказано всё, как о любви — всё, что можно сказать; и в Париж приезжаешь, как будто возвращаешься к старой любви. Даже тот, кто окажется здесь впервые, почувствует, что он уже был здесь когда-то. В других городах ощущаешь себя пришельцем, гостем, паломником, туристом; в Копенгагене, волшебном городе, чувствуешь себя туристом; во Флоренции чувствуешь себя гостем. В Венецию приезжаешь, чтобы увидеть Пьяцетту в вечерней мгле, зыбкие воды и тусклые отблески дальних огней, и почти невидимую в темноте громаду Святой Марии Спасения по ту сторону Большого канала, проплыть, отдавая дань ритуалу, по ночным водам в чёрной лакированной гондоле, вспомнить всё, что было читано, слышано, увидено на экране, — и остаться гостем. В Чикаго, с его downtown, чья красота и величие превосходят воображение европейца, с огромным, как море, озером Мичиган, с молниями автострад, уносящихся к бесконечно далёкому горизонту за сплошными, во всю стену стёклами ночного затемнённого кафе на девяносто шестом этаже небоскрёба Хенкок, — говорят, оттуда видно четыре штата, — в Чикаго, хоть ты и бываешь там чаще, чем в Москве, остаёшься чужестранцем. И, покидая Венецию, покидая Чикаго, думаешь: когда-нибудь приеду снова. Простившись с Парижем, тотчас начинаешь скучать. Тосковать — по чему? Невозможно сказать. Да всё по тому же: по мрачной башне Сен-Жермен-де-Пре на перекрестке искусств и литературы, carrefour des lettres et des arts, как кто-то назвал его, — с недавних пор здесь красуется табличка: «Площадь Сартра и Симоны де Бовуар», славная чета сживала в кафе Флор, в двух шагах отсюда, — по вовсе не знаменитому маленькому кафе напротив старого дома на углу улиц Бюси и св. Григория Турского, где я прожил однажды шесть счастливых дней, куда заворачиваю каждый раз, каждый год. По набережным Левого берега, по шкафам, лоткам и стендам букинистов — кто только не рылся в них, — по Мосту искусств и Новому мосту, который на самом деле самый старый, ему без малого четыре века. В Париже мы все жили ещё прежде, чем там оказались. Что это: свойство парижского воздуха или заслуга французской литературы?

III

Париж не меняется — по крайней мере, так утверждает молва, — и не потому ли, что этот город, как никакой другой, наделён способностью принять тебя как своего. Не зря он был назван столицей девятнадцатого века, и, в самом деле, можно лишь удивляться тому, что всё в этом городе существует по сей день: и крутые крыши с мансардами, и дома без лифтов, и скрипучие лестницы, и окна до пола, наполовину забранные снаружи узорными решётками. Дешёвое барахло, вываленное из магазинов прямо под ноги прохожим, розы, попрошайки, старики на скамейках — всё как встарь, город давно смирился со своей ролью быть ночлежкой великих теней, огромным словарём цитат, и всё так же течёт Сена под мостом Мирабо, с которого некогда смотрел на воду поэт, дивясь тому, что всё ещё жив, и высоко вдали непременно Монмартр с сахарной головой Святого Сердца. Я прекрасно понимаю, что и то, о чём я говорю, — повторение сказанного тысячу раз.

Ах, поздно мы проторили сюда дорожку. В Париже нужно жить в юности. В Париж нужно приехать, чтобы сделать его органом своей души, а не только частью наскоро усвоенной культуры; нужно сделать так, чтобы всегда, как память о собственной жизни, стояли перед глазами эти мосты над рекой в солнечном тумане, эти дворцы и площади одна другой краше: Старый Париж — город архитектурных ансамблей, куда ни повернешь, повсюду эти изумительно продуманные, стройные, разумные и прихотливые свидетельства градостроительного гения, которые примиряют тебя с историей, заставляют верить, что труд поколений не пропадает даром.

В одном стихотворении Арагона говорится, что птицы, летящие в Африку из Северной Атлантики, опускаются, как на протянутую руку, на территорию Франции. Очертания страны напоминают ладонь. Франция открыта двум морям. О двух этнических фондах, образовавших нацию, кельтском и романском, писал Андре Зигфрид ещё каких-нибудь полвека назад. Сравните портрет нормандца Флобера — короткая шея, широкое мясистое лицо и вислые усы старого галла — с физиономией узколищего аскета с впалыми щеками, уроженца Бордо Франсуа Мориака, вы увидите два характерных французских типа. Но сегодня, глядя на толпу в

парижском метро, где каждый четвёртый — выходец или сын выходцев из стран бывшего Французского Союза, потомок и представитель чёрного человечества, для которого не существовало Греции, Рима, Средневековья, Ренессанса, Нового времени, Революции, думаешь о том, что к двум фундаментам нужно добавить третий, африканский, что здесь происходит рождение новой цивилизации, о которой сегодня мы ничего не можем сказать, и городу предстоит разродиться ею и выдержать ее натиск.

IV

Бродить по городу, сидеть в парках, заглядывать «в вертепы чудные музеев» — после обеда. Зато с утра, проглотив завтрак (довольно скверный в сравнении с немецкими, австрийскими или заокеанскими гостиницами), мы поднимаемся к себе в номер, мы вперяемся в молочный экран. Не начать ли нам, братие, трудных повестей...

Увы, начинали не раз. Роберт Музиль жаловался, что у него в чернильнице асфальт вместо чернил, а в другом письме сравнивал себя с человеком, который пытается зашнуровать футбольный мяч размером больше, чем он сам, — а мячик меж тем всё раздувается. Нужно отдать себе внятный отчёт, в чём состоит задание. О чём мы, собственно, собираемся поведать миру? Похоже, что записыванье мыслей о романе — суррогат самого романа. Графоманский зуд, порождённый страхом перед пустыней экрана.

Написать о том, как некто собрался писать грандиозный роман-панораму своего времени, вместо этого он пишет о том, как этот роман не удаётся. Ибо время ненавидит таких, как он. Написать роман о писателе-отщепенце.

Написать роман о сером, неинтересном человеке без имени, без биографии, без профессии, без семьи, о человеке, которого только так и можно назвать: *некто*. О субъекте, чья бесцветность оправдана лишь тем, что ему выпало стать свидетелем эпохи, враждебной всякому своеобразию, и когда, наконец, он взялся за дело, уселся за компьютер, — он остаётся тем же, кем был: песчинкой в песочных часах. Нет, мы не призваны на пир всеблагих, мы не зрители высоких зрелищ, куда там, — мутный вихрь увлёк нас за собой, скажем спасибо родине, что удалось унести ноги, возблагодарим судьбу и злодейское государство за то, что они оставили нас в живых.

Говорят, роман умер. Умер как литературный жанр, опустился на дно, как Атлантида. Это утешает. Значит, дело не только в неудачливом сочинителе. Это даже не новость: покойник умирал не раз. Осип Манделштам толковал о крушении человеческих биографий в эпоху великих социальных потрясений, что означало, по его мнению, крах европейского романа — «законченного в себе повествования о судьбе одного лица». Натали Саррот (спустя тридцать лет) объясняла, что персонажи классической прозы, пресловутые характеры, — это фикции: реальная человеческая личность неуловима, непредсказуема; судьба вымышленных героев, сюжет, интрига — всё это изнашивается до дыр; роман, каким мы его знали со времён поздней античности, изжил себя. «Вот почему, когда писатель задумывает рассказать какую-нибудь историю и представляет себе, с какой издёвкой взглянет на это читатель, — им овладевают сомнения, рука не поднимается, — нет, он решительно не в силах».

De te fabula narratur — сказано о нас с тобой, приятель.

И, однако, погребение не состоялось, и с тех пор панихиду по роману справляли ещё много раз.

Роман возрождается, как Феникс, в новом оперении, чтобы умереть в очередной раз. Роман умирает всякий раз после того, как появляется реформатор романа. Манделштам объявил роман «Жан-Кристоф» последним произведением этого жанра; но Ромен Роллан не был новатором. Зато после Пруста стало в самом деле казаться, что писать романы больше невозможно. Андре Жид в «Фальшивомонетчиках» вновь поставил дальнейшее существование романа под сомнение. Вирджиния Вульф («Миссис Деллоуэй») ещё раз заставила серьёзно задуматься о жизнеспособности романного сочинительства. Автор «Улисса» подвёл под романом окончательную черту. Кафка сызнова закрыл роман. Музиль, оставшись в лабиринте один на один со своим романом-Минотавром, пал в единоборстве, но успел нанести роману смертельный удар.

Король умер — да здравствует король!

Эпоха ставит сочинителя перед вызовом, а сочинитель дрожащим голосом бросает вызов «эпохе». Я подумал, что заметки

«по поводу», может быть, столкнут с места мою работу. Писать о том, что проза не вытанцовывается, роман не даётся? Но ведь это означает, что где-то в неведомых далях его персонажи всё-таки живы и машут руками — то ли прощаются, то ли зовут к себе.

Отсюда, между прочим, вытекает, что роман в лучшем случае может состоять лишь из фрагментов. Что такое фрагмент (от *frango*, ломаю)? Обломок чего-то; нечто начатое и брошенное. Но вот появилась эстетика фрагмента, стилистика фрагмента, наконец, филология и даже философия фрагмента.

Это эпоха фрагментарного сочинительства. Это какие-то недописатели, они всё не дописывают. Мерное, последовательное повествование — достояние других времён, когда герой романа был субъектом исторического процесса. Сейчас он только объект истории.

Век миновал, «наш» век, — не хотели бы мы, недобитые жертвы, принадлежать этому гнусному веку! Но что было, то было, и, мнится, время подбить итог. Найти общий знаменатель, соединить диагоналями события, как соединяют линиями звёзды на карте неба. Пусть в действительности светила удалены друг от друга на огромные расстояния — для наблюдателя это созвездие, нечто целое. Скажут, что получается круг, называемый *petitio principii*: задавшись вопросом о характере эпохи, мы тем самым уже исходим из представления о целостной эпохе. Между тем ещё предстоит собрать её по кусочкам, как скелет ископаемого ящера, и Бог знает, получится ли что-нибудь путное из разрозненных обломков.

Самые разные события происходят в одно время, под общим знаком, но лишь годы спустя осеняет мысль о тайной перекличке, о взаимозависимости; эта зависимость кажется объективным фактом. На самом деле она представляет собой умозрительный конструкт. Но ведь именно так пишется летопись времени. Так скрепляются проволокой фрагменты черепных костей, кусочки рёбер и позвонки. Динозавр стоит на шатких фалангах исполинских конечностей. Выглядел ли он таким на самом деле?

VII

От памяти никуда не денешься. Гипертрофия памяти — старческий недуг наподобие гипертрофии предстательной железы.

Молодость побеждает агрессию памяти, молодость, собственно, и есть победа над памятью, забвение — механизм защиты; мы молоды, покуда способны забывать. Но незаметно, неотвратимо наши окна покрываются копотью воспоминаний. Отложения памяти, как известь, накапливаются в мозгу. Старение — потеря способности забывать. Вот что это такое. Бессонница воспоминаний. Сидение без сна перед домашним экраном, на котором проплывают очертания материков под мурлыканье космической музыки. На самом деле перед глазами проплывают годы. Мы умираем, раздавленные этим бременем.

Но прежде мы успеваем заметить, что историей правит случай. Слово великий Романист раздумывал, какой сюжетный ход ему избрать, и в конце концов хватался за что попало.

В каждом сюжете скрывается неисчислимое множество вариантов, и каждая страница, как и всякий день жизни, — перекрёсток многих дорог. Куда направиться? Почему отдано предпочтение этому варианту, а не другому? Невозможно отделаться от мысли, что самыми важными поворотами жизни мы обязаны случайности, и не то же ли совершается в истории? Рим (говорит Паскаль) постигла бы иная судьба, будь у царицы Клеопатры нос на полдюйма длиннее. Что мешало военному губернатору Иудеи вздёрнуть на позорный столб уголовного преступника Варавву, а Иисуса помиловать? Последующие века выглядели бы по-иному.

Стрелочник перевёл стрелку, и поезд послушно свернул на другой путь, и вот уже другой пейзаж бежит за окошком, другие станции, другие земли. Тот, кто, подобно историку, смотрит назад, видит много рельсовых путей, все они сходятся к одному единственному пути; но для того, кто смотрит вперёд, веер дорог не сужается, а раздвигается. Лишь одна из многих возможностей будет реализована. Однако и прошлое когда-то было будущим. Всякая история есть всего лишь осуществившийся вариант. Подчас вероятность случиться тому, что не случилось, была ничуть не меньше того, что случилось. Так в старости женщина с сожалением вспоминает о претендентах на её руку, которым она отказала. Вместо этого вышла за какого-то сморчка. Так шахматист раздумывает над проигранной партией, вновь расставляет фигуры и переигрывает игру.

«Жизнь без начала и конца. Нас всех подстерегает случай...»

VIII

Гигантская тень нависла над русской литературой: тень Льва Толстого. Несчастливая уверенность в том, что жизнь нации бесконечно важнее, чем жизнь и участь отдельного человека, настолько велика, что побуждает сочинять народно-исторические эпопеи до сих пор.

Замысел кажется величественным, вдохновляет, окрыляет, а как дошло дело до исполнения... Медуза переливалась красками радуги, пока плыла в воде, стоит её выловить — комок бесцветной слизи.

Произведение, сказал Беньямин, — это посмертная маска замысла. (*Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption.*)

Странно, что никто (по-видимому) не задумался всерьёз, отчего потерпела фиаско эпопея самого знаменитого прозаика наших дней. Замысел был пограндиозней «Войны и мира». Ответ как будто лежит на ладони: идеолог пожрал художника; писателя погребла лавина документального материала; приёмы письма и гротескный слог сделали прозу неудобочитаемой; оставаясь в веригах устарелой поэтики, романист спасовал перед областью действительности, запредельной его жизненному опыту. К этому можно добавить несколько частных неудач и прежде всего неумение создавать женские образы, пробный камень всякого беллетриста. Всё это так. И всё же коренная причина лежит глубже. Фатальной ошибкой была презумпция архаического жанра. (Бахтин называет эпопею «глубоко состарившимся жанром»). Проект всеохватного эпоса, в котором судьба и поступки действующих лиц, будь то царь или крестьянин, купец или революционер, должны выглядеть как отражение истории, был заведомо обречён. Хочешь не хочешь, а роль персонажей становится функциональной. Им незачем оставаться живыми людьми, жить собственной жизнью: они кого-то — или что-то — «представляют». От этой патриотической или антипатриотической роли — злополучной иллюстративности — им некуда деться. Многоосная музейная колесница с паровым котлом, неприспособленная для современных дорог и скоростей, ползла еле-еле и, наконец, стала. В который раз пришлось убедиться, что время монструозных эпопей прошло — совершенно так же, как «умчался век эпических поэм».

IX

В третьей главе «Улисса» Стивен Дедалус произносит фразу, которую, должно быть, не раз повторял его создатель: «Ис-

тория — это кошмар, от которого я пытаюсь очнуться». Говорят, Джойс, узнав о начале Мировой войны, сказал: а как же мой роман?

Вновь задаёшь себе вопрос, возможно ли связать то, что никак не связывается, найти волшебное уравнение литературы, соединить два времени, историческое и человеческое. Мы оказались в ситуации тотального отчуждения человека от истории. Никогда прежде зловещие призраки Политики, Нации, Державы, Славного Прошлого не вмешивались так беспардонно в жизнь каждого человека, не норовили сесть с ним за обеденный стол и улечься в его постель. Никогда человеческие ценности не были до такой степени девальвированы, никогда стоимость человеческой жизни не падала так низко. И, может быть, литература — единственное, что у нас осталось на обломках веры в исторический разум, литература, которая всё ещё отстаивает суверенность личности, литература, последний бастион человечности. Может быть, поэтому роман и уцелел.

Х

Итак, я приземлился в CDG. Аббревиатура, означающая: Шарль де Голль. Огромный аэропорт раскинулся на северо-востоке от города. До Монмартра не так уж далеко. Миновали ворота Ла-Шапель, свернули с бульвара маршала Нея к авеню Клиши, подъехали к устью сбегающей вниз узкой мощёной улочки, таксист извлекает багаж из багажника. Пятнадцать шагов вверх по улице Толле, пешком, чемодан на колёсиках, лэптоп в сумке через плечо.

Просят извинения: только что съехал прежний постоялец, в номере ещё не прибрано. Выйдем на улицу в рассуждении закусить где-нибудь рядом. Весенний день, будничная суета, и чувство внезапного счастья от знакомого запаха дрянной кухни из подвальных окон соседнего дома. Счастья вернуться в Париж.

ФИНАЛ ВЧЕРАШНЕГО МИРА: СТЕФАН ЦВЕЙГ

В курортном городке Петрополис неподалёку от Рио-де-Жанейро, в доме № 34 по улице Гонсальвеса Диаса покончил с собой всемирно известный писатель Стефан Цвейг. Это случилось в ночь на 23 февраля 1942 года. Наутро никто не вышел к завтраку, в полдень дверь спальни всё ещё была закрыта. Прислуга забеспокоилась; вызвали полицию. На кровати лежали тщательно одетый Цвейг и его тридцатитрёхлетняя жена Лотта. Оба приняли огромную дозу снотворного.

Цвейгу было 60 лет. На столе лежало несколько запечатанных конвертов и отдельно — письмо для передачи городским властям:

«Я ухожу добровольно в твёрдом уме и памяти, но прежде хочу исполнить последний долг — выразить свою глубокую благодарность прекрасной стране, предоставившей для меня и для моей работы столь гостеприимное убежище. С каждым днём я всё больше любил эту страну и нигде не смог бы лучше построить заново свою жизнь после того, как мир моего родного языка для меня погиб, а Европа — моя духовная родина — истребила сама себя.

Но когда тебе столько лет, нужно иметь много сил, чтобы начать всё сызнава. А мои силы за многие годы бесприютных странствий иссякли. Поэтому я счёл правильным вовремя, честно прекратить эту жизнь, в которой самой высокой радостью был для меня духовный труд и наивысшим благом — личная свобода.

Всем моим друзьям привет! Пусть они увидят рассвет после долгой ночи. У меня не хватило терпения, и я ухожу первым».

* * *

Цвейг был не единственным писателем немецкого языка, кто спасся, но не выдержал изгнания. В середине тридцатых годов в Швеции застрелился публицист и поэт Курт Тухольский. Покончили с собой эмигранты Эрнст Толлер и Вальтер Газенклевер. Спа-

саясь от гестапо, в пограничном испанском городке, в глухих Пиренеях убил себя эссеист, философ и культуролог Вальтер Беньямин. Каждый из них унёс с собой свою собственную, глубокую тайну, и у всех было нечто общее.

Один из друзей Стефана Цвейга рассказывает о поездке в Рио на карнавал, за неделю до самоубийства. Цвейг хотел ещё раз увидеть знаменитое празднество, которое он описал в книге «Бразилия, страна будущего». За завтраком в отеле гости прочли в газете сообщение о том, что англичане оставили Сингапур. На другой странице стояло; «Немецкое наступление в Ливии. Цель — захват Суэцкого канала». О веселье больше не могло быть речи, писатель и его жена покинули пляшущий город и вернулись к себе.

Долгая ночь войны и фашизма, успехи вермахта в России и в Африке, слухи о готовящемся вторжении на Британские острова — всё это было, конечно, фоном для случившегося; причины были сложнее. Однажды принятое решение всюду ищет доводы в свою пользу, и самоубийство — лишь заключительный росчерк пера в длинной, трудно поддающейся расшифровке рукописи, которая называется человеческой жизнью. Тем не менее личная судьба писателя — это одновременно личина истории; время предстаёт в созданиях его фантазии и в его собственном облике. Цвейг не зря ощущал свой жизненный финал как финал «вчерашнего мира», — так называется книга его воспоминаний; это был финал Австро-Венгерской империи и её утомлённой, блестящей, многонациональной культуры, финал буржуазной Европы, прекраснодушного гуманизма, чопорной морали, прочного и благоустроенного быта, благополучной еврейской ассимиляции, гибель «европейской республики духа», гражданином и патриотом которой был Цвейг, крушение веры в историю, будто бы направляемую высшим разумом.

Сын текстильного фабриканта, по рождению и воспитанию принадлежавший к так называемому хорошему обществу, он никогда не знал материальной нужды и, в сущности, прожил счастливую, удавшуюся жизнь. Он окончил венский университет, общался чуть ни со всей литературной, художественной и музыкальной элитой столицы и довольно быстро добился признания как писатель. Дальше — больше: в годы между двумя мировыми войнами Цвейг был едва ли не самым знаменитым беллетристом немецкоязычного региона и чаще, чем какой-либо иной австрийский или немецкий автор, переводился на другие языки. Пожалуй, читате-

ли — и особенно женщины — были правы, представляя себе писателя по образу и подобию героев его новелл. «Твои вещи — это ведь только треть твоей личности», — заметила однажды первая его жена, Фридерика. Стефан Цвейг не был кабинетным писателем-домоседом вроде Томаса Манна или одиноким, погружённым в себя визионером, как Франц Кафка. Скорее это был человек, жадный до жизненных впечатлений, страстный, непостоянный, влюбчивый, светски-обольстительный и привыкший к любовным победам. Многочисленные фотографии сохранили внешний облик темноглазого щеголя в выхоленных усах, с гладко зачёсанными на пробор волосами, сверкающими бриолином.

Цвейг много путешествовал, побывал в 1928 году и в СССР, чему способствовала дружба с Максимом Горьким и популярность Цвейга у русской публики: уже к этому времени в Ленинграде вышло десяти томное собрание его сочинений с предисловием Горького. Цвейг мало интересовался политикой, никогда не был поклонником Маркса; в Советскую Россию его влекло сочувственное любопытство. Как водится, ему демонстрировали достижения нового мира; он ходил, смотрел, улыбался, восхищался. Много позже, в книге «Вчерашний день. Воспоминания европейца», — мы о ней уже упоминали, — он рассказал о странном эпизоде. После шумной встречи со студентами в Москве, вечером в гостинице иностранный гость обнаружил у себя в кармане письмо без подписи, по-французски: «Не верьте тому, что Вам говорят. Знайте, что многое от Вас скрывают. Люди, которые с Вами разговаривают, говорят лишь то, о чём разрешается говорить. За всеми нами следят, за Вами тоже. Переводчица докладывает о каждом Вашем слове. Ваш телефон прослушивается...»

* * *

Из обширного наследия Стефана Цвейга — он писал и прозу, и стихи, был автором нескольких пьес и трёх романов, два из которых не закончены, оставил дневник, переводил с французского, английского, итальянского, — нужно выделить новеллистику и биографии.

Сейчас уже трудно себе представить, как любим был в России автор «Амока», «Смятения чувств», «Жгучей тайны», «Двадцати четырёх часов из жизни женщины», «Улицы в лунном свете»,

«Незримой коллекции», «Письма незнакомки». Врач, служивший в голландских колониях, отказался сделать аборт богатой англичанке, забеременевшей от любовника, но влюбился в неё сам и преследует её. Она умирает в жалкой хижине от кровотечения, вызванного неумелым вмешательством; обезумевший от любви доктор сопровождает её гроб на корабле в Европу и по дороге сбрасывает его в море. — Ни о чём не подозревающий подросток делает страшное открытие: его мать, respectable светская дама, на курорте изменяет отцу с неким бароном. — Студент снимает комнату в доме профессора и неожиданно проводит ночь с его женой. В смятении он хочет уехать, и тут оказывается, что сам хозяин питает к молодому человеку не совсем обычные чувства. — Незвестная женщина одержима любовью к юному аристократу, а он, в свою очередь, жертва другой страсти — игры в рулетку... Каждая из этих новелл — история внезапного и скандального вождения, подземного огня, который бушует под покровом благопристойности, под турнюрами добродетельных буржуазных жён и плотно застёгнутыми сюртуками солидных господ и, вырвавшись наружу, опалает весь этот лицемерный мирок. Цвейг, внимательно читавший Достоевского и Фрейда, не был рефлектирующим, подчёркнуто интеллектуальным писателем, его герои не ведут философских бесед, он сам признавался, что не питает интереса к абстракциям. Точно так же не интересуют его и эксперименты с техникой повествования. Зато он любит то, что называется «копаться в чувствах». Его искусно написанные, пряные, взвинченные и не лишённые мелодраматизма рассказы — сюда можно отнести и похожий на большую новеллу, не вполне совершенный, но весьма занимательный роман «Нетерпение сердца» — сполна отдают дань все ещё модному в те годы утрированному психологизму.

* * *

Заслуженный успех принесли Цвейгу биографические книги. Он написал их великое множество, и некоторые из них оказались долговечней его беллетристики. Жизнеописания знаменитых людей разных эпох были объединены в циклы («Три мастера: Бальзак, Диккенс, Достоевский», «Певцы своей жизни: Казанова, Стендаль, Толстой», «Борьба с демоном: Гёльдерлин, Клейст, Ницше») либо выходили отдельными книгами («Мария Стюарт», «Мария-

Антуанетта», «Жозеф Фуше», «Триумф и трагедия Эразма Роттердамского», «Магеллан» и др.). Тот, кто читал описание первого кругосветного путешествия Магеллана, мастерски выполненное Цвейгом, не забудет волнующую сцену: после долгого, опасного блуждания по извилистому проливу, который назовут именем Магеллана, три маленьких корабля — всё, что осталось от флотилии, — выходят в неожиданно распахнувшийся океан. К биографиям примыкает замечательная серия исторических миниатюр «Звёздные часы человечества». Крылатое выражение, придуманное Цвейгом.

Что такое человек в лабиринте истории? Можно ли ещё говорить о свободе личности перед лицом жестоких анонимных сил? Подлинным вероисповеданием Цвейга, равнодушного к религии, будь то европейское христианство или религия отцов — иудаизм, была уверенность в том, что история бессмысленна: вопреки всему, история движется к великой цели, а для этого она нуждается в деятельном и просвещённом индивидууме; именно он даёт ей оправдание и смысл. Эта цель — духовная свобода, ибо за кулисами войны и мира, политики и экономики прячется подлинный режиссёр всемирно-исторического спектакля — *Weltgeist*, Мировой дух. Звёздные часы человечества — это те немногие мгновения, когда оно непосредственно следует велениям духа, и его посредниками оказываются личности, на которых в эту минуту опустилась его невидимая десница.

Стефану Цвейгу, этому благородному, но запоздалому отпрыску девятнадцатого века, было суждено увидеть величайшее посрамление мирового духа, — так, по крайней мере, он воспринял события тридцатых годов, новую мировую войну и ночь Европы. И он ушёл, не дождавшись рассвета.

ВЕРФЕЛЬ

Жизнь немецкого писателя Франца Виктора Верфеля продолжалась пятьдесят пять лет: он родился 10 сентября 1890 г. и умер 26 августа 1945. Он начал как поэт, затем обратился к драматургии, но лучшее из написанного им была его проза. Он был мягким, застенчивым, пожалуй, даже слабохарактерным человеком, а жил в эпоху жесточайших войн, социальных катаклизмов, фашизма и коммунизма. Родился в еврейской семье и написал гимн католицизму — «Песнь о Бернадетте». Был привязан к своему отечеству, как редко кто из людей его круга, но завершил свои дни на другом конце Земли, в изгнании.

Чтобы обозначить местонахождение Франца Верфеля на географической карте литературы немецкого языка, нужно сказать несколько слов об особом анклавной этой литературе, так называемой Пражской школе, выдвинувшей в первой четверти XX века плеяду блестящих имён. Распад Австро-Венгерской империи нанёс жестокий удар по этому поколению, а захват Чехословакии германским рейхом окончательно похоронил пражскую немецкую литературу. В начале века граждане Праги, для которых родным языком был немецкий, составляли семь процентов её населения; большинство из них были евреи. И хотя они занимали по преимуществу высокое социальное положение, были промышленниками, коммерсантами, государственными чиновниками, состоятельными буржуа, они были и чувствовали себя чужаками в своём родном городе, составляли замкнутый круг, варились в собственном соку. Отсюда проистекает в значительной мере особый колорит, дух и запах пражской немецко-еврейской словесности, атмосфера тесноты и безвыходности, которая пронизала, например, прозу Франца Кафки.

Пражские немецкоязычные писатели и журналисты писали для очень немногочисленного круга читателей, встречались в одних и тех же кофейнях, им было тесно на своём островке, их книги плохо распространялись, но случилось так, что эта почти эмиг-

рантская, зажатая в тиски словесность стала явлением общекультурного значения и европейского ранга. Кафка и Верфель — два главных её представителя, но к ним надо присоединить романиста Густава Мейринка, друга Кафки Макса Брода, Эгона Эрвина Киша, не говоря уже о ярчайшей звезде, гениального лирика Райнера Марии Рильке.

Вернёмся к Верфелю. Он родился в обеспеченной семье — его отец был владельцем перчаточной фабрики — и провёл детство, которое можно считать счастливым. Гимназистом он писал стихи, в 17 лет начал публиковаться. Весной 1944 г., когда писатель и его первая жена Альма некоторое время жили в Америке, приятельница Верфеля, знаменитая немецкая киноактриса Марлен Дитрих, не пожелавшая сотрудничать с нацистским режимом, попросила, в шутку или всерьёз, одного американского астролога составить гороскоп Франца Верфеля. Гадатель ничего не знал, ему лишь сообщили, что клиент появился на свет в Праге, в таком-то году, в ночь с 10 на 11 сентября.

Ответ был следующий: клиент — человек редкой впечатлительности, хрупкого здоровья, вне всякого сомнения, чрезвычайно одарённый; смертельная опасность угрожает ему в ближайшие месяцы, но предстоит и необычайный духовный взлёт. Верфелю к этому времени оставалось жить полтора года. Перед своей конечной он завершил фантастический роман «Звезда нерождённых».

Первыми успехами в литературе Верфель был обязан своим поэтическим опытам. Это были сборники стихов «Друг Человечества» и «Мы, какие мы есть» Они сделали автора одним из вождей литературного экспрессионизма. Стихи могут напомнить Уитмена или молодого Маяковского. Почти одновременно Верфель начал писать для театра. Из его ранних пьес надо упомянуть драматическую трилогию «Человек из зеркала», которая была опубликована и поставлена в самом начале 20-х годов и, между прочим, получила известность в СССР.

«Человек из зеркала» — это скорее пьеса для чтения, притча о человеке, который разочаровался в жизни, раскаялся в собственных дурных и легкомысленных поступках и хочет уйти в монастырь, но тут появляется злоеший *Spiegelmensch*, двойник, вышедший из зазеркалья, увлекает героя за собой, завладевает его душой, делает его преступником; в конце концов герой драмы побеждает себя и преодолевает своё тёмное второе «я»: он принимает яд.

Всю жизнь Верфель сочинял пьесы, некоторые из них, например, «трагикомедия «Якобовский и полковник», пользовались успехом. Всё же лучшее из созданного им — его проза. В 1923 г. появился роман «Верди» о любимом композиторе и его антагонисте Вагнере. Книгу эту можно сопоставить с романом Клауса Манна о Чайковском «Патетическая симфония», но в то время как К.Манна занимает судьба художника, для которого тайная и предосудительная любовная страсть есть причина и символ его одиночества и изгойства, Верфель пытается в своей книге рассмотреть и разрешить конфликт двух титанов, для него соперничество Верди и Вагнера — это противостояние жизнерадостного романского Юга и сумрачного германского Севера, антитеза искусства гармонически-ясного, оптимистического и уравновешенного — и другого искусства, которое, как казалось писателю, находит адекватно выражение в музыке Рихарда Вагнера, кризисной, смятенной, в конечном счете, декадентской. Может быть, эта книга, как и драма о поединке с человеком из зеркала, есть рассказ Верфеля о борьбе с самим собой.

Верфель был участником Первой мировой войны, весной 1915 года был ранен в Боцене на австро-итальянском фронте, несколько времени спустя возвратился в окопы. В октябре 1917-го двадцатисемилетний летний Вферфель встретился с Анной Малер-Гропиус. Имя этой знаменитой красавицы мелькает в письмах, дневниках и воспоминаниях чуть ли не всех известных литераторов и художников этого времени, она была вдовой Густава Малера, разведённой женой Вальтера Гропиуса, подругой Оскара Кокошки. В 1918 г. у Анны и Франца родился ребёнок, умерший через несколько месяцев; пять лет спустя был куплен дом в Венеции, роман, поначалу весьма бурный, перешёл в спокойное супружество. Это был счастливый союз двух очень разных и неравноправных людей. На фотографиях 30-х — 40-х годов широколицый и полноватый, мягкий, несколько женообразный Франц стоит рядом со стареющей волевой дамой. Такими они и были в жизни; властная Анна решительно взяла в свои руки бразды домашнего правления.

Верфель не был борцом, его политические взгляды были достаточно расплывчаты. Отвращение к национал-социализму было естественной позицией гуманиста, а не позой идеолога. В 1937 году, когда австрийское правительство пожаловало Верфелю крест за заслуги перед отечественной литературой, он ещё мог надеяться, подобно многим, что Гитлер оставит «счастливую Австрию» в покое. Меньше чем через год моторизованные части вермахта пересекают границу, в городах толпа с восторгом встречает оккупантов.

Верфель в эти дни отдыхает на острове Капри. Анна с дочерью, с двумя чемоданами уезжает из Вены. На вокзале в Милане их ждёт подавленный ужасными известиями Франц. Коллеги, не успевшие покинуть Австрию, арестованы. Близкий друг Эгон Фридель выбросился из окна.

Начинаются скитания по Европе, из Италии в Швейцарию, в Париж, Амстердам, Лондон, оттуда назад в Париж, где в день их приезда погибает нелепой смертью старый друг, австрийский писатель Эден фон Хорват: под сильным ветром обломился тяжёлый сук старого каштана на Елисейских полях и убил Хорвата.

В парижском предместье 48-летнего Верфеля настиг инфаркт миокарда. Бег заканчивается в городке Санари-сюр-мер на берегу Средиземного моря. Здесь собрался цвет немецкой литературной эмиграции. Но ненадолго. Первого сентября 1939 г. началась Вторая мировая война, летом 40-го Франция капитулирует. Верфели бегут к Пиренеям. 27 июня они оказались в Лурде, городе паломников, где когда-то девочке Бернадетте Субиру явилась Богоматерь. Здесь Верфель даёт обет написать, если он останется жив и семья доберётся до Америки, книгу о святой Бернадетте. Этот роман, «Песнь о Бернадетте», был создан в 1941 году и, несмотря на некоторую экзальтацию, остаётся одним из лучших в наследии Верфеля. Действие происходит во Франции позапрошлого века, это одновременно и реалистическое повествование о семье мельника Субиру, и некий миф о торжестве святости над злом и смертью.

Верфель был плодовитым автором, постоянно и успешно работавшим вопреки слабому здоровью и невзгодам изгнания; не все его романы выдержали испытание временем, большинство пьес давно уже не ставится, но о писателе судят по его лучшим, высшим достижениям, и этот сжатый очерк был бы неполон, если бы мы не упомянули, в дополнение к сказанному, его поздние и наиболее зрелые вещи, такие, как «Сорок дней Муса-Дага», роман о геноциде армян в османской Турции, библейский роман «Услышьте глас», замечательную новеллу «Бледноголубой женский почерк», о преступлении и раскаянии, о прошлом, которое не проходит бесследно, о человеке, который в юности обманул свою подружку, а потом, через много лет, достигнув благосостояния и почёта, узнаёт о том, что у него был сын, что мимолётная связь была, в сущности, единственным подлинным переживанием его жизни. Франц Верфель умер в Калифорнии от болезни сердца, успев застать конец войны и крушение фашизма.

КАНЕТТИ

Мать разговаривает с сыном. «Это правда, — спрашивает мальчик, — что ты умрёшь, когда тебе будет тридцать два года?» — «Правда, сынок». — «Ты обязательно должна умереть?» — «Обязательно». — «Я не могу без тебя жить», — говорит мальчик. — «Тебе придётся привыкнуть». — «А когда это будет?» — «Этого я не могу тебе сказать. Это тайна» — «Сколько тебе сейчас лет?» — «Не спрашивай. Я же сказала: это тайна»¹.

Человек по имени Пятьдесят — это значит, что ему положено прожить пятьдесят лет, — идёт по улице. Кто-то швыряет в него камнем. «Да как ты смеешь...» — «А вот так, захочу и брошу», — отвечает малолетка с кирпичом в руке. «Вот я сейчас пойду, — говорит человек по имени Пятьдесят, — и расскажу всё твоим родителям». — «Плевал я на родителей». — «Или пожалею учителей». — «Нет у меня никаких учителей». — «Разве ты не ходишь в школу?» — «А зачем?» — «Надо же учиться». — «А зачем мне учиться, мне и так хорошо». — «Странный ты парень, — говорит Пятьдесят. — Как тебя зовут?» — «Меня зовут Десять».

Два молодых человека, Двадцать Восемь и Восемьдесят Восемь, жалуются на скуку жизни. Раньше можно было убить обидчика на дуэли. А теперь ничего ни от кого не зависит. Всё предопределено. И тот, кому предстоит прожить 88 лет, чувствует себя ещё более несчастным, чем тот, который не доживёт до тридцати.

Пьеса-притча Элиаса Канетти «Люди с ограниченным сроком» была впервые поставлена в Англии в 1956 году. В этом спектакле слово «смерть» не произносится. Люди говорят о «мгновении». Цивилизация достигла наивысшего уровня, в обществе установлен идеальный порядок: правительство заранее определяет для каждого человека его «мгновение». Каждому новорождённому вешают на грудь запечатанную капсулу с датой смерти. О том, сколь-

¹ Все цитаты в переводе автора статьи.

ко ему положено жить, говорит его имя. Но точный день и час, когда наступит «мгновение», знает только он. Таким образом, в этом обществе уничтожен страх смерти, который есть не что иное, как страх неизвестности. Будущее известно заранее. Это создаёт совершенно новую социальную иерархию: хозяевами жизни становятся те, кому нечего терять.

В пьесе «Люди с ограниченным сроком» скрещиваются несколько тем, занимавших Канетти всю его творческую жизнь: тема деспотической власти, тема агрессивной толпы, освободившейся от страха возмездия, тема смерти и тема долголетия. Канетти говорил, что он непременно доживёт до глубокой старости. Он скончался почти девяностолетним стариком в 1994 году.

Элиас Канетти происходил из семьи сефардских евреев; его предки, изгнанные из Испании королевским эдиктом 1492 года, бежали в Турцию и унесли с собой староиспанский язык ладино, который был родным языком и маленького Канетти. Городок Рущук на границе между Румынией и Болгарией, в нижнем течении Дуная, где в 1905 году родился Канетти, входил в состав Османской империи. После смерти отца, состоятельного коммерсанта, мать с тремя детьми уехала в Лозанну, затем семья обосновалась в Вене. Канетти учился в Австрии, Швейцарии и Германии; он окончил венский университет и защитил диссертацию по химии. Среди важных событий его юности было знакомство с Исааком Бабелем в Берлине, в летние месяцы 1928 года.

Канетти был моложе Бабеля на десять лет. В книге воспоминаний «Факел в ухе» он рассказывает об этой дружбе.

Десять лет спустя Австрия была присоединена к рейху. Под звон колоколов, в открытой машине, нацистский вождь въехал в Вену. Осенью тридцать восьмого года Канетти эмигрировал в Париж, оттуда перебрался в Лондон. Там и прошла вся его оставшая жизнь.

Но английским писателем он не стал. Почему? Этот вопрос задал однажды Элиасу Канетти ныне покойный немецкий романист Хорст Бинек. Вот что ответил Канетти:

«Я всегда писал по-немецки и ни на каком другом языке писать не буду... Некоторую роль в этом сыграла гордость. Видите ли, я не мог допустить, чтобы Гитлер или кто-нибудь другой решал за меня, на каком языке мне писать... Восьми лет я научился немецкому и с тех пор всё больше встал в этот язык. Когда я был вынужден уе-

хоть из Вены, я увёз с собой мой немецкий, как пращурь мои увезли с собой испанский. Быть может, я единственный литератор, в котором так тесно соединились языки двух великих изгнаний».

К какой национальной культуре принадлежит Канетти? По-рой великие реки разделяются на несколько рукавов. Литература немецкого языка существует, если не считать маленькой Швейцарии, в виде двух потоков — германского и австрийского. При этом она демонстрирует одну любопытную закономерность. Так называемое национальное величие отнюдь не гарантия великой литературы; скорее наоборот.

Эпоха величайшего взлёта немецкой поэзии, философии, музыки совпадает со временем, когда Германии как единого государства вовсе не существовало; что касается австрийской немецкой литературы, то её расцвет приходится на два последних предсмертных десятилетия Дунайской монархии. Пример Австро-Венгрии, этого гротескного государства, осмеянного Робертом Музилом, особенно поучителен: он говорит о том, что общество, сознающее свою обречённость, порождает особо утончённую и вместе с тем универсальную, преодолевающую национальный эгоизм культуру. Можно вспомнить о том, что нечто похожее происходило и в России: Серебряный век совпал с закатом двухсотлетней петровской державы.

Судьба бросала Канетти из одной разваливающейся империи в другую, но его писательское призвание определилось в Вене, во втором, наряду с Германией, немецком культурном регионе; мировоззрение Канетти испытало влияние знаменитого венского публициста Карла Крауса, его литературным учителем был пражанин Франц Кафка, он дружил с Брехом и Музилом, его соотечественниками и современниками были философ Людвиг Витгенштейн, врач Зигмунд Фрейд, композитор Густав Малер, поэт Райнер Мария Рильке и художник Оскар Кокошка; он дышал тем особым воздухом Вены и Австрии первой трети нашего века, который сделал будто бы умирающую австрийскую культуру пророчицей будущего.

Первая книга Элиаса Канетти остаётся его самым значительным произведением: это 500-страничный роман «Ослепление». В разговоре с Хорстом Бинеком Канетти рассказывает, как возникло «Ослепление».

«Моя серьёзная литературная работа началась в двадцать девятом году, когда, побывав во второй раз в Берлине, я вернулся в

Вену и решил ничем, кроме литературы, не заниматься. У меня был план написать Человеческую комедию сумасшедших — восемь толстых романов. В каждом был свой главный герой, человек, стоящий на грани безумия и вместе с тем — феномен времени. Один был религиозным фанатиком, другой — полусумасшедшим изобретателем, третий коллекционером, четвёртый книжным червём, пятый свихнулся на идее бессмертия и так далее. Я хотел осветить действительность как бы косым лучом... Я убеждён, — добавляет Канетти, и эти слова можно считать его литературным кредо, — что описать наш мир традиционными средствами художественного реализма невозможно; слишком раздробилась, слишком далеко ушла во всех направлениях эта разбегающаяся вселенная».

Канетти написал только один роман. Книга была издана спустя пять лет, в 1935 году, удостоилась похвалы Томаса Манна, но в общем прошла незамеченной. Почему? — спрашивает Бинек.

Канетти отвечает:

«Вы думаете, это так уж важно? Авторам, которыми я восхищался, Кафку и Музилю, тогда тоже читали очень немногие. Зато успехом пользовались другие писатели, которых я от души презирал... Видите ли, я дал себе зарок никогда не публиковать того, что не выдерживает испытания на прочность. Во всяком случае, я стремлюсь к этому. Прочной может быть только хорошая проза. Я отношусь к читателю серьёзно, больше всего мне хотелось бы, чтобы меня читали через сто лет».

В романе «Ослепление» читатель попадает в мир, где каждый человек сидит под замком в клетке собственного существования; обращаясь к другому, он, в сущности говорит лишь с самим собой. Это в самом деле разбитый и разлетевшийся в разные стороны мир. И когда вы видите одновременно все его осколки, всех этих людей, не способных общаться, не понимающих друг друга, вам кажется, что вы попали в сумасшедший дом. В книге появляется и психиатр, но недуг главного героя — не столько медицинское, сколько социальное и даже метафизическое помешательство.

Учёный отшельник, китаевед Петер Кин нанимает к себе экономку Терезу Крумбхольц. Её обязанность — стирать пыль с двадцати пяти тысяч книг, среди которых обитает профессор. Тереза — грубая и хитрая баба, сумевшая втереться к нему в доверие. Довольно скоро ей удаётся женить его на себе. Став хозяйкой, она беззастенчиво помыкает Кином и в конце концов выживает его из

его книжной крепости. Кин знакомится с гротескным карликом Фишерле, мошенником и вором, который мнит себя величайшим шахматистом мира. Фишерле окончательно обирает профессора. Из Парижа приезжает брат Кина, специалист по душевным болезням, который сам смахивает на своих пациентов; его терапевтический метод состоит в том, чтобы вжиться в бредовый мир больного. (Заметим, что это напоминает реально существовавшую экзистенциалистскую школу в психиатрии с её лозунгом: доктор обязан научиться мыслить психопатологически.) Сам того не желая, врач подсказывает окончательно свихнувшемуся Кину выход из тупика. Этот выход — смерть в огне, грандиозное аутодафе. Кин сжигает себя вместе с книгами.

При желании можно видеть в этой истории притчу о крушении разума, оторванного от действительности, о судьбе культуры, замкнутой в себе, или что-нибудь в этом роде. Но я могу представить себе критика, который увидит в книге нечто совсем другое. Проза, подсказывающая однозначное толкование, редко оказывается принадлежностью большой литературы.

Выпустив свой первый и единственный роман, Канетти посвятил следующие двадцать лет работе над сочинением небеллетристического жанра. Тем не менее «Масса и власть» — не только теоретический трактат, но и шедевр прозы. Разумеется, её автор был не единственным, чьё внимание в нашем веке приковал феномен толпы, массовая психология и массовидное поведение. Но в книге Канетти человеческая масса, будь то «двухголовое стадо» болельщиков на стадионе или толпа, наэлектризованная речами фашистского демагога, пришедший в движение человеческий фарш, древний плебс, одинаковый во все времена и под всеми широтами — в Древнем Риме, на исламском Востоке или в Германии тридцатых годов, — масса, которую описывает Канетти, — не только предмет социологического исследования. Это грандиозный художественный образ.

Мало сказать, что масса и ее сублимированный прообраз — народ — поработаны мифами. Масса ими живёт. Она их воплощение. В книге есть глава, которая называется «Массовые символы наций». Под массовым символом подразумевается некий образ, впечатавшийся в воображение народа, объединяющий национальную массу и господствующий над её сознанием. Этот образ — ядро национального мифа; он может быть подсказан природой страны,

историей народа или укоренившимся национальным обычаем. Национальный символ англичан, по мнению Канетти, — море и капитан на мостике корабля. В Голландии массовый национальный символ — это плотина, у швейцарцев — горы, у французов — революция, у евреев — шествие по пустыне. Если можно постулировать существование национально-коллективного бессознательного, то это его архетип. Вот абзац, посвящённый Германии.

«Массовым символом немцев было войско. Но оно было нечто большее, чем просто войско; это был марширующий лес. Ни в одной современной стране не сохранилось столь живое чувство леса, как в Германии. Стойкость и стройность вертикальных стволов, их густота, их масса наполняют сердце немца глубокой и таинственной радостью. Он и сегодня ищет укрытия в лесу, где жили его пращурь, и чувствует себя заодно с деревьями... От дерева к дереву, дальше и дальше взгляд погружается в нескончаемую глубину. Но каждое отдельное дерево выше человека и всё растёт, прибавляя себе богатырскую высь. Его несокрушимая устойчивость подобна стойкости воина. В лесу, где чаще встречаются деревья одного вида, кора их, которую можно сравнить с бронёй, напоминает однообразные мундиры воинского подразделения... То, что другим казалось в войске бесчувственным и холодным, для немца хранило жизнь и лучезарность леса. Здесь он ничего не боялся; в строю он чувствовал себя в безопасности. Прямызна и упорство деревьев были образцом для него самого. Мальчик, которого тянуло из тесного жилища в лес — помечтать, побыть одному, — переживал в лесу чувство новобранца. В лесу уже стояли навьтяжку, на боевом посту другие, верные, честные, стойкие, каким и он хотел стать, — один к одному, друг за другом... Не следует пренебрегать этим ранним влиянием лесной романтики на немцев. Они впитывали её с сотнями песен и стихов, и лес, о котором там говорилось, назывался германским лесом».

Каковы бы ни были намерения автора, это текст не научный (для которого язык — лишь орудие сообщения), а литературный. Он как бы пытается свести воедино традиционные мотивы немецкого романтизма, его ключевые слова и образы, ставшие почти заезженными; недаром вы как будто слышите хрестоматийные строки Йозефа Эйхендорфа: *Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben?* («Кто тебя, о дивный лес, на крутой горе построил?..»). Бросается в глаза и другое. Национальный символ, притя-

зающий на вневременность, несёт отпечаток времени, когда создавалась «Масса и власть», жуткой и завораживающей эпохи марширующих сапог и кроваво-красных знамён. Стал бы писатель сегодня настаивать на пристрастии немцев к воинской символике?

В списке отсутствует Россия. Что можно было бы, следуя Канетти, предложить в качестве русского национального символа? Я думаю, что это была бы дорога.

Элиас Канетти, который стал известным писателем лишь после того, как в 1981 году ему была присуждена Нобелевская премия, писал свои книги медленно и всю жизнь как бы запаздывал: нередко его вещи печатались через много лет после их создания. Но настоящая литература, как сова Минервы, распаивает крылья вечером; дело в том, что литература обладает качеством долговременности и увековечивает эпоху, когда она, эта эпоха, уже позади.

ШУЛЬЦ, ИЛИ ОБЩАЯ СИСТЕМАТИКА ОСЕНИ

В пять часов утра наш дом купался в пылающем блеске раннего солнца, в этот торжественный час бесшумное, никем не видимое сияние брело по комнатам, где за опущенными занавесами еще внушительно колыхалось безмятежное сопение спящих...

В ранний этот час мой отец — ибо он уже не мог спать — спускался по лестнице с бухгалтерскими книгами, собираясь открывать лавку, которая помещалась в нижнем этаже, на мгновение останавливался перед дверью, моргая, выдерживал атаку солнечного огня...

Магазин был для моего отца местом вечного мученичества. Это выросшее творение его рук наваливалось на него все тяжелей и переросло его самого, то было бремя, непосильное для него, задача возвышенная и неразрешимая. Полный страха перед ее грандиозностью и величием, поставив на эту карту всю свою жизнь, он с отчаянием замечал легкомыслие персонала, порхающий, безответственный оптимизм своих помощников, их шутовские, бессмысленные телодвижения на поверхности великого дела. С горькой иронией вглядывался он в череду этих лиц, не мучимых заботами, видел лбы, не изборожденные ни единой мыслью, проникал до дна этих глаз, чью невинную доверчивость не омрачала ни малейшая тень подозрения. Чем могла помочь ему мать с ее лояльностью, с ее преданностью? Ее простой, не ведающей угрозы души не коснулся даже слабый отблеск этих чрезвычайных забот... От всего этого мира беспечности и праздномыслия мой отец все больше отгораживался, все настойчивей бежал в затвор некоего ордена и, пораженный этой распущенностью, посвятил себя одинокому служению... («Мертвый сезон»).

Город Дрогобыч, расположенный в ста километрах юго-западной Львова, с населением около 60 тысяч, из которых значительную часть составляли евреи, в сентябре 1939 года был занят немецкими войсками, затем, согласно договору о разделе

Польша, немцы отошли на запад, чтобы уступить дорогу Красной Армии, и город вместе со всей Восточной Галицией стал частью Украинской ССР.

В июне 1941 г., в первые дни так называемого русского похода — нападения на Советский Союз, части вермахта вновь вошли в Дрогобыч, осенью следующего года в соседнем Бориславе произошел первый еврейский погром. Те, кому удалось спастись от погромщиков — украинцев и поляков, были согнаны в дрогобычское гетто, учрежденное оккупантами; среди его обитателей находился местный житель, учитель рисования и черчения Бруно Шульц. В четверг 19 ноября 1942 года во время облавы Шульц был застрелен на углу улицы Чацкого и улицы Мицкевича шарфюрером СС Карлом Гюнтером. Ночью один из друзей Шульца отыскал его труп и похоронил тайком на еврейском кладбище; могила не сохранилась.

Вот уже почти восемьдесят лет прошло после гибели Бруно Шульца, и скоро будет двадцать со дня, вернее, с той ночи на 12 июля 1892 года, когда он родился в доме торговца мануфактурой Якуба Шульца на Самборской улице в Дрогобыче. Бруно Шульц был третьим, самым младшим ребенком, диковатым, необщительным, рано обнаружившим художественное дарование. Семья не была религиозной, в документах отец числился поляком иудейского вероисповедания, в синагогу ходили по большим праздникам. Дома говорили по-польски, официальным языком учреждений был немецкий. Этот край на задворках дряхлой Австро-Венгерской империи граничил с Российской империей, такой же архаичной; его уроженцами были Йозеф Рот, Пауль Целан, Роза Ауслендер, Роза Люксембург, Манес Шпербер. Это была восточная окраина той самой Центральной Европы, в которой хотели видеть «лабораторию модерности» (Б.Дубин) и которая до сих пор возбуждает у одних (Милан Кундера) чувство трагической потери былого цветника европейской культуры, у других (Отто Габсбург с его девизом: *Zurück zur Mitte*, «вернемся к центру») — надежду на возрождение Пан-Европы вокруг Вены, Праги, Будапешта.

Шульц окончил дрогобычскую польскую гимназию, поступил в Высшее техническое училище во Львове, собирался изучать архитектуру, но принужден был вернуться из-за болезни отца и угрозы разорения. Неудача постигла его и в Вене, где он начал было учиться в Академии изящных искусств; отец умер, магазин в Дрогобыче был продан.

В 20-е годы Шульц, живший случайными заработками, создал цикл замечательных, отчасти напоминающих модного в начале века Фелисьена Ропса графических листов под общим названием «Книга о служении идолу». Папки с рисунками, которые он дарил друзьям, ныне хранятся в частных собраниях и некоторых польских музеях. К несчастью, рисунки выполнены на бумаге скверного качества, которая долго не протянет. В начале 90-х годов они демонстрировались на выставке в Мюнхене. Их тема — мазохистское поклонение женщине. В заметках покончившего с собой в сентябре 1939 г. Станислава Виткевича (они опубликованы в журнале «Иностранная литература», 1996, 8) есть любопытный отзыв об этих работах: психический садизм и физический мазохизм, якобы характерные для женщин, у мужчин вывернуты наоборот, и Шульц доводит эту особенность до предела. «Средством угнетения мужчины у него оказывается женская нога, самая опасная, если не считать лица и ещё кое-чего, часть женского тела. Ногами топчут, терзают...» Далее говорится о «чудовищных рожах шульцевских дам».

Впоследствии эти рисунки подали повод для домыслов о специфической психопатологии художника, хотя в литературных сочинениях Шульца ничего подобного нет. Другие графические работы, созданные позже, — уличные сцены польско-еврейского городка в экспрессионистском стиле, автопортреты художника, идущего рядом с отцом, — могли бы служить иллюстрациями к его рассказам. Шульц получил, прежде чем обратить на себя внимание как прозаик, некоторую известность в польском художественном мире, несколько раз выставлялся. Ему удалось, сдав экзамен, получить место преподавателя рисования в гимназии.

Живя в глуши, он переписывался с писателями, приобрел друзей, среди них были Витольд Гомбрович, Тадеуш Бреза, Юлиан Тувим. Мечтал жениться, сделал предложение поэтессе Деборе Фогель, но родители панны Деборы воспротивились союзу с провинциальным учителем. Еще одна барышня, католичка, стала его невестой, ради нее он порвал с еврейской общиной, собирался заключить брак в Силезии, переехать в столицу; женитьба не состоялась.

К этому времени (30-е годы) Бруно Шульц уже весьма широко печатался в польских литературных журналах, публиковал статьи, рецензии, выпустил два сборника новелл, перевел на польский язык роман Кафки «Процесс» и удостоился литературной премии

в Варшаве. Рецензент «Вядомощчи литерацке» называет его основателем новой литературной школы. Шульц совершил поездку в Париж, где надеялся завязать связи с художниками, — ничего не вышло. Первого сентября 1939 года, на рассвете, крейсер «Шлезвиг-Гольштейн» открыл огонь по крепости Вестерплатте в устье Вислы близ Данцига, немецкие моторизованные части ворвались в Польшу, и жизнь изменилась.

Шульц был невысокий, щуплый человек с невыразительной внешностью, робкий, неуверенный в себе и склонный к депрессии. (*«Не знаешь ли ты в Варшаве какого-нибудь хорошего невропатолога, который полечил бы меня бесплатно? Я решительно болен — тоска, отчаяние, чувство неотвратимого краха, неправимой утраты...»*. Письмо к Романе Гальперн, январь 1939.) Во время оккупации присоединилось какое-то соматическое заболевание. Поначалу, с приходом русских, положение Шульца остается прежним, он все еще учителем в гимназии Ягелло; теперь он гражданин СССР; посылает две повести (по другим сведениям, рассказ под названием «Возвращение домой») в Москву, в редакцию журнала «Интернациональная литература»; ответа нет, рукопись пропала, неизвестно, дошла ли вообще. А вот еще один эпизод короткого промежутка: ко дню выборов в Верховный Совет Шульцу поручено написать портрет Сталина. Вождь народов в полувоенном френче, с литыми усами, с радостно-загадочным взором украшает здание ратуши, но, к несчастью, загажен галками. Узнав об этом, художник, по сведениям Ежи Фицовского, заметил, что впервые в жизни не испытывает досады от надругательства над своим творением. Впрочем, ни в письмах Шульца, ни тем более в его сочинениях нет ни малейших следов интереса к политике. Другое дело, что «политика» сама проявила к нему интерес.

Со вторым приходом немцев, после начала войны с Россией, Шульц потерял свое место учителя. Как все, он должен был носить на рукаве повязку со звездой Давида. Гестаповец по имени Феликс Ландау, бывший столяр из Вены, ныне «референт по еврейскому вопросу», проявил внимание к художнику, приобретает его рисунки в обмен на продукты (Шульц живет с родными, все без работы) и позирует ему. Референт обитает на вилле, где Шульцу велено расписывать стены детской комнаты сценами из сказок. По протекции того же Ландау удалось получить другие заказы: росписи в конноспортивной школе и местном управлении гестапо, составле-

ние — но это уже скорее приказ — каталога конфискованных библиотек. Сто с лишним тысяч книг свалены в помещении дома для престарелых, работы хватит на много месяцев.

Зофья Налковска и литературные друзья в Варшаве пытаются помочь Шульцу. Есть возможность бежать. Он колеблется. Между тем тучи сгущаются. В Бориславе, по наущению гестапо, — погром. В Дрогобыче евреев сгоняют в гетто. Это первый этап; второй — отправка в лагерь уничтожения. Друзья добывают деньги и фальшивый паспорт. Составлен план побега (о нем рассказывает Фицовский). В Дрогобыч должен приехать переодетый в форму гестапо офицер подпольной Армии Крайовой или сотрудник бывшей польской разведки, «арестовать» Шульца и препроводить его в Варшаву, где приготовлено убежище. В конце концов Шульц соглашается бежать. Операция назначена на 19 ноября 1942 г.

Поводом для облавы послужил уличный инцидент: аптекарь по имени Курц-Рейнес, задумавший бежать в Венгрию, обзавёлся оружием, случайно был задержан на улице эсэсовцем, выхватил пистолет и выстрелил. Немец был ранен в палец. В ответ началась охота на евреев. В городе было убито около ста человек с желтой звездой. Шульц погиб в тот самый день, когда за ним должны были приехать, чтобы спасти его.

Гюнтер, убийца Бруно Шульца, враждовал с покровителем Шульца Феликсом Ландау. В день облавы Ландау застрелил зубного врача, которому в свою очередь мирволил Гюнтер. Кто-то из местных жителей слышал, как Гюнтер сказал: «Ты убил моего еврея. А я — твоего».

О Ландау, который после нацистского переворота вступил в СА, затем в СС, далее делал карьеру в гестапо, в Дрогобыче развлекался тем, что стрелял в прохожих из окна своей квартиры, а в связи с ликвидацией всего еврейского населения покинул город, известно, что после войны он пытался скрыться, но был опознан в 1946 г. в австрийском Линце бывшим жителем Дрогобыча, одним из немногих, кто уцелел. Арестованный американскими оккупационными войсками, Ландау находился некоторое время в лагере для интернированных, бежал, под фальшивым именем, основал собственную фирму в Нёртлингене (Бавария), где более или менее процветал десять лет, пока, наконец, не был разоблачён как нацистский преступник и приговорён к пожизненному заключению.

Тем не менее повторный судебный процесс окончился для него благополучно, убийца оказалась на свободе. Скончался в 1983 г., семидесяти лет от роду.

В послевоенной советизированной Польше Бруно Шульц должен был умереть вторично. Заслуга вызволения Шульца из окончательного забвения принадлежит нескольким польским писателям, прежде всего Ежи Фицовскому, о котором здесь уже упоминалось: еще в 1946 году он пытался обнародовать материалы к биографии Шульца. Протолкнуть публикацию удалось одиннадцать лет спустя, после смерти Сталина. Мало-помалу, ценой великих усилий, стали появляться тексты самого Шульца; рецепции его прозы много способствовали статьи критика Артура Зандауэра. Вышла в свет (1967) книга Фицовского «Регионы великой ереси», наконец, Шульц был переведен на западные языки.

Есть основания думать, что немалая часть написанного им пропала (как и множество графических и, возможно, живописных работ). По имеющимся сведениям, он был автором неоконченного романа под названием «Мессия» и еще одного тома повестей и рассказов. Существует маловероятное известие о том, что он посылал рукопись «Возвращения» Томасу Манну; ни в письмах, ни в самых подробных биографиях Манна об этом нет упоминаний. Никого из родных Бруно Шульца после войны не оказалось в живых, пропали без вести люди, у которых кое-что хранилось; друзья, знакомые, женщины, любившие Шульца, рассеялись; Гомбрович уехал в Аргентину, Тувим эмигрировал в США, Дебора Фогель, Романа Гальперн погибли в лагере уничтожения.

Сохранившееся — повесть «Комета» и два сборника рассказов с трудно воспроизводимыми заголовками, один из возможных переводов — «Лавки пряностей» и «Санаторий под водяными часами» (иначе «Санаторий по объявлению») — составляет триста с небольшим страниц. Это и есть то, что сделало Шульца не просто известным писателем, но поместило его в первый ряд европейских прозаиков минувшего века. Собраны и выпущены отдельными изданиями его литературно-критические статьи (в том числе программный текст 1936 года «Мифологизация действительности», в переводе Бориса Дубина — «Миф и реальность»), разыскано несколько прозаических отрывков, два-три десятка писем.

В ряду многих научных трудов, которым посвящал себя мой отец в скупо отмеренные часы душевного покоя и досуга, посреди ударов судьбы и крушений, коими его награждала бурная, полная приключений жизнь, всего милей его сердцу были исследования по сравнительной метеорологии и особенно — о специфическом климате нашей неповторимой провинции. Не кто иной, как он, мой отец, заложил основы точного анализа различных форм климата. В своем “Введении в общую систематику осени” он дал исчерпывающее разъяснение сущности этого времени года, которое в нашей провинции принимает особо утомительную, паразитически разбухающую форму, называемую “китайской осенью”, ту, что вторгается в самые недра нашей многоцветной зимы. Да что я говорю? Он первым раскрыл вторичный, производный характер этой формации, которая представляет собой не что иное, как отравление климата миазмами того перезрелого, выродившегося искусства барокко, что переполняет наши музеи. Это архивное, разлагающееся в скуке и забвении искусство, без выхода, без оттока, засахаренное, как старый мармелад, пересластило наш климат, оно-то и стало причиной того отмеченного красотой малярийного жара, того красочного безумия, в котором чахнет наша томительная осень. Ибо красота — это болезнь, учил мой отец, таинственная инфекция и темное провозвестие распада, доносящееся из глубин совершенства... “Можешь ли ты постигнуть отчаяние этой обреченной красоты, ее дни и ночи?” — спрашивал мой отец... Осень, осень, александрийская эпоха года, в чьих гигантских книгохранилищах скопилась выдохшаяся мудрость трехсот шестидесяти пяти дней солнечного кругооборота... («Другая осень»).

Может показаться самонадеянной затея писать о Бруно Шульце и его творчестве без достаточного знания польского языка. Если автор этой статьи все же отважился на что-то подобное, то отчасти потому, что он был, кажется, первым, кто познакомил (по радио «Немецкая волна») русских слушателей с судьбой и наследием этого писателя. Мое внимание к Шульцу привлек, в свою очередь, Петер Лилиенталь, один из лидеров так называемого Нового немецкого кино 60-х годов; был проект (не осуществившийся) сделать фильм по мотивам рассказов Шульца. Что касается публикаций в России, которые стали возможны лишь после краха советской власти, то честь быть первым переводчиком рассказов Бруно Шульца с языка оригинала на русский язык принадлежит, если не ошибаемся, ныне покойному Асару Эппелю. Эту заслугу невоз-

можно переоценить. Правда, мне кажется, что по сравнению с переводами на западные языки работа Эппеля несколько проигрывает: в его переложении рафинированный барочный стиль Шульца подчас начинает напоминать нарочито непричесанный, сдобренный вульгаризмами стиль новой русской прозы. Переводы отдельных рассказов, а также писем и статей Шульца выполнены Б.Дубиным, И. Клехом, В. Кулагиной-Ярцевой, Г. Комским. Сравнительно недавно появились новые переводы Леонида Цивьяна.

Отец — центральный персонаж почти всех дошедших до нас художественных произведений Шульца. Отец — неудачливый коммерсант, обремененный семьей, в вечных хлопотах под угрозой разорения; отец — чужак и визионер, философ и ученый, автор диковинных сочинений; отец — маг, демиург фантастического космоса, похожий на Всевышнего или даже (кто знает?) его земное воплощение.

В повести «Комета» отец, оставив все дела, безвылазно сидит в своей лаборатории, ставит эксперименты с электричеством и магнетизмом, наблюдает загадочные превращения материи, общается с оккультными силами природы — провинциальный самоучка, изобретатель велосипеда. А вместе с тем — чудодей и мистик, Фауст XVI века, посвященный в секреты черной магии. Разбуженные им космические стихии бушуют над городом, толпы взбудораженных жителей собираются на улицах, в черном небе стоит хвостатая звезда. Ждут светопреставления. Но ничего такого не происходит. Причина — вполне прозаическая: комета перестала быть сенсацией, попросту говоря, вышла из моды. *Энергия актуальности исчерпалась... предоставленная самой себе, комета увяла от всеобщего равнодушия и удалилась.*

В другой повести, «Санаторий под водяными часами», давшей название сборнику новелл, сын совершает путешествие в далекий санаторий к отцу, который, по-видимому, умер, но продолжает жить странной потусторонней жизнью. В «Гениальной эпохе», где речь идет о мальчике-художнике, отец в виде исключения присутствует лишь на заднем плане; рассказ начинается с рассуждений о времени. *Время приводит в порядок обыденные факты, и это очень важно для рассказов, ибо длительность и последовательность составляют их сущность; время заполнено фактами, как вагон, где не осталось свободных мест, и, когда происходят настоящие события, они не умещаются во времени.*

Вместе с материей претерпевает удивительные метаморфозы и ее властелин: отец может превратиться в подобие кухонного таракана или в чучело кондора. Мать уверяет мальчика, что это не так, отец якобы стал коммивояжером, приезжает домой поздно вечером и уезжает на рассвете; но она слишком простодушна, чтобы понять истинный смысл его исчезновений. В рассказе «Последнее бегство отца», которым заканчивается сборник «Санаторий под водяными часами», действие происходит *в позднюю и пропадающую пору полного распада, в период окончательной ликвидации наших дел*. Вывеска над магазином отца исчезла, идет распродажа остатков товара. Отец умер. Но что значит умер? Он умирал уже много раз, умирал как-то не совсем, оставался в живых, хотя и умер, и это имело свою положительную сторону: *он постепенно приучал нас к факту своего ухода*. Однажды мать вернулась домой из города в полной растерянности. Она подобрала где-то на ступеньках существо, похожее на рака или крупного скорпиона. Отца можно было сразу же узнать. В дальнейшем происходят разные события, отец забирается в кастрюлю с кипящей водой, остается жив и в конце концов уползает, чтобы исчезнуть навсегда.

«Последнее бегство...» больше, чем другие произведения Шульца, побудило сравнивать его с Кафкой. Шульц переводил Франца Кафку на польский язык в годы, когда до всемирной известности Кафки было ещё далеко, мало кому приходило в голову, что речь идет о профилирующем писателе века. Похожая история, как мы знаем, произошла и с самим Шульцем. Ни тот, ни другой не только не стали, но и не могли быть, допустим, нобелевскими лауреатами.

Кафка носил чешскую фамилию, был евреем и принадлежал к пражской немецкой литературе. Шульц, с его немецкой фамилией, родным польским языком и австрийским подданством, был в известной мере человеком сходной судьбы. (В отличие от Шульца Кафка умер «своей смертью». Но Голокауст настиг его посмертно, вся родня Кафки погибла в печах.) Некоторые сквозные мотивы, прежде всего иудейская мифологема всемогущего Отца, сближают обоих писателей. Их роднит и литературное происхождение. Кафка был немецким писателем, а не еврейским или чешским. Шульц, хоть и писал по-польски, гораздо теснее связан с литературой Австро-Венгрии, чем с собственно польской литературой. Слова о барочном, перезрелом, музейном искусстве, которое будто бы насы-

тило празднично умирающую осень в «нашей провинции», — не воспоминание ли о последних временах Дунайской монархии? Причудливо-гротескный эпос Шульца подчас может напомнить призрачную, жутковатую, как на полотнах Дельво и Магритта, и вместе с тем неотразимо реальную, сновидческую фантазмагорию Кафки. Отец, который обернулся членистоногим, и Грегор Замза, превратившийся в жука, — не родные ли братья?

И все же: какие это разные писатели, разные художественные миры, как непохожа кафкианская атмосфера страха и одиночества на атмосферу рассказов Шульца. Мир Кафки, где беззащитный человек тщетно отстаивает свое достоинство перед лицом зловещих анонимных сил, у врат абсурдного Закона, содержание которого никому не известно, где, как в тоталитарном государстве, каждый под подозрением, каждый виновен, не зная за собой вины, виновен самым фактом своего существования, — и мир Шульца, отнюдь не сумрачный, не безнадежный, подчас даже идиотически веселый, капризно-причудливый, полный детской серьезности и галицийского юмора. Шулец писал одному из друзей: *«Дело в том, что род искусства, который мне ближе всего, — это и есть возвращение, второе детство... Моя мечта — “дозреть” до детства»*. (Анджею Плесьневичу, март 1936. Пер. Б.Дубина). Новеллы Шульца — эпос о похождениях героя, словно бы увиденный изощренным зрением художника, но, может быть, попросту сочиненный ребенком-фантазёром.

Стиль Франца Кафки: суховатый, деловой, протокольный, заставляющий вспомнить стиль и слог австрийской канцелярии, рационалистичный по контрасту с алогизмом содержания, добросовестный и достоверный при всем безумии того, о чем сообщается. Стиль Бруно Шульца: барочный, велеречивый, рапсодический, а подчас и мнимо-научнообразный, чуть ли не пародийный, всегда живописный, изобилующий неожиданными метафорами, невероятными сближениями, фантастическими преувеличениями. Все новеллы рассказывают об одном и том же: городишко, семья, магазин, безалаберный чудак-отец; и каждая новелла — открытие. Захолустье, превращенное в универсум. Повествование, утепленное личными интонациями, в котором особое место занимает то, что лишь с большой условностью можно назвать картинами природы. Часто рассказ начинается с метеорологических прологов (вроде того, как роман австрийца Музиля «Человек без свойств»

открывается сводкой погоды), с фантастических описаний климата, как бы цитирующих ученые труды отца. И так же, как обстоятельная, составленная по всем правилам науки метеосводка Музиля подытожена самой обыденной фразой: «Одним словом, стоял прекрасный августовский день», — так и красочно-причудливая, сюрреалистическая картина осени у Шульца — это просто осень.

Всякий знает, что вслед за чередой обычных летних сезонов свихнувшееся время нет-нет да и выродит из своего чрева странное, дегенеративное лето; откуда-то берется — словно шестой недоразвитый палец на руке — фальшивый тринадцатый месяц. Мы говорим: фальшивый, ибо он редко достигает полного развития: словно поздно зачатое дитя, он отстает в росте, горбатый месяц-карлик, побег, который увял, не успев произрасти, скорее воображаемый, чем настоящий. Виной тому — старческая похоть лета, его поздний детородный позыв. Бывает так: август уже миновал, а старый, толстый ствол лета по привычке продолжает зачинать, гонит и гонит из гнилых своих недр эти желтые, идиотические дни-уродцы, дни-волдыри, а сверх того дни, похожие на обглоданные кукурузные початки, пустые и несъедобные, — бледные, растерянные, бестолковые дни... Иные сравнивают эти дни с апокрифами, которые кто-то тайком засунул между главами великой библии года, или же с теми белыми страницами без текста, по которым бредут вброд усталые, навьюченные тюками прочитанного глаза... Ах, этот забытый, пожелтый романс года, эта толстая растрепанная книга календаря! Забытая, где-то валяется она в архивах времени, но ее содержание продолжает разбухать под обложкой... И сейчас, когда я пишу эти наши рассказы, когда заполняю рассказами о моем отце ее истрепанные поля, меня не покидает тайная надежда, что когда-нибудь, незаметно они пустят корни между пожелтыми листами этой великолепнейшей из всех распадающихся книг... То, о чем здесь у нас пойдет речь, случилось в тринадцатом, излишнем и, значит, фальшивом месяце года, на этих нескольких пустых страницах великой хроники календаря... («Ночь большого сезона»).

УЛИЦА АСИ ЛАЦИС: БЕНЬЯМИН

«Пер-Вандр, департамент Восточные Пиренеи. 25 сентября 1940 года... Хорошо помню, как я проснулась в каморке под крышей; кто-то стучал в дверь. Протираю глаза и вижу: на пороге стоит наш друг Беньямин, один из тех, кто подался в Марсель, когда немцы вторглись во Францию. Но как он здесь очутился? Милостивая государыня, произнёс он, извините, что потревожил вас. Ваш супруг сказал, что вы можете провести меня через границу...»

Лиза Фиттко (это отрывок из её записок), участница французского Сопротивления и член организации спасения беженцев Emergency Rescue Committee, была свидетельницей последних дней Вальтера Беньямина, писателя, искусствоведа, философа и социолога, автора широко известных книг «Происхождение немецкой трагедии», «Берлинское детство около 1900 года», «Улица с односторонним движением», «Произведение искусства в век технического воспроизведения». Беньямин родился в Берлине в 1892 году, в марте тридцать третьего эмигрировал из Германии в Париж. Он числился в рядах левой интеллигенции, в двадцатых годах побывал в Москве, был евреем. Достаточно, чтобы стать врагом национал-социализма.

Между девятым и тринадцатым июня 1940 г., в дни, когда стало известно о капитуляции Франции, два миллиона беженцев устремляются на юг; вместе с этими толпами бредут пешком, едут на велосипедах по обочинам дорог, тащатся в крестьянских повозках, трясутся на попутных грузовиках немецкие эмигранты. В Марселе Беньямину удаётся получить в американском консульстве въездную визу в Соединённые Штаты. Тем временем марионеточное правительство маршала Петена в Виши заключает перемирие с Германией, одно из условий — выдача эмигрантов немецким оккупационным властям, поэтому французы больше не выдают изгнанникам разрешений на выезд из страны. Попытки сесть на па-

роход в марсельском порту безуспешны. Единственный выход — бегство через Пиренеи. Знакомые добывают Бенъямину транзитную визу через Испанию.

На него имеется досье во французской полиции, действующей по указаниям гестапо в неоккупированной части страны. Бенъямину 48 лет. Он страдает заболеванием сердца, у него одышка и отёчные ноги. Через три месяца, с портфелем, который составляет все его имущество, он добрался до местечка Пор-Вандр, откуда, как говорили, до Испании рукой подать.

На рассвете 26 сентября двинулись в путь: фрау Фиттко, ещё одна женщина с сыном-подростком и Вальтер Бенъямин. Единственная относительно безопасная дорога — так называемая route Lister, по которой полтора года тому назад пробирались в обратном направлении остатки разгромленных отрядов испанских республиканцев под началом генерала Энрико Листера. Той же горной тропой в Испанию бежали с жёнами Лион Фейхтвангер, Генрих Манн, Франц Верфель. Добраться до Лиссабона, сесть на американский трансатлантический лайнер — и прощай Европа.

Женщины и мальчик помогают нести тяжёлый портфель. В портфеле — рукопись, которая, как объяснил Бенъямин, дороже жизни. Тропинка, едва заметная среди кустов и колючек, идёт непрерывно вверх, солнце стоит уже довольно высоко, на поляне устраивают привал. Бенъямин лежит в траве. Немного погодя он объявляет, что дальше идти не в состоянии. Пусть женщины возвращаются. Он останется здесь на ночь, а завтра, дождавшись их, с новыми силами двинется дальше.

На другой день поход продолжается. Бенъямин более или менее благополучно переночевал в горах. Через девять часов пути миновали перевал. Пятнадцатилетний подросток и одна из спутниц почти волокут обессиленного Бенъямина, осталось совсем немного. Уже позади французская граница. Уже ничего не грозит. Далеко внизу, слева, виден средиземноморский берег — сверкающая гладь моря. Спуск в долину занял два часа. Под вечер беглецы достигли испанского городка Пор-Бу.

Здесь их ожидала мрачная новость. «Мы жили в век Новых Указаний», — пишет Лиза Фиттко. Чиновник таможенной службы объяснил, что, согласно приказу из Мадрида, лица, не имеющие французской выездной визы, подлежат возврату во Францию. Женщины и мальчик отправляются в обратный путь. Бенъямину разрешено переночевать в деревенской гостинице. Ночью он при-

нял смертельную дозу морфия. Портфель с рукописью — возможно, это было окончание большого труда «Париж, столица девятнадцатого века» — бесследно исчез.

*

Картон Пауля Клее, приобретённый Вальтером Беньямином в 20-х годах, хранится в Музее Израиля, в Иерусалиме. Картина называется «Angelus Novus».

«Кажется, он сейчас отшатнётся от чего-то, к чему прикован его взгляд. Его глаза выпучены, рот приоткрыт, крылья распахнуты. Должно быть, так выглядит ангел Истории. Свой лик он обратил к прошлому. Там, где нам представляется цепь случайных происшествий, он зрит непрекращающуюся катастрофу, груды развалин, которые она без усталости швыряет к его ногам. Ему хочется крикнуть: «Остановись!», разбудить мёртвых, восстановить то, что разбито вдребезги. Но ветер бури несётся из рая с такой силой, что ангел не может сложить свои вздыбленные крылья. Буря гонит его в будущее, к которому он повернулся спиной, — а лицом к горе обломков, что растёт до неба. Этот ветер и есть то, что мы называем прогрессом».

Восемнадцать тезисов «О понятии История», (Über den Begriff der Geschichte, Новый ангел — IX тезис) Беньямин набросал в первые месяцы после освобождения из лагеря интернированных иностранцев. Героическая попытка слепить новую концепцию истории, которая насмехается над всяческим теоретизированием. Откопать логику среди руин. Некий высший разум берёт на вооружение исторический материализм, правда, своеобразно толкуемый. В первом тезисе говорится о шахматном автомате конструкции некоего барона фон Кемпелена. Кукла в восточном тюрбане покуривает из кальяна, сидя перед доской с фигурами, хитроумная система зеркал создаёт иллюзию полной отъединённости игрока, так что его можно обозреть со всех сторон. Искусственный шахматист всегда выигрывает. В действительности в столе спрятан карлик-гроссмейстер, он управляет рукой куклы.

«Нечто подобное можно представить себе в философии. Считается, что кукла, называемая историческим материализмом, всегда выигрывает. Она может успешно сразиться с любым — но при условии, что на помощь ей приходит теология, столь презираемая в наше время».

Бог истории — Злой Демург, как назвал его позже Эмиль Чоран, — потерпел крах вместе с марксизмом, которому едва успел обучиться.

*

«Я разрешил загадку человека с алфавитом!»

Таинственный продавец букв стоял с лотком у входа на Чистопрудный бульвар и, по-видимому, недурно зарабатывал. К вечеру весь русский алфавит был распродан. Неподалёку на скамейке сидел иностранец, клацая зубами от холода. На следующий день продавец явился с новым товаром. Турист купил буквы «В» и «Б». Ася Лацис объяснила: плоские оловянные инициалы с лапками прикрепляются к внутренней стороне галош, чтобы в гостях не спутать свои галоши с чужими.

«Московский дневник» Вальтера Беньямина, опубликованный в Германии через сорок лет после гибели автора, охватывает два зимних месяца 1926 — 27 гг. Редкий литературный документ воспроизводит с такой свежестью и точностью дух и облик советской столицы тех лет. (Недавно дневник вышел в русском переводе).

По возвращении, в феврале 1927 г., Беньямин писал из Берлина другу, философу Мартину Буберу о том, что его пребывание в Москве продлилось дольше, чем он предполагал. «Этот город, каким он сейчас, в данный момент предстаёт, заключает в себе, говоря схематически, все возможности, прежде всего — возможность крушения революции и возможность её успеха. И в обоих случаях это будет нечто непредвиденное, нечто непохожее на все программы будущего...»

Его мучает холод, незнание языка и уклончивость Аси. Собственно, ради неё он и приехал. И такой же притягательной силой, как эта неуловимая, недосягаемая женщина, обладает город, где завязываются узлы европейской истории и, может быть, решается его собственная судьба. Беньямину 32 года. В Берлине у него жена и ребёнок. Но эссе «Улица с односторонним движением» снабжено следующим посвящением: «Эта улица называется *улицей Аси Лацис...*»

Скользкие тротуары, по которым он бредёт в новых галошах, ежеминутно рискуя расквасить себе нос, обледенелые окна шаткого и гремучего трамвая. Мальчишка-беспризорник поёт в вагоне революционные песни, но никто ему не подаёт, «революция ли-

шила нищих социальной опоры»: нет больше буржуа, подававших милостыню. Иней на ресницах у женщин, сосульки на бородах мужчин. Вывески: диковинная смесь греческих и латинских букв. На улицах, несмотря на лютый мороз, стоят торговцы горячими пирожками, яблоками, мандаринами в бельевых корзинах, прикрытых одеялами, — счастливая пора изобилия, НЭП. Повсюду лавчонки часовщиков — при весьма беспечном отношении русских к времени, которого у них всегда слишком много. Философ ест на улице пирожок, отламывает половинку нищему и решает гамлетовский вопрос: вступить или не вступить в коммунистическую партию?

С актрисой Асей Лацис, «большевичкой из Риги», Беньямин познакомился несколько лет тому назад, вместе путешествовали по Испании и Италии. Осенью 1926 года Беньямин получил известие из Москвы от немецкого режиссёра Бернхарда Райха, ученика и последователя Мейерхольда, о том, что Ася больна: нервный кризис или что-то в этом роде. В своих воспоминаниях Ася Лацис пишет, что уже тогда иностранцу приехать в Советский Союз было не так просто. Беньямин добыл себе визу. Тем временем Ася почти поправилась, она находится в полусанаторном учреждении в районе Тверской. Изредка она приходит к Беньямину в гостиницу. Это странная любовь, которая по большей части выражается в идеологических спорах. В конце концов проект стать коммунистом отпадает, вернувшись из СССР, Беньямин уже не возвращается к этой мысли. Через десять лет Ася Лацис будет арестована, проведёт много лет в лагерях и ссылке, надолго переживёт Вальтера Беньямина.

Одна из дневниковых записей начинается словами: «День сплошных неудач». Он явился к Асе с подношением: билеты в Большой театр на балет «Ревизор» по Гоголю. Но Ася не любит балет, это буржуазное искусство. К тому же она занята. Они выходят вместе, сыро, холодно, мимо с грохотом проезжает трамвай, Ася вспрыгивает на площадку, Беньямин бежит за трамваем, напрасно. Она машет рукой и посылает ему воздушный поцелуй.

Накануне Нового года в десять утра Ася заходит за Вальтером, он должен сопровождать её к портнихе. Настроение смутное, разговаривают о пустяках, шёлковая блузка, подарок Беньямина, порвалась при попытке её надеть. За этим следуют другие упреки: зачем он впутывает Райха в их отношения. Не совсем понятно, идёт ли речь об идейных разногласиях или о чувствах, всё смешано в один клубок; впрочем, Ася относится к так называемым чувствам

с нескрываемым презрением: любовь, ревность — всё это пережитки собственнического общества. Вечером спектакль «Даёшь Европу» в театре Мейерхольда. Против ожидания Ася приходит вовремя, на ней необыкновенный ярко-жёлтый платок, стянутый на груди. Гладкие чёрные волосы разделены пробором и собраны сзади в узел. В антракте они выходят на лестницу, и Ася неожиданно обнимает Бенямина. Или это ему показалось? На самом деле она просто хочет поправить ему воротничок и галстук.

В половине двенадцатого выходят из театра, морозно, снег сверкает под фонарями. Оказывается, Бенямин даже не подумал, где они будут встречать Новый год. Печально и молча он плетётся следом за ней. Они останавливаются перед подъездом, и философ униженно просит эту загадочную женщину поцеловать его напоследок в старом году. Она отказывается. Он возвращается в свой отель, а там — Бернхард Райх с вином и закуской. Райх рад-радёшенек, что Бенямин не у Аси, Бенямин не скрывает радости от того, что Ася не ушла к Райху. И оба чокаются.

ГЁТЕ И ДЕВУШКА ИЗ ЦВЕТОЧНОГО МАГАЗИНА

Кристиан Август Вульпиус, личный секретарь некоего барона в Нюрнберге, написал письмо государственному советнику и министру Саксен-Веймар-Эйзенахского герцогского двора Иоганну Вольфгангу фон Гёте с нижайшей просьбой о помощи. Некогда Гёте оказал ему содействие. Теперь Вульпиусу грозит увольнение, барон подыскал на его место другого кандидата. Письмо было послано в Веймар младшей сестрёнке Вульпиуса Кристиане.

Городок Веймар, столица герцогства на реке Ильм в Тюрингии, «зелёном сердце Германии», между Тюрингским лесом и Гарцем, в конце XVIII века насчитывал семь с половиной тысяч жителей. Кристиана Вульпиус проживала в плохоньком домишке на Лютергассе, работала в мастерской при магазине искусственных цветов и содержала отца, мачеху и кучу маленьких братьев и сестёр. В субботу 12 июля 1788 года в парке над Ильмом Кристиана, которой было 23 года, натолкнулась на государственного советника, совершавшего прогулку, и вручила ему прошение брата. Подробности встречи неизвестны; по всей вероятности, в ночь на воскресенье Кристиана стала любовницей Гёте.

Если, как утверждал Шопенгауэр, жизнь ещё не зачатого ребёнка вспыхивает в тот момент, когда будущие родители впервые видят друг друга, можно с таким же правом сказать, что ещё не написанные произведения зарождаются в ту минуту, когда поэт встречает свою подругу. В компендиумах истории литературы следовало бы предусмотреть главы о Маше Протасовой, Наталии Гончаровой, Марии Лазич, Елене Денисьевой, Наталии Волоховой, Лиле Брик, о девочке-подростке Софи фон Кюн, с которой был обручён Новалис, о невесте Клейста Вильгельмине фон Ценге, о «чёрной Венере» Бодлера — Жанне Лемер-Дюваль.

Но Кристиана! «Мамзель Вульпиус», как именовало её за глаза благовоспитанное общество в Веймаре, *Bettschatz* (постельное сокровище), *un bel pezzo di carne* (кусочек красивой плоти), как атте-

стует Кристиану Томас Манн в известном эссе о Гёте, добавляя: «маленькая цветочница, весьма хорошенькая и вполне невежественная». Можно ли считать её «музой»? В недавно показанном по немецкому телевидению фильме режиссёра Э.Гюнтера «Невеста», где главную роль играет популярная актриса Вероника Феррес, есть такой эпизод: Кристиана, нарумяненная, с подвесками в ушах, в парике и пышном платье сидит в комнатке, в доме Гёте, из гостиной доносятся голоса: общество собралось на вечерний раут у мастера. Но Кристиану никто не зовёт. Никто ею не интересуется. Да она и не была невестой. Что же она собой представляла? Две книги, вышедшие одна за другой, — обстоятельная, строго документированная биография, подготовленная знатоком эпохи, германисткой Зигрид Дамм, и блестяще написанный этюд писателя и журналиста Экарта Клесмана — преследуют среди прочего одну цель — реабилитировать Кристиану. Или, лучше сказать, представить её в новом и более полном освещении.

О том, как она выглядела, можно судить по описаниям и сохранившимся портретам, в том числе по рисункам самого Гёте. Кристиана Вульпиус была невысокого роста (как и сам поэт), круглолицая, черноглазая, с пышными темно-каштановыми локонами, с склонностью к полноте, очень живая, очень миловидная, смешливая и немного неуклюжая. Её характер виден из писем, которые она посылала часто отлучавшемуся из Веймара Гёте (их обильно цитирует Клесман): простота, естественность, никакого жеманства, умение видеть в людях прежде всего их хорошие свойства, оптимизм. Вероятно, эти качества не меньше, чем эротическое очарование Кристианы, привлекли Гёте, которому их как раз и не доставало: это был ипохондрик, страдавший от приступов меланхолии и неудовлетворённости собой. То, что вначале могло показаться интрижкой, превратилось в прочную связь. Из садового домика, где Гёте, который был старше Кристианы на 16 лет (и на 16 лет пережил её), поселил свою подружку, переехали в просторный дом на Фрауэнплан, тот, который сейчас показывают туристам. Довольно скоро Гёте перестал прятать свою любовницу, появлялся вместе с ней на людях, ездил с ней в открытом экипаже, сидел рядом с ней в театральной ложе. Кристиана сажала овощи в огороде, ухаживала за садом, вела домашнее хозяйство. В её бесконечной преданности Гёте не приходится сомневаться, но и ответные письма, которые она получала из Силезии, куда Гёте отправился со своим гер-

цогом на манёвры прусской армии, из Франции, Италии, Швейцарии, с театра военных действий против Бонапарта, свидетельствуют о прочной и верной любви.

О том, что так омрачало её жизнь с Гёте в затхлом, не столько аристократическом, сколько филистёрском Веймаре, узнать из писем Кристианы невозможно. Мы знаем об этом из других источников. Гёте познакомился с «цветочницей», *Blumenmädchen* (это слово, употреблённое Томасом Манном, — реминисценция последней оперы Вагнера «Парсифаль», намёк на волшебный сад Клингзора с хороводом девушек-цветов, которые должны соблазнить девственного отрока Парсифаля), через три недели после возвращения из Италии. Путешествие, больше напоминавшее побег — бегство от светских и государственных обязанностей, бегство с туманного германского севера на солнечный латинский юг, бегство от госпожи фон Штейн с её идеалом «совершенной любви», — превратило Гёте в другого человека. Некая Фаустина, героиня и адресат двадцати четырёх «Римских элегий», написанных в Веймаре вскоре после возвращения, — то ли уловный персонаж, то ли реально существовавшая женщина, дочь трактирщика в римской *Osteria alla Campana*, то ли сама Кристиана. (Таково же, впрочем, было и впечатление первых читателей в Веймаре). Как бы то ни было, восторженно-чувственные, стилизованные в античном вкусе и вместе с тем буквально трепещущие жизнью и страстью, весьма смелые по тому времени элегии (не все из них Гёте решился напечатать) не оставляют сомнений в том, что поэт не прошёл мимо соблазна — в отличие от Парсифаля. Тут, конечно, открывается простор для домыслов, но нелишне иметь в виду, что все прежние увлечения Гёте, девушки, о которых мы знаем, которым он подарил бессмертие, — дочь пастора Фридерика Брион, кратковременная невеста Лили Шёнеман, Шарлотта Буфф, прототип Лотты в «Страданиях юного Вертера», — не были «его женщинами» в общепринятом смысле. Идеальную любовь без секса недвусмысленно предложила ему и веймарская придворная дама, супруга герцогского шталмейстера баронесса Шарлотта фон Штейн.

Изнурительный бестелесный роман длился добрый десяток лет. И вот теперь фрау фон Штейн вместе со всем порядочным обществом узнаёт о том, что её поклонник завёл себе метрессу, открыто живёт с ней и воспеваает её в весьма компрометантных стихах. Неудивительно, что дамы во главе с г-жой фон Штейн и её

подругой Шарлоттой фон Ленгефельд, с 1790 года замужем за Шиллером, много лет подряд третировали Кристиану: она и необразованная, и безнравственная, и слишком толстая, и, словом, во всех отношениях недостойна быть спутницей Гёте, который в свою очередь заслуживает сожалений. К этому хору, увы, присоединился и Шиллер. Однажды дело дошло до скандала, его виновницей была гостившая в Веймаре Беттина фон Арним (впоследствии выпустившая известную «Переписку Гёте с ребёнком»). Беттина будто бы назвала подругу Гёте «кровяной колбасой» и в ответ получила от Кристианы увесистую затрещину.

Социально-юридическое положение невенчанной жены было крайне шатким. Случись что-нибудь с Гёте, Кристиана очутилась бы на улице. Незавидная судьба ожидала и ребёнка, родившегося в конце декабря 1789 года. Герцог Карл Август, гораздо больше товарищ Гёте, чем его повелитель, согласился быть крёстным отцом, но не присутствовал при крещении; мальчика назвали в честь правителя Августом, он оставался, однако, бастардом, незаконнорождённым и бесправным «сыном демуазель Вульпиус». Он был единственным из пяти детей Кристианы и Гёте, дожившим до сорока лет (два мальчика и две девочки умерли вскоре после рождения), судьба его была незавидной: он спился и покончил с собой.

После разгрома прусской армии 14 октября 1806 г. под Иеной и Ауэрштедтом маленькое герцогство Саксен-Веймар было оккупировано, в тот же вечер французы вступили в столицу. Город был отдан на разграбление. Дом на Фрауэнплан вначале пощадили: в нём должен был остановиться маршал Ней. Но маршал запаздывал. Явились эльзасские солдаты, смертельно усталые, и сразу же повалились спать. В полночь раздались удары кулаками и прикладами в дверь, это были мародёры, сперва их кое-как удалось успокоить, Гёте, поднятый с постели, в своём знаменитом фланелевом халате, выпил вина с солдатами, — в конце концов, он был почитателем Наполеона. Дальнейшее известно главным образом из рассказа Римера, поэта и филолога, воспитателя сына Кристианы и Гёте; Ример жил в доме Гёте.

Пьяные солдаты вломились в кабинет Гёте и угрожали ему оружием. Но тут выступила на сцену разъярённая Кристиана. Она готова была, защищая 57-летнего Гёте, собственноручно расправиться с ними, и, по-видимому, её решительность и отвага произ-

вели впечатление. Кристиана втолкнула насильников в комнату, отведённую для маршала, наутро прибыл Ней и вышвырнул их вон; перед домом был выставлен часовой.

Через несколько дней, 18 октября, вечером Гёте пригласил к себе близких друзей и в присутствии Кристианы произнёс короткую речь. Он сказал, что благодарит спутницу за верность, проявленную в эти трудные дни. «Завтра в полдень, — добавил он, — если Богу будет угодно, мы станем мужем и женой». После восемнадцати лет свободного союза Иоганна Кристиана София Вульпиус сделалась законной супругой, *Geheime Rätin von Goethe* (тайной советницей) и законной матерью Августа фон Гёте.

Хэппи-энд? Пожалуй; но жизнь продолжалась, и, хотя бракосочетание, состоявшееся в ризнице церкви св. Иакова перед немногими свидетелями, ничего не изменило в их повседневном существовании, не увеличило и не уменьшило их привязанность друг к другу, оба старели, Кристиана осталась изолированной в Веймаре, всё чаще в её письмах проскальзывают жалобы на одиночество, всё чаще она недомогает физически, хоть и старается скрыть свои хвори от мужа, которому всегда должна казаться весёлой и жизнерадостной.

В телевизионном фильме, о котором здесь упоминалось, есть сцена с Виландом: старый поэт, чья слава при жизни едва ли уступала известности Гёте, хочет прочесть Кристиане что-нибудь своё, но откладывает рукопись и берёт в руки книжку, которой бредит молодёжь всей Европы: «Ты, конечно, читала Вертера?» В ответ Кристиана мотает головой. Похоже, что она никогда не слыхала о «Страданиях юного Вертера». Читала ли она вообще Гёте? Любят ли женщину за образованность и начитанность? Принято ссылаться на письмо жены французского посланника в Касселе от 1807 года, где приведены слова, будто бы сказанные посланнику самим Гёте: «Из всех моих сочинений моя жена не прочла ни строчки. Царство духа для неё закрыто, домашнее хозяйство — вот для чего она создана». Оба биографа — и Э.Клесман, и З.Дамм — стараются опровергнуть эту версию. Клесман сомневается в подлинности слов Гёте, приводит коллекцию цитат из сохранившейся переписки Гёте и Кристианы, письма свидетельствуют о том, что Кристиана вовсе не была так уж безнадёжна. Она читала по крайней мере некоторые стихотворения, читала роман «Избирательное родство», была в курсе творческой работы мужа. Орфо-

графия её писем весьма причудлива и хранит следы её родного диалекта. Но в начале XIX века немецкая орфография вообще оставалась ещё очень шаткой.

За полтора года до смерти Кристиана перенесла инсульт, от которого довольно быстро оправилась. Но затем развились явления уремии (острой почечной недостаточности). Умирала она мучительно и в одиночестве; муж, по всей видимости, при её агонии не присутствовал. Кристиана скончалась в веймарском доме в полдень 6 июня 1816 года.

Гёте и Кристиана прожили вместе 28 лет. В эти годы были созданы «Римские элегии», «Торквато Тассо», «Избирательное родство», «Герман и Доротея», «Годы учения Вильгельма Мейстера», была закончена и вышла в свет первая часть «Фауста». Жизнь Кристианы Вульпиус прошла бы, не оставив следа, если бы за ней не стояла колоссальная тень Гёте, если бы её не овевало дыхание великой, навсегда ушедшей эпохи.

НАПИСАТЬ О САМОУБИЙСТВЕ — ЗНАЧИТ ЕГО ИЗБЕЖАТЬ: ЧОРАН

С двадцатилетнего возраста Чоран страдал бессонницей. «Я часами шатался по улицам, как тень, — рассказывает он, — и всё, что я потом написал, передумано тогдашними ночами. Моя первая книга, "На вершинах отчаяния", относится как раз к тому времени. Я написал её как завещание, потому что решил покончить с собой».

Бессонница и депрессия — формирующие факторы его мировоззрения и литературного творчества. В посмертно изданных, относящихся к более позднему времени «Записных книжках» находится фраза, которую мы вынесли в заголовок. Она заставляет вспомнить слова Камю о том, что главная проблема философии — это проблема самоубийства; нужно спросить себя не о том, почему нам следовало бы покончить с собой, — оснований для самоистребления достаточно, — а о том, почему мы этого не делаем.

Эмиль Мишель Чоран, сын румынского православного священника, был уроженцем городка Решинари в Трансильвании, в ранней юности зачитывался житиями святых, проявил интерес к богословию, окончил школу в полунемецком Германштадте, иначе Сибиу. («Моя верность улицам Сибиу остаётся неизменной. Прежде чем проклинать свой жребий, вспомни о том, что ты живёшь в одном из самых красивых городов на свете». Письмо к брату Аурелу, 1978.) Чоран изучал немецкую идеалистическую философию в Бухаресте, продолжил учёбу в Берлине. Двадцати шести лет окончательно оставил королевскую Румынию и поселился в Париже, где вёл уединённое существование; там он начал писать по-французски, там и умер в июне 1995 года в возрасте 84 лет.

«Все эти безмятежные, объевшиеся счастьем народы — французы, англичане... Я из другого мира, у меня за плечами — века непрерывных бед. Я родился в злополучном краю». («Записные книжки»). Всю жизнь Чоран ощущал себя апатридом. В небольшом этюде о Борхесе (1976) говорится: «Меня никогда не привле-

кали умы, погружённые в одну какую-нибудь культуру. Не пускать корни, не принадлежать ни к какой общности — было и осталось моим девизом».

Ему удалось победить бессонницу особым способом: он колебался долгими часами, до изнеможения, на велосипеде. Перебивался кое-как, зарабатывая на жизнь переводами и внештатной работой в издательствах. К числу его немногих друзей принадлежали Мирча Элиаде и Эжен Ионеско, как и он, сменившие румынский язык на французский. Он никогда не был женат. («Единственная функция любви — помочь нам выдерживать вечера в четырёх стенах, жестокие, безмерные вечера...». Из сб. «Краткий курс распада», 1949.) Тридцать с лишним лет он прожил в тесной квартирке на улице Одеон, на Левом берегу, между бульваром Сен-Жермен и Люксембургским садом. В этой квартире была сделана одна из фотографий: Чорану 55 лет, у него густые чёрные волосы, глубокие морщины и затравленный взгляд.

Чоран выпускал более или менее регулярно сборники своих эссе («Книга соблазнов», «Сумерки мыслей», «Молитвенник побеждённых», «Силлогизмы горечи», «История и утопия», «Дурной демиург», «Искушение существовать», «О том, как это неуместно — родиться» и др., названия говорят сами за себя), но привлёк к себе внимание лишь к концу 60-х годов, стал понемногу известен, добился «унизительного успеха», по его собственному выражению. Русский читатель обязан знакомством с этим весьма своеобразным мыслителем Борису Дубину, переводчику и публикатору некоторых эссе, а также фрагментов из посмертно вышедших дневниковых записей. В последние годы тексты Чорана изредка появлялись в журналах «Ступени», «Диапазон», в газетах «Сегодня» и «Ex libris НГ», а также в русском литературном Интернете; главная подборка — в журнале «Иностранная литература», 1998, 11, там же помещён содержательный этюд Б.В. Дубина о Чоране. Борису Дубину принадлежит и перевод статьи Сузи Зонтаг «Думать наперекор себе: размышления о Чоране» в сборнике избранных эссе С. Зонтаг (М. 1997).

Выпущенный в 2001 г. Галлимаром фолиант толщиной почти в две тысячи страниц, представляет собой новое и дополненное издание основного корпуса сочинений Эмиля Чорана, практически всё, что было опубликовано при жизни автора. (В конце 90-х гг. вышли «Записные книжки» — ещё тысяча страниц — и довольно обширная переписка.)

Эпиграф к собранию сочинений поясняет, почему книга лишена обычного для таких изданий аппарата: «Всякий комментарий к произведению плох или бесполезен, ибо всё, что не сказано непосредственно, ничего не стоит» («Силлогизмы горечи», 1952). Эта фраза как будто заведомо отсекает попытки так или иначе трактовать творчество Эмиля Чорана. И, однако, о нём написано уже довольно много. К жанру «опытов», эссе, излюбленному роду литературы во Франции, где неумирающая традиция ведёт от Монтеня к Алену и Валери, писания Чорана отнесены достаточно условно. Чорану чужда ирония и особая, лукавая дистанция эссеиста от самого себя, когда автор словно снимает с себя ответственность за собственные высказывания: вам угодно принимать их всерьёз — пожалуйста, сам же он относится к ним *cum grano salis* или по крайней мере готов их релятивировать. Нет у Чорана и обязательного литературного блеска и элегантно закруглённости. Текст внезапно начинается — словно вас ударяют в грудь — и внезапно кончается. Здесь можно процитировать уже упомянутую работу Б. Дубина: «Чоран настолько же избрал фрагментарность словесного выражения по собственной воле, насколько и был на нее обречен. Переворачивая знаменитую формулу, я бы сказал, что фрагмент — это такая разновидность прозы, чей центр нигде, а окружность везде. Форма “центробежного” высказывания, фрагмент существует парадоксальной напряженностью без сосредоточенности, как бы постоянным усилием рассеяния, тяги от центра ко все новому и новому краю». Имеется в виду настойчивое, почти маниакальное возвращение к исходной мысли-эмоции, которая, однако, не формулируется. «Хаотическое кружение вокруг одних и тех же тем» — его собственные слова. Чоран сделал в небеллетристической словесности то, что совершили Джойс и Вирджиния Вулф в романе. Аналогично «поток сознания» он попытался передать завихряющийся поток мышления.

И всё же в этом кружении есть сердцевина, есть центр. Есть главная мысль — она-то и варьируется на разные лады. В сущности, очень старая: она восходит по меньшей мере к Софоклу («Эдип в Колоне») и далее, через века, к певцам мировой скорби — Байрону, Леопарди, — и, конечно, к Шопенгауэру, к 46-й главе второго тома «Мир как воля и представление», озаглавленной «О ничтожестве и страдании жизни». Мысль эта в самой краткой форме звучит так: *Самое лучшее — не родиться.*

«Не родиться, ни о чём не помышлять — какое блаженство, какая свобода, какой простор...» (из сб. «De l'inconvénient d'être né», 1973; возможный перевод: «О том, как это неуместно — родиться»). То, что тут налицо очевидная логическая неувязка, — блаженство, свобода и т.д. уже предполагают факт существования, — не заботит автора, не имеет значения. Самоопровержение — правило, а не исключение у Чорана, потому что поток мыслей в его текстах тут же и анализируется, анатомируется, разъедается постоянной неуверенностью в себе, недоверием к собственным рассуждениям, — если хотите, в достоинстве человеческой мысли: Чоран опровергает Паскаля.

Пересказывать Чорана невозможно. Можно лишь сказать о впечатлении от знакомства с его наследием. Восхищение с головной болью. Его тексты манят к себе и тотчас выталкивают. Тут начинается, конечно, уже чисто личный разговор, — однако не чуждый духу этого автора. Меньше всего он стремился ублажать читателя. «В больничной палате одна старуха поведала мне о своих невзгодах... Споры между людьми, бури истории — всё это для неё ничего не значит» («Краткий курс распада»). Он сам похож на эту старуху.

Поиски смысла истории бесполезны. Иллюстрацией этого тезиса может служить Россия. Иван Грозный превратил свою державу в «смесь Византии с Монголией» (сб. «История и утопия», 1960). «Со своими десятью веками устрашения, потёмок и обещаний, эта страна больше других сумела приспособиться к ночной стороне исторического момента, который мы ныне переживаем. Апокалипсис чудесным образом идёт к ней, она привыкла к нему и даже находит в нём вкус, и упражняется в нём больше, чем когда-либо... “Русь, куда ж несёшься ты?” — вопрошал Гоголь, умудрившийся ещё сколько лет назад уловить тот неистовый пыл, который скрыт за её неподвижным обликом. Теперь мы знаем, куда она спешила, и более того, мы знаем, что, по образу и подобию наций с имперской судьбой, ей больше всего не терпится решать проблемы других народов, вместо того, чтобы заняться своими» (там же, эссе «Россия и вирус свободы»).

В статье С. Зонтаг, написанной добрую треть века тому назад, но которую и сейчас стоит прочесть каждому, кого занимает Чоран, говорится о «сегодняшнем чувстве, что мы стоим на руинах разума, на краю развалин истории и самого человека». Говорится

об усталости от истории (от исторического сознания). Всё это абсолютно справедливо, и лучшего примера, чем Эмиль Чоран, не найдёшь. Но Чоран — это тупик. Мы бы сказали так: тупик субъективизма. Как это ни парадоксально звучит, наступает усталость от чувства усталости. Чоран — не новатор; он завершает линию Кьеркегора, дневников и писем Кафки. Приближается время новой объективности. Возникает необходимость в новом, пусть и лишённом всякого оптимизма и благодушия, синтезе действительности. О каком оптимизме можно говорить, какая вера в разумное устройство мира возможна после лагерей и войн — всего, что мы видели и пережили?..

Классическая философская мысль с её претензией объять мир, описать вневременные формы его устройства — об этом тоже пишет Зонтаг — потерпела крах. Чоран: «Великие системы, по сути — не что иное, как блестящие тавтологии. Что толку, если я узнаю, что бытие — это “воля к жизни”, “идея”, Божий вымысел или причуды химии? Попросту размножение слов, перемещение смыслов» («Прощай философия», сб. «Краткий курс распада»).

Задачу нового синтеза может взять на себя художественная проза, вслед за философией и эссеистикой утонувшая в безбрежном субъективизме. Выкарабкаться из этого омута, вынырнуть из бездны. Если нет — плохи наши дела. Но это, кажется, уже другая тема.

ДВА РОДА ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ: ВЕЙНИНГЕР

«Об одном хочу тебя попросить: не старайся слишком много узнать обо мне».

1. Инцидент

Полиция обнаружила в доме № 5 на улице Чёрных испанцев, в комнате, где умер Бетховен, прилично одетого молодого человека с огнестрельной раной в области сердца. Он скончался на пути в больницу. Самоубийцей оказался доктор философии Венского университета Отто Вейнингер, евангелического вероисповедания, двадцати трёх с половиной лет. Вейнингер жил с родителями, respectable чёткой среднего достатка, с сёстрами и братом. Он оставил два завещания. Одно из них было написано в феврале 1903 года, за восемь месяцев до смерти, другое — в августе, на вилле Сан-Джованни в Калабрии. В завещаниях содержались распоряжения об урегулировании мелких денежных дел; друзьям Артуру Герберу и Морицу Рапппорту он оставил на память маленькую домашнюю библиотеку и две сабли. Кроме того, просил разослать некоторым известным людям — Кнуту Гамсуну, Якобу Вассерману, Максиму Горькому — экземпляры своего трактата «Пол и характер». В бумагах умершего нашлась загадочная запись, сделанная перед смертью: «Я убиваю себя, чтобы не убить другого».

2. Кем он был

Жизнеописание Отто Вейнингера можно уместить на одной страничке: родился в Вене в апреле 1880 года, проявил раннюю умственную зрелость, необычную даже для еврейского подростка. В университете изучал естественные науки, затем переключился на философию и психологию, слушал курсы математики, физики, медицины. В двадцать лет это был эрудит, прочитавший всё на свете,

серьёзно интересующийся музыкой, владеющий древними и новыми языками. О своих способностях он был высокого мнения и однажды записал: «Мне кажется, мои духовные силы таковы, что я мог бы в известном смысле решить все проблемы». Оставалось свести все знания и прозрения в единую всеобъясняющую систему, решить загадку мира и человека. Что он и сделал.

По совету профессора Йодля, своего университетского руководителя (который, правда, советовал убрать «некоторые экстравагантные и шокирующие пассажи», а в частном письме признавался, что автор при всей своей гениальности антипатичен ему как личность), Вейнингер углубил и расширил свою докторскую диссертацию. Шестисотстраничный труд под названием «Пол и характер. Принципиальное исследование», с предисловием автора и обширными комментариями, был выпущен издательством Браумюллер в Вене и Лейпциге весной 1903 года.

В день защиты диссертации Вейнингер принял крещение. Переход евреев в христианство был довольно обычным делом в католической Австрии, но Вейнингер крестился по лютеранскому обряду, что во всяком случае говорит о том, что он сделал это не ради карьеры, выгодной женитьбы и т.д., скорее — чтобы откреститься от еврейства. Летом 1903 г. он совершил поездку в Италию, в конце сентября вернулся в Вену, и, проведя пять дней у родителей, снял на одну ночь комнату в доме Бетховена. На рассвете он застрелился.

3. Человек. Его привычки

Две сохранившиеся фотографии Вейнингера — два разных человека, хотя их разделяет всего несколько лет. Зная о том, что случилось с Вейнингером, легко поддаётся искушению прочесть в этих портретах его судьбу. Смерть в ранней молодости бросает тень на прижизненные изображения, смерть вообще меняет фотографии человека, об этом знала Анна Ахматова.

Первый снимок: где-то в парке на скамье сидит юноша, почти подросток, темноглазый и темноволосый, с большими ушами, в сюртучке, в высоких воротничках и белом галстухе, и смотрит вдаль; немного похож на Кафку.

На второй фотографии (поясной портрет, сделанный в ателье, вероятно, в последний год жизни) Вейнингер выглядит старше своих лет. Узкоплечий, одет более или менее по моде: белый стоя-

чий воротник с отогнутыми уголками, сюртук, жилет, видна цепочка от часов; широкий галстук повязан несколько криво. Он в очках, некрасивый, как молодой Ницше; короткая стрижка, жидковатые усы. Вейнингер как будто вот-вот усмехнётся, поймаёт на ошибке невидимого оппонента; взгляд человека настырного и несчастного.

Сохранились и кое-какие воспоминания. Стефан Цвейг учился в университете в одно время с Вейнингером. «У него всегда был такой вид, словно он только что сошёл с поезда после тридцатичасовой езды: грязный, усталый, помятый; вечно ходил с отрешённым видом, какой-то кривой походкой, точно держался за невидимую стенку, и так же кривились его губы под жидкими усиками...»

Похожее описание внешности покойного друга студенческих лет сделал Артур Гербер, человек ничем не знаменитый. Отто был худ, неловок, небрежно одет, в движениях было что-то судорожное; ходил, опустив голову, неожиданно срывался и нёсся вперёд. «Никогда я не видел его смеющимся, улыбался он редко». Вечерами, во время совместных прогулок по тусклым улицам, Вейнингер преображался. «Он как будто становился выше ростом, — пишет Гербер, — увлечённый разговором, фехтовал зонтом или тростью, как будто сражался с призраком, и был в эту минуту похож на персонаж Гофмана».

Крут знакомств юного Вейнингера был, по-видимому, крайне узок. Нет никаких сведений о его взаимоотношениях с женщинами, никаких следов невесты, подруги. Похоже, что он никогда не пережил страстной любви. Если же и случалось что-нибудь подобное, то это были, надо думать, неудачи.

4. Его фантазии

После Первой мировой войны Артур Гербер опубликовал заметки и письма Вейнингера — книжка, ставшая раритетом. Во вступительной статье рассказано несколько мелких эпизодов из жизни Вейнингера. Дождливый днём, поздней осенью 1902 г., друзья едут в трамвае в Герстхоф, весьма отдалённый по тем временам городской район. На Вейнингере зимнее пальто, но он мёрзнет. «Я чувствую холод гроба». Входят в комнату, спёртый воздух. «Пахнет трупом — тебе не кажется?..» Вейнингеру остаётся жить меньше года, Гербер пишет о нём спустя два десятилетия, густая тень будущего лежит на его воспоминаниях. Другой рассказ.

Прятели шатаются вечером вокруг какой-то церкви, потом Отто провожает друга домой. Потом Артур провожает Отто. Поздно ночью, наконец, прощаются, на улице ни души, Вейнингер вглядывается в глаза другу и — шепотом:

«Тебе не приходила в голову мысль о двойнике? Вдруг он сейчас появится, а?.. Двойник — это тот, кто всё знает о человеке. Даже то, о чём никто не рассказывает».

Гербер не знает что ответить. Вейнингер поворачивается и уходит.

5. Книга

Надо же, выбрал место: дом, где угас Бетховен. Любил ли он Бетховена? «Истинно великий музыкант, — говорится в книге Вейнингера, в главе «Дарование и гениальность», — может быть таким же универсалом, как поэт или философ, может на своём языке точно так же измерить весь внутренний мир человека и мир вокруг него; таков гений Бетховена». Всё же Вейнингер, вероятно, предпочёл бы, если б мог, свести счёты с жизнью не в родном городе, который он не любил, а в Венеции, во дворце Вендрамин-Калерджи, где скончался Вагнер, «величайший человек после Христа».

Мориц Раппапорт, другой сверстник и друг, привёл в порядок его рукописи и опубликовал их (в 1904 году) под общим названием «О последних вещах». Это выражение — «последние вещи» (*die letzten Dinge, ultimae res*) — отсылает к христианской эсхатологии, учению о конце света, о смерти и воскресении из мёртвых. Позднее, как уже сказано, Гербер подготовил к печати немногочисленные письма и расшифровал стенографические заметки из записной книжки Отто. Всё это могло привлечь внимание лишь на фоне оглушительной славы, которой удостоились «Пол и характер» сразу после их появления. Вейнингер успел услышать первые трубные звуки этой славы; да он и не сомневался в том, что будет признан великим философом и психологом, первооткрывателем последних тайн человеческой природы.

Книга давно уже не переиздаётся. Две-три строчки в энциклопедических словарях — вот и всё, что осталось от Вейнингера. Книга, написанная сто лет назад, стала нечитаемой, забыта или почти забыта, но невозможно забыть её автора — «случай», который не раз был предметом социально-психологических и психоаналитических

толкований; чем больше его разгадывали, тем он казался загадочней. В короткой жизни Вейнингера самоубийство поставило не точку, а многоточие. Книга Вейнингера заслонена им самим. Утратив — или почти утратив — самостоятельное философское и тем более научное значение, она осталась в равной мере документом его эпохи и его личности, она стала знаком судьбы. Перечитывая книгу, понимаешь, что тот, кто её написал, не мог не истребить себя.

6. Почитатели

Сто лет прошло, и наступил новый *fin de siècle*; невыносимой тяжестью висит у нас на плечах ушедший век. Что-то похожее на этот груз, должно быть, ощущали на себе европейцы, провожая девятнадцатое столетие. Не потому ли тянет вспоминать о некоторых современниках той поры, что они, как и мы, смутно чувствовали вместе с концом века близость какого-то другого финала? Можно сказать, что имя Отто Вейнингера переживает ныне род чахлого, осторожного возрождения. Пожалуй, это скверный симптом. О Вейнингере написан роман, лет десять тому назад в Вене была поставлена пьеса под названием «Ночь Вейнингера». Мрачная история — и лучше всего было бы сдать окончательно дело Вейнингера в архив. Но не получается.

Два или три десятилетия, прежде чем сочинение Вейнингера перекочевало в библиотечные фонды редко востребуемых книг (а в Советском Союзе — в спецхран), оно успешно конкурировало с самыми модными новинками. За первые десять лет книга, что совсем необычно для учёного труда, была переиздана 12 раз. К началу тридцатых годов она выдержала около тридцати изданий. Книга была переведена на все языки, включая русский (два издания). Это был одновременно и рыночный бестселлер, скандальный до неприличия, и серьёзный труд, с которым полемизировали, которым восторгались, чьему влиянию поддались прославленные умы. Под двусмысленным обаянием Вейнингера чуть ли не всю жизнь находился Людвиг Витгенштейн. Эмиль Чоран говорит о духовном кризисе, пережитом в юности после знакомства с трактатом Вейнингера. О Вейнингере уважительно писали Николай Бердяев в книге «Смысл творчества» (что, возможно, следует сопоставить с его позднейшими профашистскими симпатиями) и — чему тоже не приходится удивляться — Василий Розанов («Опавшие листья»,

короб I). Роберт Музиль испытывал к Вейнингеру отчуждённый интерес — как и к психоанализу Фрейда. Автор «Пола и характера» стал чуть ли не главной фигурой в нашумевшей книге Теодора Лессинга «Ненависть евреев к себе» (1930); самый термин *Selbsthaß* был, по-видимому, заимствован у Вейнингера. Мы не будем здесь говорить о попытках оживить интерес к Вейнингеру в нацистской Германии (некий доктор Центграф выпустил в Берлине в 1943 г. брошюру «Жид философствует»). Но женоненавистничество Вейнингера вызвало, например, живое и понятное сочувствие у Августа Стриндберга. «Станный, загадочный человек этот Вейнингер! — восклицает Стриндберг. — Уже родился виноватым — как и я...» Великий швед нашёл в этом мальчике родственную душу.

7. Наука и ещё что-то

Через два года после появления книги «Пол и характер» Старлинг ввёл в биохимию человека понятие о гормонах — веществах с мощным физиологическим действием, выделяемых железами внутренней секреции. В 1927 г. было показано, что гормоны передней доли гипофиза регулируют деятельность половых желёз; в 20-х и 30-х годах химически идентифицированы мужские и женские половые гормоны, ответственные за внешний облик и сексуальное поведение индивидуума. Об этих открытиях здесь стоит упомянуть, так как некоторые идеи Вейнингера их отчасти предвосхитили.

Книга «Пол и характер» (*Geschlecht und Charakter*) стала библиографической редкостью, и нам придётся кратко пересказать её содержание или, лучше сказать, её главные тезисы. Книга состоит из двух частей. Первая, медико-биологическая часть именуется подготовительной и озаглавлена «Сексуальное многообразие».

Разница между мужчиной и женщиной не ограничена первичными и вторичными половыми признаками, но простирается на все клетки и ткани организма. Можно говорить о двух биологических началах, мужском (М) и женском (Ж). При этом оба начала сосуществуют в каждом индивидууме; нет ни стопроцентных мужчин, ни абсолютных женщин. Другими словами, у каждого мужчины и каждой женщины имеет место та или иная степень недостаточности определяющего начала; решает дело лишь преобладание М над Ж или наоборот.

В этом смысле каждый человек бисексуален. Тезис Вейнингера согласуется с позднейшими данными эндокринологии: в организме мужчины вырабатываются вместе с мужскими половыми гормонами женские, и наоборот, в женском организме можно обнаружить присутствие мужских гормонов.

Далее формулируется (и выводится с помощью математических выкладок) «закон полового влечения»: оно тем сильнее, чем полней недостаточный мужской компонент мужчины компенсируется добавлением мужского компонента женщины и недостающий женский компонент у женщины — женским компонентом мужчины. Слабый мужик тянется к сильной бабе, сильного мужчину привлекает слабая женщина. Когда же обе чаши весов, М и Ж, приближаются к равновесию, мы получаем интерсексуальный тип — мужеподобную женщину, женственного мужчину. Промежуточный тип играет заметную роль в некоторых общественных движениях, например, в феминизме — борьбе за женское равноправие, бессмысленное, по мнению Вейнингера. Так намечается новый аспект истории и социологии — биологический. Близким к соотношению 1: 1 сочетанием противоположных начал объясняется и гомосексуализм, который, по Вейнингеру, столь же легитимен, «нормален», как и нормальная половая жизнь.

8. Женщина. Её рабство

Во второй, главной части — «Сексуальные типы» — биологические начала М и Ж превращаются в характерологические. Два пола — два разных характера. Женская душа всё ещё окружена ореолом таинственности; все заслуживающие внимания описания женского характера — в научной литературе, в романах — принадлежат мужчинам и далеко не всегда достоверны. По существу психология женщины не расшифрована. Автор собирается это сделать.

Никакой тайны тут нет: ключ к женской душе, как и к физической природе женщины, лежит в её сексуальности. Сексуален, разумеется, и мужчина. Но его сексуальность — довесок к его личности. Сексуальность женщины тотальна. Пол пронизывает всё её существо. «Ж есть не что иное, как сексуальность; М — сексуальность, но и кое-что другое». Анатомия демонстрирует эту несимметричность: половой аппарат женщины скрыт в её теле, половые органы мужчины остаются снаружи как некий придаток к его телу.

Отсюда вытекает принципиальная противоположность мужского и женского сознания: одни и те же психические содержания принимают совершенно разный вид. Мужчина преобразует их в чёткие представления и логические понятия, у женщины всё остаётся в диффузной форме, «мысль» и «чувство» нераздельны; мужчина способен психологически дистанцироваться от сексуальности, женщина — никогда, ибо она вся — воплощение своего пола. Женщина — это раба самой себя. Женщина лишена дара рефлексии, не в силах подняться над собой, ей незнаком универсализм — условие гениальности. Гений может быть только мужчиной.

Здесь нужно сделать одно замечание. «Женщина» в немецком языке обозначается двумя словами: Frau и Weib; автор трактата «Пол и характер» пользуется почти исключительно вторым словом. В современном употреблении Frau — нормативное слово, звучащее нейтрально. Weib вытеснено в нижний слой языка и звучит скорее презрительно («баба»), но имеет и другие коннотации. Этимологически оно связано с глаголом, означающим «закутывать»: у европейских народов индогерманской языковой семьи покрывалом прикрыта невеста. Немецкое слово Weib воспринимается как устарелое, риторическое и выражающее женскую суть. Все эти значения, очевидно, присутствуют у Вейнингера.

9. Чего нет, того нет

В нескольких главах (вызвавших наибольший интерес у серьёзных читателей), рассмотрена связь между самосознанием, логикой и этикой мужчины и женщины. Здесь — та же самая несимметричность М и Ж.

«Toute notre dignité consiste donc en la pensée, всё наше достоинство, следовательно, состоит в мысли... Будем стараться мыслить правильно: вот основа морали». Так заканчивается знаменитое рассуждение Паскаля о мыслящем тростнике. Вейнингер не ссылается на Паскаля (бегло упоминает о нём по другому поводу), но, в сущности, подхватывает этот тезис. Логика, разум — основа нравственности. Не сердце, не интуиция диктуют нравственный закон, а логически упорядоченная мысль. Человек морален, поскольку он одарён способностью логически мыслить. «Вопрос в том, признаёшь ты или не признаёшь аксиомы логики мерилom ценности своего мышления, считаешь ли ты логику судьёй твоих высказыва-

ний, ориентиром и нормой твоих суждений». Вопрос, который бессмысленно ставить перед женщиной. Ибо женщине всё это просто недоступно. Ей «не достаёт интеллектуальной совести». Женщина безответственна и лжива.

«Существо, не понимающее или не желающее признать, что А и не-А исключают друг друга, не знает препятствий для обмана, существу этому чуждо самое понятие лжи, так как противоположное понятие — правда — для него не закон; такое существо, раз уж оно наделено даром речи, лжёт, даже не сознавая этого...»¹

Вейнингер придаёт особое значение закону исключённого третьего ($A=A$), так как в итоге дальнейших рассуждений делается вывод, что закон этот имеет фундаментальное значение для самосознания личности. Он означает: я есмь. Я — это я, а не кто-то другой или что-то другое. Верность самому себе, искренность и правдивость по отношению к себе, вот основания единственно мыслимой этики. Такова этика мужчины — но не женщины.

10. Величие и одиночество

После этого (завершая главы об этике) следует любопытное высказывание, пассаж, который перебрасывает мост от Паскаля через Канта к французскому экзистенциализму, к завету героического одиночества перед лицом абсурда; неожиданная, гордая и горестная человеческая страница, лучшая, может быть, во всём сочинении.

«Человек — один во вселенной, в вечном, чудовищном одиночестве. Вне себя у него нет цели, нет ничего другого, ради чего он живёт; высоко взлетел он над желанием быть рабом, над умением быть рабом, над обязанностью быть рабом; далеко внизу исчезло человеческое общежитие, потонула общественная этика; он один, один!

Но тут-то он и оказывается всем; и потому заключает в себе закон, и потому он сам есть всецело закон, а не своевольная прихоть. И он требует от себя повиноваться этому закону в себе, закону своего существа, без оглядки назад, без опаски перед будущим. В этом его жуткое величие — следовать долгу, не видя далее никакого смысла. Ничто не стоит над ним, одиноким и всеединым, ни-

¹ Здесь и далее — перевод автора статьи.

кому он не подчинён. Но неумолимому, не терпящему никаких компромиссов, категорическому призыву в самом себе — ему он обязан подчиняться...»

11. Эмансипация наоборот

Женщина — сфинкс? Смешно... «Мужчина бесконечно загадочней, несравненно сложнее. Достаточно пройтись по улице: едва ли увидишь хоть одно женское лицо, на котором нельзя было бы сразу прочесть, что оно выражает. Регистр чувств и настроений женщины так беден!»

Существует два основных типа поведения женщины, к ним, собственно, всё и сводится. Ж — это или «мать», или «шлюха», в зависимости от того, что преобладает: установка на ребёнка или установка на мужчину. Проституция — феномен отнюдь не социальный, но биологический или даже метафизический; проституция всегда была и всегда будет; распространённое мнение, будто женщина тяготеет к моногамии, а мужчина — к полигамии, ошибочно: на самом деле моногамный брак — союз одного с одной — создан мужчиной, носителем индивидуальности, человеком-личностью, человеком-творцом.

В самом общем смысле мужчина олицетворяет начало, создающее цивилизацию: в лучших своих образцах это существо творческое, нравственное и высокоодарённое. Женщина же, напротив, тянет человечество назад, к докультурному прошлому, к тёмным и бессознательным истокам. Ей чужда мораль, она неспособна к творчеству и если выказывает интерес к искусству и науке, то лишь для того, чтобы угодить мужчине: это всего лишь притворство. Мужской воле противостоит женское влечение, мужской любви — бабья похоть, мужскому формотворчеству — женский хаос, нечто бесформенное, недоделанное, расплывающееся... Женщина есть полномочный представитель идеи соития. Коитус, только коитус — и больше ничего! Идеал женщины — мужчина, целиком превратившийся в фаллос. Подлинное освобождение человечества есть освобождение от власти женщины: воздержание.

(Эту обвинительную речь дополняет любопытный пассаж из посмертно опубликованных записок, род самокритики. Мужчина тоже не безвинен. «Она» сумела заронить зло в его душу. Как может он упрекать женщину в том, что она жаждет поработить муж-

чин, если они сами хотят того же? «Ненависть к женщине всегда есть лишь всё ещё не преодоленная ненависть к собственной сексуальности». Это уже почти признание.)

Теперь М и Ж — уже не биология и не психология; теперь это метафизические понятия. Женщина — не только «вина мужчины», воплощение постыдного низа человечества. Противостояние мужского и женского принимает почти манихейские черты. Свет и тень, абсолютное добро и абсолютное зло. Но и этого мало. Последовательное раздевание женщины — разоблачение злого начала — завершается странным открытием: *там ничего нет*. В главе «Сущность женщины и её смысл в мироздании» говорится:

«Мужчина в чистом виде есть образ и подобие Бога, то есть абсолютного Н е ч т о. Женщина символизирует Н и ч т о. Таково её вселенское значение, и в этом смысле мужчина и женщина дополняют друг друга». Итак, глубочайшая сущность женщины — отсутствие сущности, «бессущность»; чтобы стать из ничего чем-то, ей нужен мужчина.

Коварство Иакова

Венчает эту ахинею глава о народе, который, как выясняется, аккумулировал все отрицательные качества женской души. Это евреи. Не правда ли, мы этого ждали, этим должно было кончиться. Почему? Существует типологическое родство и внутренняя связь между женоненавистничеством и ненавистью к евреям, антифеминизмом и антисемитизмом.

«Существуют народности и расы, у которых мужчины, хотя их и нельзя отнести к промежуточному интерсексуальному типу, тем не менее так слабо и так редко приближаются к идее мужественности..., что принципы, на которых базируется наше исследование, на первый взгляд кажутся основательно поколебленными». Таким исключением являются, вероятно, китайцы (не зря они носят косичку) и уж без всякого сомнения — негры с их низкой моралью и неспособностью быть гением. Евреи похожи на негров (курчавые волосы) и вдобавок содержат примесь «монгольской крови» (лицевой череп как у малайцев или китайцев, лицо бывает часто желтоватым).

Впрочем, речь идёт не о расе и не столько о народе, сколько об особой психической конституции, которая в принципе может быть

достоянием не только евреев; просто историческое еврейство — самый яркий и зловещий её представитель. И оно это чувствует: самые заядлые антисемиты — не арийцы, а сами евреи. Вот в чём могла бы состоять историческая заслуга еврейства — предостеречь арийца, постоянно напоминать ему о его высоком достоинстве, о его низменном антиподе.

Еврейство сконцентрировало в себе бабьи черты. Евреи, как и женщины, беспринципны; у них отсутствует тяга к прочности, уважение к собственности — отсюда коммунизм в лице Маркса; у еврея, как и у женщины, нет личности, еврей не имеет своего «я» и, следовательно, лишён представления о собственной ценности, не случайно у евреев нет дворянства. Не индивидуальность, а интересы рода движут евреем — совершенно так же, как инстинкт продолжения рода движет женщиной. Говорят, что рабские привычки навязаны евреям историческими обстоятельствами, дискриминацией и т.п. Но разве Ветхий Завет не свидетельствует об исконной, изначальной низости евреев? Патриарх Иаков солгал своему умирающему отцу Исааку, бесстыдно обманул брата Исава, объегорил тестя Лавана.

Народ-женщина. Его триумф.

Еврей, продолжает Вейнингер, противостоит арийцу, как Ж противостоит М. Гордость и смирение борются в душе христианина — в еврейской душе соревнуются заносчивость и лизоблюдство. Не зная христианского смирения, еврей не знает и милости, не ведаёт благодати. Еврей поклоняется Иегове, «абстрактному идолу», полон холопского страха, не смеет даже назвать Бога по имени — всё женские черты: рабыня, которой нужен господин. В еврейской Библии отсутствует вера в бессмертие души. Как же может быть иначе? У евреев нет души.

Высшее качество арийца — гениальность — недоступно еврею совершенно так же, как оно невозможно у женщины. Среди евреев нет и не было великих учёных, нет у них ни Коперника, ни Галилея, ни Кеплера, ни Ньютона, ни Фарадея. Не и не было гениальных мыслителей и великих поэтов. Называют Генриха Гейне, ссылаются на Спинозу. Но Гейне — поэт, начисто лишённый глубины и величия, а Спиноза — отнюдь не гений: среди знаменитых философов нет ума столь небогатого идеями, лишённого новизны и

фантазии. Вообще всё великое у евреев — либо не великое, либо не еврейское. Любопытно, что англичане, чьё сходство с евреями отмечено ещё Вагнером, тоже, в сущности, мало дали по-настоящему великих людей.

При всём сходстве евреев с женщинами между ними есть и важное отличие. Женщина верит в Другого: в мужчину, в ребёнка. Еврей хуже женщины, он не верит ни во что.

«В наше время еврейство оказалось на такой вершине, куда ему ещё не удавалось вскарабкаться со времён царя Ирода. Дух модернизма, с какой стороны его ни рассматривать, — это еврейский дух. Сексуальность всячески одобряется, половая этика воспевают коитус...»

Время капитализма и марксизма, время, когда утрачено уважение к государству и праву, время, не выдвинувшее ни одного крупного художника, ни одного замечательного философа, попавшее на удочку самой плоской из всех концепций истории — исторического материализма. «Самое еврейское и самое женоподобное время». Автор книги «Пол и характер» не устаёт клеймить эпоху, в которой его угораздило родиться и жить.

Но наперекор вконец обнаглевшему еврейству несёт миру свой свет новое христианство. Как в первом веке, борьба требует радикального решения. Человечеству предстоит сделать выбор между еврейством и христианством, между делячеством и культурой, между женщиной и мужчиной, между инстинктом пола и личностью, между тем, что есть ничто, — и божеством. Третьего не дано.

14. Счастливая Австрия

Барон Франц фон Тротта, сын унтер-офицера словенца, спасшего жизнь юному кайзеру Францу-Иосифу I в бою под Сольферино и возведённого в дворянство, смотрит из окна своей гостиной на площадь, где выстроились колонны в белых парадных мундирах австрийской армии. Звучит знаменитый «марш Радецкого» Йоганна Штрауса-старшего. Император в седых бакенбардах, в белых перчатках осаживает коня.

Музыка, в которой слышится танцующий шаг кавалерии, кокетливо-молодецкий марш, отнюдь не воинственный, который так и зовёт шагать, гарцевать, смеяться, побеждать не города, а сердца.

Беззаботная душа старой Вены! Латинский стих, ставший поговоркой: *Bella gerant alii, tu felix Austria nube*. «Пусть другие воюют — а ты, счастливая Австрия, играй свадьбу!» Куда это всё провалилось?.. Старик Тротта умирает в один день с 86-летним кайзером. Его единственный сын, третий и последний барон, убит на фронте. «Марш Радецкого», роман Йозефа Рота, вышедший в тридцатых годах, — это песнь любви к исчезнувшей Двуетной монархии, ностальгическая песнь, между прочим, пропетая евреем.

В огромном рыхлом теле Австро-Венгрии билось три сердца — славянское, мадьярское и, конечно, немецкое: Прага, Будапешт, Вена. На груди государственного двухглавого орла висел щит с бесчисленными гербами, десятки народов и народностей составляли 50-миллионное население империи Габсбургов, с грехом пополам объединившей, кроме собственно австрийских и венгерских земель, Богемию, Моравию, Силезию, Галицию, Буковину, Далмацию, Хорватию, Словению, Фьюме, Боснию-Герцеговину и так далее — полный титул монарха едва уместился бы на этой странице. Не так уж плохо жилось в этой империи, — по крайней мере, так нам кажется теперь, когда мы взираем на неё через сто лет, после двух мировых войн, после всего, что было, — как и вообще не так уж плох был этот затянувшийся «конец века». Один только был у него недостаток: это был конец. Гротескная Какания Роберта Музиля, дерзкое словечко, образованное от официальной аббревиатуры «k.-k.», *kaiserlich-königliche*, «императорско-королевская», и одновременно пахнущее латинским глаголом *sacare*, который значит то же, что и русское слово «какать», — феодально-бюрократический монстр, страдавший старческим запором, не выдержал испытаний Мировой войны, рухнул, подобно трём другим империям евроазиатского региона — Российской, Германской и Османской. Австрия, голова без тела, стала духовной провинцией, Германию ждал нацизм, огромная Россия впала в варварство.

15. Парад культуры

Но, как и в России, предвестьем конца был пышный закат. Искусство и мысль существуют в психологическом и интеллектуальном поле, которое можно сравнить с физическим; в иные эпохи такие поля достигают необычайного напряжения. Искусство и мысль обречённой Австро-Венгрии, прежде всего в австрийской

столице, переживали неслыханный расцвет. Вейнингер, вещавший: «ни одного большого художника, ни одного крупного мыслителя», был прав с точностью наоборот — достаточно назвать некоторых из его современников и соотечественников. Философ Людвиг Витгенштейн, врач и психолог Зигмунд Фрейд, прозаики Франц Кафка, Роберт Музиль, Герман Брох, Артур Шницлер, Стефан Цвейг, поэты Георг Тракль, Гуго фон Гофмансталь, Райнер Мария Рильке, композиторы Густав Малер, Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, художники Густав Климт, Оскар Кокошка, Альфред Кубин. И так далее, это лишь наскоро составленный список.

То обстоятельство, что больше половины этих избранных были евреями, имеет некоторое отношение к нашей теме. Юдофобство не есть следствие возрастания роли и влияния выходцев из еврейских семей в общественной жизни, экономике и культуре, но оно растёт вместе с ним. В первой декаде XX века в Вене проживало 160 тысяч евреев, восемь процентов населения столицы. Прославившийся своей рачительностью бургомистр Карл Люгер, ставленник католической христианско-социальной партии, обрадовал своих еврейских сограждан изречением: «Es ist alles eins, ob man sie hängt oder köpft». (Какая разница, вешать их или рубить им головы). Георг фон Шёнерер, помещик из Нижней Австрии и вождь «всегерманского движения», додумался до идеи радикально очистить империю не только от евреев, но и от славян и вообще от всех расово чуждых элементов; вопрос: что осталось бы тогда от Дунайской монархии?

Некий утекший из монастыря, как Гришка Отрепьев, монах по имени Ланц фон Либенфельз возвестил о создании ариогероического мужского ордена светловолосой и голубоглазой расы господ для расправы с неполноценными расами вплоть до их истребления — и вывесил (в 1907 г.) над своим наследственным замком знамя со свастикой.

Некто Гитлер, сын таможенника, проживавший в австрийской столице, зарабатывая на жизнь срисовыванием архитектурных памятников, четверть века спустя излил накипевшие на сердце чувства в хаотическом сочинении «Моя борьба»: «С той поры, как я стал заниматься этим вопросом, когда впервые обратил внимание на еврея, Вена показалась мне в другом свете, чем раньше. Куда бы я ни шёл, я видел одних евреев, и чем больше я их видел, тем они резче отличались от остальных людей... Была ли вообще какая-

нибудь гнусность, какое-нибудь бесстыдство в любой форме, особенно в культурной жизни, где бы не участвовал еврей?.. Я начал их постепенно ненавидеть».

16. Женщина 1900 года

Мы надеемся, что читатель не ожидает найти в этой статье полемику с концепцией и мировоззрением автора книги «Пол и характер». Время полемики давно прошло. Не говоря уже о том, что любые разумные доводы против половой вражды и расовой ненависти (и то, и другое всегда — знак внутреннего неблагополучия и роковой зависимости от предмета вражды) бьют мимо цели.

Чувствуется какая-то одержимость в том, что и как пишет о ненавистном ему племени этот ещё не видевший жизни, не ставший мужчиной, до головокружения заносчивый недоросль с задатками гениальности, вопреки его собственной уверенности в том, что гений и еврейство — две вещи несовместные; и эта одержимость сродни той, другой одержимости, которая, собственно, и подвигла его написать всю книгу: одержимости женщиной. Женщина, как и еврей, — ничто. Стоило ли вообще о ней разговаривать? Но оказывается, что это Ничто обладает жуткой притягательностью — колоссальной властью. Ничто демонизируется.

Разумеется, здесь просвечивают черты времени. «Ж» Отто Вейнингера — это кошмарный сон о женщине его эпохи.

Во все времена, замечает Ст. Цвейг («Вчерашний день. Воспоминания европейца»), мода произвольно выдаёт мораль и предрассудки общества. Дамский туалет на рубеже девятисотых годов: корсет из рыбьих костей перетягивает тело, придавая ему сходство с осой. Грудь и зад искусственно увеличены, ноги заключены в подобие колокола. На руках перчатки даже в знойный летний день. Высокий узкий воротничок до подбородка делает шею похожей на горлышко графина, причёску из бесчисленных локонов и косичек, уложенных завитками на ушах, венчает чудовищная шляпа. Всё это сооружение, называемое женщиной из приличного общества, неприступная башня в кружевах, бантах и оборках, распространяет удушливый аромат духов, воплощает монументальную добродетель и дышит запретной тайной — глубоко запрятанной и раздражённой чувственностью. Открытие психоанализа было бы невозможно без этих мод

Такая женщина вставлена, как в золочёную раму, в перегруженный вещами и вещичками быт; она движется, шурша своим колоколообразным одеянием, по комнатам, загромождённым вычурной мебелью, заставленным столиками и шкафчиками с безделушками, среди стен, увешанных полочками, тарелочками, фотографиями, между окнами в тяжёлых гардинах. Воспитанная в полном неведении касательно взаимоотношений полов, буржуазная барышня вручается в плотно упакованном виде мужу, который даже не знает толком, какого рода собственность он приобрёл, но то, что он приобрёл, есть именно собственность. В приличном обществе единственная карьера женщины — брак; если не удалось вовремя выскочить замуж, она становится предметом насмешек.

Что касается молодых людей, то куда ты не приобрёл «положение», не окончил университет, не получил место в банковском доме, в адвокатской конторе, в торговой фирме, в страховом обществе, в государственном учреждении, ты не можешь думать о женитьбе. Да и куда спешить? К услугам начинающего чиновника, новоиспечённого юриста или коммерсанта — армия проституток. Так получается, что женщина предстаёт перед ним в двух ролях: либо девица на выданьи, в перспективе — жена и мать, либо жрица продажной любви. И вечным кошмаром маячит перед ним риск подцепить дурную болезнь. Ведь ещё не открыт сальварсан.

Чарующая Вена на переломе столетия, этот, как сказал Брех, «весёлый апокалипсис», — это последние дни буржуазной Европы; ещё каких-нибудь десять, пятнадцать лет, и всё рухнет. Театрализованная сексуальная мораль общества в одно и то же время игнорирует, осуждает, разрешает и поощряет то, что скрыто за сценой; спектакль невозможен без закулисного мира. Да и не такой уж это, по правде говоря, секрет. Тротуары кишат полудевами, разгуливающими туда-сюда, цены доступны, свидание обходится ненамного дороже, чем коробка сигарет. Это самый низший разряд. За ним следуют певички, танцовщицы, «девушки для развлечения» в кофейнях и барах. Ещё выше на иерархической лестнице — дамы полусвета, загадочные гости сомнительных салонов и, само собой, персонал многочисленных борделей.

17. Философия как наваждение

Вернёмся к книге; об её «идейных истоках», связях с современной и классической немецкой философией, с Кантом, Шопен-

гауэром, с оперной драматургией Вагнера написано немало; здесь стоит указать на одну, впрочем, бросающуюся в глаза аналогию. Оппозиция М и Ж слишком напоминает другую пару, традиционную для немецкого философствования и философического романа: дух и жизнь, интеллект и бессознательная своевольная стихия, которую Ницше (и следом за ним молодой Томас Манн) называет жизнью, а Бергсон во Франции — жизненным порывом. Но если в книге Вейнингера разуму — или скорее рассудку — отдаётся решительное предпочтение перед стихией, если благородный мужской интеллект у него бесконечно выше анархического бабьего начала, то в двадцатом веке многочисленные эпигоны Ницше становятся певцами иррациональности, «философия жизни» приобретает агрессивно-вульгарный, «силовой», профашистский характер; Вейнингер оказывается в кругу её зачинателей.

Книга «Пол и характер» предвосхищает ряд сочинений, которые выразили совершенно новое настроение: это книги апокалиптические, вышедшие почти одновременно после Первой мировой войны. «Закат Европы» Освальда Шпенглера, «Дух утопии» Эрнста Блоха, «Дух как противник души» Людвига Клагеса, ещё несколько. В этих объёмистых томах, восхитивших публику блеском стиля и неожиданностью обобщений, излучающих какое-то мрачное сияние, есть то, что можно назвать насильственной тотальностью. Они притязают на самый широкий охват истории и культуры, завораживают и поработывают читателя своим авторитарным тоном и навязывают ему под видом философии и науки некую недоброкачественную мифологию.

18. Тень и голос

«Об одном хочу тебя попросить: не старайся слишком много узнать обо мне... Возможно, когда-нибудь я тебе расскажу об этом. Кроме той жизни, о которой ты знаешь, я веду две жизни, три жизни, которых ты не знаешь» (письмо А.Герберу, август 1902).

Ненаписанная пьеса о герое этих страниц — два действующих лица: О.В. и некто Другой — *Doppelgänger*, неотвязный спутник; традиционный мотив немецкой литературы. Но не только немецкой. Сцена напоминает пьесу Леонида Андреева «Чёрные маски», где полубезумный герцог Лоренцо сражается со своим вторым Я и убивает его. Убивает себя.

Другой, чей шепот шелестит в мозгу, Другой, напоминающий Тёмного двойника — амплуа из театра масок глубинной психологии Юнга, — не я, Другой! Тот, кто воплощает всё пошлое и ненавистное, постыдный низ, потёмки души; кто, как некий посторонний, присутствует в тягостных снах. Это он несёт с собой анархию, безнравственность, хаос. Между тем как Я — стою на страже морали, разума и порядка, Я сам — логика и порядок. Я мужчина. Он — моя вина и погибель. Он тащит меня к женщине. Он напоминает мне о моём происхождении, которого я стыжусь. Он мешает мне сознавать себя равным в обществе, единственно достойным меня. Истребить его!

Вейнингер разоблачает женщину и отрекается от еврейства. Но отделаться от себя невозможно, потому что Он — это Я. Ненависть к тёмному спутнику всё ещё написана на лице умершего; любящий Гербер, который отыскал его в морге венской Общей больницы утром в половине одиннадцатого 4 октября 1903 года, вспоминает:

«Ни единого намёка на доброту, ни следа святости и любви не было в этом лице... нечто ужасное, нечто такое, что вложило в его руку оружие смерти, — мысль о Зле. Но спустя несколько часов облик его изменился, черты смягчились... и, взглянув в последний раз на мёртвого друга, я увидел глубокий покой вечности».

Ненависть породила теорию, способ самоотчуждения, но вернулась к её создателю, умертвив его на сорок лет раньше, чем ему предстояло умереть.

Эпилог

Биограф Кафки Клаус Вагенбах рассказывает, что, приехав в Прагу, он сумел разыскать почти все улицы и дома, где жил или работал Кафка. К великому счастью, город не пострадал во время войны. Но когда исследователь приступил к поискам людей, знавших Кафку, и его родни, на всех архивных карточках под именем, фамилией, местом рождения стоял один и тот же штемпель: **О с в е н ц и м**.

Кафка был на три года моложе Вейнингера. Ему повезло, он умер от туберкулёза, не дожив до газовой камеры. Вейнингеру тоже повезло.

ИНТЕРВЬЮ С ПРИЗРАКОМ: ЛУИ СЕЛИН

Люсетт Альманзор, будущая мадам Детуш, познакомилась с Селином, когда ей было 18 лет, ему сорок один. В год, когда она родилась, он вступил в кавалерийский кирасирский полк. Мировая война началась, когда Люсетт было два года. Селин (в то время ещё не носивший этого имени) вместе со своим полком оказался во Фландрии, был ранен и контужен, получил Военный крест и медаль. Был признан негодным к военной службе, получал пенсию как инвалид войны. В Лондоне, где он служил во французском консульстве, женился на девушке из бара. Брак был недействителен и по формальным причинам, и фактически. Селин отправился в Камерун, бывшее германское владение в Центральной Африке, оккупированное войсками Антанты, на должность надзирателя за плантациями, перенёс там несколько приступов тропической малярии, заболел амёбной дизентерией, вернулся. Вступил в брак с дочерью профессора-медика, директора медицинской школы в Ренне. В 30 лет получил диплом врача и расстался со второй женой. Работал в комиссии по вопросам гигиены при Лиге Наций, мотался по разным странам. Осенью 1932 года выпустил роман «Путешествие на край ночи». К этому времени связь с Люсетт длилась уже почти два года; бракосочетание официально состоялось в 40-х годах.

Через сорок с лишним лет после смерти Луи Селина 90-летняя женщина решила обнародовать свои воспоминания о человеке, с которым прожила почти четверть века. Собственно, это не мемуары в обычном смысле, а слегка обработанная запись рассказов вдовы Селина своей бывшей ученице Веронике Робер. (Lucette Destouches. Céline secret. P. 2003.) Люсетт Детуш была в юности танцовщицей, позднее основала школу профессионального танца. Беседы ведутся то в сквере на острове Сен-Луи посреди Сены, то в Дьеппе, где у Люсетт имеется вторая квартира, то в сауне, то в автомобиле. Старая дама сидит за рулём, машина кружит по улицам и набережным Парижа.

Итак, Селин... Имя, которому кое чем обязана наша память. Известная притча о леопардах, периодически опустошающих храм, чтобы в конце концов их набег стал частью некоего ритуала, вспоминается всякий раз, когда заходит речь о покушении на традицию. Взлом литературной парадигмы, писательство против всяких правил и традиций — сами по себе часть традиции. «Путешествие на край ночи», первое (точнее, первым опубликованное) и, бесспорно, лучшее художественное произведение Луи-Фердинанда Детуша, выбравшего в качестве псевдонима женское имя в честь матери и бабушки, было написано, когда автор работал врачом в квартале Клиши. Отвергнутый Галлимаром, роман был выпущен малоизвестным издательством Деноэль и Стил, чуть было не получил Гонкуровскую премию и сразу сделал автора знаменитостью. Последовали многочисленные интервью, переводы на другие языки, литературные поездки. Писатель выпустил ещё один роман, «Смерть в кредит», встреченный значительно холоднее. В Москве журнал «Интернациональная литература» поместил отрывок из «Путешествия на край ночи», а затем вышел в свет и весь роман в переводе Эльзы Триоле; считалось, что роман, написанный от имени некоего Бардаму, сначала студента, затем врача, разоблачает гибнущий буржуазный мир; на самом деле Селин разоблачал человечество. Спустя два года он посетил Советский Союз. Почти в это же время (лето 1936 г.) поглядеть на страну, где занималась заря социализма, прибыл Андре Жид. Но Жид был несравненно более авторитетной фигурой, его визит, как и то, что последовало за этим визитом, привлёк всеобщее внимание. Приезд Селина остался малоизвестным эпизодом, но оставил след в обширном памфлете «*Bagatelles pour un massacre*», который вызвал почти такой же шум, как и «Путешествие на край ночи», — правда, это была сенсация уже другого рода. Название обычно переводится по-русски как «Безделицы для погрома». Перевод неудачен, так как речь в этом сочинении идёт не о еврейском погроме, а о бойне, которую будто бы устроили в Европе сами евреи.

За «Безделицами» появились ещё два произведения в этом же роде; Селин продолжал врачебную деятельность, война и немецкая оккупация мало что изменили в его жизни. Он жил с Люсетт в скверной квартире на Монмартре (на улице Лепик) в окружении кошек и собак, много писал, давал интервью газетам худшего толка, публиковал открытые письма, выражал симпатии оккупантам и

проклинал евреев. В «Первом парижском дневнике» Эрнста Юнгера (который находился при штабе командующего оккупационными силами во Франции) есть запись от 7 декабря 1941 года. Юнгер встретился с Селином в Германском институте. «Высокий, костлявый, несколько неуклюжий, но оживает, когда вступаешь с ним в разговор. Впрочем, это не беседа, а монолог. Глаза устремлены внутрь и мерцают из каких-то глубин — взор маньяка. Он ни на что не обращает внимания, он прикован взглядом к неведомой цели. “Смерть всегда рядом со мной” — и показывает пальцем на место рядом с креслом на полу, словно там сидит собака. Он недоумевает, протестует — почему мы, солдаты, не расстреливаем, не вешаем, не истребляем евреев, почему люди, у которых в руках штыки, не используют их на все сто процентов. “Если бы в Париж пришли большевики, они бы вас научили, как надо прочёсывать всё население, дом за домом, квартал за кварталом. Будь у меня штык, я бы знал, что с ним делать”».

«Было поучительно (продолжает Юнгер) слушать, как он бушевал. Битых два часа подряд из него извергалась чудовищная энергия нигилизма. Такие люди слышат одну единственную мелодию, на зато она пронизывает всё их существо. Они похожи на стальные машины, которые прут вперёд, пока их не выведут из строя».

Остаётся под вопросом, в какой мере Селин был искренен. Что было убеждением в его эскападах и что — патологическим фиглярством в духе Фёдора Павловича Карамазова, провокацией, столь характерной и для его писаний.

Шестого июня 1944 г. произошло вторжение в Нормандию, союзники начали медленно, но верно продвигаться внутрь страны. Наконец, фронт приблизился к Парижу — ничего другого не оставалось, как бежать. Вместе с Люсетт, с толстым тигроподобным котом Бебером Селин оказался сперва в Баден-Бадене, потом на севере Германии, наконец, присоединился к французской колонии в городке Зигмаринген на юго-западе страны. Здесь нашло приют бежавшее из Виши правительство Петена во главе с самим маршалом, собрались французские коллаборационисты различных рангов и вообще всякий сброд. С великим трудом Люсетт и Луи, которого на родине ожидали судебный процесс и, возможно, смертный приговор, добрались до Копенгагена: там жила приятельница Селина, у которой они и поселились. Зимой 45 года датская полиция арестовала супругов. Люсетт вскоре выпустили, а Селин просидел в копенгагенской Западной тюрьме весь 46-й и половину 47 года.

Он вышел оттуда полубезумным, разрушенным человеком, передвигался с палкой и был одет как клошар. Таким его увидели зрители в Париже и за границей, в телевизионном фильме-интервью, снятом позднее, в 1956 году. Собственно, никакой диалог (как заметил и Юнгер) был невозможен; начав говорить, Селин не мог остановиться, жаловался на своих преследователей, клеймил врагов и изрыгал проклятья всему миру. Внешне дело обстояло так: по обвинению в сотрудничестве с оккупационным режимом, в измене родине и проповеди расовой ненависти парижская Судебная палата заочно приговорила Луи-Фердинанда Детуша к одному году тюремного заключения, денежному штрафу и конфискации половины имущества; несколько именитых писателей вступились за Селина; он был амнистирован и в июле 1951 г. вернулся во Францию. На деньги, вырученные Люсетт за продажу принадлежавшего ей крестьянского двора, купили дом в Медоне близ Парижа. (Там и был снят телефильм). Селин безвозмездно лечил бедняков, написал ещё несколько романов и умер в возрасте 65 лет от церебрального инсульта 1 июля 1961 года. Постепенно его репутация юдофоба и коллаборациониста отступила перед славой писателя, который теперь, по крайней мере во Франции, числится классиком.

Далеко не всё из того, о чём здесь кратко сказано, можно почерпнуть из воспоминаний Люсетт Детуш. Далеко не всё в её рассказах заслуживает доверия. О многом она попросту — и, очевидно, сознательно — умалчивает. Книгу читать очень интересно. Не только потому, что это — свидетельство, пусть запоздалое, женщины, вместе с Селином прошедшей его мучительный, позорный и трагический путь и знавшей его, может быть, лучше, чем кто-либо, — в этом смысле книжка драгоценна. Но и потому, что сама Люсетт постепенно превратилась в персонаж книг Селина. Другими словами, стала похожа на него самого. Ведь Селин — главное и по существу единственное действующее лицо своей хаотичной, сомнамбулически-сумрачной прозы.

Часто говорят о том, что Селин реформировал французский или даже европейский роман. Я так не думаю. Селин разрушил роман. Совершенно так же, как он разрушил себя. Сумбурные многостраничные тексты, называемые романами Луи Селина, невозможно отнести к этому, да и к какому-либо иному жанру; непрерывное словоизвержение наводит на мысль о дезинтеграции лично-

сти. Селин отказался от сколько-нибудь связного повествования, от композиции, от логики и дисциплины. Ничего общего с традицией классиков XVII–XVIII веков, на которую уверенно ориентируется французская литература, с линией, блестяще продолженной его современниками — Жидом, Камю, Мориаком, Жюльеном Грином.

Читатели первой книги Селина были удивлены, когда оказывалось, что «в жизни» автор подчас умеет говорить вполне нормальным и даже по-своему изысканным языком. Начиная с «Путешествия на край ночи» и «Смерти в кредит» и кончая поздней трилогией о странствии через гибнущую под бомбами Германию («Из замка в замок», «Север», «Ригодон»), — всё это, кстати, переведено сейчас на русский язык, — во французскую литературу ворвался не то чтобы язык толпы, но грязный жаргон злчных мест и подворотен. Переводить Селина нелегко уже потому, что арго социального дна 20-х или 30-х годов минувшего века устарело, не все эти речения понятны даже сегодняшнему французу. Подлинный же секрет состоит в том, что писатель отнюдь не «захлебнулся в выгребной яме», по смачному выражению поэта-сюрреалиста Б.Перё. В лучших своих творениях Селин сумел сделать свою речь явлением искусства. В ней зазвучала неожиданная музыка, синкопированная, завораживающая и одуряющая, как наркотик, музыка джаза.

Великим писателем его не назовёшь — вот уж нет. Чем дальше от нас его эпоха, тем это становится очевидней, вопреки новому культу Селина. Но мы не зря вспомнили притчу о леопардах. Селин породил новую традицию. Он обогатил эстетику грязи. Его влияние огромно. В России (где с 1994 г. существует Общество Селина под председательством его переводчицы и интерпретатора Маруси Климовой) и по сей день работает немало прозаиков, пишущих «под Селина», даже если они его не читали.

МОСТ НАД ЭПОХОЙ ПРОВАЛА: МУЗИЛЬ

Роберт Музилль находится в Британской энциклопедии между игроком в бейсбол Стэном Мьюзиелом и вождём итальянского народа Бенито Муссолини. Музиллю посвящена одна фраза — пять строк: имя автора, кто такой, даты жизни, название главной книги. Статья о Мьюзиеле состоит из 28 строк. Статья, посвящённая Муссолини, при крайней сжатости изложения, занимает 480 строк: детство, юность, литературная, ораторская и политическая карьера, всемирно-исторические заслуги, мировоззрение, семейная жизнь; учтено всё, включая подхваченный в юные годы сифилис. Место литературы (*М*) в массовом обществе, кумирами которого являются звёзды спорта и политики, а верховным судьёй и распорядителем — рынок, можно описать с помощью уравнения:

$$M = M(1): M(2),$$

где *M* (1) — Роберт Эдлер Музилль, а *M* (2) — дуче Муссолини.

На вечер Музилля в швейцарском Винтертуре, первый и последний, где автор читал отрывки из своего романа «Человек без свойств», пришло 15 слушателей. Человек пять шло за его гробом. Посмертный редактор романа Адольф Фризé составил список отзывов о Музиле. В разные годы разные люди говорили о нём так: сдержанный, холодный, надменный, замкнутый, рыцарственный, сама любезность, невероятное самомнение, сухой, как чиновник, ни разу не улыбнётся, офицерский тон, горд своим фронтовым прошлым, оч-чень интересная личность, а вообще ничего подобного — может быть, и выдающийся, но малопрятный персонаж; одет безупречно, есть деньги или нет — костюм от лучшего портного, туфли первый сорт, считает себя недооценённым, держит всех на расстоянии и сам страдает от этого, падок на похвалы... И так далее.

Однажды это холодное одиночество было нарушено, Музилль написал нечто вроде воззвания к братьям по перу, снабдив его заголовком: «Я больше не могу». Ледяным тоном, на изысканном немецком языке сообщается, что он погибает от нищеты, нечем

платить за квартиру, инфляция сожрала небольшое состояние, и с тех пор он живёт от одного случайного заработка до другого; нация равнодушна к своему писателю. К короткому обращению (оставшемуся в бумагах) приложено «Завещание» — в четырёх вариантах. Он работал над этим криком о помощи, как работают над прозой, потому что под его пером всё становилось литературой, как всё, до чего касался фригийский царь, превращалось в золото. Четыре редакции отличаются друг от друга не только стилистически; так же, как главы неоконченного романа, они представляют собой не столько ступени совершенствования, сколько реализацию разных возможностей, заложенных в тексте, — писание в разные стороны. Возможно, здесь кроется один из секретов этого творчества, а может быть, и секрет этого человека.

Достоинство писателя состоит не в том, чтобы жить в истории, но в том, чтобы противостоять истории; очевидно, что это означает жить в своём времени и вопреки ему. Всякий литературный текст «актуален», тем не менее литература и общественность — понятия, связанные скорее обратной зависимостью: чем литература актуальней, тем она меньше литература. Несколько великих исключений, Аристофан или «Бесы», лишь подтверждают правило; при ближайшем рассмотрении исключения оказываются мнимыми; злоба дня переселяется в комментарий — кладбище злободневности; то, что некогда было животрепещущим, в глазах потомков в лучшем случае — лишь повод для чего-то бесконечно более важного. Жизнь неизменно отвечает ангажированной литературе чёрной неблагодарностью: литература, которая хочет говорить т о л ь к о о самом жгучем и наболевшем, оказывается банальной, то есть художественно несовременной. Быть с в о е в р е м е н н ы м в литературе значит быть несовременным.

Присутствие Музиля на прокоммунистическом конгрессе писателей в защиту культуры в Париже в 1935 году кажется недоразумением. (Об этом конгрессе русский читатель может прочесть в мемуарах Ильи Эренбурга: упомянуто множество участников, Музиля он не заметил.) Речь Музиля никак не соответствовала настроению публики и тех, кто сидел на подмостках. «Я, — сказал он, — всю жизнь держался в стороне от политики, так как не чувствую к ней никакого призвания. Упрёк в том, что никто не вправе уклоняться от политики, ибо она касается каждого, мне непонятен. Гигиена тоже касается всех, и всё же я никогда не высказывался о

ней публично. У меня нет призвания быть гигиенистом, так же как нет таланта руководить экономикой или заниматься геологией. Политики склонны рассматривать достижения культуры как свою естественную добычу, вроде того, как женщины раньше доставались победителям. Я же, со своей стороны, полагаю, что роскошной культуре подобает женское искусство защищать себя и своё достоинство. Культура предполагает непрерывность и пиетет даже перед тем, с чем борются. Кроме того, можно твёрдо сказать, что культура всегда была сверхнациональна. Но даже если бы она не обладала качеством наднациональности, она и внутри собственного народа всегда была бы чем-то таким, что живёт над временем, служила бы мостом над эпохой провала и соединяла бы живущих с далёким прошлым. Отсюда следует, что тому, кто служит культуре, не положено отождествлять себя без остатка с сегодняшним состоянием его национальной культуры. Культура — не эстафета, передаваемая из рук в руки, как это представляют себе традиционалисты; дело обстоит куда сложнее: творческие умы не столько продолжают культуру как нечто идущее к нам из мглы времён и из других стран, сколько видят в ней нечто такое, что заново рождается в них самих».

Услыхав о том, что Австрия объявила войну Сербии, Джойс, живший на положении эмигранта в Триесте, говорят, воскликнул: «А как же мой роман?» Автору «Улисса» принадлежит знаменитая формула: *silence — exile — cunning* (один из возможных переводов: молчание, изгнание, мастерство). Прекрасный девиз — если есть на что жить. Существует античный анекдот о том, как Александру был представлен умелец, умудрившийся записать на пшеничном зернышке всю «Илиаду». Полюбовавшись зерном, великий полководец вернулся к своим делам, но заметил, что человек всё ещё стоит на пороге. Царю объяснили, что мастер ожидает вознаграждения. «А, — воскликнул Александр, — разумеется! Пусть ему выдадут мешок пшеницы, с тем чтобы он мог и дальше упражняться в своём замечательном искусстве». В тридцатых годах в Вене образовалось «Общество Роберта Музиля»: несколько состоятельных людей выразили готовность выплачивать автору «Человека без свойств» ежемесячное пособие, дабы он и впредь мог упражняться в своём искусстве — закончить гигантский роман. Сам писатель рассматривал эту помощь как нечто естественное, считал, что оказывает честь членам Общества, позволяя им содержать Музиля, и лично прове-

ржал, все ли аккуратно платят взносы. После присоединения Австрии к нацистскому рейху Общество Роберта Музиля распалось, жертвователи были евреи, им пришлось бежать из страны. Да и сам Музиль женат на еврейке.

Супруги едут в Италию, вроде бы в отпуск, возвращаются — но не домой, а в Цюрих; это уже эмиграция, пока что неофициальная. Из немецкоязычного Цюриха Роберт и Марта перебираются в Женеву, в две комнатки на шестом этаже, на rue de Lausanne; вещи, книги — всё осталось в Вене, дом погибнет под бомбами в конце войны, когда Музиля уже не будет в живых. Ему остаётся жить 2 года 10 месяцев. В эти тысячу дней происходит последняя схватка с романом-Минотавром, грандиозным замыслом, который давно уже существует сам по себе и диктует автору свои условия; исход единоборства — ничья.

«Вообразите, — пишет он пастору Лежёну, — буйвола, у которого на месте рогов выросло другое придаточное образование кожи, а именно, две смехотворные мозоли. Вот это самое существо с огромной головой, некогда оснащённой грозным вооружением, от которого остались только мозоли, — и есть человек, живущий в изгнании. Если он бывший король, он говорит о короне, которая была у него когда-то, и люди вокруг думают: небось не корона, а шляпа. В конце концов он и сам начинает сомневаться и не уверен даже, осталась ли у него вообще голова на плечах...». Музиль живёт уединённо, не подписывает никаких заявлений и открытых писем, не участвует в манифестациях и не посещает собраний; пожалуй, единственное исключение — упомянутый выше конгресс в Париже.

«Иное Состояние», *der Andere Zustand*, к которому стремятся брат и сестра, не допускает утраты собственного «я». Снять извечное противоречие между рациональным и иррациональным! Личность не может быть принесена в жертву экстазу. Пускай же экстаз сомкнётся с бодрствующим сознанием.

«То, что в этих разговорах так много приходится распространяться о любви, имеет тот основной недостаток, что вторая жизненная опора, второй столп — злое, страстное начало, начало вожделения, — проявляет себя так слабо и с таким запозданием! Просчёт состоял в переоценке теории. Она не выдержала нагрузки; во всяком случае, оказалась не столь важной, какой представлялась до осуществления задуманного. Я давно уже это понял, теперь приходится расплачиваться. Вывод: не отождествляй себя с теорией. Отнесись к ней реалистически (повествовательно). Не

изобретай теорию невозможного, но взирай на происходящее и не питай честолюбивой уверенности, будто ты владеешь всей полнотой познания».

«Теория» — это система внутривроманных оценок, сложный комментарий к «происходящему», который внешне приписан главному герою, но очевидным образом переступает за его горизонт; ведь и сам рефлектирующий герой становится в свою очередь объектом рефлексии. Это и есть расползание героя, вследствие которого он превращается в сверхперсонаж и не-персонаж, — ещё немного, и он возьмёт на себя функции всевидящего богоподобного автора. Но при такой нагрузке герою некогда жить. Вместо того, чтобы любить, страдать и, может быть, застрелиться, он без конца рассуждает о страсти и вожделинии. Комментаторы говорят о крушении утопии, о неосуществимости Иного Состояния, но не есть ли странная неудача несостоявшихся любовников следствие несостоятельности самой концепции повествования? Роман, как блуждающая река, затерялся в песках.

И всё-таки. В романном пространстве всё становится искусством. Не зря у писателя возникает чувство, что роман сам диктует ему условия. Если есть ощущение, что автор, подобно своим героям, находится внутри романного пространства, значит, победило искусство. Если этого не произошло, роман разваливается. И снова: *Отнесись к теории реалистически. Это значит: не превращай её в нечто произносимое извне, нечто самодовлеющее. Не используй роман как средство для деклараций или как выставку эрудиции. Не пытайся выдать свои размышления за безусловную истину, искусство — это истина, которая не знает о том, что она — истина. Не поучай читателя.*

«Теория» — это тоже «жизнь»; это часть повествования. Это тоже искусство. Всего лишь искусство: не больше и не меньше. Это тоже «искусство для искусства», потому что искусство подчиняет себе всё — или уходит.

Кто он, собственно, такой — Человек без свойств? Вот одна из попыток объяснить (письмо Музиля 1931 г.):

«Человек без свойств — человек, в котором встретились лучшие элементы времени, встретились, но не обрели синтеза, человек, не умеющий избрать одну определённую точку зрения; он может только пытаться справиться с ними, приняв их к сведению».

Итак, всё в жизни Человека без свойств остаётся возможно-стью, пробой, экспериментом, в том числе самый грандиозный опыт — попытка достичь экстаза, не покидая царство разума. Загадочное «иное состояние», *taghelle Mystik* — мистика при свете дня, — слияние с другой душой, нечто вроде бесконечно длящегося соития, но не в первобытно-варварском помрачении сознания и не в вагнеровской ночи, а под полуденным солнцем, при свете бодрствующего ума. Другая душа — сестра-близнец Агата, которую Ульрих, оставив гротескную общественную деятельность, повстречал в доме почившего отца. Глава 45 второго тома начинается с сообщения о то, что «невозможное», почти физически овеявшее Ульриха и Агату, всё-таки повторилось, *und es geschah wahrlich, ohne daß irgendetwas geschah. И воистину это случилось, хотя ничего такого не случилось.* Инцест растворился в бесконечном незавершённом сближении, в разговорах, в томительном бездействии летнего дня. *Atemzüge eines Sommertags*, «Вздохи летнего дня». Над этой главой писатель сидел с утра 15 апреля 1942 г., в двадцать минут десятого зарегистрировал в тетрадке, заведённой по совету врача, первую сигарету, в одиннадцать часов — вторую. В час дня, собираясь принять ванну перед обедом, он умер.

Эта глава II:45, где что-то случилось и не случилось, снабжена многозначительным заголовком: *Начало целого ряда удивительных переживаний.* Переживаний (*Erlebnisse*) или реальных событий?

В любви (как и в художественной прозе) мимолётный взгляд, движение бровей, летучая реплика многозначительны, тончайшие переживания становятся событиями, к ним возвращаются, над ними ломают голову, их невозможно забыть.

Близнецы собираются на званый вечер, прислуга ушла, и некому помочь переодеться Агате. Они остались одни в доме. С этой минуты начинает что-то меняться, сгущаться. Так растёт напряжение электромагнитного поля.

Они опаздывают.

Всё ещё разбросаны там и сям *военные украшения*, которыми женщина оснащается перед выездом в свет. Поставив высоко открытую ногу на стул, она натягивает шёлковый чулок. Она вся поглощена этим занятием. Ульрих, уже одетый, стоит за спиной Агаты.

Он смотрит на её полуобнажённую спину. Желая убедиться, что чулок правильно обхватил пятку, она склоняет голову вбок, отчего появляются лёгкие складки на её нежном затылке. Видение

женщины, её гипнотизирующая телесность пронизывает мужчину, прежде чем он успевает что-либо предпринять, — и вот это происходит. Он обхватывает сзади Агату.

Она вскрикивает и оборачивается — то ли ненароком, то ли оттого, что он рывком привлекает её к себе. Всё совершается не то в шутку, не то всерьёз, намеренно, но и непроизвольно. Любовниками, которые ими ещё не стали, владеет бессознательная целеустремлённость. И вот они стоят молча, тесно обнявшись, — близнецы, они как бы растут из единого корня. И далее следуют пространные размышления автора, который, оставаясь сторонним наблюдателем, вместе с тем и сливается, солидаризируется с Ульрихом, с обоими — братом и сестрой, как действующее сверхлицо романа.

В каком-то смысле они уже соединились, но соединения не произошло. Что их остановило: запрет кровосмешения? Едва ли. *Казалось, из мира более совершенного, хотя и призрачного, соединения, который они предвкушали в мечтательном уподоблении, их овеяла некая высшая заповедь, высшее предчувствие, любовь-пытство или предвидение чего-то.*

Темнеет, о поездке не может быть и речи. Медленно разряжается эротическое поле. Они стоят у окна.

Между тем начинается война, речи и конгрессы — всё валится в тартарары, вся шумная деятельность предвоенных лет кажется абсолютно бесполезной; Германия и Советский Союз делят Польшу, Франция побеждена и выходит из игры, идёт воздушная битва за Великобританию, СССР продолжает раздвигать свои границы, корпус Роммеля теснит англичан в Африке, Рузвельт и Черчилль провозглашают Атлантическую хартию. Наконец, вермахт вторгается в Россию, а японцы бомбардируют Перл-Харбор. Музиль сидит над своим романом, действие которого происходит до первой Мировой войны в давно уже не существующем государстве. Кого может заинтересовать такая книга? Да и сам роман всё больше становится проблематичным — призрачным, как река в пустыне. После того, как Ровольт выпустил в 1930 г. первый том, а в 1932 — второй, дело застопорилось; издатель нервничает, время идёт, и самое имя Музиля постепенно отодвигается в прошлое. «Разве он ещё жив?» Новый издатель готовит к печати продолжение, двадцать глав, готов платить вперёд, но гранки, высланные автору для вычитки, так и не возвращаются в типографию: автор считает, что всё надо переписывать заново. Музиль сравнивает себя с человеком, который хочет зашнуровать футбольный мяч размером больше себя самого, пытается вска-

рабкаться на его поверхность, мяч всё раздувается; отдельные главы переписываются по десять и двадцать раз, вороха исписанной бумаги не помещаются на столе. К этому времени произведения Роберта Музиля уже запрещены на территории рейха, но и без этого он забит, погребён под своим чудовищным произведением.

Гипотезы о том, почему не удавалось закончить «Человека без свойств», сами по себе образуют поле возможностей, аналогичное пространству самого романа. После Музиля, этого «короля в бумажном царстве», как назвал его Герман Брох, остался гигантский архив черновиков, вариантов, заметок, некоторые стоят целых трактатов. Лёжа в саду, Ульрих и Агата ведут нескончаемые разговоры — и ничего не происходит. В декабре 1939 года Музиль прочёл в газете отчёт о гастролях танцевального ансамбля с острова Бали. Под стук барабана плясуны впадают в транс. Они испускают хриплые крики, взгляд застывает, нижняя часть тела сотрясается в конвульсиях. «Сходство с половым актом, — замечает Музиль, — выступает ещё сильнее, когда смотришь на выражение лиц... Транс принадлежит к области магии, магического воздействия на реальный мир. Коитус — то, что осталось у нас от транса. Понятно, что Агата и Ульрих не хотят соития...». Западный человек не может примириться с потерей сознательного контроля.

Что же совершается в конце концов? Совершается ли что-нибудь? По некоторым предположениям, любовники должны были укрыться на дальнем острове, чтобы там войти в Иное Состояние. Никаких следов реализации этого замысла в бумагах, оставшихся после Музиля, нет.

КОГДА БОГИ УДАЛИЛИСЬ НА ПОКОЙ: МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР

Случилось так, что чемодан с бумагами Маргерит Юрсенар десять лет пролежал в гостинице Meurice в Лозанне. В 1939 году чемодан приплыл в Америку. Открыв его, писательница обнаружила пожелтелые документы, письма забытых людей, старый хлам; всё полетело в огонь. Неожиданно ей попало несколько машинописных листков с обращением: «Дорогой Марк...» Это было начало записок Публия Элия Адриана, предназначенных для наследника — будущего императора и философа Марка Аврелия.

Впоследствии Юрсенар рассказывала, что находка вызволила её из длительного литературного кризиса, вернула к давнему замыслу романа о римском императоре Адриане. «Есть книги, — пишет она в „Заметках к Мемуарам Адриана“, — к которым нельзя приступать, пока не перешагнёшь порог сорокалетия». В юности, посетив развалины летней резиденции Адриана в Тиволи, Юрсенар увлеклась идеей, осуществлённой тридцать лет спустя. «Мемуары» вышли в 1951 году. Книга сделала автора мировой знаменитостью, хотя и не принесла (чему не приходится удивляться) немедленного коммерческого успеха. Она существует в прекрасном русском переводе и недавно переиздана.

Столетие Маргерит Юрсенар было недавно отмечено множеством публикаций в разных странах; среди самых заметных — обстоятельная биография, написанная журналисткой и литературоведом Жозианой Савиньо (J. Savigneau. Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie. P. 2003). Юрсенар родилась в 1903 году в Брюсселе, её мать умерла через десять дней после родов, отец, французский дворянин, вернулся с девочкой на родину, не обременял дочь строгой опекой, зато приохотил к путешествиям. Маргарита-Антуанетта-Жанна-Мария Гислен де Креянкур получила домашнее образование и официально нигде больше не училась; это не помешало ей стать почётным доктором многих университетов. Свою обширную гуманитарную

эрудицию она в большой мере приобрела самостоятельно. Восемнадцати лет опубликовала первую книжку. Псевдоним Юрсенар — анаграмма отцовской фамилии Crauencour.

Писательница вела кочевой образ жизни, наездами жила в Греции, Италии, Испании, повидала множество других стран, в том числе США и Канаду, путешествовала по Африке, по Индии; между прочим, побывала (в 1962 г.) в Ленинграде. Время от времени возвращалась в Париж, где жила в маленьких отелях. Вместе со спутницей жизни американкой Грейс Фрик поселилась в двухэтажном коттедже на острове Маунт-Дезерт в Северной Атлантике, у берегов штата Мэйн, провела там с перерывами почти сорок лет, до своей смерти в декабре 1987 года.

Когда весной 1980 г. Маргерит Юрсенар была избрана во Французскую академию, возникла проблема мундира; Юрсенар не хотела и слышать о традиционном *habit vert*, зелёном кафтане с золотым позументом, и брюках с лампасами — не говоря уже о шпаге. «В крайнем случае кинжал — чтобы было чем заколоться». Немолодая, дородная дама, первая женщина в синклите «бессмертных» за 350 лет существования Академии, явилась в зал заседаний в чёрном бархатном одеянии — длинной юбке, из-под которой выглядывали широкие штаны, и просторной блузе. Вместо треуголки — белая шаль, на отвороте блузы брошь в виде римской монеты времён Антонинов. В этом виде она изображена и на юбилейной марке, выпущенной бельгийской почтой.

Маргерит Юрсенар писала романы, новеллы, воспоминания (одна из последних мемуарных книг называется «Что? Вечность»), путевые записки, эссе о современниках — Томасе Манне, Борхесе, Кавафисе, Юкио Мишимае, — а также пьесы и стихи. Если бы понадобилось назвать десять крупнейших французских прозаиков XX века, она была бы в их числе. В современной ей литературе она осталась, как и положено крупному писателю, одиночкой. Это можно отнести и к ней самой, к её образу жизни, к её личности и судьбе: «*fille sans mère, femme sans enfant, amoureuse sans homme*» (дочь без матери, женщина без детей, возлюбленная без мужчины).

В «Заметках к “Мемуарам Адриана”» есть такое место:

«Я отыскала в письмах Флобера, в томике, который усердно читала в юности, незабываемую фразу: “Когда боги древности уже не существовали, а Христа ещё не было, в эпоху от Цицерона до Марка Аврелия, настал момент, когда человек остался один, предоставлен-

ный самому себе”. Значительная часть моей жизни прошла в усилиях понять, а затем и описать этого человека, одинокого и вместе с тем прочно привязанного к миру».

Кесарь Адриан — римлянин II века, но это и европеец наших дней, современник Юрсенар и сама Юрсенар. Роман, как бы написанный (по замечанию одного критика) на серебряной латыни эпохи последнего цветения римской литературы, — вместе с тем и блестящий образец французской традиции: ясность, логика, благородная сдержанность, дисциплина. Можно заметить, что наиболее выпуклые, самые удавшиеся персонажи писательницы — отнюдь не женщины. Вот уж о ком не скажешь — дамская проза. Это относится не только к «Мемуарам Адриана», где абсолютное доминирование мужчины — черта эпохи и необходимое условие литературной игры. Начиная с героя первого романа «Алексис, или трактат о поражении» (другой перевод — «Алексис, или рассуждение о тщетной борьбе», драма любовного треугольника, где между влюблёнными мужчинами вклинивается женщина), до врача Зенона в романе «Философский камень» и старого художника Ван Фо из «Восточных рассказов» мужчины стоят в центре повествования. Женщины у Юрсенар почти всегда пассивны и обыкновенно оказываются на второстепенных ролях. Ещё одна черта: на первый взгляд, её не интересует (если говорить о художественной прозе) наше время. На первый взгляд.

Первый вариант повествования об Адриане, роман «Антиной» (1926), написанный в форме диалога, был отвергнут издателем Фаскелем и уничтожен. После истории с чемоданом жизнь сосредоточилась вокруг Адриана и Рах Романа второго века. Проза требует выдержки, дисциплины и долголетия. Прозу не лепят — её высекают. В окончательной версии «Мемуаров» от наброска, прибывшего из Америки, осталась только вступительная фраза, обращение к адресату записок.

Некоторые высказывания Юрсенар, как и её архив, дают известное представление об её работе над романом. Нагромождение черновиков. Умопомрачительное количество источников. Многостраничные записи по-гречески (здесь можно вспомнить, что труд Марка Аврелия «К самому себе» написан не по-латыни, а по-гречески). Вместе с тем она заявляет, что не любит кабинетной работы, пишет где угодно: в путешествиях, в гостиницах. Ей нередко приходится убеждаться, что задуманная книга лишь «одной ногой» стоит на эрудиции: вторая нога — магия. «Мне кажется, у большинства людей ложное представление об учёности писателя. Французы думают, что ты с утра до вече-

ра роешься в книгах, наподобие книжных червей Анатоля Франса. Это не так. Если любишь жизнь во всех её, так сказать формах, всё равно каких, современных или минувших, — не помню, кто из греческих авторов говорит, что преимущество прошлого перед настоящим состоит в том, что прошлое обширно, а настоящее мимолётно, — а я, между прочим, прочитала всю древнегреческую литературу, — так вот, это нормально, когда тебе приходится много читать...» (Письмо к Габриэль Жермен от 11 января 1970 г.).

Удивительное дело: её проза, давно ставшая классической, выглядит весьма актуальной на фоне сегодняшних литературных дебатов. Например, стало общим местом утверждение, будто в наше время особенно возросла популярность литературы факта и документа, тогда как интерес к «выдуманной литературе», fiction, угасает. Роман по-своему отвечает на тенденцию вытеснить художественную фантазию фактологией: он выворачивает это противопоставление наизнанку. Роман имитирует человеческие документы — письма, дневники, записки, — и они оказываются убедительней всякого подлинника. Это, конечно, не совсем ново; эпистолярный роман — излюбленный жанр XVIII столетия, достаточно вспомнить две самых знаменитых книги: «Опасные связи» Шодерло де Лакло и гётевского «Вертера». Два других (и более демонстративных) примера относятся к только что ушедшему веку. Это роман Т. Уайлдера «Мартовские иды», в котором все «документы», за исключением стихов Катулла, — изобретение автора, и, конечно, «Мемуары Адриана», главная и наиболее известная книга Маргерит Юрсенар. Адриан, приёмный сын Траяна и римский император со 117 по 138 год, увековечил себя множеством сооружений, был инициатором кодификации права, покровителем искусств и литературы, но оставил лишь незначительное число личных документов и уж во всяком случае никаких воспоминаний не писал.

Далее, вы можете услышать сегодня вновь оживший девиз «показывать, а не рассказывать», рассуждения о преимуществах прозы, непосредственно воспроизводящей живую жизнь, перед романами, в которых действительность более или менее поставлена под сомнение, опосредована рефлексией и т.п. Наследие автора, о котором идёт речь, обесценивает и этот тезис. Наконец, снова и снова, на протяжении теперь уже полувека, нас уверяют, что граница между серьёзной и тривиальной литературой отменена. И снова рафинированная проза Юрсенар смеётся над этой чушью.

ПОЛИГИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН: ГЕРМАН БРОХ

«Под лёгким, едва заметным бризом, нежноглубые и отливающие металлом волны Адриатического моря катились навстречу императорской флотилии, когда, минуя слева медленно надвигавшиеся плоские холмы калабрийского берега, корабли вошли в бухту Бриндизия, — и вот, оттого ли, что солнечное, но дышащее близостью смерти одиночество моря превратилось в мирную и счастливую колыбель человеческих забот, оттого ли, что воды расцвели кротким отблеском человеческого жилья и заселились множеством судёнышек, сновавших туда и сюда, в гавань или из гавани, оттого ли, что, оттолкнувшись от низких волнорезов, защищавших многочисленные приморские селения и хутора, и развернув коричневые паруса, рыбацкие лодки со всех сторон покидали белый пенящийся берег, — вот, зеркало вод почти разгладилось, над ним раскрылась перламутровая раковина неба, вечерело, донесли звуки жизни, стук молотка, ветер принёс чей-то зов, и почувлялся запах горящих поленьев в очаге.

Из семи защищённых высокими бортами, выстроившихся в кильватер судов только два принадлежали военному флоту — первое и последнее: оба пятивёсельные, вооружённые таранами; остальные же пять, с десятью, с двенадцатью рядами вёсел, тяжеловесные и величественные, были изукрашены с той роскошью, какая подобает придворному обиходу, и самый богатый корабль, который шёл в середине, золотясь и сверкая обитым бронзой носом, сверкая львиными головами с продетыми в ноздри кольцами под поручнями носа, с пёстрыми вымпелами, развевающимися на мачтах, грозно и медленно вёз под своими пурпурными парусами шатёр цезаря. А следом за ним плыл корабль, на котором находился поэт — создатель «Энеиды», и знак смерти был начертан на его челе».

Эта медлительная, несколько высокопарная проза, ритм которой я пытался передать в несовершенном переводе, принадлежит Герману Броху: два первых абзаца 450-страничного романа «Смерть Вергилия».

Брох умер в Америке более полувека назад. Он давно причислен к лучшим авторам прошлого века, но в России сравнительно мало известен; скажем несколько слов о его жизни. Брох был сыном венского предпринимателя, разбогатевшего на оптовой торговле текстилем, и в начале века, в возрасте 21 года стал директором ткацкой фабрики, которую приобрёл его отец. Женившись на девушке из аристократической семьи ещё больше упрочила его социальный статус, и всё же настоящего промышленника из него не получилось; он увлёкся философией и литературой, вошёл в круг венской художественной интеллигенции, познакомился с Элиасом Канетти, Георгом Лукачем, с подругой Кафки Миленой Есенской, с Робертом Музилом; продал фабрику, разошёлся с женой. В конце двадцатых годов Брох создал трилогию «Лунатики», затем был написан ещё один роман «Зачарованность», известный в нескольких редакциях. Ко времени присоединения Австрии Гитлером он был уже более или менее признанным литератором. В марте 1938 г. его арестовали в одном небольшом городке местные австрийские национал-социалисты, не столько, впрочем, за то, что он был евреем, сколько из-за его антифашистских статей. Сидя в тюрьме, где ему грозила смертная казнь, Брох сочинил новеллу о смерти Вергилия, из неё потом вырос роман. В камере у Брoха началось кишечное кровотечение; его отпустили. Было ясно, что надо бежать из Австрии. Стараниями друзей (среди них был Джойс) удалось получить английскую визу, в июле он приехал в Лондон, осенью Томас Манн и Альберт Эйнштейн, два самых знаменитых представителя немецкой эмиграции в Америке, выхлопотали для него разрешение на въезд в Соединённые Штаты. Девятого октября 1938 года на голландском пароходе, в каюте третьего класса, имея в кармане шестьсот долларов, подаренных английским другом, пятидесятидвухлетний Брох прибыл в Нью-Йорк.

Началась жизнь, хорошо знакомая всем политическим эмигрантам: жизнь под чужим кровом, скитания с места на место, при том что Америка была и осталась лучшим, чем любая другая страна, прибежищем для людей столь сомнительной профессии, как

литература. Брох получал время от времени стипендии от разных организаций, работал над своей безнадежной прозой и, как мог, помогал другим беженцам, вновь и вновь прибывавшим по мере того как германский рейх глотал одну страну за другой. Академия искусств и литературы в Нью-Йорке присудила Герману Броху премию — тысячу долларов, затем он получил грант в Принстоне; это позволило продержаться ещё несколько лет. В год окончания войны вышла в свет «Смерть Вергилия», главная вещь.

Книга не сразу добралась до Германии, вообще роман прошёл почти незамеченным, лишний раз подтвердив истину о том, что подлинно современная литература редко бывает актуальной. Чтобы встретить немедленный и широкий отклик, художественная проза должна быть понятной и общедоступной, другими словами, банальной. Вот почему быть своевременным в литературе отнюдь не значит быть современным.

Брох сломал шейку бедра и год пролежал в больнице. Есть фотография: он полусидит в больничном кресле, перед ним грифельная доска с рукописью. Это был большой этюд «Гофман-сталь и его время». Последняя крупная вещь, которую он успел закончить, отчасти составленная из старых материалов, был роман в новеллах под названием «Безвинные». Отчаянные усилия обогнать несущееся под уклон время жизни, изнурительный труд, дневной и ночной, над литературой, не имеющей никакого успеха, не способной даже прокормить писателя, что-то вроде растянутого самоубийства. Брох перебрался в городок Нью-Хейвен, резиденцию Йельского университета, где так и не получил постоянного места, и здесь скончался от коронарной болезни сердца в дрянной гостинице летом 1961 года.

В эссе, посвящённом Джойсу, Брох говорит о том, что действие «Улисса», книги объёмом в 1200 страниц, длится семнадцать часов, с восьми утра до двух часов ночи; один час — это 70 страниц текста, одна страница чуть дольше одной минуты. Будни мира равнозначны времени чтения, литературное время совпадает с временем жизни героя.

Почти столько же времени — столько, сколько требуется, чтобы прочесть книгу, — остаётся Вергилию. Автор объяснил, в чём смысл и содержание этого произведения, в заметке, которую он собирался предпослать американскому изданию:

«Книга рисует последние восемнадцать часов умирающего Вергилия, от момента его прибытия в порт Бриндизий и до кончины в послеполуденные часы следующего дня во дворце Октавиана Августа. Хотя книга написана от третьего лица, она представляет собой внутренний монолог поэта. Это прежде всего расчёт с собственной жизнью, спор с самим собой о том, была ли она правильной или неправильной в моральном смысле и насколько оправдано то, чему он посвятил жизнь, — его творчество. Перед смертью Вергилий хочет уничтожить свой труд, однако жизнь всякого человека влетена в эпоху его бытия; итог, к которому он приходит, охватывает всю совокупность духовных поисков и многообразных мистических течений, которые пульсируют в теле Римской империи этого последнего дохристианского столетия и которые сделали Вергилия предвестником христианства. Следовательно, дело не только в том, что лежащий на одре смерти и знающий, что он умирает, Вергилий принужден осмыслить так или иначе свой конец, что таким образом находит себе выражение весь мистический настрой эпохи, ярко высвеченный и усиленный в уме больного благодаря его лихорадочному состоянию, дело не только в том, что Вергилий приходит к выводу, что его труд оправдан, легитимирован как постижение смысла смерти. Но тем самым легитимирует себя как таковое и произведение Броха: лишь немногие создания мировой литературы отважились — и, заметим, с помощью чисто поэтических средств — подойти или, лучше сказать, подкрасться к феномену смерти так близко, как это сделал Брехт. Книга Броха есть внутренний монолог, и, значит, её надо рассматривать как лирическое произведение. Это отвечает и намерениям автора...

Лиризм охватывает глубочайшие реальности души, те глубины психики, где иррациональные области чувства существуют на равных правах с владениями рассудка. То, что здесь раскрывается непрерывная, ежесекундная взаимная игра сознательного и бессознательного — в любое мгновение жизни героя и в каждой фразе, — принадлежит к особым достижениям этой книги.

Итак (продолжает Брехт), речь идёт о единстве рационального и иррационального, их кажущаяся противоположность снимается в глубинах психики: это то единство, которое определяет

всякую человеческую жизнь; всякий, кто всмотрится в свою жизнь, увидит в ней нерушимое единство, вопреки кажущимся противоречиям, которые её наполняют».

Я прошу обратить внимание на два обстоятельства. Брех может показаться рефлектирующим, умствующим, не доверяющим стихийному восприятию жизни писателем — и в самом деле таков: перед нами яркий пример «западного», с русской точки зрения, автора. Ещё немного, и мы увидим в нем образец западной рассудочности, мертвящего анализа, всего того, что со времён Ив. Киреевского ставилось в укор западноевропейскому Просвещению. Ничуть не бывало. Речь идёт о труднейшей задаче, которую ставит перед собой литература XX века: создать синтетический образ мира, который одновременно был бы и грандиозной панорамой души.

Второе касается собственно текста, который только что процитирован: как уже сказано, он принадлежит самому Бреху. Автор «Смерти Вергилия» пишет о себе в третьем лице, выступая в качестве рецензента, представляющего публике новую книгу. Комментирование собственных текстов — не такая уж редкость в нашем веке, размышления над собственными книгами, попытка дистанцироваться от самого себя, выступить в роли автолитературоведа и создать метаязык творчества становится частью самого творчества. Томас Манн, как известно, охотно комментировал Томаса Манна, читал лекции о его произведениях и посвятил целую монографию творческой истории романа «Доктор Фаустус».

Слово «лирический» Брех употребляет в смысле, близком к тому, что было названо потоком сознания, главным образом применительно к Джойсу. Но когда мы читаем тридцатистраничный монолог Мэрион-Пенелопы без абзацев и знаков препинания, перед нами в буквальном смысле поток неуправляемого сознания, отчасти и подсознания, рыхлый катящийся шар полумыслей, полуэмоций; вдобавок, при всей своей пестроте, это весьма примитивное сознание. Внутренний монолог умирающего Вергилия — богатая и отрефлектированная речь, одновременно речь автора и героя. Джойс был любимым писателем Германа Бреха,

литературное родство с Джойсом признавал сам Брех. Тем не менее, пишет он, сходства между ними не больше, чем между таксой и крокодилом.

Здесь возникает проблема, назовём её эссеизацией романа. Под пером писателей-аналитиков, главным образом немецких, роман, который всегда был в первую очередь повествовательным жанром, становится огромным эссе, где автор не столько повествует о жизни героев, сколько рассуждает о них — а также комментирует собственные рассуждения. Язык романа, таким образом, многократно релятивизируется. Такое произведение предъявляет к читателю немалые требования, и не зря Брех (как и Музиля) упрекали в чрезмерном пристрастии к философствованию.

На эту тему есть любопытное место в одном письме Бреха, когда он ещё жил в Вене и не догадывался, что придётся в скором времени бежать за тридевять земель.

«Вы знаете мою теорию, — пишет он в 1931 году своему издателю Даниэлю Броди, — о том, что роман и новая романная форма поглотили ту часть философии, которая хоть и отвечает метафизическим потребностям, но должна быть на нынешнем уровне научного исследования признана «ненаучной». Пришло время полигисторического, то есть универсально-гуманитарного романа. Но такой роман не означает, что мы обязаны нафаршировать его высокоучёными беседами или сделать главного героя научным работником. Роман — это художественное произведение, другими словами, он имеет дело с глубинными побуждениями души... Как бы ни было очевидно, что и Андре Жид, и Музиля, и «Волшебная гора» Томаса Манна, а теперь и Олдос Хаксли суть представители этой новой эры полигисторического романа, вы найдёте у этих писателей целые нагромождения учёных речей, задача которых — дать приют авторской эрудиции. Но у большинства этих писателей получается так, что наука, образованность стоят рядом с их искусством наподобие хрустального блока, от которого время от времени они откалывают кусочек, чтобы украсить им свой рассказ... Совсем иное дело Джойс. У Джойса вы всё-таки, в противоположность всем остальным, видите тенденцию отграничить рассудочно-интеллектуальный элемент от психического, отказаться от равномерно-повествовательного тече-

ния прозы и ввести совершенно другой способ видения жизни... А теперь о моём методе: сколь бы охотно я ни сравнивал его с манерой Джойса, я держусь в своих собственных границах... В моих романах рациональное осмысление происходящего... исключает тот случай, когда «научность» стоит рядом с романом, как хрустальный блок; напротив, она непрерывно возникает из самого романа».

ИСТОРИЯ ЕРЕТИКА И МЕЧА: БОРХЕС

Двадцативосьмилетнюю креольскую красавицу познакомили с писателем, о котором она много слышала. Эстела Канто была дочерью обедневшего помещика из Восточной республики Уругвай, работала секретаршей в рекламных агентствах и у биржевых маклеров, мечтала о сцене, но ещё больше хотела заниматься литературой. Писателю было 45 лет; он разочаровал её. Писатель был высокого роста, но неловок и некрасив. Его рукопожатие показалось ей бескостным. Его опыт общения с женщинами был явно невелик. Он был взволнован, голос его дрожал. Кажется, Эстела произвела на него сильное впечатление.

Знакомство продолжалось, оба любили вечерние прогулки, засиживались в кафе на Авенида де Майо за чашкой кофе с молоком; ночью подслеповатый писатель провожал её пешком до южной окраины Буэнос-Айреса, где Эстела жила с матерью; разговор шёл о политике — оба ненавидели диктатуру Перона — и, само собой, о литературе. Обнаружилось совпадение вкусов; как и Эстела, дон Хорхе восхищался англичанами и американцами, Стивенсоном, Честертоном, Уэллсом, Мелвиллом, Уитменом.

Писателя звали Хорхе Франсиско Исидоро Луис Борхес Асеведо, этот пышный набор испано-португальских и аргентинских имён существовал только в документах; английская бабушка называла его Джорджи. Мать Борхеса, дожившая почти до ста лет, была, в сущности, единственной женщиной его жизни. («Кто не знает о том, что Борхес не женат, подумает, глядя на них, что это супружеская чета», — писал один современник.) По-видимому, она готова была одобрить брак сына с какой-нибудь крепко стоящей на ногах девушкой-католичкой из приличной аргентинской семьи, «желательно с приданым», подругой, которая могла бы взять на себя заботу о беспомощном в житейских делах и постепенно терявшем зрение от наследственного заболевания сетчатки Борхесе. Неизвестно, отвечала ли сеньорита Эстела Канто этому идеалу,

вдобавок обе дамы не нашли общего языка. Как бы то ни было, дальше поцелуев дело не пошло. Новейший биограф Борхеса Дж. Вудолл объясняет это страхом пуритански воспитанного Борхеса перед женщиной — или, что то же самое, страхом перед собственной сексуальностью. Но зато мы обязаны платоническому роману с Эстелой Канто созданным около 1945 года рассказом «Алеф», одним из его самых таинственных произведений.

Некогда Мопассан затеял судебный процесс против старого друга, издателя Шарпантье за то, что тот опубликовал его портрет. Автор весьма откровенных для своего времени новелл и романов протестовал против каких бы то ни было попыток сделать достоянием публики его собственную личность. Хорошо это или плохо, но времена, когда биографы не решались заглядывать в спальню знаменитых писателей, миновали. Западного читателя не шокируют пространные рассуждения о том, состоялось или не состоялось некое событие. Нужно, однако, признать, что Джеймс Вудолл, английский литературовед и журналист, проживающий в Берлине, поставил перед собой неблагоприятную задачу, попытавшись проследить жизнь писателя, не избегая самых интимных сторон, «в зеркале» его книг. Ведь на первый взгляд кажется, что писания Борхеса — всего лишь плод усердного чтения, игра фантазии, вариации на заданную тему, словом, литература, всецело порождённая другой литературой.

При этом биограф не просто воспринял как нечто само собой разумеющееся так называемый, отнюдь не бесспорный биографический метод интерпретации художественных текстов. Похоже, что подчас исследователь злоупотребляет этим методом, — в особенности, если принять во внимание, что у Борхеса на редкость мало рассказов о любви. Едва ли не о единственной, написанной в преклонные годы, чарующей новелле «Ульрика» можно сказать, что любовь — её центральный мотив. В новелле в высшей степени иносказательно отразились отношения Борхеса и Марии Кодамы, полуаргентинки, полуяпонки, старинной приятельницы, ученицы и бесконечно преданной помощницы, которую Борхес знал с её детских лет; брак был заключён за восемь недель до смерти 86-летнего писателя. Существовал, по-видимому, проект женитьбы на Марии Эстер Васкес (которая одно время состояла секретарём Борхеса, а позднее опубликовала воспоминания о нём), но она предпочла другого. Что касается рассказа «Алеф», впервые опубли-

ликованного в журнале «Sur» («Юг») во второй половине 40-х гг., то он заканчивается — а не открывается, как принято, — посвящением Эстеле Канто.

Каждый год в день рождения Беатрис повествователь навещает её брата, бездарного поэта, на которого упал отсвет её загадочного очарования. Однажды брат покойной возлюбленной выпускает рассказчика в подвал. Во тьме подполья, похожего на пещеру Платона, ему предстаёт мистический Алеф — светящееся средоточие Вселенной. В каббалистической традиции Алеф, первая буква древнееврейского алфавита, числовое значение которой — единица, означает неизъяснимую сущность Божества. В математике это символ, введённый Георгом Кантором, создателем теории множеств и теории трансфинитных чисел; Кантор размышлял о проблеме бесконечности и ввёл понятие об актуально-бесконечном — математическом эквиваленте абсолютного божественного бытия. С Алефом каким-то образом соотносится образ умершей женщины; её имя — Beatriz — не может не напомнить о возлюбленной Данте. Рассказ Борхеса написан в пору неосуществлённой любви к Эстеле Кампо, — довольно ли этого совпадения, чтобы аттестовать его как притчу о самом себе?

Ульрика, точнее Ульрике, — героиня другой новеллы, и это тоже имя бессмертной возлюбленной, той самой, 17–18-летней барышни, к которой посватался в Мариенбаде старец Гёте. («Образованный человек должен знать все его увлечения», — говорил о женщинах Гёте Томас Манн). Ульрике Софи фон Левецов дожила до 95 лет; отказав Гёте, она никогда не выходила замуж.

В первом же абзаце новеллы — если угодно, миниатюрного романа — вас уведомляют о том, что это имя условное. («Не знаю и, видимо, никогда не узнаю её имени». Перевод Б. Дубина). Проза, очарование которой невозможно изъяснить, излучает тускло-серебристое, сумеречное сияние. Это свет зимнего дня и вместе с тем колорит вне-временного, потустороннего пространства. Вся история совершается словно во сне. Там сходятся действующие лица, там они могут носить имена героев скандинавских саг или персонажей Де Куинси, автора знаменитой «Исповеди английского потребителя опиума». Но одно-временно рассказ помещён в конкретный «хронотоп»: встреча происходит в наши дни, в небольшом загородном отеле в Северном Йоркшире. Рассказчик, некто Хавьер Отáрола, колумбиец, знакомится с девушкой из Нор-

вегии. На другой день они отправляются на прогулку. Идёт снег, слышится вой волков, густеют сумерки; таинственная пара поднимается в тёмную комнату безлюдной гостиницы, «и меч не разделял нас». Мотив сюжетов о Тристане и Изольде и одной из легенд Старшей Эдды.

Известность Хорхе Борхеса в сегодняшней России, может быть, поможет какому-нибудь издателю набраться коммерческой отваги и выпустить на русском языке богатый фактами и наблюдениями биографический очерк о Борхесе Джеймса Вудолла. Как водится, эта известность пришла с запозданием. В 1984 году, когда вышел первый сборник прозы Борхеса на русском языке, имя старого мастера уже давно гремело на перекрёстках мира. Тут недостаточно было бы кивать на свирепость идеологической цензуры, превратившей мало-помалу огромную страну в культурную провинцию. Начальство всегда находило усердных пособников. Изрядную долю вины за то, что те, кто не выражал горячих симпатий к коммунизму, крупнейшие писатели XX века, в СССР оказались за бортом, несут литературоведы старшего поколения, постаравшиеся начинить учебники и энциклопедии справками, которые правильной будет назвать политическими доносами.

Другое обстоятельство, со своей стороны затруднило рецепцию Борхеса в нашем отечестве: его стиль, тематика и жанры — то, что можно обозначить как консервативное новаторство. Ныне Борхес виртуозно переведён на русский язык, тщательно откомментирован, солидно издан. (Здесь нужно указать на особую заслугу Бориса Дубина). Но безоговорочное признание так и не пришло. Причина в том, что творчество Хорхе Борхеса в глазах многих — это учёная литературная игра, нечто чуждое, малопонятное, слишком далёкое и оторванное от реальной жизни. (Никто из этаблированных критиков в толстых журналах не обратил внимания на появление его книг.)

У себя на родине Борхесу пришлось выслушивать упрёки в том, что он космополит, в лучшем случае европеец. За границей Борхес страдал от того, что не мог наслаждаться своими любимыми латиноамериканскими кушаньями; в музыке он, кажется, предпочитал немецким классикам милонгу и несколько старых танго. На обвинения в недостатке литературного патриотизма, в пренебрежении национальным колоритом писатель ответил в статье «Аргентинский автор и литературные традиции». Там говорит-

ся, что в Коране, самой арабской книге, нет упоминаний — это заметил ещё Гиббон — о верблюдах. (В одном месте, правда, говорится о верблюдице.) Если бы эту книгу написал арабский националист, верблюды маршировали бы у него на каждой странице. Но Мохаммед знал, что можно быть арабом и не сидя на верблюде.

Один из парадоксов творческой биографии Борхеса состоит в том, что именно тогда, когда он распрощался с «ультраизмом», а заодно и с авангардом вообще, он стал по-настоящему современным писателем. Отказавшись (в большой мере под влиянием «Адольфито» — своего младшего друга и соавтора Адольфо Бьюя Касареса) от барочной избыточности, Борхес обрёл *стиль*. Его манера письма отличается предельной концентрацией. Мы говорим здесь о прозе зрелого Борхеса, а не о его стихах, но именно проза, миниатюры и короткие новеллы, отвечают определению поэзии, которое дал Пастернак: скоропись мысли. Борхес опускает промежуточные звенья. Это делает его прозу загадочно-неожиданной, зигзагообразной, паралогичной. Читатель вступает в поле высокого напряжения. Такая проза не только противостоит стилю другого великого аргентинца, младшего современника Борхеса — Хулио Кортасара, но и очевидным образом далека от русской традиции, по крайней мере от её основного русла, в котором лаконизм Пушкина и Чехова остались изолированными островами.

В полустраничном тексте «Борхес и я» (к какому жанру его отнести, неизвестно) говорится о двух увлечениях: о мифологии окраин и об играх с пространством и временем. Новеллы о гаучо, авантюристах и бандитах, острые и увлекательные, конечно, весьма далеки от представления о реалистической, «жизненной» (жизнеподобной) словесности, ещё меньше их можно считать литературой о нуждах и чаяниях народа; отнюдь не популистская словесность. Новеллы же второго рода (тут жанровое определение тоже чрезвычайно шатко) кажутся чистым порождением ума и от «жизни» ещё дальше. Вдобавок в них присутствует нечто такое, что определённо смущает, если не отталкивает, многих читателей и критиков в России: эстетизация умозрительных моделей и философских учений при очевидном равнодушии к истине. Напомним одно из самых известных произведений — «Богословы».

Действие, — если можно говорить о действии в этом рассказе, который напоминает гравюру в старинной книге, — происходит во времена становления христианской догматики, по всей видимости

в V веке. Антагонисты — глава диоцеза в Северной Италии Аврелиан и учёный богослов Иоанн Паннонский (т.е. венгерский): оба ведут борьбу против гностического учения о неизбежной бесконечности сущего и круговороте истории, оба — соперники. Иоанн успешно разбивает доводы ересиарха Эвфорбия на церковном соборе, и Эвфорбий заканчивает жизнь на костре. Мучимый завистью Аврелиан добивается того, что Иоанн Паннонский сам становится жертвой обвинения в инакомыслии; ибо ультраортодокс больше, чем кто-либо, рискует быть уличённым в ереси. Иоанна сжигают, от его трактатов до нас дошло всего двадцать слов. Но с его уходом жизнь потеряла смысл для Аврелиана; он скитается по диким окраинам гибнущей империи, пока его, наконец, не настигает смерть от пожара в далёком северном монастыре.

«Финал этой истории можно пересказать лишь метафорами... Быть может, следовало бы сказать, что Аврелиан беседовал с Богом и что Бог так мало интересуется религиозными спорами, что принял его за Иоанна Паннонского» (перевод Е. Лысенко). В заключение нам сообщают, что для «непостижимого божества» оба, Иоанн и Аврелиан, еретик и ортодокс, были одной и той же личностью. («Обе стороны этой медали перед лицом Бога одинаковы», как сказано в другой новелле, «История воина и пленницы».)

Рассказ «Богословы» можно понять, как иллюстрацию факта, известного в истории церквей (а также тоталитарных государств): догма пожирает своих творцов. Рассказ можно интерпретировать как историю духовного противостояния, в котором человеческие страсти бушуют не менее яростно, чем у соперников в любви. Можно, оставаясь в рамках сюжета, предположить, что этим рассказом автор хотел продемонстрировать свою любимую мысль о том, что теология есть род фантастической литературы. Можно толковать рассказ как аллегорию раздираемой противоречиями души, как философскую притчу о единстве противоположностей. Неуловимая ирония пропитывает эго эстетически совершенную прозу. Словом, множество объяснений. Каждое будет более или менее правильным и всегда недостаточным — то есть в конечном счёте ложным. Маленький рассказ — меньше шести страниц — не проницаем, как сама истина.

Зато он вводит нас в суть литературной философии Хорхе Борхеса. Она состоит, между прочим, в том, что философские системы и догмы верования могут стать предметом художественной

литературы не менее привлекательным, чем «жизнь», но с условием, что они остаются для писателя лишь материалом. Красота и фантастика абстрактных построений — вот что привлекает художника, а отнюдь не вопрос о том, настолько они истинны или ложны. *Уважение эстетической ценности религиозных или философских идей... того неповторимого и чудесного, что таится в них*, — фраза Борхеса, которую цитировал в интервью с ним по аргентинскому радио журналист Антонио Каррисо. Эстетической ценности, а не какой-либо иной.

Хотя писатель повторял, что он не мыслит своей жизни вне Буэнос-Айреса, последние тринадцать лет, практически лишённый зрения, с каждым годом всё неуютней чувствующий себя на родине, он почти непрерывно разъезжал по свету. В 1985 г. он поселился в Женеве, где и окончил свои дни в субботу 14 июня 1986 года, в утренние часы.

Две строки из рукописи XIII в. «Саги о Вэльсунгах» выбиты на камне, под которым лежит Хорхе Луис Борхес на женевском кладбище Plainpalais, поставленном Марией Кодамой. Древнеисландская цитата — не что иное, как эпитафия к новелле «Ульрика»: *Hann tekr sverthit Gram ok leggr i methal theira bert.* (Он берёт меч Грам и кладёт его обнажённым между собой и ею.) Под эпитафией стоит: «От Ульрики — Хавьеру Отарола».

КАК МЫ ПИШЕМ

Работа над новым романом начинается с того, что писатель диктует стенографистке всё, что пришло в голову: общий замысел, силуэты действующих лиц, сюжетные линии, соображения о стиле и ритме. Далее — диктовка черновых глав, правка; каждая очередная редакция перепечатывается на бумаге другого цвета. И, наконец, мы берём в руки перо. В просторном кабинете на вилле в Pacific Palisades близ Лос-Анджелеса стоит несколько столов, за одним можно писать стоя, за другим сидя, третий приспособлен к писанию лёжа. Всё оборудование литературной мастерской, письменные принадлежности, пишущие машинки, бумага, картон — отменного качества. Домашняя библиотека — 25 тысяч томов. Так работал Лион Фейхтвангер, один из самых читаемых (и обеспеченных) писателей своего времени.

Ганс Фаллада, его современник и соотечественник, оставшийся в Германии, не знал никакой технологии, писал, когда придётся и чем придётся. Заточённый в исправительное учреждение для наркоманов и алкоголиков, он написал свой роман «Der Trinker» («Пьяница») на добытых где-то клочках; когда бумага кончилась, он стал писать между строчками, потом ещё раз между строчками.

Гораций (в «Сатирах») советует начинающему поэту почаще переворачивать стиль: римляне писали острой костяной палочкой на дощечках, покрытых воском, другой конец стиля был плоским для уничтожения записи. Смысл фразы: зачёркивай написанное, работай над текстом. Рукописи Пушкина показывают, что это значит: они сплошь исчёрканы.

Карамзин на вопрос, откуда у него прекрасный слог, отвечал: из камина; напишу, и в камин, снова напишу — снова в камин.

В одном письме Флобера говорится, что он просидел за столом двенадцать часов и сделал две фразы.

Гнилые яблоки Шиллера вошли в пословицу: без запаха яблок, лежавших в ящике стола, он не мог привести себя в рабочую

форму. Бальзак варил себе по особому рецепту крепчайший кофе, а Бодлер пытался подстегнуть воображение гашишем. Некоторые известные романисты, прежде чем начать книгу, составляли подробные биографии героев, рисовали генеалогические деревья, чертили планы городов и географические карты. Жорж Сименон, чьи романы выпущены в серии «Библиотека Пляяды» (что означает причисление к лику классиков), оснастившись планами и биографиями, запирался в кабинете и за неделю, работая чуть ли не круглые сутки, создавал очередной роман (по русским меркам — повесть). Роман «Сто двадцать дней Содома» маркиза де Сада — почему бы не вспомнить и о нём? — был написан довольно мелким почерком на рулоне бумаги длиной в двенадцать метров. Пруст создал свою многотомную сагу об утраченном и обретённом времени большей частью по ночам, лёжа в постели, в комнате с наглухо зашторенными окнами, а потом и обшитой пластинами пробкового дерева. Хемингуэй мог писать только стоя — на пишущей машинке, перед высоким бюро. Томас Манн провёл по крайней мере полжизни в домашнем кабинете, а его сын Клаус Манн писал свои романы, статьи, мемуары и прочее в номерах гостиниц и пансионов: у него (как и у Набокова) не было собственного жилья. Жан Жене, превратившись из бродяги и уголовника в знаменитого писателя, обитал только в гостиницах.

Любопытная книжка под названием «Как мы пишем» вышла в Ленинграде в 1930 году: восемнадцать мастеров современной русской литературы, как их аттестует составитель, ответили на вопросы анкеты. Удивляешься тому, что тогдашних читателей, на пороге уже начинающегося мёртвого времени, могло интересовать, как работает литератор, составляет ли он план работы, когда пишет — утром или по ночам, стучит ли на машинке или пишет от руки, чем пишет, пером или карандашом, курит ли за столом, и т.д. Ещё удивительней прямо или косвенно высказанная в каждом ответе уверенность писателей в том, что публика интересуется ими, ждёт их произведений, что у людей есть время и охота их читать.

Выясняется, что один «выборматовывает» свою прозу на прогулке, за обедом или бессонной ночью и тут же записывает карандашом. Другой считает, что стук ремингтона вредно влияет на ритм фразы. Третий рассказывает, что сочинение есть нечто вроде сна на бумаге, но этим сном очень осторожно руководит бодрствующее сознание. Один считают газету и журналистику полезной

школой для писателя, другой отрещивается от неё: работа в газете воспитывает поверхностное мышление и приучает к шаблонам. Одни, как Тригорин (и сам Чехов), спешат занести в записную книжку забавные словечки, сравнения, сюжетные схемы; другие работают по принципу куда кривая вывезет. Одни пользуются цветными карандашами, другие модным самопишущим пером.

Кто же они? Редактор книги «Как мы пишем» разослал свои вопросы известным, признанным писателям; дело происходит, как уже сказано, на рубеже 30-х. Любопытно посмотреть, что осталось от этих мастеров.

Некоторых — таких, как Николай Тихонов, Михаил Слонимский, Николай Никитин, Алексей Чапыгин, Борис Лавренёв, поглотило забвение. Другие — Ольга Форш, Вячеслав Шишков — стали малочитаемыми авторами. Почти то же можно сказать о Вениамине Каверине, который пережил почти всех своих современников и друзей, сумел сохранить лицо, но остался, в сущности, автором одного произведения — «Двух капитанов». Юрия Либединского никто не станет читать ни за какие деньги. Константин Федин безнадежно испортил свою репутацию, но и без того ясно, что его дарование было изрядно переоценено. Евгений Замятин и Борис Пильняк, вычеркнутые из святцев, вернулись, но былой популярности уже не приобрели. К Алексею Толстому, отнюдь не забытому, ставшему малым классиком, установилось насторожённое отношение, и не зря. Устояли Виктор Шкловский и Юрий Тынянов. Звезда Михаила Зощенко не только не потускнела, но разгорелась ещё ярче. Белый — классик русской литературы. Горький остался тем, чем был.

Странная компания, чем-то напоминающая коммунальную квартиру тридцатых годов, где на одной кухне стояли рядом бывшая титулованная дворянка и перебравшаяся в город дочь пастуха. Пролетарский писатель Юрий Либединский, для которого культура началась позавчера, и рафинированный интеллигент, поэт-символист и теоретик символизма, московский мистик и антропософ Андрей Белый. Поразительно, какой резкий отблеск бросает на всех время, казавшееся прологом вечности, на самом деле до смешного недолговечное. Белый, которому остаётся жить немногим больше трёх лет, заключает рассказ о своих писательских трудах и терзаниях надеждой, что «в 2000-м году, в будущем социалистическом государстве», творчество Белого будет признано «потомками тех, кто его осмеивает как глупо и пусто верещащий телеграфный столб».

Поразительно, как насмеялось над всеми время. Либединский, один из вождей РАППа и автор «Недели», которую изучали в школах, не мог пожаловаться, в отличие от Белого, на глухоту окружающих. Он рассказывает, как он сочинил свою знаменитую повесть. «Я тогда был в компартии второй год... Каково было моё бытовое окружение? Это были, конечно, товарищи по политотделу, коммунисты из целого ряда организаций, чекисты, продовольственники..., давшие основу для целого ряда характеров „Недели“. У меня было постоянное ощущение необыкновенности этого времени, восторга перед ним, ощущение, что всё, что происходит каждый день, никогда в мировой истории не происходило».

Он же — о технологии литературного мастерства: «Я беру конкретный действительный факт, но я усиливаю или ослабляю его, вместо одного человека я ставлю другого, вместо парня энергичного, хорошего коммуниста, появляется такой человек, как Мартынов» (персонаж повести, дряблый интеллигент).

«Мне кажется, — заключает Либединский, — что в этом и состоит один из важных законов работы художника».

Как в докладе на партсобрании полагается сочетать отчёт об успехах с самокритикой, так и в заметках Либединского уделено место недостаткам его работы. На один из таких недостатков указал товарищ Троцкий. Оказывается, в повести «Неделя» отсутствовал рабочий класс.

Эти анекдотические представления о литературе, которые вскоре превратятся в догмы социалистического реализма, принадлежат не одному автору «Недели». Его устами вещает всё то же время. Художественная проза как механическое соединение впечатлений жизни, уверенность в том, что творчество есть сумма технологических приёмов обработки так называемого факта, что «литературному мастерству» можно обучить молодёжь, как мастер на заводе наставляет ученика, вероучительная функция литературы и примат непогрешимой идеологии, истовое желание шагать в ногу с временем и рабская зависимость от времени.

Даже серьёзные писатели, дети старой культуры, культивируют простоту, понимаемую как упрощение. Драматург Борис Лавренёв, который мог бы сказать о себе, как Филипп Филиппович Преображенский: я московский студент (окончил до революции юридический факультет), в 1930 году формулирует своё художественное кредо так: «Когда мы пишем для театра и для читателя...,

мы имеем дело с рядовой массой, состоящей из сотен тысяч людей, из которых девяносто процентов никогда не соприкасались с законом конструирования литературного слова... Я считаю, что язык пьесы должен быть не выше среднего языка. Он должен быть языком простым и не выходящим за пределы понимания рядового слушателя». Зощенко: «Писателю наших дней необходимо научиться писать так, чтобы возможно большее количество людей понимало его произведения... Для этого нужно писать ясно... и со всевозможной простотой». Кажется, им ещё не приходит в голову, что «искусство для народа» практически означает искусство, понятное (и близкое) начальству.

ИЗ МЕМУАРОВ Б. А. ТРИГОРИНА

В этой главе моих воспоминаний я намерен рассказать об эпизоде, который в своё время породил немало толков. Теперь эта история забыта, как забыт и автор бульварной пьесы, изрядно позабавившей меня, но и доставившей, надо признать, несколько неприятных минут. Если я здесь упоминаю о ней, то исключительно ради полноты моей биографии.

Случилось это, если не ошибаюсь, в девяностых годах, к этому времени я уже был достаточно известен. Желание присоединиться к моей славе было побудительным мотивом для автора пьесы. Сам я никогда не видел её на сцене, равно как не имел чести быть знакомым с г. Чеховым. Мне дали прочесть это сочинение. В пьесе нет действия, нет характеров, нет логической связи между отдельными сценами. Очевидны цель и намерение автора: оклеветать меня как писателя и человека. Я вынужден был защитить своё доброе имя, поместив в «Новом Времени» протест, который перепечатали другие газеты, и по моему настоянию пьеса была снята с репертуара. Мне попадались в печати упоминания о том, что её поставил какой-то «общедоступный» театр в Москве. Насколько мне известно, она и там провалилась.

Помнится, незадолго до этого в Москве я был представлен одной популярной в те годы актрисе, не сказать чтобы очень талантливой, но с большими претензиями, — довольно взбалмошной особе, успевшей вступить в тот опасный возраст, когда вместе с увяданием женских прелестей появляются признаки охлаждения публики. Как дворянин и воспитанный человек я неумеренно расхвалил её игру, это чрезвычайно расположило ко мне г-жу Аркадину, мы стали встречаться, и вскоре выяснилось, что она безумно влюблена. Я сошёлся с ней скорее из жалости.

Некто Шамраев, очень милый человек, отставной поручик, служивший управляющим в имени брата Ирины, позаботился о том, чтобы обеспечить нам возможность без хлопот и излишних

затрат провести лето в имении, в одном из чудных уголков Средней России. Природу этих мест я описал в повести «Лето в деревне»; отзвуки тогдашних впечатлений можно найти и в других моих вещах. С братом Ирины, склеротическим чиновником в отставке, мы сошлись накоротке. Мне уже случалось рассказывать на этих страницах о моей страсти к рыбной ловле; этим летом особенно хорошо клевало.

К сожалению, наше пребывание в деревне было омрачено другим знакомством. Сын г-жи А., молодой человек, недавно вышедший из университета, без средств, без определённых занятий, вынужденный круглый год жить на хлебах у дяди, вообразил себя писателем. Я всегда относился с большим подозрением к так называемым непризнанным гениям. Многочисленные примеры показывают, что только те авторы, которые живо откликаются на жгучие проблемы своего времени, живут одними чувствами с соотечественниками, с народом, могут заслужить благодарность и любовь современников. Эти писатели достойны занять первый ряд в литературе. Если о Борисе Тригорине авторитетные критики писали — смею думать, не без основания, — что в его повестях и рассказах проявились лучшие черты гуманистической, глубоко христианской по своему духу русской литературы, то о сыне Ирины А., которого все называли Костей (не помню его фамилию), можно было сказать обратное. Тут мы столкнулись с демонстративным презрением к гражданскому долгу, замороченностью какими-то якобы новыми формами и, разумеется, непомерной амбициозностью, которая так часто сопровождает отсутствие таланта. Да, он был бездарен, вероятно, догадывался об этом и оттого был глубоко несчастен. К этому нужно прибавить низкое происхождение (бывший муж Ирины, провинциальный актёр, был по паспорту нижегородским мещанином) и жалкое положение приживала. Нетрудно догадаться, что автор вышеупомянутой пьесы, который всеми силами старается возбудить у публики сострадание к этому персонажу и явно приукрасил его, изобразил в нём самого себя.

Что же касается меня, то в пьесе я представлен в самом непривлекательном свете. Вот один пример. Рисуюсь перед своей новой знакомой, писатель рассказывает о себе, следует непомерно затянутый монолог, и что же мы из него узнаём? Оказывается, этот господин только и делает, что бегаёт с блокнотом, записывает что попало — всякую чепуху, строчит одну повесть за другой, и всё это

называется искусством, творчеством. Хорош был бы я, если бы следовал такому образцу! Таковы представления автора о работе писателя и назначении литературы.

Ни Аркадиной, ни её сына давно нет в живых, мне самому остаётся немного жить на этом свете (о моих злоключениях после еврейско-большевистского переворота, бегстве из России и парижских годах я расскажу, если Бог даст мне силы, в следующих главах), поэтому позволю себе коротко изложить дальнейшие события — как было на самом деле. Некая барышня, проживавшая по соседству, от скуки вообразила себя актрисой и, услышав о том, что в имение брата Ирины А. приехал из столицы знаменитый русский писатель, стала с необыкновенным упорством добиваться моего внимания. Сразу скажу, что впоследствии она действительно играла где-то в провинции, потом её след окончательно затерялся...

Вышеупомянутый Костя имел, однако, на эту девушку, дочь богатых родителей, свои виды. Он вбил себе в голову, будто я хочу отбить у него будущую невесту, тогда как у меня и в мыслях не было заниматься амурами: я хотел спокойно провести каникулы вдали от суеты, пожить на природе, насладиться вдоволь рыбалкой. Но барышня буквально преследовала меня, и это не могло остаться незамеченным. Ирина страдала, устраивала мне сцены. Её сын возненавидел меня. Летний отдых был окончательно испорчен. В довершение всего моя новая поклонница стала грозить мне самоубийством. В конце концов г-жа А. увезла меня в Москву. Но и там m-ше Заречная не оставляла меня своими домогательствами. Я ничего не мог поделать; мы сошлись.

Из сказанного видно, до какой степени безответственно автор пьесы обошёлся со своим сюжетом, извратил облик действующих лиц, которым даже не потрудился дать вымышленные имена. Приведу один пример. Сколько-нибудь серьёзного писателя из этого Кости не получилось — тут автор пьесы не погрешил против истины. Но дальше по ходу действия молодой человек, ничего не добившись, совершает самоубийство. С помощью этого затасканного приёма незадачливый драматург хотел спасти пьесу. А что было на самом деле? Я решительно отказался составить протекцию бездарному Косте. Видя, как он, не стесняясь в средствах, уморительно клеветца на старшее поколение, якобы захватившее все места в литературе, расталкивает локтями заслуженных коллег, хочет любой ценой пробиться и заодно отомстить мне за мой, по-

вторяю, невольный успех у Заречной, — видя всё это, я был вынужден пресечь его инсинуации. Косте был закрыт доступ в столичные журналы и на императорскую сцену. Тем временем дядя, впавший в маразм, умер, имение пошло с молотка. Костя, погрязший в долгах, не сумевший поправить свои дела выгодной женитьбой, пытался заняться биржевыми спекуляциями, вновь потерпел неудачу и в конце концов отбыл в провинцию, не то в Харьков, не то в Читу. Если бы он действительно покончил с собой, то, полагаю, г-жа Аркадина сообщила бы мне об этом. Кстати, это было как раз в то время, когда я окончательно расстался с Ириной.

Люди, меня знавшие и, в отличие от меня, знакомые с Чеховым, могли бы подтвердить всё здесь сказанное: известный критик Святослав Курицын, милейший Алексей Сергеевич Суворин и другие, а также моя старинная приятельница и поклонница (одно время мы были близки) Лидия Стахиевна Мизинова; могу упомянуть и Ваню Потапенко, моего protégé, многим мне обязанного. От них я, между прочим, узнал, что автор пьесы и прежде упражнялся в подобном роде, выводя в своих писаниях друзей и знакомых в неприглядном свете. Увы, и они уже в могиле.

ДВАДЦАТЬ КНИГ, КОТОРЫЕ...

Если бы пришлось провести остаток дней на необитаемом острове, какие двадцать книг вы увезли бы с собой?

А. Жид

В Москве, в последних числах мая незабываемого тысяча девятьсот сорок пятого года, через несколько недель после окончания войны, я сидел за столиком, который ещё в моём детстве служил подставкой для швейной машины, и вперялся в магические строчки фактуры, готического шрифта: это был параграф 46 второго тома трактата Шопенгауэра, его главного труда, называемый «О ничтожестве и страдании жизни», *Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens*.

Поистине книги имеют свою судьбу — и разделяют судьбу своих читателей. Два изящных томика в синих переплётках с золотым тиснёным факсимиле философа некогда принадлежали неизвестному владельцу, чей автограф с датой 1931 красовался на титульном листе одного из томов, хранились в каком-то немецком доме, были реквизированы и свезены в числе военных трофеев, чтобы найти приют в столице победителя на полках букинистического магазина и, подаренные семнадцатилетнему имениннику ко дню рождения, спустя сорок лет отправиться вместе с ним в новое изгнание и, наконец, вернуться в Германию. Думал ли я в тот голубой и солнечный майский день о том, думал ли, оправдает или опровергнет теорию знаменитого пессимиста моя будущая жизнь?

Какие и сколько книг, которые... Конечно, и мы играли в эту игру; но замечательных книг так много! Будем лучше говорить о любимых произведениях, о писателях, с которыми связаны целые куски жизни. Событиями моего существования, говорит Флобер в одном письме к Луизе Колэ, были прочитанные книги; будем, следовательно, говорить о событиях; это могли быть толстые романы и трактаты, авторы русские и нерусские. Может, лучше просто со-

ставить список имён? Я пытался понять, чем объясняются литературные симпатии, не близостью ли характеров пишущего и читающего — родством душ. Но писатели, которых я любил и люблю, так сильно отличаются друг от друга, да и от меня самого! Быть может, важнее возраст. Не так уж много книг, круживших голову в отрочестве и ранней юности, доживают вместе с нами до зрелых лет. Вот, например, одно из несчастных исключений: «Герой нашего времени». Лучше этой прозы, право же, никто никогда не писал. Но как всё изменилось! В те далёкие времена о стиле как-то не думалось. И даже фабула не слишком заботила. Перед глазами стояли герои. В 12 лет Печорин казался обольстительным, чарующе-тайнственным; и болтовня школьных учебников о лишнем человеке была тут совершенно некстати. Ещё меньше это клеймо отвечало действительности романа, когда много позже, при перечитывании, оказалось, что и главный герой, и другие — совсем молодые люди, чуть ли не дети. И они продолжали молодеть по мере того, как взрослел и старел читатель. Теперь, доживи я до совсем немислимого возраста, Печорин выглядел бы младенцем. Но ему и так всего лишь 25–26 лет. Скажут: люди в тогдашнем обществе рано взрослели; и всё же. Сколько юношеского апломба в печоринском дневнике! О незрелости Печорина говорит то, что он связался с молокососом Грушницким. Княжна Мэри и вовсе ребёнок. Все они, в сущности, только начинают жить.

В этой диатрибе мелькнуло имя Гюстава Флобера. Чем была бы европейская литература без «Госпожи Бовари»? О «Воспитании чувств» русский поэт сказал: «Флобера странное наследство»; но почему же странное? Автор мечтал написать книгу, где ничего не происходит, *un livre sur rien*. Книгу, которая «держится внутренней силой своего стиля, как Земля держится без опоры в пространстве», пишет он Луизе в январе 1852 г. Кажется, мало кто заметил, что «Жизнь Клима Самгина» написана под очевидным влиянием «Воспитания чувств». Надо ли, однако, удивляться убеждению некоторых, будто письма Флобера — лучшее из всего, что он написал? Для меня, по крайней мере, любимейшее. Непременно прихватил бы их с собой на остров. Переписка Флобера — священное писание литературы, завещанное всем пишущим. Чуть ли не молитвенник. Когда охватывает отчаяние, когда говоришь себе: какого дьявола? кому нужны твои писания? — открой письма Флобера, они тебя утешат и убедят в том, что ты всё-таки занят не пустяками.

Кстати: выясняется любопытное обстоятельство. Переписка опровергает то, о чём говорится в этих письмах то и дело. Он называет себя *l'homme-plume*, человек-перо. Фанатик и каторжник стиля. Просидел двенадцать часов и сделал две фразы. Затем поднимается, волоча полы халата, подтягивает широченные миткалевые штаны — и пишет, пишет по вдохновению, не задумываясь, не трудясь над слогом, какое-нибудь из этих волшебных писем: к другу Луи Буйе, к музе романтиков Луизе Колэ, к Эрнесту Шевалье, к Максиму Дю Кану, к юному Мопассану, к пожилой девушке мадемуазель Леруайе де Шантпи. Впрочем, он писал письма всю жизнь, и не только из своего дома в Круассе.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ

Владимиру Шубину

Записи разных лет

«O mein Freund, wiederhole es Dir unaufhörlich, wie kurz das Leben ist, und daß nichts so wahrhaftig existiert als ein Kunstwerk. Kritik geht unter, leibliche Geschlechter verlöschen, Systeme wechseln, aber wenn die Welt einmal brennt wie ein Papierschnitzel, so werden die Kunstwerke die letzten lebendigen Funken sein, die in das Haus Gottes gehen, — dann erst kommt Finsternis».

(Друг мой, неустанно повторяй себе самому: жизнь коротка, и лишь творение искусства обладает подлинным существованием. Критика умирает, поколения уходят в небытие, меняются философские системы, но если однажды мир сгорит, как клочок бумаги, последней живой искрой, улетающей в Дом Бога, будет произведение искусства, — и лишь после этого наступит мрак. Каролина Шлегель — А.В.Шлегелю. 1801 г.)

«Я приступаю к рассказу о временах, исполненных несчастий...»

(Тацит, Ист., I, 2. Эпиграф к «Нагльфару»).

«Es gibt ein Bild von Klee, das heißt Angelus Novus. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen, und seine Flügel sind aufgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht

vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm. (Walter Benjamin. Über den Begriff der Geschichte).

(Есть такая картина Клее — она называется Angelus Novus, «Новый ангел». Изображён ангел, у которого такой вид, словно он хочет отстраниться от чего-то, к чему прикован его взгляд. Его глаза выпучены, рот приоткрыт, крылья распахнуты. Должно быть, так выглядит ангел Истории. Свой лик он обратил к прошлому. Там, где нам представляется цепь случайных происшествий, он зрит единственную, непрерывную катастрофу, громадзящиеся развалины, которые она безустали швыряет к его ногам. Ему бы хотелось помедлить, разбудить мёртвых, восстановить то, что разбито вдребезги. Но ветер бури несётся из рая, такой сильный, что ангел не в силах сложить свои раздутые крылья. Буря гонит его в будущее, к которому он повернулся спиной, — лицом к горе обломков, что растёт до неба. Этот ветер и есть то, что мы называем прогрессом. В.Беньямин.)

Ключевой вопрос — что есть для тебя история.

Ты ничто, ты нуль перед лицом истории. Ты абсолютно бессилен. Ты, как муравей в щелях и трещинах лживой, политизированной, притязающей на статус общеобязательного национального достояния, размалёванной, словно труп в палисандровом гробу, навязанной тебе истории. Она преследует тебя повсюду: помпезными памятниками на улицах, парадированием войск, болтовнёй домашнего экрана, газетной дребеденью, ангажированной публицистикой и псевдолитературой.

Оптимистическое чувство истории у Пастернака, который оставался советским поэтом, сменилось скептическим и трагическим у абсолютно несветских поэтов Мандельштама и Ахматовой.

Я бы рискнул назвать Пастернака — единственного из великих поэтов — дачным поэтом. Подобно тому, как говорят о дачной природе, можно говорить о дачном мировоззрении, о дачной философии. Он не сельский и не городской, не идиллический и не трагический — он дачный.

Христианский (или якобы христианский) взгляд на историю приводит его к какому-то оптимистическому фатализму, отсюда почти абсурдный замысел «Доктора Живаго»: «В романе делается попытка представить весь ход событий, фактов и происшествий как движущееся целое, как развивающееся, проходящее, проносщееся вдохновение, как если бы действительность сама обладала свободой и выбором и сочиняла саму себя, отбирая от бесчисленных вариантов и версий». Поразительные слова. Это написано после Освенцима, после советских концлагерей, после бессмысленных разрушений и бессмысленной гшибели многих миллионов людей. Вот чем вдохновилась действительность. Вот что она сочинила.

Мне стукнуло уже столько-то, я думал о своей работе и пришёл к нерадостным выводам. Я не сумел создать роман-синтез, роман — итог и диагноз нашего времени, роман, в котором дух этого времени выразил бы себя с наивозможной полнотой. Я сумел создать фразу, абзац, самое большее — главу. Подняться на следующий уровень у меня не хватило сил — и времени. Причина в том, что я не люблю своё время. (Или время не любит меня.) Теперь уже поздно. То, что я написал, имеет вид законченных вещей. На самом деле — нагромождение обломков.

Я не создал себе читателя в России. (Это было бы невозможно.) У меня есть или были разрозненные почитатели, дальше этого не пошло. Я чувствую, что между мной и читателем стоит стеклянная стена. Меня можно читать отчуждённо, любоваться моей прозой издали. Я сам — издали.

В Москве я слышал, видел, обонял язык, на котором я уже не говорю. Слова-окурки, язык, пахнущий выгребной ямой. Сумел бы я воспользоваться художественными возможностями языка люмпенизированного общества, если бы остался в России? Вопрос. Я житель острова, который стремительно опускается на дно. Разумеется, на смену умирающей культуре идёт другая, но ей потребуются ещё много лет, чтобы созреть.

О хаосе.

Хаос гипнотизирует художника, тянет в него погрузиться. Хаос требует новых средств выражения. Соблазн передать хаос адекватными хаосу средствами. Стиль как жест достоинства художника

похерен. Хаос освобождает от дисциплины и традиции, обещая неслыханную свободу. В этом заключается небывалое очарование беспорядка. Гибельный путь, ибо растущая энтропия грозит умертвить искусство. Поэт — сын гармонии, лучше этой формулы ничего не было придумано. Миссия художника — не так ли? — обуздать хаос. Посреди безумного беснования, он идёт, глядя вперёд, а не по сторонам.

Преодолеть хаос дисциплиной языка, мужеством мысли, точностью, краткостью, концентрацией. Не обольщаться иллюзией, будто в самой жизни можно отыскать некий порядок, но внести порядок в хаос жизни. Мы не имеем права писать хаотически.

Вопрос, возможно, главный для литературы: соотношение (или противостояние) хаоса и порядка. Можем ли мы начисто — если это вообще возможно — отказаться от повествовательности, то есть от упорядоченной прозы? Литература есть «материализованное сознание», верно? Но поток сознания сам по себе стремится упорядочить себя, есть внутренние регуляторы, существует *сознание сознания*. Действовать так, как будто Время и Пространство суть в самом деле изобретения ума (изобретения художника). Отсюда легитимность литературы, понимающей себя как средство обуздать хаос души. Укротить хаос жизни значит укротить хаос в собственной душе.

Воля художника есть воля к стилю. Стиль — его мораль.

Бегство от жизни «в стиль».

В конце концов я должен был придти к заключению, что меня интересует только литература, что жизнь имеет для меня ценность лишь в той мере, в какой она может питать литературу, откладываться в литературе, стать сырьём для литературы. Поэзия, сформулировал Жан-Поль, это не хлеб, а вино жизни. Нет. Так, может быть, было когда-то. Поэзия (литература) — это хлеб и вода. Жить в литературе, как живут в лесу, колоть дрова, растапливать печку.

Такая малозначительная вещь, как реальная жизнь.

Кинетическая энергия повествования (внешний сюжет) уступает место потенциальной энергии.

Документальная литература. Роман отвечает на тенденцию вытеснить fiction «человеческим документом», выворачивая это противопоставление наизнанку. Роман — это талантливая пародия на бездарную действительность. Роман имитирует (или пародирует) письма, дневники, записки, и они оказываются убедительней всякого подлинника. Это отнюдь не новость. Эпистолярный роман — излюбленный жанр XVIII столетия, две самых знаменитых книги — «Опасные связи» и «Вертер». Два других примера относятся к двадцатому веку: «Мартовские иды» Т. Уайлдера, где все «документы», за исключением стихов Катулла, — изобретение автора, и, конечно, роман Маргерит Юрсенар «Мемуары Адриана».

Гигантская тень неизбывного прошлого накрыла нас. Нам холодно. Солнце истории не светит на нас.

Вместо солнца — мутный зрак государства.

Во сне можно пережить состояние утраты своего «я». Вы созерцаете странный мир, в котором вы очутились, вы действуете в согласии с его абсурдной логикой, вы замечаете множество подробностей, но сознание своей личности, «я», — отсутствует. Центр, заведующий этим сознанием, отключён. Кажется невозможным: лишиться «самости», сохранив все её способности, — тем не менее это так. Это то же самое, что увидеть мир после своей смерти: он тот же — и неузнаваемо изменился.

Августин говорит, что он не знает, что такое *время*. Но можно представить себе, что такое отсутствие времени. Время ничего не значит для мёртвых, они находятся в области, где времени нет. Умереть значит освободиться от времени. Отсутствие времени — это смерть.

Выставка (в мюнхенском Haus der Kunst) фотоснимков из канадских коллекций Идессы Генделес. Мне жаль, что никто не обратил внимания на то, какую роль играет фотография в моём романе «Нагльфар». Фотографии как изображение потустороннего мира, откуда когда-нибудь и мы будем взирать на живых.

Неважно, как меня зовут, тем более, что читатель волен принять меня за вымышленное лицо.

Сказ, стилизованная прямая речь, казавшаяся самой естественной и непринуждённой, самой нелитературной формой выражения, теперь воспринимается именно как литературщина. Единственно возможная точка зрения в романе — идиотическая (пародийная) объективность. Нечто вроде четвёртого лица глагола.

Я чувствую себя почти как барышня, которая долго готовилась к танцевальному вечеру, раздумывала над каждой подробностью своего наряда, и вот она стоит у стены среди музыки и света, и никто к ней не подходит.

Моя проза — это *poste restante*, письма до востребования, за которыми никто не пришёл.

Фантомный поэт-«концептуалист» Дм. Ал. Пригов (*par exemple*). Трио концептуалистов. Три голых короля, при них литературоведы-интерпретаторы, ткачи-охмурялы, которые ткут на пустых станках новые одежды королей.

Газета: принцип и метод — сделать из простыни носовой платок. Превратить страницу в абзац, сократить абзац до фразы. А потом, спохватившись, что от статьи ничего не осталось, разбавить всё полуграмотной болтовнёй.

Не забудьте об этом, мы все — вольноотпущенники Освенцима. Мы ускользнули, вот и всё. Но дым печей нас преследует. Мы астматики Освенцима.

То, что называлось Читателем, сейчас называется Рынок. Когда мы говорим о вымирании Читателя (писателей больше, чем читателей; общество, в котором богач так же не читает книг, как и уличный оборванец), это просто означает, что для нас закрыт Рынок.

Рынок может интегрировать и нерыночные вещи; тогда они превращаются в рыночные. Коммерция предусматривает и то, что некоммерциабельно, непродажность сама по себе продаётся.

L'art pour l'art, искусство ни для чего: только для продажи.

Пузыри, которые вздуваются внутри текста; содержимое выплёскивается на поля. Свободно написанный текст (наподобие рас-

сказа «Город и сны» или «Песен продолговатого мозга») с маргиналиями, с шифром-комментарием на полях; варианты, ссылки на другие тексты, параллели из разных областей, музыкальные цитаты, планеты, части женского тела.

Только, пожалуйста, не надо принимать всё всерьёз.

Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption. («Произведение — это посмертная маска замысла». Беньямин, Улица с односторонним движением).

Произведение — это выблядок замысла.

Странные толкования «Смерти в Венеции»: умирание культуры: исчерпанность культурной эпохи и т.д. Слишком тривиально. На самом деле главное не о том. Выдержка, самообладание, мужество, дисциплина, качества, которых требует от писателя его профессия; и как эти стены и контрфорсы рушатся перед видением смертоносной красоты, под натиском противоестественной страсти.

Изящная дребедень (Вивальди).

Женщина: открытость/закрытость. В своём платье как бы без платья. Платье облачает, чтобы разоблачить; разоблачает, чтобы скрыть. Мужчине нечего открывать собой, ибо всё известно заранее. Известно, что у него имеется член. О том, что имеется у женщины, вроде бы тоже известно — и ничего не известно. Её неправда и есть её истинная правда.

Вообразите хор, мужской и женский, который ревет в сто глоток на музыку Шостаковича из кинофильма «Падение Берлина»: «Черчиллю слава, навеки, навеки!..»

Стоит и смотрит на уходящий поезд. Крутом толчая на перроне: вот-вот подойдёт новый состав. Это, конечно, слишком поэтическая картина. На самом деле мы проводили редкую по своей гнусности эпоху.

Это была старость, та самая вонючая старость, о которой Блок писал Розанову, подразумевая царский режим. Но царство просто-

яло как-никак тысячу лет. Советская власть успела одряхлеть за три четверти века. Тоталитарные государства недолговечны, так как они представляют собой нечто окончательное и рекомендуют себя в качестве таковых. «Самая счастливая страна на земле». «Я другой такой страны не знаю». «Где осуществились вековые чаяния». «Ликвидирована эксплуатация человека человеком». Режим из чугуна, самого твёрдого материала и самого нековкого. Постукивание молотком, попытки реформировать чреватые смертельной опасностью. Горшок расколется. Вдруг, невероятно быстро, режим провозгласивший себя вечной молодостью мира, впал в старческий маразм, так что не было даже надобности бороться с ним. Он повалился сам собой.

И, наконец, я полагаю, что русский писатель — это не тот, кто обязан прославлять свою родину, русский писатель — это тот, кто сумел прославить русский язык.

Сон. Что-то происходит с компьютером. Он сам включился, треск, шорох, из него лезет нарезанная узкими полосками, как лапша, бумага; очевидно, это мои рукописи, мои сочинения, которые он истребляет и изрыгает. Что делать: выключить? подождать, пока всё выйдёт? Наконец, он успокаивается.

К истории нищенства. Сбор подаяний по интернету оказался исключительно эффективным, но, к сожалению, ненадолго. Во-первых, распространившись, метод довольно скоро дискредитировал себя. Во-вторых, что ещё хуже, образовались объединения дигитального попрошайничества, фирмы-посредники, пользование сервером вздорожало, система обросла бюрократией и, подобно рекламе, стала самоцелью, способом дать работу обслуживающему персоналу. Смысл всей этой деятельности был утрачен.

Вошёл в комнату, где в углу стояли огненные часы, которые отличались от обычных огненных часов только тем, что время показывали не градуированные урны с пеплом, а языки пламени.

Вошёл в мастерскую, где висели и стояли часы без циферблатов, часы без стрелок и часы вообще без всего: одно голое время.

Вошёл в мастерскую, которая сама представляла собой огромные часы; и ты даже не заметил, что оказался внутри механизма.

Mal sehen, sagte der Blinde. Посмотрм, сказал слепой.

Man kann nicht alles haben, sagte der Entköpfte. Нельзя всё иметь, сказал обезглавленный.

Знали бы вы, что это за чувство, когда всё вокруг, лица прохожих, чиновники учреждений и даже окна домов — всё вокруг твердит: катись отсюда, ты здесь не нужен.

Злодейская страна повернулась широким крупом, упёрлась передними ногами и лягнула задними, так что мы отлетели на тысячу вёрст и очутились на другой земле.

Βίβλοι.

О пропавших книгах вспоминаешь, как об умерших друзьях. Почти всё осталось в Москве, разошлось по рукам или попросту погибло. Считалось, что «старые книги» (изданные больше пяти лет назад) брать с собой не разрешается. В аэропорту Шереметьево-2 раздевали догола. Женщин подвергали гинекологическому осмотру. Нравы и обычаи этой страны были неопределимы от преступлений. Закон представлял собой свод инструкций, по которым надлежит творить беззаконие. Права сведены к формуле: положено — не положено.

Я закрываю глаза и вижу, как на чёрном экране, страну, где говорят на моём родном языке, я вижу лагерь, далёкие леса, слышу стук колёс и голоса женщин, голоса близких, безмолвные голоса твердят мне что-то, чего я не могу понять, словно вижу немой фильм. Это — писатель в изгнании. Давно уже страна, где я теперь живу, стала домом, давно стало ясно, что изгнанием и неволей была для меня моя родина. Und trotzdem.

Изгнание — это не наша приватная тема, твоя или моя. Это тема XX века.

Среди свойств человека, вызывающих особо устойчивую неприязнь окружающих, нужно назвать стремление вырваться из абсолютизма своей страны, из тюрьмы своего народа, из цепей своего языка, из круга привычек, домашних святых и кумиров.

«Это — чужой человек: он любит всё чужое».

Манес Шпербер: «Эмигрант теряет всё. Кроме акцента».

Банальность точки зрения — главный недостаток прозы Солженицына. Это взгляд обыденного сознания, мир, видимый сквозь оконное стекло. Банальность надо замаскировать вычурностью языка и т.д.

Религиозность, которая похожа на катаракту.

Это какие-то недописатели: они всё недописывают.

Творческий путь и наследие д-ра Йозефа Гёббельса: роман «Михаэль», пьесы, публицистика, дневники и т.д.

Ужаснешься, узнав, кто были ровесники Гёббельса. С кем в один год родились Гитлер и Ус.

Der Sturm, der durch das Denken Heideggers zieht — wie der, welcher uns nach Jahrtausenden noch aus dem Werke Platons entgegen weht, — stammt nicht aus dem Jahrhundert. Er kommt aus dem Uralten, und was er hinterläßt, ist ein Vollandetes, das, wie alles Vollandete, heimfällt zum Uralten

«Буря, пронизывающая мысль Хайдеггера подобно тому ветру, который тысячелетия спустя всё ещё веет на нас со страниц Платона, — эта буря родилась не в нынешнем веке. Она пришла из незапамятного прошлого, и то, что она оставила, есть нечто свершившееся и совершенное — то, что возвращается, как всё совершенное, к глубинам прошлого» (Ханна Арендт).

Существование не может быть объяснено только необходимостью. В нём есть некий вызов.

Я дружил с хозяином замечательного, пушистого и очень солидного кота, которого полагалось называть по имени и отчеству; кота звали Феликс Эдмундович. Но моя нелюбовь к нему, нелюбовь к кошкам вообще объясняется не этими именами.

Прелестная сцена в фильме Э.Рязанова «Небеса обетованные». «Лаврентий Павлович готов?» — «Готов!» — «Выпускай!». Огромный страховидный кобель по имени Л.П.Берия вырывается из укрытия, и милиционеры драпают от него.

В большом зале все лежат вповалку под одеялами, он оказался под одним одеялом с неизвестной женщиной и даже не знает, как

она выглядит, придвигается к ней, оказывается, что на ней нет рубашки, ничего нет, он находит её груди, не груди даже, а маленькие, острые и мягкие буторки; наконец, она делает необходимый жест, и таким образом он получает удовлетворение. Утро, он должен всё скрыть от своей жены, вон она там стоит, но оказывается, что это не она (то и не то, вечный мотив сна), только издали и по одежде он принял её за жену; это одинокая женщина с сильно накрашенным, кирпичным лицом, в кожаной куртке, на него — никакого внимания. Пора уезжать из этого общежития или, может быть, дома отдыха; он ищет на большой, переполненной верхней одеждой вешалке, не может найти, он не помнит даже, вешал ли он сюда своё пальто.

Чёрные клубуки пили у князя и огребли богатые дары.

Я это пишу без всякой надежды на то, что кто-нибудь меня прочтёт, я пишу для себя, возможно, я один из тех, о ком здесь идёт речь, но пишу отнюдь не от имени других. Другие изгои моего поколения — сколько их рассеялось по свету? Возможно, они написали бы совсем другое.

О нас спохватятся, когда мы умрём.

Принимая во внимание, что это была за страна, — нужно гордиться тем, что тебя изгнали.

Тебя изгнали, чтобы ты остался тем, чем ты не мог быть на родине: русским писателем

Трио памяти Заместителя министра.

Роман не пишется по плану, не строится, как дом (или, если строится, то по методу, изобретённому в Великой академии Лагадо: начать с крыши, закончить фундаментом).

Роман растёт, как дерево, раскидывая ветви, теряя нижние, выбрасывая новые, и оттого не может быть написан быстро.

Человек без определённых занятий, зарабатывающий на жизнь разными странными способами. Например, записывает (т.е. сочиняет) воспоминания генералов или партийных ветеранов.

Теология как экспериментальная наука. Астрология вымышленных планет. Зоология химер.

Тот, кто намерен спасти мир, должен погибнуть, ибо мир не хочет быть спасённым.

Любимое чтение юности: глава Шопенгауэра «Von der Nichtigkeit und den Leiden des Lebens» (О ничтожестве и страдании жизни, в приложениях к IV кн. Лето 1945 года, сидел за маленьким столиком, очарование готического шрифта).

Ein Unglück, in Rußland geboren zu sein (несчастье родиться в России).

Так-то оно так.

Но вот советская власть рухнула, а несчастье жизни осталось.

Что сукна с моей шкуры сошло! — сказал горюн-баран. Не тужи, сказал мужик, скоро самого съедим.

Голодного спросили: сколько будет единойды один? Он ответил: «Одна лепёшка» (арабск.).

Осла пригласили на свадьбу, он сказал: «Наверное, нужно воду таскать».

Бывали у вороны большие хоромы, а ныне и кола нет.

Четвёркой поехал (о пьяном).

Ладила баба в Ладогу, а попала в Питер.

«Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, daß wir träumen» (Мы близки к пробуждению, когда нам снится, что мы видим сон. *Новалис*).

Христос — Агасферу: Ego vado, et expectabis, donec veniam. Да, я пойду, а ты будешь ждать, пока не вернусь.

Хор породистых собак (грамзапись): Смело, товарищи, в ногу!

Существовала эстрадная певица Клавдия Шульженко. Эстрадный испанец по имени Родриго. «Говорят, что назначена свадьба с капитаном бригантины Родрыгой». «Блеснёт Родрыги влюблённый взгляд». И — ножкой: дрыг-дрыг, туда, сюда.

*

Истинная философия есть не что иное, как беседа с самим собой. Лёжа в шатре посреди своего лагеря, где-то в варварской

стране за Дунаем, император уговаривал свой дух обрести спокойствие. Отшвырни книги, хватит мучить себя, пишет он. Вообрази, что ты на одре смерти, и презри плоть, ведь в конце концов это только кости, жилы, кровь и что там ещё.

Лёжа на соломенном тюфяке в каморке у себя наверху, как Марк Аврелий в солдатской палатке, я — то есть он — предавался философическим мечтаниям и чувствовал себя, надо признаться, чрезвычайно уютно. Он мог оценить преимущества своего положения: никто его ни о чём не расспрашивал, никто не покушался на его одиночество, никто не спрашивал документов, никто не гнал на работу. Тишина и удобная поза настроили на возвышенный лад; мысли текли, как спокойный ландшафт перед глазами путешественника, он даже задремал на короткое время, не переставая, однако, размышлять; и если не решался, в силу известного суеверия, назвать себя счастливецом, то по крайней мере понимал, в чём состоит счастье, одинаковое для улитки и человека. В том, чтобы, отряхнув всё внешнее и ненужное, обрести убежище в самом себе.

Спор ума, сердца и полового члена. (В моём присутствии). Я, сказал ум, есть то, что ты именуешь самим собой. Твоя единственная, неповторимая, замкнутая в себе сущность. Я мыслю, я сознаю тебя как себя, я бодрствую или вижу сны, подобные вогнутым зеркалам, в которых я же и отражаюсь. Я есмь сущий.

А как же, — возразил я, — моё тело?

Видимость. Оболочка. Моё инобытие. В любом случае нечто внешнее по отношению к тому, что ты в конечном счёте собой представляешь. Разве эти кости, мышцы, внутренние органы способны мыслить? Нет, это ты — тот, кто их мыслит. Это я. Не будь меня, они были бы всего лишь костями, мышцами и так далее.

Не будь их, сказал я, не было бы и тебя.

А это мы ещё посмотрим, сказал ум.

Коснись меня, и ты почувствуешь смехотворную иллюзорность всех этих притязаний, сказал член. Чтобы объявить собственную плоть своим представлением, не требуется большого ума, и нам с тобой остаётся лишь удивляться тому, что мы, как бы это выразиться, разумней нашего спесивого разума. Мне незачем ссы-

латься на зло, источником которого был этот ум, разрушивший все ценности, размывший веру и покусившийся на самую жизнь, — прикоснись ко мне. Нет, достаточно, чтобы ты просто вспомнил о моём существовании. И ты поймёшь, — если ещё не понял, — кто ты и где твоя подлинная сущность.

Так просто? — сказал я. — Пенис, доросший до собственной философии.

Осторожнее с этими словами. Да, просто. Влечение к другой плоти, жажда излиться. Но на самом деле не так уж просто, совсем даже не просто, ибо скрывает в себе вселенский смысл.

Но я обращаюсь к чему-то высшему во мне — не к тебе, возразил философ.

Ты — это я, вернее, я — это ты, ответил член. Унижая меня, ты унижаешь самого себя. Однако и этот тезис — лишь первая ступень постижения истины. Рассудок — я предпочитаю пользоваться этим обозначением, хотя сам он именуется разумом, — рассудок станет тебя убеждать, что всё твоё знание о мире есть знание о самом рассудке, чистая математика ума, которая, как всякая математика, сводится к тавтологии, к «А равно А», да, он будет внушать тебе, что ты заперт в твоём сознании... Я же полагаю, что утверждение ума, будто единственная реальность — это он сам, достойно умалишённых. Не ты к нему, а он сам прикован к самому себе, но даже когда он соглашается признать, что кроме него существуют ещё какие-то вещи, он тут же заявляет, что проникнуть в их природу невозможно, мы кружимся, дескать, в одиночной камере нашего интеллекта, где стены выложены изнутри зеркалами, в которых рассудок, одинокий арестант, видит самого себя, одного себя.

Э-э, пробормотал ум, легче на поворотах. Ночь разума плодит чудовищ.

Чудовище, которое ты имеешь в виду, — это мир, которому до тебя нет дела. Но я продолжу мою мысль, сказал детородный член. Существует возможность постигнуть мир, не прибегая к умозрительным построениям, — эту возможность предоставляет нам элементарный опыт. Опыт, на который вся ваша мудрость не обратила внимания! Существует то, что не снилось вашей мудрости, there are more things in heaven and earth... как это там сказано? Существует тело, да, твоё собственное; и вот это тело — оно-то и есть единст-

венная вещь, о которой ты можешь судить не только как о вещи: ты постигаешь её непосредственно. Ибо оно не только объект, то есть не только твоё представление, но и ты сам.

Поздравляю; мы пришли к самому примитивному материализму. Да и что можно ожидать от вульгарного цирруса, этого грибка-уродца, средоточия всего низменного в человеке, проскрипел ум.

Член сказал: Тело есть *ens realissimum*. Предпочитаю не отвечать на инсинуации. Да, как всякий объект, тело можно описывать, расчленять, объяснять; в мире представлений оно ничем не отличается от любого другого физического тела, от этого топчана, например, на котором отдыхает уважаемый Борис Хазанов. Кстати, откуда этот смехотворный псевдоним?.. Но я продолжаю. Тело не только «представляет собой» что-то, оно е с т ь. Субъект этой фразы, это самое Оно, — в его внутреннем, изначальном, ни к чему более не сводимом существе — и есть то, что находит своё высшее, огненно-сладостное завершение во мне! — вдохновенно кончил половой орган.

Человек, лежащий на топчане, покачал головой, промолвил: Не понял.

На что демон низа, успевший притти в себя после риторического извержения, отвечал вкрадчивым шепотом:

Что же тут непонятного. (Громче). Что тут непонятного?! Тело есть воля, а воля есть вожделение. Франкфуртский философ ошибся: не воля велит, но то, что велит, становится волей. Ты выше самого себя, потому что твоё «я» — это тоже иллюзия, маска, за которой нет лица... Чувствуешь, как это «я» начинает плавиться и растворяться в любовной истоме? Это тебя зовёт лоно мира. То, что тебя влечёт к нему, сначала выглядит простым любопытством. Думая, что ты контролируешь себя, ты разрешаешь себе сделать первый шаг. Ты говоришь себе — один шагок, и хватит, и мы вернёмся к себе, в наше «я». Но ты сам не замечаешь, что на самом деле ты уже там, почти там, врата расступаются перед тобой, сначала большие врата, потом малые, тебе кажется, что это ты их раздвигаешь, а на самом деле они втягивают тебя, тебе тесно, ты отступаешь, и опять возвращаешься, и так повторяется несколько раз, ты уходишь всё глубже, ты погружаешься в воронку мира, в кратер, в

магму мира, как индийская соляная кукла входила в море, мучимая любопытством узнать, что это такое, а между тем вода смывала с неё частички соли, и когда от бедной куклы ничего не осталось, она сказала: теперь я знаю, море — это я! Кукла — это ты, это твоё «я». Никогда не пиши его с большой буквы. Это «я», от которого ничего не осталось, и когда ты видишь, что его нет, что от тебя ничего осталось, ты понимаешь, что на самом деле тебя и не было.

Так я и знал! — завопил разум. Берегись! Если есть на свете что-нибудь ценное, так это личность. Читайте Гёте, господа. *Höchstes Glück der Erdenkinder!* Смысл бессмысленной жизни и оправдание мира. Твоя единственная неповторимая личность. И эту бесценную личность грязный сексуальный инстинкт стремится принести в жертву собственной разнузданности, утопить в тёмном вожделении...

О да, саркастически сказал демон, он тебе объяснит, что всё, о чём мы тут говорили, — туман, которым твоя фантазия окутала обыкновенный физиологический факт продолжения рода. Любопытно, как эти молодчики суетятся, как они спешат разложить всё по полочкам, — и не замечают, что со всеми своими категориями, ярлыками, классификациями, причинно-следственными связями, со всеми послылками и заключениями они только поплавок на поверхности зыбких, текучих и безграничных вод. И так будет продолжаться до тех пор, пока на стихию будут смотреть извне, сознательно закрывая глаза на то, что существует иная точка отсчёта, а именно, точка зрения самой стихии... Так будет продолжаться, пока вместо того, чтобы смотреть на мир с точки зрения того, кто представляет, не взглянут на мир с точки зрения того, *что* представляется, — с точки зрения самого этого представления. С *моей* точки зрения.

Но где же обоснование, где доказательства? Вместо доводов сплошная мифология.

А кто тебе сказал, возразил половой член, что то, что ты называешь мифологией, не есть настоящая, подлинная действительность, с точки зрения которой то, что тебе представлялось действительностью, в свою очередь предстаёт как мифология? Кто тебе

сказал, что причина и следствие суть именно причина и следствие, а не наоборот?.. Ты утверждаешь, что любовь — это дымовая завеса физиологии, инструмент, которым пользуется природа, чтобы обмануть мужчину, заставить мужчину и женщину произвести потомство, а я отвечу, что наоборот, физиология — всего лишь средство, инструмент, которым пользуется влечение, ибо требует всё новых и новых воплощений, — и попробуй-ка доказать, что я не прав. Ты скажешь, что влечение — результат деятельности семенных желёз, так сказать, естественное стремление пружины разжаться, а я отвечу тебе, что всё это верно лишь в категориях, с помощью которых ты мыслишь о мире, верно в тесных пределах твоего представления о нём, тогда как я... — о чём бишь я хотел сказать? — спохватился демон. Да! Тогда как я доподлинно знаю, что влечение есть именно то, что породило и эти железы, и тебя, рассуждающего о них! Докажи мне, что я не прав. Ночь мира, бушующее чёрное пламя. Ты боишься его, жалкий разум. Ты называешь его смертью... А между тем — о, погрузиться в него, умереть и воскреснуть в нём — это такое блаженство, для которого у тебя не найдётся слов.

Выслушав эту диатрибу, человек на топчане заложил руки под голову и устремил туманный взор к потолку, как некогда император-солдат смотрел на тёмный полог шатра, наслаждаясь теплом жаровни.

Третий голос взял слово.

Возможно, я не гожусь в собеседники, ибо то, что я собираюсь сказать, к философии не имеет никакого отношения, сказала сердце. Но я боюсь, что этот диспут не имеет отношения к жизни. А ведь это и есть главное: тепло человеческой жизни.

Кто ж его отрицает, пробормотал член.

Не тело, не дух, не железы, не метафизика страсти и не аскеза ума, а всё вместе, великое целое, которое выше всех своих частей и шире всех определений, — человек. Вот скажи, спросило сердце: ты доволен своей жизнью?

М-м, как сказать...

То-то и оно. Философия не приносит радости. И разврат не приносит радости. А пуще всего не бывает счастья, когда нет своего дома. Человек должен иметь свой дом. Тогда и работа, и книжки, и

добрая выпивка, и жена — всё в радость. Русскому человеку и нужно жить по-русски. Ты не просто живёшь — ты живёшь з д е с ь. А это значит, что ты живёшь в своём времени — ты сам это время; в своём доме — ты сам этот дом, ибо ты его продолжение, а он — твоё продолжение. Ты живёшь на родине, ибо родина — большое тёплое тело; и это тоже ты.

Ну, знаете ли, это уже какой-то буддизм.

Не перебивайте. Так вот: это твоя участь. А что такое участь? — это часть, часть общей судьбы, судьбы народа; не бунтуй; слейся с ней: обрети участь — часть судьбы народной. Ты потерял речь, почему? — потому что ты потерял дом свой. Вместо речи природной, исконной, народной, той, что есть голос самой жизни, ты, тьфу, говоришь на еврейском эсперанто.

Ну, знаете ли.

Я сказал (то есть сказало, — к сожалению, я среднего рода): не перебивать. Кто твои друзья? Это не друзья. Асфальт — это не земля. Город — это не дом. Ты позабыл свою родню, ибо город — это забвение и измена.

Вот, вот; чего ж ещё было ждать о тебя, подумал тот, кто лежит на топчане.

*

Ужасное зрелище: всё готово, великолепная узорная паутина готова, а паука нет. Весь израсходовался.

У писателя нет личности.

...И моя жизнь представилась мне маятником, чьё унылое и безостановочное качание таило какую-то угрозу; жизнь качалась передо мной, как огромный маятник над горизонтом, который удлинялся и укорачивался, возможно, оттого, что был повернут к моему взору под некоторым углом; размышляя об этом, я заметил, что моя мысль перестаёт меня слушаться; не я её мыслил, она — меня; кто-то другой думал за меня и внушал мне мысли и образы; глядя на маятник, я испытывал всё то же чувство отделившейся от меня, моей собственной жизни; она примеряла меня так и сяк, приближаясь вплотную и удаляясь, и как будто жалела о своём выборе.

Жизнь нашла меня, а не я её. И недовольна мною.

Если бы я принимал вступительные экзамены в каком-нибудь Литературном институте, то первым делом спрашивал бы: читал ли Переписку Флобера? Не читал? Приходи в следующем году.

Читайте письма Флобера — на душе станет легче.

Тó думаешь: да пропади вы все пропадом. Какое мне дело до ваших бед, вашей грязи. А тó — уж коли родился там, никуда от России не денешься. Винтами привинчен.

Музыка заставляет постигнуть нечто в моей жизни, прожитой там, чего никак иначе я понять не могу. Я чувствую, что классики русской музыки нас обманывали, они пели нам о стране, которой не существует и, может статься, никогда не существовало; и только Шостакович даёт почувствовать, что мы жили в свирепой стране, среди свирепого народа, под игом свирепого правительства. Этот член партии, народный артист и прочая, подписывавший постыдные статьи, был единственный, кто сказал о полицейской цивилизации так, как надо было о ней сказать.

Ритм русского танца в финале 3-й симфонии Брукнера.
Густав Малер: пролог ко всему этому чудовищному веку.
Шостакович: *сам этот век*.

«Не стремясь поучать читателя, мы сочли бы свои усилия полностью вознаграждёнными, если бы нам удалось убедить его заняться тем, в чём мы преуспели: тренировкой способности смеяться над собой». (Г.Башляр).

«То, о чём я собираюсь сказать, может быть, покажется несущественным и смешным, но я всё-таки выскажу свою мысль, хотя бы для того, чтобы вы посмеялись». (Тацит, Диалог об ораторах, 39).

То, что я делаю в литературе, есть систематическая борьба с авторитарным словом.

Почему у меня так часто всё происходит «на грани сна и яви», — потому что такова природа психики, наша природа; мы всегда на грани: «действительность», но с неизбежной примесью воспоминаний и фантазий.

Актуальность. Труха, оставьте её журналистам.

Писатели ненавидели критиков, ненавидели редакторов (Булаков). Но хуже всего иметь дело с журналистами.

Удивительная вещь — родословная; у каждого из нас два родителя, два деда и две бабушки; восемь прадедушек и прабабушек и так далее; пятьдесят лет назад у нас было полтораста предков, а во времена Ноя трудилось над тем, чтобы мы появились на свет, уже целое человечество. (Кажется, Маргерит Юрсенар).

«Честный труд — путь к досрочному освобождению», повесть для детей младшего школьного возраста, Детгиз.

Глава VI: «Что сказал Васе начальник лагпункта».

Вася мечтает, когда вырастет, стать проводником служебно-разыскной собаки.

И вместе с тем никто как будто даже не подозревал, что занавес вот-вот опустится над тысячелетней империей. Быть может, советская власть, коммунизм и пр. будут выглядеть всего лишь как краткий эпилог Российской империи, как последняя попытка оттянуть её крах и вместе с тем то, что сделало этот крах окончательным и неотвратимым. Две мировых войны в будущем историописании окажутся одной Мировой войной, вроде Тридцатилетней или Столетней, которые тоже шли с перерывами. Этот перерыв, который кажется нам таким важным, будет выглядеть как короткий антракт между двумя актами пьесы.

Я думал о том, что эпос, великая эпическая поэма могла бы вместить в себя нашу страну и нашу жизнь, могла быть единственной адекватной формой для выражения того, чем была наша география; но такая поэма не будет написана, «умчался век эпических поэм», точно так же, как прошла эпоха монструозных государств. Поистине Чётвёртому не бывать. Жители Первого в V веке тоже не подозревали, что их Риму крышка.

Эпоха великих империй прошла, как прошло время великих эпических поэм, — и, может быть, *потому* прошла, что прошло время эпических поэм.

Алкоголизм как философия. Пьянство нуждается в обосновании, в почве. В почве, по которой ползут, набираясь сил, как Антей. Пьющий нуждается в обуви не только для ног, но и для рук. Что за нравы! Выхожу из пивной — наступили на руку.

Энциклопедия Женского Тела. Астрология Женского Тела (раздел). Типология, феноменология, семиотика. Коллектив, работающий над Энциклопедией, редакция, кабинеты, отделы, многоэтажное здание. Готовится к печати очередной том XXV: «По — Пу»: Подключичная ямка — Пупок. «Грудь» (отдельный том).

Не биография, а предки — наш якорь. Мы — ходячий каталог предков. Жесты, мельчайшие подробности внешности, какая-нибудь манера выпячивать губу, причуды, вкусы, стиль мысли, строй чувств — всё это уже было. Сколько их, вложивших по песчинке, по кирпичику в то, что я считаю моей уникальной личностью.

Канализационный аспект истории: будущее в виде огромной воронки — стульчака. Время от времени раздаётся шум спускаемых масс. Sic transit...

Несчастье жить. Несчастье родиться. Несчастье родиться в России. Несчастье провести юность в заключении. Несчастье быть эмигрантом. Несчастье быть писателем. Единственное счастье — быть евреем, да и то... Еврейское счастье, fortuna Judaeorum.

Старый еврей садится на скамейку, там сидит другой, незнакомый. Старик вздыхает: о-хо-хо! Тот поворачивается к нему: «И вы мне будете ещё рассказывать!..»

Перевоз Маша держалá, держалá, держалá. Перевозчика наняла... Эх! В роще калина, тёмно, не видно, соловушки не поют. Эх...

Наш язык, по природе своей архаический, сохранивший черты древних языков, утратил их лаконизм и перевёл потенциальную энергию в кинетическую: это язык, который непрерывно размахивает руками, вместо того, чтобы ограничиться мимикой, движением бровей.

Особое семейство слов — как таковое, не известное в других языках:

Осколки, обломки, отломки, обрубки, очистки, опилки, объедки, огрызки, опивки, обглодки, ошмётки, огарки, обмылки, очёски, обноски, обрезки, остатки, останки, обрывки, окурки, охулки, ошибки, описки, ощипки, обсевки, обойки, обжимки, обжинки, обмолвки... Сюда же: опорки, оборки, опёнки, огузки. Сюда же: отребье, отрепье, охвостье. Звучит, как стихи. Жуткое зрелище замусоренной, заваленной отходами всяческих занятий и производств страны.

Если существует высший Разум, это должен быть шизофренический разум.

Если можно говорить о «задаче» романа, то это — сотворение мифа о жизни. Такой миф должен, конечно, обладать известным жизнеподобием, свой конкретный материал он черпает из общедоступной действительности (вернее, из кладовых памяти), но это лишь материал, из которого воздвигается нечто относящееся к реальной жизни приблизительно так, как классический миф и фольклор относятся к истории. В художественной прозе есть некоторая автономная система координат, как бы сверхсюжет, внутри которого организуется и развивается сюжет, напоминающий историю «из жизни». В рамках литературной действительности миф преподносится как истина, но на самом деле это игра. Игра — это и есть истина. Истинный в художественном смысле, миф освобождён от претензий на абсолютную философскую или религиозную истинность и, следовательно, радикально обезврежен.

Письмо Музиля 1931 г.:

«Человек без свойств — человек, в котором встретились лучшие элементы времени, встретились, но не обрели синтеза, человек, не умеющий избрать одну определённую точку зрения; он может только пытаться справиться с ними, приняв их к сведению».

Мы можем *mutatis mutandis* отнести это к роману вообще.

В искусстве, как в математике, есть представление о пределе. Этот предел — самоубийство. Абсолютная литература — это литература без читателей; нечто подобное музыке, о которой говорит Леверкюн в беседе с другом: такая музыка существует как чистая структура, её нет надобности исполнять.

Идеология, царство банального. Изменил литературе не потому, что выбрал не ту идеологию, какую надо, а потому, что въехал в царство банальностей.

И вообще — что может быть ужаснее православного романиста?

Искусство — это езда мимо всего к неведомой и недостижимой цели.

Суть литературы, я думаю, состоит в том, что она превращает любое «содержание» в форму; простая мысль, но её приходится то и дело повторять. Литература превращает всё что угодно, политику, историю, религию, мораль — в средство. Литература делает относительными любые точки зрения и любые верования. Можно было бы сказать, что она относится ко всем этим важным вещам так, как женщины относятся к разговорам на серьёзные темы, ведь женщин обыкновенно гораздо больше занимает, кто говорит и как говорит, и какие чувства он при этом выражает, чем сами идеи и мнения. В мире литературы за теориями и вероисповеданиями стоит нечто неуловимое — жизнь. В этом заключается её принципиальная безответственность: литература подотчётна только самой себе.

Писателя, как и человека науки, можно впрячь в телегу, посадить за руль; подобно науке, литература может оказаться и нужной, и даже полезной, ну и что? Совершенно так же, как адекватное рассмотрение научных достижений возможно только в терминах самой науки, условием адекватного рассмотрения литературных явления должно быть признание автономности литературы. А там — можете вычитывать из неё что угодно.

Особый отдел Нобелевского комитета, присуждающий премии классикам. В этом году рассматривались кандидатуры Горация, Шекспира и русского поэта Михаила Лермонтова. Премию

получил Гораций, что отражает консервативные вкусы членов комитета. В прошлом году был забаллотирован Джойс. Дискуссия по вопросу о том, кого считать классиком.

Журнализм как антипод литературы. Функция газетного журналиста — порхать над пузырями актуальности. Посидев на таком пузыре, он дожидается, когда пузырь лопнет, чтобы перелететь на следующий.. Когда же приходится заниматься литературой, — а они занимаются всем, — они отыскивают у Гомера аллюзии на кампанию борьбы с атомными реакторами, провозглашённую лидером такой-то партии.

Отвратительно звучащее русскому уху «Холокост» вместо трагического Голокауст. (Греч. Ὀλοκαυστων.)

Эти люди успели научиться кое-как английскому и соответственно произносить слово holocaust, не имея представления о других языках; не зная, что означает это слово, не подозревая о том, что оно давно существует в русском языке и пришло к нам непосредственно из греческого.

Мышление журналиста: не мыслями, а словами-паролями, словами-значками (Stichwörter), маркирующими «актуальные темы», то есть всем известное, и задача их — вести читателя-потребителя прессы как бы с помощью дорожных знаков по давно проложенной асфальтовой дороге. Похожий метод — в телевидении (заставки к передачам из общеупотребительных картинок-указателей) и даже на сцене. «Золото Рейна» в мюнхенском Nationaltheater: Рейн — это аквариум, Валгалла — макетик пантеона под Регенсбургом на Дунае и т.п. Те же дорожные указатели, задача которых — повести мысль и воображение зрителя по наезженному пути.

(Интервью Г.Владимова.) Известный прозаик, увенчанный премией за свой военный роман, вернулся из эмиграции на родину. По его убеждению, русский писатель должен жить на родине. В большом интервью писатель делится впечатлениями о жизни в Германии. Его рассказ напоминает стишок Маршака: *Где ты была, киска? — У королевы английской. — Что ты видала при дворе? — Видала мышку на ковре.*

Скажут: его можно понять. Допустим. А как же пресловутая всемирная отзывчивость, священные камни Европы? Послушать его, он жил на краю света, а вернулся в метрополию духа.

При этом он не находит ни одного доброго слова для страны, которая как-никак его приютила, гарантировала ему безопасность, дала возможность, не отвлекаясь на зарабатывание денег, спокойно заниматься литературой.

Русский литературный интернет переживает пубертатный период. Взрослые люди, которые притворяются недорослями, шикарно выражаются, лихо сплёвывают, — а может, и вправду остались недорослями. Критика недорослей. Публицистика недорослей. Творчество девиц, у которых только что начались месячные.

Бродский: поэтический шовинизм. С удовольствием возвращается к мысли о том, что проза есть некая второсортная литература по сравнению со стихом. Поэзия древнее прозы. Поэзия, сказал Пастернак, это скоропись мысли. Можно вспомнить Чорана, который ссылался на древних, кажется, мексиканцев: поэзия — ветер из обители богов.

Был люмпен-пролетариат. Бывают люмпен-аристократы, таков Бродский.

Но я бы не стал настаивать на том, что поэзия — нечто скоростное, вроде авиалайнера, в сравнении с прозой, длинным, медленно постукивающим железнодорожным составом. Дело в том, что самое понятие быстроты и краткости в прозе — иное, чем в поэзии. Другие критерии. Это вообще две литературных вселенных, с разной метрикой и разной степенью кривизны пространства. Не зря поэты чаще всего плохо справляются с прозой, хотя проза, казалось бы, освобождает от многих ограничений, от стиховой конвенциональности, от корсета. Кажущаяся — после рифмы и классического размера — свобода прозы обманчива. На поверку выясняется, что внутренние скрепы прозы не менее жёстки, дисциплина прозы такая же суровая, концентрация — в количественном выражении другая, но качественно не уступает поэтической. Музыкальные законы прозы тоньше, сложнее, неуловимей, чем пресло-

вутая музыкальность поэтического слова. Многословная проза так же тягостна, как водянистые стихи. *(По поводу того, что М.Х. перешёл от прозы к стихам. Обыкновенно бывает наоборот: начинают со стихов, с купания в ручейке, а затем погружаются в море прозы.)*

Рассказы до востребования. Литература как *poste restante*.

Несколько десятилетий литературной работы оставили чувство никчемности, ненужности своей работы. *Que diable allait-il faire dans cette galère?*

«Не писал, летящи дни века проводи, лучше уж...» *(Кантемир)*.

Но если не писать — помрёшь от тоски.

Мне жаль, что моя жизнь подходит к концу; я не сделал много и, вероятно, самого главного. Это, по-видимому, довольно распространённое чувство. Но не было, кажется, ещё писателя, который был бы до такой степени пропитан сознанием своей никомуненужности именно как писателя, ненужности литературы. Да! Я понимаю, что напрашиваюсь на возражения. Какие могут быть возражения...

Бронзовый закат. Бронзовые стволы деревьев. Вселенная из бронзы, постепенно чернеющей.

Смерть — чёрный павлин.

Поезд идёт с возрастающей скоростью, машинист в головном вагоне неподвижно смотрит прямо перед собой глазами впадинами черепа, впереди чёрный туннель, грохочут колёса, рушатся вагоны, раскачивается локомотив, всё быстрее идёт поезд.

Моя жизнь была перерублена трижды: когда началась война, когда я был арестован и когда пришлось эмигрировать.

Время непрерывно отмирает, и чувствуешь себя участником нескончаемого похоронного обряда. Время — смерть, постоянно присутствующая в жизни. (В рассказе «Побег», полном всяческой символятины.)

Суть литературной философии Хорхе Борхеса состоит, между прочим, в том, что философские системы и догмы вероучения могут

стать предметом художественной литературы не менее привлекательным, чем «жизнь», но с условием, что они остаются для писателя лишь материалом. Красота и фантастика абстрактных построений — вот что привлекает художника, а отнюдь не вопрос о том, настолько они истинны или ложны. *Уважение эстетической ценности религиозных или философских идей... того неповторимого и чудесного, что таится в них*, — фраза Борхеса, которую цитировал Антонио Каррисо. Эстетической ценности, а не какой-либо иной.

Дух Германи. Что случилось? Наталья Иванова, известная журналистка, критик, автор статей о современной русской литературе, рассказывает о парижской конференции в честь знаменитой коммерческой писательницы Марининой. Цитирует выступление одной из докладчиц, которую называет Анн Лор.

На самом деле это Аннелоре, распространённое немецкое женское имя.

У неё же: университет «имени Франценса» и т.п.

Эти невинные ошибки были бы невозможны каких-нибудь во семьдесят лет тому назад. Что произошло?

Я вспоминаю Герцена (которым необыкновенно увлекался в отрочестве) и кружки сороковых годов, где пушкинская французская ориентация уступила место немецкой, где декламировали Шиллера и питались, как хлебом, немецкой идеалистической философией. Тютчева, непонятого вне этой философии, как и вне гейдельбергского и иенского литературного романтизма. Фета, для которого немецкий был вторым родным языком, переводчика Шопенгауэра. И так далее, вплоть до Юлия Айхенвальда, до Андрея Белого, до Цветаевой и Пастернака.

Павел Петрович Кирсанов, недоумевающий, что такого особенного могли найти молодые люди — Базаров и Аркадий — в книжке Бюхнера «Kraft und Stoff», спрашивает у брата, который прочёл эту библию нигилистов: ты по-немецки не забыл? Этот язык был обычным элементом дворянского образования, довольно, впрочем, поверхностного.

Целое столетие немецкий язык, немецкая литература, философия и музыка были второй, духовной родиной русской интеллигенции. Что случилось с нами и что случилось с языком, который был обязательной частью русской образованности.

(Для статьи об этом.)

Тайная полиция.

Приблизительно за два месяца до начала войны с Германией, весной 1941 г. Управление НКГБ по Хабаровскому краю сфабриковало по указанию московского начальства так называемую мельницу. Её организатором и шефом был начальник 2-го управления НКГБ СССР генерал-лейтенант П.Фёдоров. В 50 километрах от Хабаровска, близ маньчжурской границы была сооружена фальшивая пограничная застава. За ней, на некотором расстоянии, находился мнимый маньчжурский полицейский пост, а ещё дальше — «уездная японская военная миссия». Весь этот театр предназначался для проверки советских граждан, с тем чтобы потом можно было их арестовать как предателей. Человеку предлагали в виде особой чести выполнить ответственное закордонное задание и забрасывали его через пограничную заставу якобы на территорию врага. Там его задерживали псевдояпонцы. Он попадал в «военную миссию», где его допрашивали работники НКВД, выдававшие себя за офицеров японской разведки и русских белогвардейцев (роль начальника миссии играл некий Томита, бывший лазутчик императорской Квантунской армии). Угрозами, шантажом, измором, насилием от задержанного добивались признания, что он подослан Советами. После этого его перевербовывали в японского шпиона и забрасывали обратно. Операцию завершал арест, следовали обвинение в измене родине, расстрел или лагерный срок. Мельница более или менее исправно функционировала до 1949 года и перемолола, по имеющимся данным, 148 человек.

Этот эпизод из истории советской политической полиции представляет собой, конечно, нечто исключительное. Вместе с тем он наглядно демонстрирует главную черту этой организации, неизменную за все семьдесят три года её существования: абсурд в сочетании с идиотической целесообразностью.

О её деятельности принято говорить как о чём-то противозаконном. Спрашивается, что такое закон. Органы старательно следовали инструкциям и законам, которые сами же изобретали. В этом специфическом значении закон есть не что иное, как сово-

купность правил, по которым надлежит творить беззаконие. Тайная полиция переросла сама себя. Это была поистине универсальная организация, выполнявшая и сыскные, и следственные, и псевдосудебные, и карательные функции, служившая одновременно инструментом тотального контроля и устрашения и рычагом экономики: уже в тридцатых годах стало очевидно, что создание новых отраслей промышленности, добыча полезных ископаемых, освоение новых регионов, грандиозные стройки, неслыханная милитаризация, словом, всё то, что подразумевалось под строительством коммунизма, без системы принудительного труда невозможно. В конечном счёте это означало, что вся государственная машина в большей или меньшей степени оказывалась в ведении тайной полиции. Такова была логика породившего её строя.

Но та же логика учреждения, которое стало выше себя самого, приводила периодически к самопоеданию. Это были бульдоги из Страны Дураков, о которых говорится («Золотой ключик» Ал. Толстого), что они никогда не спали и даже самих себя подозревали в самых страшных преступлениях.

Некоторое время нынешние органы безопасности в виде особой милости разрешали родственникам погибших знакомиться с материалами следствия. Под этим подразумевались так называемые следственные дела. Между тем каждый бывший заключённый знает, что, кроме следственного дела, существовала другая папка — оперативное дело. Следственное дело — собрание бумаг, где ни одному слову нельзя верить. Оперативное дело выражает суть. Открыть архивы тайной полиции — или по крайней мере то, что она ещё не успела уничтожить, — значит вскрыть подлинную подоплёку «дел». В частности, открыть имена доносчиков и резидентов. Три четверти века провокация и донос оставались краеугольным камнем политического сыска. Организация доносов и поощрение предательства были важнейшей функцией Органов. Если у нас насчитывались десятки миллионов погибших в тюрьмах и лагерях, то это означает, что у нас были по меньшей мере десятки миллионов стукачей.

Разумеется, и это — лишь небольшая часть тайны. Но можно понять, почему она так ревниво оберегается. Отнюдь не из боязни

разжечь вражду поколений или что-нибудь в этом роде: это — пустые отговорки. Никакая правда — включая правду о том, что великое множество (может быть, большинство) известных, сделавших карьеру людей, маститых учёных, увенчанных наградами писателей и артистов, князей церкви, сумевших угодить кесарю, и так далее были платными агентами, — никакая правда не может нанести больше вреда, чем её утаивание. Можно понять, говорю я, почему «оперативные материалы» остаются не доступны для общественности. Потому что их раскрытие и беспристрастное исследование разоблачило бы огромное количество преступников — и мёртвых, и ныне благополучно здравствующих, и в рядах самой организации, и за её пределами. Разоблачение же неумолимо ставит вопрос о каре.

С этой чудовищной проблемой — что делать с огромной массой так или иначе скомпрометировавших себя пособников преступного государства — международное правосудие столкнулось в 1945 году (и в менее острой форме немецкое правосудие после крушения ГДР). Разве не было зловещей иронией то, что обвинителем с советской стороны в Нюрнберге был генеральный прокурор Руденко, человек, которому подобало сидеть самому на скамье подсудимых бок о бок с нацистскими преступниками? Или то, что на сессиях ООН выступал с речами бывший прокурор, ставший министром иностранных дел, матёрый преступник Вышинский?

Как бы то ни было, национал-социализм был наказан не только в общей форме, но и в лице своих заправил и пособников разного ранга. Россия осталась глухой к этому опыту, и до сих пор, по видимому, значительная часть населения не отдаёт себе отчёта в том, какого рода прошлое осталось за его спиной.

Поразительно, что перед видением этого прошлого, перед лицом многолетних массовых злодеяний — мы не слышали ни об одном судебном процессе. Никто не решился указать на бывших бонз преступного режима, напомнить прихлебателям этого режима, его идеологам и певцам об их прошлом. Речь идёт не о физической расправе. Главные и несомненные преступники, разумеется, должны быть судимы и наказаны в уголовном порядке. Иначе придётся навсегда распрощаться с элементарным понятием о справедливости, придётся сказать себе и другим: Россия — неизлечи-

мая страна; так было, так будет. Для большинства же тех, кто танцевал с дьяволом (выражение Томаса Манна), достаточно морального осуждения. Достаточно указать на этих людей: назвать во всеуслышание их имёна.

Нет, речь идёт не о мести. Моё глубокое убеждение состоит в том, что весь народ должен не только знать о зле, совершившемся от его имени, но должен знать, что зло не проходит безнаказанно. Только тогда можно надеяться на восстановление правового и морального сознания. Или, лучше сказать, надеяться, что будет опрокинуто извечное российское неверие в право и правый суд.

Тут мы, конечно, упёрлись в главное препятствие.

В листовке Международного общества прав человека говорится: «В России произошло чудо — бескровная национальная революция».

О, да, ведь мы со страхом ожидали чуть ли не гражданской войны. Режим сгнил и рухнул сам собой, подняв столб пыли.

Когда пыль рассеялась, увидели: нет больше советской власти, нет коммунистической партии, нет Советского Союза. Нет даже Железного Феликса на его пьедестале! Целым и невредимым осталось, однако, то, что было ядром режима, уцелела тайная политическая полиция.

Был момент на пороге 90-х годов, когда можно было разморозить гидру одним ударом: арестовать главарей, расформировать войска и распустить всю организацию. Этот момент был упущен. Органы сумели запугать новых руководителей, сумели уговорить «общественность», дескать, во всех странах существует разведка. Как будто политическую полицию тоталитарного государства можно сравнивать с разведывательными учреждениями США, Германии, Франции и т.д. Наконец, они торжественно объявили, что берут на себя задачу борьбы с организованной преступностью. Что вышло из этого обещания, мы все знаем.

Брехт: «Ещё живо чрево, плодящее змей». Тайная полиция оказалась бессмертной, вот в чём ужас. Она сохранила свои кадры и, что ещё хуже, свои материальные средства. Как и прежде, её деятельность окутана тайной. Никто не знает, над чем трудится всё это воинство в гигантском агglomerате зданий в центре столицы; никто больше не смеет говорить об этом учреждении. Оно сменило вывеску, как делало это не раз. Тайная полиция переживает со-

стояние, подобное зимней спячке, но она жива, и самое её присутствие представляет перманентную угрозу для правового государства, для демократии, которая барахтается в пелёнках и не научилась себя защищать.

*

Это была страна, где всё решало количество; количественная страна. Очень много земли, очень много народу. Страна, где, вопреки Гегелю, количество как-то неохотно переходило в качество. Качество не росло, оно всегда было низким: плохие дороги, плохие законы.

Некоторые считали этот режим насильственным внешним (чужеродным) порождением. На самом деле это народный режим. Режим, где весь народ вовлечён в практику насилия. Начальство угнетает подчинённых, подчинённые друг друга. Верхний слой насилует нижележащий и вообще всех; нижележащий — следующую социальную ступень и дальше вниз; низшие — ещё более низших. Это режим тотального насилия.

Кто бы мог подумать, что мы переступим этот порог 2000-летия, кто вообще думал пятьдесят лет назад об этих двух тысячах. В лучшем случае они казались чем-то астрономическим.

Пятьдесят лет назад я сидел в спецкорпусе Бутырской тюрьмы, в узкой, шесть шагов в длину, камере, которая проектировалась как одиночная, но теперь, из-за крайнего переполнения посадочных мест, вмещала четырёх, иногда пять человек. Напротив меня сидел на своей койке кинорежиссёр Иван Александрович Бондин, автор фильма «Она сражалась за родину» (или что-то такое), человек, которого арест совершенно раздавил. Перед этим он находился в тюремном психиатрическом институте имени Сербского. Его сменил студент географического факультета по имени Саша, немного старше меня, накануне ареста женившийся. Кроме того, в камере сидели два заслуженных большевика, оба вступили в партию в 18 году, оба были арестованы в 37-м, но остались в живых и были выпущены. Для меня это были люди из какого-то другого века или с другой планеты. К тому же каждый был по крайней

мере втрое старше меня. Оба были евреи. Один, доктор Мазо Александр Захарович, был главным врачом ведомственной поликлиники, другой — директором завода, звали его Александр Борисович Туманов, фамилия, которую он придумал себе во время революции. Несчастье было в том, что прежде чем вступить в ленинскую (оба, Мазо и Туманов, называли её «наша партия»), он был членом еврейской пролетарской партии Поалей-Цион (Рабочий Сиона). «Но мы блокировались с большевиками!» Александр Борисович был человек маленького роста, очень важный, вечно пикировался с доктором и говорил о себе: «Я не рядовой работник. Я крупный политический деятель!» Когда он усаживался поглубже на койке, ноги торчали в воздухе. Закусив чем Бог послал, потирал ладошки и декламировал тюремные стихи: «Я сижу и горько плакаю. Мало ем и много какаю!» Вряд ли они выжили на этот раз.

Марксизм-ленинизм, теология умершего бога.

Удивительна душа вещей, терпение, с которым они дожидаются вас там, где вы их оставили лежать. Но иногда терпение иссякает, вещи падают, ломаются, разрушаются или просто исчезают.

Известность NN — лучшая, какую можно вообразить: известность настоящего писателя в узком кругу неразговорчивых ценителей. Известность, счастливо избегнувшая сенсаций. Когда NN умрёт, журналисты спохватятся, но будет поздно, у него уже невозможно будет брать интервью, чтобы печатать их в искаленном виде, невозможно будет, захлёбываясь, строчить о нём чепуху в газетах, чтобы завтра же о нём забыть, невозможно будет перемолоть его на жерновах массовой печати и телевидения, чтобы ссыпать затем в мусорное ведро. Он ускользнул от журналистики и остался тем, кем был.

Не следует путать цель со смыслом. Можно упорно преследовать некую цель — и трудиться бессмысленно, жить бессмысленно и умереть бессмысленно.

Литературный критик, который стал глашатаем рынка. Вот вам кашка, не требующая усилий для переваривания; глотайте и какайте на здоровье.

Некогда считалось, что хороший писатель — тот, кто хорошо пишет. Кто пишет так, чтобы мыслям было просторно, словам тесно. Ан нет. Возникло предположение, что писать хорошо необязательно. И что это вообще означает — писать хорошо? Странная черта поколения, где немало по-своему одарённых людей.

Борьба с чистотой языка: сознательная у критиков, полусознательная у писателей, бессознательная у читателей.

Язык, говоришь ты... Это тема особенная. Набоков говорил, что его язык — замороженная клубника. Почти каждый писатель-эмигрант, и большой, и маленький, живёт в иноязычной среде. Оттого он тяготеет к консервации привезённого языка. Волей-неволей он становится пуристом, и его читатели (если у таких писателей вообще находятся читатели) получают от него пищу, так сказать, из банок. Ему кажется, что на родине его родной язык — который там не хранится, как у него, в холодильнике — портится, разлагается, вульгаризуется, опошляется. Так было со старой эмиграцией. Происходит ли то же и с новой?

Я уже писал о том, что история России в XX веке — пример удручающей бесполезности жертв и усилий. Что осталось? То, что противостояло истории, сопротивлялось ей: дух, искусство, литература. Осталась сама страна — тоже немало.

Дым печей; мы, оставшиеся в живых, астматики Освенцима.

Христианство погибнет вместе с евреями, которых оно ненавидит.

Христианство без этой ненависти, без антииудаизма — то же, что фаршированная рыба не из рыбы.

История Картафила, иначе Агасфера. В Швейцарии, в Silvaplana, глубокой осенью, когда мы жили в полупустом отеле, когда я никак не мог отделаться от кашля, когда мы гуляли вокруг озера, я рассказывал Лоре эту историю. Я придумал её и рассказывал себе и Уве Графенгорсту.

Dieser Mann oder Jud soll so dicke Fußsolen haben, daß mans gemessen zweyer zwerch Finger dick gewesen gleich wie ein Horn so

hart wegen seynes langen gehen vnd Reysen. («*Kurze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden mit Namen Ahaßverus Welcher bey der Kreutzigung Christi selbst persoenlich gewesen*»). [Орфография подлинника].

Говорят, у этого человека или жида были такие толстые подошвы, что, если смерить, будет толщиной в два пальца, и твёрдые, как рог, из-за долгой ходьбы и странствий. («*Краткое описание и рассказ об одном еврее именем Агасферус, каковой был лично при распятии Христа*», 1602 г.).

Невежественные журналисты заменили слово *голокауст*, давно существующее в нашем языке, другим, отвратительно звучащим для русского уха: «холокост». Вычитали его из американских газет, никогда не слышав об эллинистическом наследии русского языка, о том, что слово это пришло к нам из Греции непосредственно, в неискажённом виде, что оно воспроизводит античное произношение и сохраняет первоначальный смысл: ведь буквально Голокауст означает «всесожжение».

Агриппа Неттесгеймский сидел в своей комнате, когда стукнула дверь и вошёл странник. Хозяин принял его за нищего. Но тот отказался от подаяния. Он рассказал, что с ним произошло. Много лет тому назад он жил в Иерусалиме, занимался сапожным ремеслом. Однажды он услышал шум на улице, измождённый человек тащил на спине огромный брус с перекладной, вокруг и следом шла толпа. Человек этот выдавал себя за Мессию, объявил себя царём и был за это приговорён к смерти. Человек попросил сапожника помочь ему донести брус до места казни. «Много вас таких, — ответил сапожник, — пошёл вон...» — «Хорошо, Я пойду, — сказал человек с крестом, — но и ты будешь ходить, куда Я не вернусь». Человек этот был Иисус, а сапожник, по имени Агасфер, как вышел из своего дома, так с тех пор и бродит, и прошло уже пятнадцать столетий.

«Что тебе надо?» — спросил Агриппа. Старец объяснил, что он много слышал о чудесном искусстве предсказаний, которым владеет Агриппа. «Мало ли что говорят», — заметил учёный. «А это? — возразил Агасфер и ткнул корявым пальцем в угол, где стояло некое сооружение из двух зеркал с подвешенным кристал-

лом. — Я хочу знать, когда Он вернётся. Хочу знать, когда кончатся мои скитания, я устал от жизни. Ты один можешь показать мне будущее; умоляю, сделай это!»

Напрасно Агриппа предостерегал гостя против опасного эксперимента, ведь увидеть будущее значит не только перенестись на мгновение в другое время, но и жить в другом времени, и никто не знает, способен ли человек вынести это. «А чего мне бояться, — отвечал Вечный Жид, — мне терять нечего». Чародей уступил его просьбам: усадил гостя между зеркалами, прочёл молитву или заклинание; кристалл ожил, затеплился жёлтым светом, Агасфер увидел своё отражение, бесконечно повторённое в зеркальных далах, за его спиной было прошлое, спереди надвигалось будущее, приближалась желанная смерть. Очнувшись, он не мог понять, сколько времени он находился в другом времени; ибо там время текло иначе. Чародей стоял перед ним, ожидая услышать его рассказ. Но странник не сразу собрался с мыслями.

Он стоял в длинной очереди перед приземистым зданием с кирпичной трубой; из трубы валил чёрный дым. Охранники подгоняли людей — здесь были мужчины, женщины с младенцами на руках, юные девушки, древние старики и согбенные старухи. И вместе с ними, вместе с Агасфером стоял в очереди Тот, кого он когда-то прогнал от своего крыльца.

«Этого не может быть, — вскричал Агриппа, — ты уверен, что это был Он? Он не может умереть!» — «Я тоже думал, что никогда не умру». — «Но Он Сын Божий!» — «Это вы так считаете, — возразил Агасфер. — Он сын нашего народа». — «И стражники не пали перед Ним ниц?» — «С чего бы это. У них другие заботы...» Вечный Жид задумался, теперь он знал, чем всё кончится. Он стал просить хозяина послать его туда снова. Опыт был повторён, но на этот раз Агасфер уже не вернулся: он сгорел в печах вместе со всеми и с Тем, который сказал: «Будешь скитаться, доколе Я не приду во второй раз».

Вы догадались, что я просто пересказал вам рассказ, сочинённый мною когда-то. Правда, Агриппа фон Неттесгейм — лицо историческое, даже знаменитое, о нём можно прочесть в энциклопед-

дическом словаре. Брюсов сделал его персонажем романа «Огненный ангел». Что же касается легенды о вечном скитальце, то меня поразило одно обстоятельство.

Легенда, возникшая, как считают, на исходе западноевропейского средневековья, известная во множестве вариантов, имеет довольно отчётливый юдофобский привкус. Некий жестокосердный иудей осуждён вечно бродить среди чужих народов, и поделом ему: он отвернулся от Иисуса Христа на Его крестном пути. Вечный Жид, олицетворение еврейского народа, осуждён самим Христом.

Заметьте, однако! Вечный Жид — единственный из живущих на земле, кто своими глазами видел Христа, единственный, кто может свидетельствовать о Нём. Ведь все остальные свидетели, в сущности, ими не были. Агасфер гоним и презираем, но он — доказательство, что Христос в самом деле существовал. Много столетий подряд христианство было непримиримым врагом еврейства, сеяло недоверие и ненависть к евреям. Искоренить еврейство — вот к чему оно стремилось. Вот что оно проповедовало. Все христианские церкви несут свою долю вины за гонения и погромы, за то, что происходило в Средние века, и в конечном счёте за то, что случилось в нашем, уже минувшем веке, — за Катастрофу. И вместе с тем — вместе с тем христианство приросло к своему антагонисту, как сук к дереву. Христианство исторически отпочковалось от иудаизма, авторы и персонажи Нового Завета — евреи, и народ этот каким-то чудом сохранился, пережил Священную историю и просто историю.

Странник (я возвращаюсь к моему рассказу), явившийся к учёному немцу XVI столетия, чтобы узнать, сколько ему ещё осталось бродить, представляет собой, так сказать, отрицательный полюс истины. Агриппа христианин, для него смерть Спасителя, окончательная смерть, — абсурд. Агасфер — еврей, бывший житель Иерусалима, на его глазах происходила казнь Христа. Галилеянин для него только человек, ложный Мессия, каких было немало. По логике этого взгляда, Христос, если бы Он явился в эпоху Голокауста, должен был бы разделить судьбу шести миллионов отравленных газом и сожжённых в печах. Христос выполнил своё обеща-

ние, Он явился во второй раз, и когда же? — когда его соплеменники стоят в очереди перед газовой камерой. Он не может выйти из очереди, это значило бы предать обречённых. А для эсэсовцев он просто жид — как все.

Вместе с евреями погибает и христианство.

Вы скажете: но это твоя фантазия! Верно. Или не совсем фантазия?

Вы скажете — христианство отнюдь не сгнуло. Христианство и сегодня могучая сила в мире. Вдобавок оно «учло свои ошибки». Ватикан в специальном документе официально реабилитировал евреев, больше не надо считать их виновными в том, что Спаситель был предан казни.

Я отвечу: спасибо. Хотя неясно, реабилитирована ли таким образом и Римская церковь.

Но это Ватикан. Зато в книгах, которые выходят сегодня в Москве с благословения патриарха, в учебных пособиях по Священной истории по-прежнему можно прочесть, что толпа, собравшаяся перед дворцом прокуратора Иудеи, кричала: «Распни Его!» — так повествует Евангелие — и что «кровь Его на нас и детях наших», и так далее, и что, дескать, вся дальнейшая история еврейства, его горестная судьба были следствием того, что этот народ не признал Христа и даже запятнал себя Его убийством. Сами виноваты! О том, что евангельский рассказ исторически неправдоподобен, что невозможно представить себе, чтобы римский наместник советовался с толпой, как ему поступить, наконец, о сомнительности самой этой фразы насчёт «нас» и наших детей — ни слова.

А главное, ни тени сознания того, что вся эта дискуссия — распяли, не распяли — после Освенцима должна быть закрыта, вся эта «тематика» должна быть выкинута на свалку.

При исследовании останков последнего русского императора и его семьи церковью был «поставлен вопрос», не имело ли место ритуальное убийство. Тем, кто дал ответ на этот вопрос (слава Богу, отрицательный), как и тем, кто его задал, не пришлось в голову, что сам вопрос постыден.

Если *такое* христианство забыло о том, что произошло на глазах у ныне живущего поколения, если это христианство не хо-

чет ничего знать о печах Освенцима, если оно думает, что может остаться прежним христианством, — как будто в мире ничего не случилось, — значит, оно в самом деле мертво. Значит, оно убито вместе с жертвами в тех же самых печах.

Вы готовы прервать меня. Освенцим, всесожжение... Но ведь это же было *там*, это были немцы, нацисты, пусть их дети и внуки сводят счёты с прошлым; а нам тут хватает своих проблем. И в конце концов, почему мы обязаны вечно заниматься евреями. Возможно, вы нашли бы другие выражения, но ведь именно так вы подумали, не правда ли. Я не знаю, что вам ответить, такая аргументация ставит меня в тупик.

Видите ли, мне всё кажется, что тот, кто думает: не наше дело и не наша забота, — попросту не хочет понять, о чём идёт речь. К несчастью, именно так обстоит дело в России. Сведения о Катастрофе слишком поздно проникли в Советский Союз, слишком скудно освещались в стране, где государственная цензура и народное предубеждение систематически отсекали всё, что касалось евреев; самое слово «еврей», как вы помните, было почти нецензурным. В результате (но не только поэтому) Освенцим отсутствует в сознании интеллигенции, не говоря уже о простом народе. Освенцим отсутствует в сознании церкви, притязающей на роль духовного наставника общества, но никогда не протестовавшей против эксцессов юдофобства. Освенцим отсутствует в сознании наших писателей, не исключая, увы, самого знаменитого, — если бы это было не так, он не решился бы петь хвалы национализму и национальным добродетелям, не осмелился бы взять под защиту непристойные высказывания писателей-деревенщиков и т.п., не был бы настолько наивен, чтобы уверять себя и других, что декларации «национального самосознания», каким оно выглядит в действительности, а не в розовых романтических мечтах, не имеют отношения к антисемитизму, не пытался бы прямо или косвенно внушать своим читателям, что евреи сами виноваты в том, что их преследуют, и не делил бы «взаимную вину» по известному принципу — полконя, полрябчика. Он был бы по крайней мере трезвей и осторожней, если бы помнил о том, что мы живём после Освенцима.

Да, мы живём после Освенцима, и дым печей спустя полвека вызывает у нас приступы удушья. Мы — астматики Освенцима. Мы

его вольноотпущенники, нам удалось ускользнуть от газовых камер, мы остались в живых. Но мы не освободились от Освенцима, и с этим ничего невозможно поделать, разве только помнить о том, что многое, очень многое должно быть по меньшей мере пересмотрено, продумано заново и что эта работа у нас на родине даже ещё и не начиналась. Нельзя, непозволительно после Освенцима вести благодушные разговоры о том, что, конечно, расизм вещь нехорошая, но ведь и Достоевский, и Розанов, и кто там ещё были «не совсем неправы»; нельзя больше вести разговоры о Боге и о евреях, о России и о православии так, как они велись сто лет назад. Нельзя думать, что Освенцим — это проблема евреев, или проблема немцев, или ещё чья-нибудь, только не наша. Нельзя забывать, что антисемитизм — это *всечеловеческая школа зла*, и не зря многовековое обучение в этой школе завершилось газовыми камерами и печами.

*

Вторая крамола. Кажется, чуть ли не с тех самых пор, как я заболел писательством, меня занимали «маргиналы», люди, противостоящие обществу, — те, кто ещё не расплюсчен штамповочным прессом. То есть либо те, кто уже выбрался из-под пресса, — старики с их памятью, — либо дети или подростки на пороге юности. Они оказывались чаще всего героями моих сочинений.

Есть нечто закономерное в том, что секс оказывается под подозрением в фашистском обществе, подобно тому, как подозрительно любое проявление независимости; при этом «низ» репрессирован с особой жестокостью. Нравственность носит полицейские черты, ханжество свирепеет; секс в этом обществе есть вторая крамола. И подобно тому как политическая несвобода усваивается с раннего детства, становится воздухом, которым дышат, входит в плоть и кровь, так воспитываются и становятся непреодолимыми стыд и скованность, идиотический этикет, пуританские нравы, какие-то невидимые вериги, целая система недомолвок и недоговорок, целая область неупотребляемых слов, табуированных тем, неназываемых предметов. Всё это уже не навязанная свыше, но ставшая второй натурой несвобода. Носителями этой несвободы становятся мои персонажи: таков, к примеру, роман «К северу от будущего», о невозможности любви.

Я пытался передать то особое чувство, знакомое каждому молодому человеку, каждой девушке: почти физическое ощущение, что вокруг тебя и в тебе дрожит магнитное поле эротики и любви. Этот факт нужно скрывать. Он представляет собой нечто недозволенное. Нужно делать вид, что ничего подобного не существует — как не существует тайной полиции, доносительства, всеобщего страха и всенародной нищеты.

Это поле не могло не вступить — рано или поздно — в противоречие с другим электромагнитным полем. Если бы объявился кто-то пожелавший создать единую теорию поля (наподобие физической), он пришёл бы к выводу, что женщина и диктатор суть два полюса искомого универсального поля. Но такого поля не было. «Поле» Вождя, исключавшее присутствие каких-либо иных конкурирующих воздействий, поле, которое вот-вот прорвётся искровым разрядом в душном зале кинотеатра на Арбатской площади, где идёт демонстрация фильма «Клятва», в главе XXIV, истерическое поклонение Вождю-Вседержителю, повсеместное присутствие Вождя — не были просто метафорами, которые автор лихо заимствует из области, о которой в общем-то имеет весьма смутное представление.

Надо было жить в то время, чтобы почувствовать реальность этого поля. И надо было сызнава вспомнить, как жестоко насмеялась жизнь над всеми нами. Вот отчего и эта тема вилелась в роман.

И вот теперь, когда я сидел в моей комнатке, на четвёртом этаже маленькой гостиницы на Монмартре и вперялся в молочный экран, всё как-то схватилось — так схватывается майонез после долгого взбалтывания, и составные части больше не расслаиваются. Образы и музыкальные мотивы сцепились в некое целое — девушка и два парня, томление и неразрешимость, странная гостья из Германии, выжившая вопреки всему, и оставшийся в живых юноша-инвалид, один из тех, кто пустил ко дну корабль с беженцами, профессор-конформист и его брат — мистический патриот, которого в конце концов пожрало любезное отечество, и какой-то там аспирант N, и стукач Геннадий. И Новалис, и девочка Софи фон Кюн, якобы не утерпевшая стать земной возлюбленной поэта, прежде чем соединиться с ним в ином мире, и стихи Марика Пожарского, и его танец в студенческом клубе с двадцатилетней ка-

мелией, и меч, лежащий, как меч эпического героя, между Ирой и Юрой, «лезвию ко мне», и весь огромный мир, который встал перед автором за этими людьми-знаками, домами-знаками, башнями-знаками, и Москва, и Германия. И вот этот морок рассеялся, и я не знаю сейчас, что мне делать с моим сочинением.

*

Представьте себе: вы просидели два года над этим или подобным (сочинением). Вы хотели соединить опыт собственной жизни и опыт эпохи. Образы, созданные вашим воображением, обступили вас со всех сторон. Они преследовали вас днём и ночью. Вы раздумывали над каждой фразой, набирали на компьютере и гасили; иные главы были вами переписаны 15 или 20 раз. Вы ставили перед собой задачи высокой сложности. И вот приговор: *скукотища*. Одно слово, перечеркнувшее всю вашу работу.

Орган: огромные гармони, на которых играют боги.

Une cuillerée de thé où j'avais laissé s'amolir un morceau de madeleine. Знаменитый кусочек размокшего в чаю печенья. Непроизвольная память Пруста. Для меня такую роль играют мелодии. Стоит только вспомнить какую-нибудь. Стоит простенькому мотиву, самому, без моей воли, всплыть в сознании, — а я отлично могу слышать музыку мысленно, и это не пение «про себя», тем более не мурлыканье, это поёт в мозгу инструмент или целый оркестр, порой назойливо, не отвяжешься, — как встаёт целая картина, сцена прошлого. Лица, обстановка, время. И это странное чувство одновременного присутствия другой памяти, внешней по отношению к воспоминанию: памяти о том, что было *потом*, знание будущего, которое теперь уже прошлое. Этот процесс повторяется то и дело, этот механизм работает, пожалуй, тем безотказнее, чем глубже я вживаюсь в старость.

Найти в прошлом то, что привело к настоящему; найти причины настоящего — но не его оправдание.

Si on parvenait à être *conscient* des organes, des *tous* les organes, on aurait une expérience et une vision absolue de son propre corps, le-

quel serait si présent à la conscience qu'il ne pourrait plus exécuter les obligations auxquelles il est astreint: il deviendrait lui-même conscience, et ce serait ainsi de jouer son rôle de corps. (E.M. Cioran. *Écartèlement* (1979).

(Если бы нам удалось *сознавать* свои органы, *все* органы, мы обрели бы абсолютный опыт и абсолютное видение собственного тела, и оно стало бы для сознания таким реальным, что уже не могло бы исполнять обязанности, навязанные ему: тело само превратилось бы в сознание, которое играло бы роль тела. Эм.Чоран. Четвертование).

Один немец, точнее немецкий еврей, — Петер Вейс, автор огромного нечитаемого романа «Эстетика сопротивления», известной пьесы «Марат — Сад» и пр., сказал однажды: *Denke daran, dass morgen heute gestern ist*. Попробуйте-ка перевести. «Помни о том, что сегодняшний день завтра станет вчерашним». Смысл, может быть, и сохранён, зато лаконизм и забавная словесная конструкция пропали.

Похоже на наши старые латинские загадки. Эпитафия: *Tu eram, ego eris*. «Я был тобою, ты будешь мною». Но сперва кажется — грамматическая нелепость.

Антисемитизм не есть результат анализа фактов, но бессознательно ищет в фактах своё оправдание. Таков Солженицын. Вам говорят: посмотрите. Троцкий был евреем, Свердлов евреем, у Ленина дедушка тоже был еврей. Начальник такого-то лагеря в 30-х годах — еврей и т.д. Это что-то означает, не правда ли?

Другое преимущество антисемитизма, которое он делит со всеми одномерными концепциями: простота ответов, всегда одних и тех же. Противостояние арийства и жидовства (терминология, которой пользовался Андрей Белый).

Профессор Борг в «Земляничной поляне» Бергмана («*Wilde Erdbeeren*») живёт в настоящем, как сидящий за рулём следит за дорогой, но думает совсем не о том, что несётся ему навстречу. В моём романе «Нагельфар...» была старуха, которую считали сумасшедшей, отчасти так оно и было, но она обладала способностью жить в разных временах. Там говорится, что это привилегия старости.

Я получаю по электронной почте письма от Н.К. (с которой вместе учились в университете) по-латыни, отвечаю на том же языке, но при этом делаю ошибку: английское *attachment* надо переводить *appendix*, а не *adnexio*.

После выпуска последних известий на экране телевизора появляется бог грома и молнии. Прогноз погоды: бог сообщает о своём решении. На завтра намечена буря — ураган и град.

Чтобы социализовать умственно неполноценных людей, устраиваются лечебные мастерские: слабоумные клеят картонные коробки и т.п., обнаруживая при этом исключительную старательность.

Чтобы дать работу садистам, создаются учреждения тайной полиции — следственные управления, тюрьмы, подвалы и пр., изобретается «государственная безопасность», борьба с фантомными врагами народа и и так далее.

Это поколение может на свой лад гордиться тем, что жило при тиране, единственном, кто в XX веке напоминал древних восточных владык. Об умственных способностях Навуходоносора нам судить трудно. Интеллектуальное убожество Сталина нам известно.

Существует обаяние власти. Власть бросает особый отсвет на всё, что творит властитель. В устах деспота банальности начинают казаться прозрениями, пошлость — глубиной мысли, площадной юмор — тонким остроумием. Жестокость, подлость, аморализм воспринимаются как веления высшей необходимости. Аура всемогущества заставляет рабов романтизировать властителя, поклоняться божественным сапогам. Этим объясняется желание видеть в диктаторе, вопреки всему, что буквально лезет в глаза, великого человека.

Социальный аспект советской литературы. Организованная литература превращает писателей в особое сословие. Они не только изображали («отображали», тогдашний термин) выдуманную жизнь, не только следовали велениям идеологии, они сами отгородились от реальной жизни. Одно из поразительных свидетельств — поэма Твардовского «За далью даль», демонстрирующая удивительное незнание реальной жизни страны — полную отторгнутость. Прочтите ещё разок.

Каждое утро я проезжал мимо большого здания у начала Ленинского проспекта и читал лозунг: «Выше знамя социалистического соревнования за дальнейшее повышение качества».

Я старался понять, что это означает.

Некто держит знамя — полотнище на длинной палке. Это полотнище надо поднять ещё выше. На самом деле, однако, речь не об этом; никакого знамени не существует. Речь идёт о социалистическом соревновании. Но в действительности никакого соревнования нет, просто кто-то где-то работает. Хотя качество этой работы высокое, его надо сделать ещё выше. Но добиться этого тем способом, который рекомендован, то есть поднимая знамя соревнования, невозможно, так как не существует ни знамени, ни соревнования.

Фраза, составленная грамматически правильно, напоминает сложный арифметический пример с дробями и многочленами. Вы решаете его, и в итоге получается ноль.

Решающим шагом в расшифровке экзотических письменностей была догадка, что мы имеем дело не с орнаментом, а с письмом. Изречение о знамени — не письмо, а орнамент.

Рядом висел другой лозунг: «Отличному качеству — рабочую гарантию».

Эта фраза ещё загадочней. Попробуйте объяснить её ребёнку или перевести на иностранный язык. Ни одно из четырёх слов не имеет сколько-нибудь конкретного смысла.

Некогда знаменитое высказывание Сталина: «Мир будет сохранён и упрочен, если народы мира возьмут дело мира в свои руки и доведут его до конца» — пример словесной конструкции, полностью лишённой содержания. Или (вот тут-то и кроется секрет) придётся предположить, что вы имеете дело с каким-то тайным языком, вроде жаргона воров: к нему нужен ключ, каждое слово требует перевода. Кроме того, есть пустые знаки-слова, назначение которых — сбить с толку дешифровщика. По всей вероятности, фраза Вождя должна была означать: «Надо вооружаться».

В журнале «Мурзилка», в моём детстве, существовала Умная Маша. Мама читала книжку, а Умная Маша рисовала картинки.

Мама читала: «Солнце село». Умная Маша рисовала кресло и Солнце — круглоголового дедушку, который сидел в кресле. Но солнце — понятие такое же конкретное, как и кресло. Солнце существует на самом деле.

Задача политического языка — вытеснить действительность и образовавшуюся пустоту задрапировать словами, лишёнными смысла. Из слов можно соорудить систему, говорит Мефистофель. Словами можно великолепно дискутировать.

Denn eben, wo Begriffe fehlen,
Da stellt das Wort zur rechten Zeit sich ein.
Mit Worten läßt sich trefflich streiten,
Mit Worten ein System bereiten.
An Worte läßt sich trefflich glauben...

(В слова можно верить. Не говоря о том, что словами с успехом можно заштопать прохудившуюся веру.)

Во время литературного диспута на тему: «С кем и за что мы будем драться в 1929 году?» Александр Фадеев сказал: «Мы, напостовцы, представляем такой литературный отряд, который хочет быть в современных условиях пролетарскими революционерами». То есть писатели и критики не собираются сидеть в редакции журнала «На посту», а хотят шагать в виде военного формирования — отряда. Этот отряд снова совершит революцию, и не какую-нибудь, а пролетарскую.

Цитата из «Платформы крестьянско-бедняцких писателей» (в эти же годы):

«Целый ряд товарищей, проводивших правоулацкую линию, всё ещё не отказались от неё. Комфракция крестьянско-бедняцких писателей опирается на массовое движение сознательных деревенских низов. В условиях, когда к власти пришёл пролетариат в союзе с беднейшим крестьянством, идеи могут быть только пролетарскими, крестьянско-бедняцкими и батрацкими. Спрашивается: как же можно в условиях господства пролетариата и беднейших слоёв крестьянства мириться с наступлением непролетарской и небедняцкой идеологии? Наш ответ один: смертельный бой!»

Нужно представить себе, чем были в действительности крестьяне-бедняки тогдашней России, какова была их житуха. В какой ме-

ре их могла интересовать литература. Надо всё это себе представить, чтобы убедиться: перед нами клинический документ. Его составили душевнобольные люди. Но они не были больными. Просто термины и словосочетания, которыми они жонглировали, не имели реального содержания. Это были слова-пустышки, наподобие мнимых величин в математике, над которыми производятся операции по аналогии с действительными величинами

Фантомные понятия вроде «гегемонии пролетариата», «литературы рабочего класса», идеологической выдержанности, выпрямления или искривления партийной линии и пр. завладели умами настолько, что взрослые и серьёзные люди готовы были проводить долгие часы в спорах о том, как надлежит манипулировать этими словами.

Этот язык зародился в социал-демократических кружках 90-х годов, в густом папиросном дыму ночных собраний, где лысеющие молодые люди в стоячих воротничках и женщины в пенсне и кринолинах осипшими голосами пререкались о рабочем классе и капитале, вещах, о которых не имели ни малейшего представления.

*

Кризис эротики. Один хасидский мудрец сказал: от Иерусалима до нас рукой подать, а от нас до Иерусалима — как до звёзд. Трудно представить себе, дорогая, что вы живёте так далеко. Я летел к вам целую бесконечность. Зато возвращение в сморщенном времени над океаном, по которому Магеллан плыл три месяца, ночь длиной в полтора часа в неподвижном рокочущем самолёте, навстречу европейскому солнцу, почти избегающему над чёрным пологом облаков, даёт почувствовать то, что прежде могла передать только литература: сюрреализм действительности.

Я думаю об истории, которую вы мне рассказали. Тридцатипятилетняя мать семейства, учительница в провинциальном городке, вступила в связь с учеником, 14-летним подростком, родила от него; дело открылось, родители мальчика возбудили судебное дело, у неё отняли ребёнка, отобрали других детей, от неё отрёкся муж, её выгнали с работы и уперли в тюрьму.

Вы сказали: вот вам сюжет. Поставьте себя на место этой женщины или даже на место этого подростка, придумайте подроб-

ности. На то вы и писатель. Представьте себе, сказали вы, что-нибудь вроде дамского клуба. Участницы собираются дважды в месяц, пьют чай с домашним печеньем и рассказывают друг другу историю своей первой любви. Вас пригласили, вы единственный мужчина в этой компании, ваша очередь выступить с исповедью. Вы рассказываете о своём первом романе, о романе подростка и взрослой женщины.

Не в том дело, что тема скользкая, или что не хватает фантазии. Трудность в омертвлении языка.

Нынче мы пожимаем плечами, читая о скандале, который разыгрался вокруг неслыханно откровенного романа Фридриха Шлегеля «Люцинда» два века тому назад. Знаменитые нашуевшие процессы над Флобером, Бодлером, над автором «Любовника леди Чаттерли» Д.Г.Лоуренсом кажутся недоразумением. С Джойса сняты наручники. Выпущен на свободу через 185 лет после смерти в психиатрическом заточении «божественный маркиз» де Сад. Книги Жоржа Батая признаны доброкачественной литературой, о них написаны солидные труды. Лишился пикантности апостол секса Генри Миллер вместе с Анаис Нин, его эмансипированной ученицей, не говоря уже о многочисленных подражателях. Выяснилось, что сочинять порнографическую литературу, вообще говоря, не так трудно. Сколько шума ещё совсем недавно наделал в русской эмиграции жалкий «Эдичка»! Такие романы можно печь, как оладьи.

Никакая прежняя эпоха не могла похвастать такой армией похабнейших писателей, лишив их одновременно ореола недозволённости; никакая эпоха не располагала такими возможностями тиражирования эротических текстов, никакое общество не могло помыслить о таких масштабах коммерциализации пола. То, что ещё недавно могло казаться реакцией на ханжество предшествующей эпохи, восстанием против буржуазного или коммунистического лицемерия, стало рутиной массовой потребительской культуры.

Я не собираюсь обсуждать критерии порнографической словесности, ведь давно уже замечено, что как только удаётся провести более или менее чёткие границы между «порно» и настоящей литературой, появляется произведение, которое их стирает. Будем довольствоваться тем, что у каждого из нас существует представле-

ние о талантливой прозе и о пошлятине. Важней другое: истерпанность эротического словаря, банальность «сексухи», инфляция и скука, и ощущение, что кроме физиологии и хулиганства у нас ничего не осталось.

Времена, когда об «этом» достаточно было сообщить обиняками, когда романист, доведя влюблённых до дверей спальни, почтительно откланивался, прошли; приходится договаривать всё до конца, и совершенно так же, как в XVIII, в XIX веке роман без любовной интриги — не роман, так в наше время кино не может обойтись без голого тела и проза — не проза, если в ней не нашлось места хотя бы для одной откровенной сцены. Мы имеем дело с литературной конвенцией, вывернутой наизнанку. Автор вынужден раздевать своих героинь. Автор вынужден выдавать читателям положенное. Как это сделать, если всё уже сказано и показано? Физические проявления любви не отличаются разнообразием, и литература, которая на Западе называется миметической, а в России — реалистической, зашла в тупик, где встретилась с другим неудачником — натуралистической кинематографией.

Вульгарность была последней отчаянной попыткой реанимировать язык. Надолго ли её хватило?

С художественной истиной дело обстоит совершенно так же, как с женщиной; это старое уподобление, я полагаю, не вызовет у вас протеста. Природа истины такова, что ей подобает игра с покрывалом. Истина может поразить, лишь явившись полуодетой. Больше того, лишь до тех пор она и остаётся истиной. Подобно тому, как эротично не голое тело, а способы его сокрытия, прямая речь бьёт мимо цели. Это и есть та самая «неправда правды», о которой говорит философ, ставший модным в России, — Жак Деррида (в трактате «Шпоры»). И получается, что для того, чтобы восстановить таинственное очарование наготы, ничего другого не остаётся, как захлопнуть книжку. Таким образом приходится признать, что колоссальные усилия, потраченные в своё время на то, чтобы разрушить заборы, которые воздвигло ханжество, пропали даром. Оставшись без всего, раздетая догола, растабуированная эротика сбежала. Заколдованный замок, как замок графа Вествест, недостижим, хотя бы нам на мгновение показалось, что мы уже там.

И всё-таки мы с вами единомышленны в том, что любовь и пол остаются — скажем так — предметом, заслуживающим внимания. Арьков, говорил Толстой, всегда будет главной темой литературы. По правде говоря, только о любви и стоит писать. И, может быть, писатели русского языка, на короткое время оказались в более выгодном положении, чем писатели Запада: для россиян известные темы ещё не стали рутиной.

Обратите внимание на то, что эротика в советской литературе, в советском искусстве вообще, по крайней мере с середины 30-х годов была репрессирована так же последовательно, как и политическое инакомыслие; эротика стала второй крамоллой. В идеальном согласии с древней, как мир, мифологией верха и низа (верхняя половина тела — местонахождение возвышенных начал, «низ» низменен, то есть постыден и неблагороден; герой может умереть от раны в голову, от лёгочного туберкулёза или от разрыва сердца, но не от дизентерии или рака прямой кишки) персонажи этого искусства могли влюбляться, страдать или возбуждать ответное чувство, но спать в одной постели — упаси Бог. Существуют работы о самодеятельной графике на стенах общественных зданий (sgraffiti), но, кажется, никому ещё не приходило в голову исследовать надписи и рисунки в отхожих местах. Никто не догадался собирать эти памятники традиционного народного творчества, а между тем заборная письменность с её жанрами и своеобразными достижениями представляла собой некое дополнение к высоконравственной официальной литературе и графике. Скажем так: это было её бессознательное. Потому что эстетика социалистического реализма не сводима к идеологии; её тайная психологическая подоплёка — порнографическое воображение.

Итак, на чём мы остановились? Эротизм современной литературы — не просто дань моде, если это мода, то она длится по меньшей мере три тысячи лет. Вообще вопрос уже давно не в том, как далеко мы можем переступить «приличия». Вопрос — если вернуться к нашему разговору — в том, удалось бы мне рассказать историю любви подростка к зрелой женщине так, чтобы там было сказано «всё» и вместе с тем — нечто другое.

«Первый поцелуй — начало философии», фраза из фрагментов Новалиса. Сенсация, потрясшая европейское общество три четверти века тому назад, когда было во всеуслышание объявлено, что невинный ребёнок есть сексуальное существо и что чуть ли не все движения человеческой души могут быть редуцированы к полу, заряжены полом, — это сенсация не то чтобы опровергнута, но отцвела; обе стороны уравнения можно переставить местами; сексуальность сама выступает в качестве универсального знака, и язык подхватывает эту двусмысленность, лучше сказать — язык навязывает нам свою двусмысленность, язык осциллирует. И это то, что я больше всего ценю в литературе. Может быть, истинное отличие порнографической словесности от непорнографической состоит в том, что порнография представляет собой вырождение языка в код. Порнограмма может быть прочитана лишь одним единственным способом. В порнографическом романе, как и в порнографическом кинофильме, всё есть как есть и всё происходит как оно происходит. Пожалуй, единственная художественная вольность, единственное отступление от «действительности» — фантастическая неутомимость партнёров.

Порнография девственно наивна. Порнография однозначна. Вот её критерий; вот то, что противоречит природе романа, который не знает чего хочет, допускает бесчисленное множество интерпретаций и в конечном счёте уходит, ускользает от всякого категорически-однозначного истолкования. В этом состоит источник бесконечных недоразумений между романистом и его критиками и читателями, всегда склонными вкладывать в книгу неожиданный для его создателя и притом один единственный смысл. Автор порнографических произведений не имеет оснований жаловаться на непонимание: у него никогда не бывает недоразумений с читателем.

Язык истины, уловить которую так же трудно, как поймать в невод русалку, единственно возможный язык, который нам придётся отыскивать заново, — откровенно-прикровенен. Это язык чувственный и философский, метафорически двусмысленный, бесстрашно-уклончивый; язык, который осциллирует, как луч между зеркалами, это речь об этом и одновременно не об этом. До свидания, дорогая, я чувствую, что никогда не смогу поставить точку. Adieu.

Идеализм литературы. Когда-то очень давно я сочинил повесть-притчу о короле вымышленного микроскопического государства, страна оккупирована вермахтом, издаются грозные указы, небольшое еврейское население королевства подлежит изоляции. Престарелый монарх выходит на улицу, украсив себя звездой Давида, и по его примеру все жители столицы надевают жёлтые звёзды.

Вы спрашиваете меня: куда девалось вертикальное измерение литературы? Персонажи моих прежних сочинений, король и другие, совершали поступки в духе некоторого высокого идеала Этот идеал соединял противостояние злу, гуманизм и религиозность, хотя бы и не прокламируемую. Почему они исчезли с моих страниц? Вместо этого я позволил себе опубликовать роман (не на него ли вы, кстати, намекаете?), который начинается с поистине отгаливующей сцены: столица великой страны загажена ядовитым помётом неизвестно откуда налетевших, зловещих птиц. Птичий кал шлёпается с крыш, висит на зданиях и памятниках, течёт по улицам, отравляет воду и психику людей. Что означает эта пародия на гибель Содома? Издёвку? И если да, то над кем?

Одним словом: что стряслось с идеалами и куда подевалась «ценностей незыблемая скала»?

Я бы ответил так: идеалы растворились в литературе. Король Клавдий в последней сцене «Гамлета» поднимает кубок, растворив в нём жемчужину из короны датский королей. Вот так же растворились герои-идеалисты в современной литературе, во всяком случае в той литературе, которую я нахожу достойной внимания. Напрасно было бы их искать: их функции взяла на себя сама словесность. Видите ли, и смысл нашей работы (если она вообще имеет какой-то смысл), и ответственность писателя (если это слово ещё что-то значит) — все эти вещи приходится постоянно обдумывать заново.

Сложилась ситуация, когда «искусству безобразия» противостоит благообразный кич. Обоим противопоставляет себя «ангажированная литература», литература на службе, чтобы не сказать — купленная. Куда ни кинь, всюду клин. Писатель, который не отдаёт себе в этом отчёта, литература, не рефлектирующая о самой себе,

не ищущая для себя иной площадки, попадает в объятия того, другого или третьего — и в конечном счёте оказывается добычей кольпортажа, тривиального рыночного искусства. Отсюда, между прочим, следует, что литература вынуждена начисто отказаться от прямой речи. Она выбирает иронию, блюдёт дистанцию и культивирует безупречный стиль.

Такая литература в самом деле может казаться равнодушной к добру и злу, но это не значит, что ей на всё наплевать. Я полагаю, что большая литература не вовсе иссякла и в нашем веке — и не лишилась сознания того, что она излучает некую весть, благую и мужественную. Может быть, эту весть не так легко расслышать, это великое Подразумеваемое не так просто угадать, ибо оно не артикулируется так, что его можно было бы без труда вычлениить и распознать, не подставляет себя с охотой религиозным интерпретациям, оно, как я уже сказал, химически растворено в прозе. Чего, однако, современная литература на самом деле лишилась, невозвратно лишилась, так это веры в абсолютную ценность бытия.

Вы говорите об отказе от «вертикального измерения», о том, что искусство отвернулось от христианства; я отвечаю, что искусство — это болезненный нерв эпохи, утратившей доверие к бытию. Вот то, что невозможно отрицать, и никакие увещания здесь не помогут. Утрачено фундаментальное доверие к бытию, нет больше этой почти инстинктивной уверенности в том, что миром правит некое благое начало. Невозможно и взывать к этому началу. Художник это знает — от такого знания невозможно убежать. Что он может ему противопоставить? Литературу, которая реабилитирует достоинство человека, только и всего. И она это делает — собственными средствами, создавая свой мир, не прибегая к проповеди, не пытаясь конструировать образцы поведения, чураясь какой бы то было идеологии — и не повторяя предшественников. Сдаётся мне, что найти своё оправдание литература может только в самой себе.

Дорогая, — я могу сказать только одно: читайте хорошую прозу, не тратьте времени на вульгарных, пошлых, дрянных и крикливых авторов. После дурно пахнущего натурализма, после парфюмерного эстетизма, после проституированного соцреализма, после всяческого хулиганства и раздрызга мы возвращаемся в пустую-

щую башню слоновой кости, на которой висит объявление «Сдаётся в наём», и с удивлением замечаем, что с тех пор, как её покинули последние квартиранты, кое-что переменялось. Тысячу раз осмеянная башня стала не чем иным, как одиноким прибежищем человечности. Подумайте над этим. Читайте хороших стилистов. Ничто так не очищает душу, как чтение хороших стилистов. Потому что тот, кто хорошо пишет, отстаивает честь нашего языка, другими словами, отстаивает достоинство человека. Будьте здоровы, до следующего раза.

*

Существует интерес исторический — и свехисторический. Не стоит писать ради исторического интереса.

Надо жить так, чтобы над тобой развевалось некое знамя; надо жить со знаменем. Не об «идеалах» речь идёт, а о мужестве сражаться с жизнью и одолеть невыносимую скуку жизни.

В мире, куда нас занесло, безоговорочная религиозность невозможна. Так и придётся умирать.

Решил посетить Гёльдерлина в Тюбингене, поднялся на его башню, отворил дверь. Тотчас он вскочил и бросился мне навстречу; я понял, что он хочет бежать, боролся с ним на пороге, наконец, удалось захлопнуть дверь. Подождав, я заглянул туда, поэт лежал на полу без признаков жизни.

Я не впускаю философские размышления в мою прозу. Я ставляю *материал* для размышлений.

Я не готовлю материал для размышлений, я интегрирую их в моей прозе.

СОДЕРЖАНИЕ

Смысл и оправдание литературы	7
Реквием по ненаписанному роману	11
Грёзы романиста	14
Человек-перо: Флобер	24
Когда боги удалились на покой: Маргерит Юрсенар	27
Набросок о красоте прозы	32
Сон без сновидца: Кафка	35
Чёрное солнце философии: Шопенгауэр	45
Примечания к Вагнеру	56
Дневник писателя: Томас Манн	70
Вдохновитель Леверкюна	73
Клаус Манн	77
К северу от будущего: Хайдеггер и Целан	86
Достоевский — в меру	95
Одну Россию в мире видя: Горенштейн	107
Тютчев в Мюнхене	112
Лео Блум и Саня Лаженицын	120
Мы, европейцы	123
Невидимый колледж	125
Путь-дорога	127
Писатель — журналист — писатель: Эренбург и Вайян	130
Рембо, или спящий в долине	140
Театр сумасшедших: маркиз де Сад	146
Париж и всё на свете	149
Финал вчерашнего мира: Стефан Цвейг	158
Верфель	163
Канетти	167
Шульц, или общая систематика осени	174
Улица Аси Лацис: Беньямин	185
Гёте и девушка из цветочного магазина	191

Написать о самоубийстве — значит его избежать: Чоран	197
Два рода человеческих: Вейнингер	202
Интервью с призраком: Луи Селин	221
Мост над эпохой провала: Музиль	226
Когда боги удалились на покой: Маргерит Юрсенар	234
Полигисторический роман: Герман Брох	238
История еретика и меча: Борхес	245
Как мы пишем	252
Из мемуаров Б.А. Тригорина	257
Двадцать книг, которые	261
Литературный музей. <i>Записи разных лет</i>	264

Борис Хазанов
ЧЕЛОВЕК-ПЕРО
Писатели и литература

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*
Дизайн обложки *И. Н. Граве*
Оригинал-макет *Б. Н. Марковский*



Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 г. №436-ФЗ

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»,
192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.
Тел./факс: (812) 560-89-47

Редакция издательства «Алетейя»:
СПб, 9-ая Советская, д. 4, офис 304,
тел. (812) 577-48-72, aletheia92@mail.ru

Отдел продаж:
fempro@yandex.ru, тел. (812) 951-98-99

www.aletheia.spb.ru

*Книги издательства «Алетейя» в Москве
можно приобрести в следующих магазинах:*

«Историческая книга», Старосадский пер., 9. Тел. (495) 921-48-95

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.
Тел. (495) 915-27-97

Магазин «Фаланстер», Малый Гнездниковский пер., 12/27.
Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

Магазин «Циолковский», Новая площадь, 3/4, подъезд 7д.
Тел. (495) 628-64-42

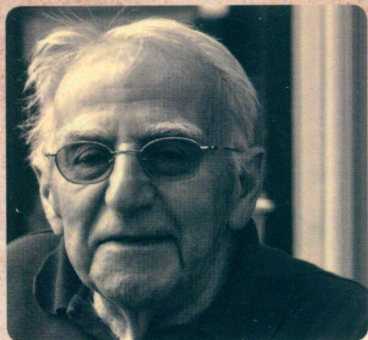
«Галерея книги „Нина“», ул. Бахрушина, д. 28. Тел. (495) 959-20-94

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат 60x88 1/8. Усл. печ. л. 19,56. Печать цифровая. Заказ № 24638-065.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».

193149, РФ, Ленинградская область, Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.



Борис Хазанов (псевдоним Г.М.Файбусовича), родился в Ленинграде, вырос в Москве. Учился в Московском университете, на последнем курсе филологического факультета был арестован, получил 8 лет по обвинению в антисоветской агитации, отбывал наказание в Унженском исправительно-трудовом лагере. Позднее окончил медицинский институт, работал врачом, кандидат медицинских наук. В связи с участием в Самиздате был вынужден покинуть Советский Союз и поселился в Германии. Автор романов, рассказов, эссеистических произведений. Многократно переводился на европейские языки, публиковался в России и за границей. Премия «Литература в изгнании» (Гейдельберг), несколько премий Международного ПЕН-клуба, «Русская премия» (Москва), премия имени Марка Алданова (Нью-Йорк), шорт-лист премий «Русский Букер» и «Большая книга». Живет в Мюнхене.

В издательстве «Алетейя» вышли в свет книги:

- Истинная история минувших времен.**
- К северу от будущего.** Романы и повести
- Третье время.** Романы и повести
- После нас потоп.** Романы и повести
- Вчерашняя вечность.** Повести и рассказы
- Опровержение Чёрного павлина.** Романы, повести, эссе
- Миф Россия.** Статьи и эссе
- Подвиг Искарриота.** Рассказы, статьи, письма
- В лучах чужих планет.** Рассказы, статьи, переводы
- ...Пиши, мой друг.** Переписка с Марком Харитоновым» (2 тт.)
- Элизиум Теней**
- Пусть ночь придет.** Повести о женщинах