

Борис Хазанов • ОПРАВДАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

БОРИС ХАЗАНОВ

Оправдание ЛИТЕРАТУРЫ



Original Russian
by [illegible]
Copyright © by [illegible]
Boris
English Edition
Copyright © by [illegible]
Copyright © by [illegible]
First published in Russian
The Russian text published by
by arrangement with [illegible] & [illegible]

...t it, said
...HISTORICAL PASSION
...that they must add these murderers
...the chivalrous migration come in. He
...ing across a handkerchief! He Wehral, was
...ed in five paces of ... was easy for him to
...so farth. Wehral stroged his shoulder, as
...that precisely this extreme case was a cunning ploy
...to strike How Castorp, who was entitled to
...he succeeded, during the negotiations of the
...using the number of shots at one instead of three, and
...with the question of distance so as to average them
...should be placed fifteen paces apart, and have the
...five paces before firing. But in exchange for this
...with the question of distance so as to average them
...parries. — It was discovered that none of these
...Herr Albin had. Besides the shiny little
...time it is about the same. And
...even the cold, ...
...So James broke off, ... of the flesh. Althir, mildly interest
...query answered: ... unsocial. It was to a que to hour
...veloped a new habit of ... of the crowd's legs with
...brows and puc ...
...the Hofrat's ...
...Had it lost ...
...so. The ...
...deal, ...
...pit of ...
...times he ...
...the ...
...table ...
...dust, c ...
...s, of ...
...y thin. At ...
...it him. Followed a little ...
...written ...
...Th ...
...whether ...
...ere walking ...
...ne sanatorium ...
...always longer ...
...return had been ...
...accomplished in a surprisingly short time. S

ЭТЮДЫ
О ПИСАТЕЛЯХ

БОРИС ХАЗАНОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
Б.С.Г.-ПРЕСС

БОРИС ХАЗАНОВ

Оправдание
ЛИТЕРАТУРЫ

ЭТЮДЫ О ПИСАТЕЛЯХ

МОСКВА • Б.С.Г.-ПРЕСС • 2018

УДК 82-4
ББК 84(2Рос=Рус)6
Х15

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России» (2012—2018)

Дизайн и макет СТАНИСЛАВА ВАЛИШИНА

В оформлении обложки использована работа художницы ANNEMARIEKE KLOOSTERHOF

Предисловие ВАДИМА ПЕРЕЛЬМУТЕРА

Хазанов Б.

Х15 Оправдание литературы: Этюды о писателях / Борис Хазанов; предисл. В. Перельмута. — М.: Б.С.Г.-Пресс, 2018. — 240 с.

ISBN 978-5-93381-387-3

В новой книге современного прозаика, эссеиста и переводчика Бориса Хазанова (р. 1928) собраны его эссе о литературе, искусстве прозы, русских и европейских прозаиках и поэтах. Автор глубоко проникает во внутренний мир своих героев, показывая зачастую не напрямую явленное и сокрытое от глаз читателей.

УДК 82-4
ББК 84(2Рос=Рус)6

- © Б. Хазанов, 2018
- © В. Перельмутер, 2018
- © Б.С.Г.-Пресс, 2018

ПИСАТЕЛЬ КАК ЧИТАТЕЛЬ

Когда нет ничего под руками,
искусство начинает рассказывать
о себе и на этом сюжете развязы-
вает язык...

Абрам Терц

...Впрочем, не только тогда. В любом из искусств есть время и место, в которых художники размышляют, говорят, пишут об искусстве. Будь то живопись, музыка, литература. И отличаются их размышления от сочинений искусствоведов прежде и более всего тем, что они, художники, там не *работают*, они там живут.

Евгений Шварц, упомянув о знакомстве своем с известным историком-исследователем литературы, удивленный, признался, что не понимает литературоведа, «в котором не осталось хоть сколько-нибудь читателя». Ибо как он может изучать творчество тех, в ком *читателя* — много?

Без малого триста лет назад молодая *авторская* русская литература пустилась вдогонку литературам наиболее просвещенных европейских стран, возникая под пером именно *писателя как читателя*. Читателя поэтов и прозаиков античности и более поздних, вплоть до современных ему французских, английских, итальянских,

испанских, немецких. И переводчика — потому что перевод ведь тоже не что иное, как чтение, прочтение, попытка эмоционально точно передать свое *впечатление* от прочитанного.

Русский писатель как читатель *учился* — тому, что иноязычные авторы замечательно умели делать. Это, при желании, нетрудно проследить — от Василия Петрова и Михайлы Ломоносова, привезшего, напомним, из Германии и привившего русской поэзии силлабо-тонику, куда более органичную, как выяснилось, для полиритмичного русского языка, нежели неповоротливая силлабика, до Ивана Крылова и Ивана Дмитриева.

В позапрошлом веке эти печатные писательские размышления-разговоры о литературе продолжились, постепенно всё более адресуясь к читателям. О Бенжамене Констане и Викторе Гюго, о Гёте и Шиллере, о Шекспире и Байроне, etc. Лучшие русские писатели были превосходными читателями. И творили уникальный опыт: воспитания-развития *своего* читателя. Который бы читал авторов-соотечественников так, как они, писатели, читают других, иноязычных. Потому что в искусстве чтения, как и положено в искусстве, *что и как* слиянны.

Опыт удался. Правда, не без курьезов, один из коих иронически отметил век спустя Набоков, объясняя оглушительный успех у читающей публики топорного романа Чернышевского «Пролог»: «Гениальный русский читатель понял то доброе, что тщетно пытался выразить бездарный беллетрист». Однако сие — частность...

Думается, можно сказать, что именно следующее поколение таких читателей обеспечило успех русской литературе *нового времени*, рубежа девятнадцатого-двадцатого столетий.

Этот краткий и, разумеется, далеко не полный исторический экскурс понадобился мне, дабы прояснить, если угодно, *генетическое происхождение* книги Бориса Хазанова, возникшей в нынешнюю пору кризиса неторопливого, *умного* чтения. Не без сомнений — в существовании *адресата*: «Кто такие наши воображаемые читатели, есть ли у нас вообще читатели. Поистине скандальная тема нашего времени. Оставим ее в стороне: о плачевной участи литературы, вытесненной на обочину в массовом телевизионном обществе, сказано достаточно».

Вот для этих, быть может, «воображаемых читателей» Борис Хазанов *медленно* читает классиков двух последних веков: Флобера и Достоевского, Гёте и Тютчева, Джойса и Пруста, Томаса Манна и Борхеса, Бруно Шульца и Маргерит Юрсенар... Читает *замечательно* — то бишь замечает многое — и важное, что ускользало, проскальзывало при их чтении, вероятно, не только у меня.

И для себя я бы выделил написанное им про Пауля Целана. Поэта, с которым русскому читателю, не знающему языка оригинала, особенно не повезло. Предпринятые доныне попытки перевода на русский не дали уловить, хотя бы отчасти, гениальности этого поэта. Борис Хазанов предлагает свой перевод самого знаменитого и значительного сочинения Целана — «Фуги смерти». Перевод прозаический. С оговоркою, что некоторые — существенные — утраты в этом случае неизбежны. Тем не менее перевод производит впечатление сильнейшее. И заодно понимаешь, почему именно этот поэт сделал — своими переводами — популярнейшим в Германии одного из русских поэтов двадцатого века — Мандельштама...

«Читайте хороших стилистов, — советует Борис Хазанов. — Что такое стиль? В самом общем смысле — преодо-

Вадим Перельмутер

ление хаоса. Ничто так не очищает душу, как чтение хороших стилистов».

Хочу повторить за ним — читайте хороших стилистов.

Одним из которых написано «Оправдание литературы».

ВАДИМ ПЕРЕЛЬМУТЕР

СМЫСЛ И ОПРАВДАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ*

Был задан вопрос: в чем оправдание художественной литературы?

Кочевье корней языка ведет их в новые земли, миграция слов меняет одежду слов, вместе со звучанием изменяется их душа. Слова взрослеют или деградируют; предок не узнал бы потомка. Так, латинское *ratio* превратилось во французское *raison*, оттуда проникло в наш язык, где «резон» означает опять-таки не совсем то же самое. Итак, вы хотели бы знать, каков смысл занятий литературой, в чем ее резон.

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.

АНТИОХ КАНТЕМИР

* Выступление в мюнхенском Русском литературном кружке.

Один ответ уже дан: пишут ради известности. Можно было бы продолжать. Пишут, чтобы выставить себя напоказ. Повинуясь потребности выразить себя. Высказаться по поводу той или иной злободневности. Расквитаться с кем-нибудь (литература — это сведение счётов, сказал Арман Лану). Пишут для собственного удовольствия. Для заработка (что оказывается чаще всего иллюзией: доходы прозаика средней руки уступают улову опытного собирателя подаяний). Наконец, можно возразить, что, 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.

И всё же вы чувствуете унылую недостаточность этих доводов, слишком сиюминутных, — между тем как остается без ответа нечто такое, чему невозможно дать конкретное и прагматическое объяснение, нечто... словом, *нечто такое*.

Durch so viel Formen geschritten,
durch Ich und Wir und Du,
doch alles blieb erlitten
durch die ewige Frage: Wozu?
(Ты прошел через такое множество форм,
через Я, через Мы, через Ты, —
но вечной мукой остался
вопрос: зачем?)

ГОТФРИД БЕНН

Стихотворение Бенна обросло множеством интерпретаций; в конце концов, оно говорит о смысле существования. Я цитирую его, пытаюсь отдать себе

отчет о смысле того дела, которым мы занимаемся. В постановке вопроса скрыто подозрение, что такой смысл все-таки существует. Верно ли это? Наши литературные предки могли испытывать тяжелые сомнения относительно своих творческих способностей, но им не приходила в голову мысль о ненужности самой литературы.

Гораций (ода III, 30 — обращение к Мельпомене) ставит себе в заслугу то, что он ввел в латинскую поэзию метры эолийской лирики. Он полагает, что этого достаточно, чтобы остаться в памяти потомков до тех пор, пока жрец с молчаливой весталкой будут всходить на Капитолий (*dum Capitolium scandet cum tacita virgine pontifex*), иначе говоря — навсегда. Притязание на бессмертие литературы подкреплено ссылкой на традицию, то есть опять же на литературу; смысл литературы — в ней самой.

Пушкин в стихотворении под эпиграфом из Горация (*Exegi monumentum*) выразил уверенность, что его будут помнить и чтить за то, что он, по примеру Радищева, восславил свободу и воспел милосердие; эта четвертая строфа, как мы знаем, была слегка переделана.

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.

Перекличка (вслед за Ломоносовым и Державиным) с римским поэтом, но ответ совершенно другой. Смысл литературы в том, что она призывает к человечности.

Если вы не устали от цитат, я приведу еще одну, в совершенно другом роде, из письма Пруста графу Жоржу Лори (*G. de Lauris*). Пассаж, который почти без изменений вошел в ключительный том романа «В поисках утраченного времени»:

Величие подлинного искусства... состоит в том, чтобы вновь обрести, схватить и донести до нас ту реальность, от которой, хоть мы живем в ней, мы полностью отторгнуты, реальность, которая ускользает от нас тем вернее, чем гуще и непроницаемей ее 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 определенном смысле переживают в любое мгновение все люди, в том числе и художник, жизнь, наконец-то открывшаяся и высветленная, — это литература. Люди ее не видят, так как не пытаются направить на нее луч света. В результате вся их прошедшая жизнь остается нагромождением бесчисленных негативов, которые пропадают без пользы оттого, что разум людей их не проявил.

Это, может быть, самое радикальное заявление. Литература есть заново, во всей ее реальности восстановленная жизнь. В отличие от той, замусоренной рутинным знанием, прожитой и неотрефлексированной, не высветленной искусством жизни, это жизнь подлинная. В этом и состоит задача литерату-

ры, ее высший смысл. Литература не есть фантазия или эстетическая игра, но некая сверхреальность.

Легко, конечно, возразить, что если словесность и могла бы притязать на статус второй действительности, то это всё же действительность, подвергнутая обработке, другими словами, денатурированная в результате химического процесса, именуемого творчеством. В случае с романом «В поисках утраченного времени» — денатурированная дважды: «жизнь» возрождается в памяти рассказчика Марселя, который только собирается писать роман, а сам Марсель существует в сознании писателя Марселя Пруста.

«Обретенное время», последний том эпопеи Пруста, было опубликовано, если не ошибаюсь, в 1927 году; через пятьдесят лет Ролан Барт в лекции, прочитанной в *Collège de France* незадолго до своей нелепой гибели от несчастного случая на улице, развивает альтернативную мысль об особой раскрепощающей функции литературы.

Наш язык по своей природе авторитарен; язык — это инструмент подавления, это фашист. Всякий дискурс в той или иной мере поражен вирусом порабощения и рабства. Язык должен быть изобличен, «подорван» внутри самого языка, эту работу, выполняемую писателем, лектор называет смещением.

«Если, — продолжает он, — 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 остается ничего, кроме как плуто-

вать с языком, дурачить язык. Это спасительное плутовство, этот блистательный обман, позволяющий расслышать звучание безвластного языка, во всем великолепии воплощающего идею перманентной революции слова, — я, со своей стороны, называю *литературой*» (пер. Г. Косикова).

Литература возвращает человеку свободу от политического, идеологического, научного, религиозного единовластия, от порабощения, орудием которого является уже сам язык.

Сказанное выше может убеждать или не убеждать; похоже, что все попытки оправдать литературу недостаточны, — и не в этом ли, в силу какого-то хитрого парадокса, скрыто ее конечное оправдание? Однако вопрос «зачем» фатально смыкается с вопросом «для кого». Кто такие наши воображаемые читатели, есть ли у нас вообще читатели. Поистине скандальная тема нашего времени. Оставим ее в стороне: о плачевной участи литературы, вытесненной на обочину в массовом телевизионном обществе, сказано достаточно.

Будем говорить «о высоком». (В конце концов, эпохи, когда серьезная литература предназначалась для ничтожного меньшинства, — правило, а не исключение). Знаменитая фраза Флобера из письма к м-ль Леруайе де Шантпи от 18 марта 1857 года о том, что писатель в своем произведении подобен Богу в природе, он везде присутствует, но его нигде не видно, — фраза эта не могла не всплыть в нашем разговоре. Для автора «Госпожи Бовари» это формула объективной, безличной прозы. Можно предложить другое сравнение: романист по отношению к своим героям — тоже, что игрок над шахматной доской. Он распоряжа-

ется фигурами, а они, в свою очередь, диктуют ему свою волю, ибо живут и двигаются по собственным правилам; таковы законы искусства, которыми писатель не может пренебречь.

Таков еще один ответ о смысле нашего ремесла: сотворение альтернативного мира.

Альтернативного, так как он вовсе не притязает на воспроизведение действительности; более (или хуже) того, он молчаливо ставит под сомнение реальность реального мира. Да, под сомнение, и всё же (замечает Франсуа Мориак в эссе «Романист и его герои») совесть писателя нечиста: люди «с ужасом» узнают себя в этих выдуманных героях. Так это или не так, действительно ли Чехов изобразил в художнике Рябовском своего друга Левитана, а в Тригорине самого себя, — мир, созданный писателем, побуждает читателя задуматься о загадках мира, в котором он живет, и о тайне своей собственной жизни.

Уподобление литературного творчества игре, пусть даже такой рафинированной, как шахматы, может покоробить: оно как будто игнорирует нравственные ориентиры. Впрочем, некоторые представители послесоветского поколения писателей в сегодняшней России с удовольствием подхватят тезис, согласно которому искусство не интересуется разницей между добром и злом. Идея не новая, как все шокирующие идеи, но на ней стоит остановиться.

Открытие неприглядной действительности, беспощадный натурализм великих романов XIX века, Бодлер, Достоевский научили видеть в человеке существо, не заслуживающее доверия, — трезвый взгляд, что и говорить, и покончивший со всяческим прекраснотушием. Редукционистские тео-

рии — экономические, социологические, психологические — санкционировали этот взгляд, этот вектор, направленный вниз, в грязные закоулки жизни и темные подвалы души; туда переселилось искусство. Отсюда было недалеко до смакования безобразного, до фекального эстетизма. (Термин «фекальная литература» изобретен не мною.) Из литературы культ безобразия перекочевал на сцену, его с восторгом подхватил экран. Сложился, по закону обратного воздействия искусства на творца, новый тип писателя-циника, драматурга-циника, кинематографиста-циника, для которого иной взгляд на вещи, иной подход — как бы уже дурной тон. Проза, драма, кино словно не чувствуют себя вправе заниматься чем-либо другим, кроме раскапывания экскрементов. Предполагается, что рвотный рефлекс, который хотят возбудить у читателя или зрителя, есть новая разновидность катарсиса.

Между тем пафос разоблачения выдохся. («Красавице платье задрав, Видишь то, что искал, а не новые дивные дива».) Эпатаж приелся, кажется, что всё уже сказано, всё названо своими словами. Но надо продолжать, и постоянной заботой этого искусства становится переплевывание самого себя. Каждый раз надо выдавать что-нибудь позабористей. Литература, столь успешно восставшая против надоевшего морализма, в свою очередь надоела.

Заговорив о литературе безобразия, унижающей читателя, рискнем ли мы вспомнить о древнейшей функции искусства — творить красоту? От этого слова пахнет, как сказал бы незабвенный Гаев, пачулями. От него разит парикмахерской и кичем. И все-таки. Перечитайте «Египетские ночи», и вы, по край-

ней мере, почувствуете, что такое эстетическое совершенство прозы. Красота прозы отнюдь не чурается жизненной прозы. Ее не пугают подвалы жизни. Чехов жаловался, что в рассказе «Припадок» никто не заметил описания первого снега в переулке публичных домов. Повесть «Черный монах» начинается за здравие, кончается за упокой; и нечасто встретишь в русской литературе произведение, чей итог, сюжетный и философский, был бы таким беспросветным. Диагноз, поставленный русской деревне в повестях «Мужики» и «В овраге», в рассказе «Новая дача», безнадежен. Но как это всё написано!

Вернемся к морали: что же все-таки стряслось с «идеалами»? А ничего — их попросту больше нет. Они исчезли. Литература отгрызла их, как волк — лапу, защемленную в капкане. Осталось другое — и я не думаю, что оно противоречит нашему представлению о литературе как о высокой игре. После дурно пахнущего натурализма, после гнилостного эстетизма, после prostituiрованного соцреализма, после всяческого хулиганства и раздрызга мы возвращаемся в пустую башню слоновой кости, на которой висит объявление «Сдается в наем», и с удивлением замечаем, что с тех пор, как ее покинули последние квартиранты, кое-что переменилось. Тысячу раз осмеянная башня стала не чем иным, как одиноким прибежищем человечности. Подумайте над этим. Читайте хороших стилистов. Что такое стиль? В самом общем смысле — преодоление хаоса. Ничто так не очищает душу, как чтение хороших стилистов. Потому что тот, кто хорошо пишет, отстаивает честь нашего языка, другими словами, отстаивает достоинство человека.

Современникам всегда казалось, что их время — самое ужасное. Минувший век, однако, может похвастать новациями, о каких не слышали прежде. Я не говорю о компьютерах и генетике. Это был век концлагерей, век тоталитарных государств, ублюдочных вождей и вездесущей тайной полиции. Век «масс», для которых тотальная пропаганда, оснащенная новейшей технологией массовой дезинформации, с успехом заменила обветшалую религиозную веру. Век двух мировых войн, необычайного совершенства технических средств истребления людей и разрушения памятников цивилизации, когда стало возможным в считанные минуты уничтожить с воздуха целый город, в короткий срок умертвить в газовых камерах шесть миллионов женщин, мужчин, детей и стариков.

Мы родились в эпоху величайшего умаления человека. Литература, для которой человек по-прежнему остается высшей ценностью, именно об этом, об этой ценности, и твердит. Вопреки всему, она настаивает на том, что нет ничего важнее человеческой личности. Вот в чем, с вашего позволения, смысл работы писателя, резон литературы.

К этому как будто уже нечего прибавить.

Но — еще два слова. Рано или поздно каждый, кто всерьез занимается литературой, догадывается, что его суверенность — мнимая. На самом деле он находится в услужении. Не у государства, или общества, или народа, об этом и говорить сегодня как-то неловко. Литература предстает перед писателем как некая сущность, или, если хотите, живое сверхсущество, наделенное вечной жизнью. Оно стоит над всеми современниками и соотечественниками. Все

мы, великие и невеликие, знаменитые и неизвестные, пляшем под его дудку. Оно существовало до нас и переживет нас всех. Мы умираем, сказал Блок, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны.

ВЕТЕР ИЗГНАНИЯ

I

Leb die Leben, leb sie alle,
halt die Träume auseinander,
sieh, ich steige, sieh, ich falle,
bin ein anderer, bin kein anderer.

PAUL CELAN. AUS DEM NACHLASS*

С тех пор как существует цивилизация, существует эмиграция, с тех пор как существуют рубежи, существует зарубежная литература. Основоположником русского литературного рассеяния можно считать князя Андрея Курбского, но генеалогия изгнанной литературы много старше. Поистине у литературного эмигранта есть право гордиться древностью своей участи. Черета предков за его спиной уходит в невообразимую даль. На бе-

* «Живи все жизни, не смешивай сны. Смотри: я поднимаюсь, смотри: я падаю. Я — другой, я тот же». *Пауль Целан. Из посмертного.*

регу Понта его тень греется у огня рядом с Назоном. Вместе с Данте в чужой Равенне не он ли испытывал злобную радость, заталкивая папу Бонифация в ад? Столетия мало что изменили в его судьбе. Что такое отечество? Место, где ты не будешь похоронен. Александр Герцен покоится на кладбище в Ницце за три тысячи верст от Москвы. Немецкий поэт Карл Вольфскель писал из Новой Зеландии друзьям: «Сюда-то уж они не доберутся». Он лежит на окраине Окленда, под камнем с надписью *Exsul poeta*, «поэт-изгнанник». На могиле Иосифа Бродского на острове-погосте Сан-Микеле в Венецианской лагуне написано только имя.

Ура, мы свободны!

«Но вечно жалок мне изгнанник, Как заключенный, как больной. Темна твоя дорога, странник. Полынью пахнет хлеб чужой». Это реминисценция Данте, это у него сказано о горьком хлебе чужбины (*lo pane altrui*). Предполагается, что дома хлеб сладок. Как бы не так. Ахматова не могла признаться себе, что она эмигрант в собственном отечестве.

II

Слово *exsilium*, «изгнание», вошедшее в новые языки, встречается у авторов I века и спустя два тысячелетия означает всё то же. Изгнать — значит прогнать насовсем, чтобы духу твоего не было. Изгнанный умирает для тех, кто остался и самим этим фактом как бы приложил руку к его изгнанию. Так было со всеми; и с нами, разумеется. Между тем мы не умерли. Прошли годы, кое-что изменилось, и о нас

вспомнили на бывшей родине, чтобы торжественно объявить нам, что мы, беглецы и беженцы, принадлежим прошлому: граница стала проницаемой, эмиграция утратила свой резон, дорога «домой» открыта.

Но изгнание — это пожизненное клеймо, бывают такие неустрашимые стигматы. Изгнание, если угодно, — экзистенциальная категория. Можно объявить его недействительным, сделать его нереальным невозможно.

Византийская поговорка гласит: когда волк состарился, он издает законы. Разве мы не византийцы? Мы слишком хорошо знаем эту страну. В новом обличье она кажется нам прежний оскал.

Мы жили в век полицейской цивилизации. Ее памятники обступают каждого, кто приезжает в Москву; только ли памятники? Но даже если бы их больше не было в помине. Даже если бы гигантская опухоль в центре столицы была вырезана, если бы вместе с комплексом зданий тайной полиции была снесена вся многоэтажная храмина коррупции, дикости, привычного измывательства и произвола — возвращение оказалось бы для изгнанника новой эмиграцией. С него хватит одной.

III

Разумеется, это человек прошлого. Все часы остановились в тот день, когда он уехал. Родина, как лицо умершей женщины на фотографии, стоит перед его глазами, какой он видел ее в последний раз. Он не в состоянии поверить, что на самом деле она жива,

и снова замужем, и рождает детей, и даже чего-то достигла в жизни.

Всё его существо — сознает он это или нет — противится предположению, что «у них там» может выйти что-то путное. Не оттого, что он кипит ненавистью к оставленной родине, отнюдь нет; но потому, что он так устроен. Это не должно удивлять. Это можно было легко заметить у эмигрантов первого послереволюционного призыва: будущее, на которое они так упорно возлагали свои надежды, было не что иное, как прошлое. Они грезили о стране, которой на самом деле давно не было; а та страна, которая продолжалась, казалась им безнадежной. Солдат, раненный в деле, считает его проигранным, сказано у Толстого. Эмиграция пожимает плечами, когда слышит об успехах отечества, не потому, что она желает ему зла, а потому, что она так устроена, потому что обременена памятью и живет этой памятью.

С изгнанием ничего не поделаешь, изгнание — это отъезд навсегда. Билет в одну сторону, побег с концами. Вынырнуть ночью за бортом, вылезти из подкопа по ту сторону тына, вышек с прожекторами, штрафных полос и проволочных заграждений; уйти в небытие, в потусторонний мир, или, лучше сказать, уйти из потустороннего мира в широкий мир, из рабской зарешеченной страны — на волю.

IV

За эту удачу нужно было платить. В сущности, за нее надо было расплатиться всей прожитой жиз-

ню. Государство, наградившее беженца пинком в зад вместо того, чтобы расправиться с ним, как оно привыкло расправляться с каждым, в ком подзревало хотя бы тень несогласия, не довольствовалось тем, что ограбило его до нитки, отняло все его права, его достоинство и достояние. Нужно было истребить его прошлое, зачеркнуть всё, что он сделал, выскоблить всякую память о нем. Отныне его имя никогда не будет произноситься. Всё, что он написал, подлежит изъятию. Его не только нет, его никогда не было.

Зато никуда не денется, никогда не пропадет его пухлое дело с грифом «Хранить вечно». Зубастая пасть хранит память об ускользнувшей добыче. А осьь когда-нибудь еще удастся его сцапать.

Между тем изгнанник увозит, вместо имущества и «корней», нечто бесценное и неискоренимое в камере для обысков в аэропорту Шереметьево-2, в последние минуты его раздевают, как водится, догола, но самого главного не находят. Волчьи челюсти щелкают, ловя пустоту. Невидимая валюта, то неуловимое, что он захватил с собой, — это язык.

Язык! Неотчуждаемое богатство, крылья, которые вырастают у сброшенного со скалы, язык, не напрасно названный жилищем бытия. Язык возрождается в каждом из нас, и переживет всех нас, и через голову современников и правителей свяжет нас с традицией. Никто не относится к языку так ревниво, никто так не страдает от надругательства над языком, как эмигрант. Гейне назвал Библию портативным отечеством вечно скитающегося народа. Единственное и неистребимое отечество, которое изгнанник унес с собой, — язык.

V

Но ведь там, где он бросил якорь, всё называется по-другому, и даже если ему не чужд язык приютившей его страны, он тотчас заметит, что и думают здесь по-другому. Его язык — так, по крайней мере, ему кажется — непереволим. Благословение писателя-эмигранта, родная речь, — это вместе с тем и его тюрьма. Не сразу доходит до него, что он притащил с собой свою собственную клетку. Любои язык представляет собой замкнутый контур мышления, но русский изгнанник затворен вдвойне, он прибыл из закрытой страны, из гигантской провинции; самая ткань его языка пропахла затхлостью и неволей.

Власть воспоминаний, привычки и повадки, привезенные с собой, мешают ему спокойно и с достоинством вступить в новый мир; то, что называется культурным шоком, есть психологический или, скорее, психопатологический комплекс растерянности, неуверенности, ущемленного самолюбия и страха признаться самому себе, что ты не понимаешь, куда ты попал. Счастье обретения свободы, то необыкновенное, неслыханное счастье, от которого рвется грудь и о котором не имеют представления те, кто остался, — обернулось разочарованием. Душевная несовместимость становится причиной смешных и печальных *faux pas*, спотыканий, осечек.

О них отчасти могут дать представление первые пробы пера на чужбине и даже обыкновенные письма родным. Отчет новосела о жизни в другой стране — документация недоразумений. Вопреки распространенному мнению, первые впечатления ошибочны. Девять десятых того, что было написа-

но и поспешно опубликовано русскими беженцами вскоре после прибытия в Европу или Америку, подтверждают это. «Свежий глаз» наблюдает поверхность, ничего не зная о том, что под ней, он не может отрешиться от стереотипов, от иллюзий и предубеждений, он не столько наблюдает, сколько ищет в увиденном подтверждение чему-то затверженному, когда-то услышанному, где-то вычитанному; свежий глаз на самом деле совсем не свежий и невольно искажает пропорции, преувеличивает значение второстепенного и побочного, не замечает главного.

VI

Знание языка не ограничивается умением понять, о чем говорят; скорее, это умение понять то, о чем умалчивают. Настоящее знание языка — это знание подтекста жизни. Неумение понять окружающих, а еще больше непонимание того, о чем они *не* говорят, что разумеется само собой, превращает новичка в инвалида. Сочувствуя ему, с ним невольно обходятся как с несмышленьшим. Простой народ принимает его за слабоумного.

Но и самые скромные познания в языке — роскошь для подавляющего большинства русских эмигрантов, не исключая интеллигентов. О писателях нечего и говорить. Вот одно из следствий жизни в закрытой стране. Горе безъязыкому! Он как глухонемой среди шумной толпы, как зритель кино, где выключился звук. Что происходит? Действующие лица смеются, бранятся, жестикулируют. Он смотрит на них, как потерпевший кораблекрушение — на остро-

витян. Как письмо из клочков бумаги, он тщится сложить смысл из разрозненных, с трудом пойманных налету слов. Когда же мало-помалу он овладевает туземным наречием, многое, о, сколь многое остается для него зашифрованным, невнятным, неизвестным; научившись кое-как читать текст жизни, он не знает контекста.

Но он — писатель и помнит о том, что искусство гораздо больше интересуется вытесненным, нежели разрешенным, скрытым, чем явным, подразумеваемым, чем произносимым. Он писатель и может писать только о том, что знает досконально. Это знание ему не приходится добывать. У него открытый счет в банке памяти, и он может брать с него сколько захочет. Вот почему литература изгнанников обращена к прошлому, к тому, что оставили, как конники князя Игоря, за холмом.

VII

Эмигрант переполнен своим прошлым. Он должен его переварить. Условия самые подходящие: переваривание начинается, когда процесс еды в собственном смысле закончен — когда перестают жить прежней жизнью. Забугорная словесность чаще всего не ищет новых тем. И когда она «возвращается», то кажется многим на родине устарелой. При этом не замечают, что она создала и освоила нечто, может быть, более важное: новое зрение.

Люди, ослепленные предрассудками или оболваненные пропагандой, думают, что изгнание обрекает пишущего на немощь. Власть, приговорившая ли-

тератора к остракизму, преуспела вдвойне, заткнув ему глотку на родине и выдворив его на чужбину. Теперь он окончательно задохнется. Кому он там нужен? Вырванный из родной почвы, он повиснет в воздухе. Так ей кажется. И она радостно потирает руки. Свои грязные волосатые руки, где под ногтями засохла кровь.

Между тем ботанические метафоры более или менее ложны. Они были ложны и сто лет назад. Потому что литература — сама себе почва. Литература живет не столько соками жизни, сколько воспоминаниями: память — ее питательный гумус. Искусство бездомно и ночует в подвалах: в подземелье памяти.

Если труд и талант составляют две половины творчества, то память — его третья половина. Когда независимость влечет за собой кару, когда писательство, не желающее служить кому бы то ни было, объявляется государственным преступлением, когда родина, а не чужбина приговаривает писателя к молчанию и ставит его перед выбором: изменить себе или «изменить родине», — тогда эмиграция предстает перед ним как единственная возможность отстоять свое достоинство. Тогда изгнание — единственный способ сохранить верность литературе. Эмигранту — и это тоже часть традиции — присуще непомерное самомнение. Он утверждает, что он «не в изгнании, а в послании». С неслыханной заносчивостью он повторяет слова, приписываемые другому изгнаннику — Томасу Манну: «*Wo ich bin, ist der deutsche Geist*».

Где я, думает он, там торжествует свободное слово, там русский язык и русская культура.

VIII

Он уверен, что настоящая литература не страдает от дистанции, наоборот, нуждается в дистанции — и во времени, и в пространстве. Литература жива не тем, что видит у себя за окошком, — в противном случае она вянет, как только спускается вечер, и на другой день о ней уже никто не вспомнит, — но жива тем, что стоит перед мысленным взором писателя, на экране его мозга: это просто «осознанное» (воплощенное в слове) сознание. Литература питается не настоящим, а пережитым, она не что иное, как *praesens praeteriti*, сегодняшняя жизнь того, что уже миновало. Литература — дело медленное: дерево посреди кустарников публицистики. Литература, говорит он себе, является поздно и как бы издалека.

Мы не совершим открытие, указав на главный парадокс ускользнувшей, очнувшейся на другом берегу словесности.

Это — творчество подчас в самых неблагоприятных условиях, так что диву даешься, как оно может вообще продолжаться. Самое существование эмигрантской литературы есть нонсенс. Нужно быть сумасшедшим, чтобы годами предаваться этому занятию, нужно обладать египетским терпением и фанатической верой в свое дело, чтобы всё еще корпеть над своими бумагами, всё еще писать — в безвестности и заброшенности, без читателей, без сочувственного круга, посреди всеобщей глухоты, в разряженном пространстве. Никто вокруг не знает языка, на котором пишет изгнанник (*unus in hoc nemo est ropulo*, — жалуется Овидий, ни одного человека среди этого народа, кто сказал бы словечко по-латыни!).

Если его страна и возбуждает у окружающих некоторый интерес, то это интерес чаще всего политический, а не тот, который может удовлетворить художественная словесность; обыкновенно от такого автора ждут лишь подтверждений того, о чем уже сообщили газета и телевизор. Безнадежная ситуация. И вместе с тем — вместе с тем это писательство, которому жизнь в другой стране предоставляет новый и неожиданный шанс.

IX

Выбрав удел политического беженца и отщепенца, писатель лишился всего. Черт возьми, тем лучше! Он одинок и свободен, как никто никогда не был свободен там, на его родине. Пускай он не решается описывать мир, в котором он оказался, который ему предстоит осваивать, может быть, всю оставшуюся жизнь. Зато он живет в мире, который прибавляет к его внутреннему миру целое новое измерение, независимо от того, удалось ли в него вжиться. Нет, я не думаю, что век национальных литератур миновал, как миновал век национальной музыки и национальной живописи. Но литература, увязшая в «национальном», обречена, это литература провинциальных углов и деревенских околиц. Жизнь на чужбине обрекает писателя на отшельничество — что из того? Зато он видит мир. Ветер Атлантики треплет его волосы. Зато эта жизнь, огромная, необычайно сложная, несущаяся вперед, оплодотворяет его воображение новым знанием, наделяет новым зрением, новым и неслыханным опытом. Об этом опыте

не догадываются те, кто «остался». Недаром встречи с приезжими соотечественниками так часто оставляют у него чувство общения с людьми, которым как будто не хватает одного глаза.

Расстояние имеет свои преимущества, о них хорошо знали классики. Гоголь в Риме, Тургенев в Париже, Достоевский, создавший в Дрездене едва ли не лучший из своих романов, — нужны ли еще примеры? Взгляду из прекрасного далёка открывается доселе неведомый горизонт.

Х

Оставив злое отечество, писатель-эмигрант хранит ему верность в своих сочинениях, но не ностальгия, а память движет его пером. Да, он по-своему верен отечеству, только это такое отечество, которого уже нет. (Может быть, никогда и не было.) В этом, собственно, простое объяснение, почему эмигранты обыкновенно воспринимаются как «бывшие». Надтреснутые чашки, как выразился о немецких эмигрантах Эрих Носсак. Изгнанники производят впечатление инвалидов истории. Так оно и есть. Только подчас эти инвалиды шагают вперед бодрее других. Во всяком случае упреки в том, что они «оторвались», совершенно справедливы.

Действие «Улисса» приурочено к июньскому дню 1904 года, книга пишется во время Первой мировой войны. Величайший исторический катаклизм сотрясает Европу — а чудак корпит над сагой о временах, теперь уже чуть ли не допотопных. «Человек без свойств» создается в межвоенные годы и годы Второй

мировой войны, а в огромном романе не наступила еще и первая; действие происходит в государстве, которого давно нет на карте. «Доктор Фаустус» начат 23 мая 1943 года, бомбы сыплются на Германию, но роман и его герой, разговоры, споры, события — всё это даже не вчерашний, а позавчерашний день. Ничего не осталось от старой России, о которой пишет Бунин — пишет как в забытии, ничего не видя вокруг.

Эмигрантская проза, как жена Лота, не в силах отвести взгляд от прошлого. Парадокс, однако, в том, что прошлое может оказаться долговечнее настоящего. У прошлого может быть будущее — настоящее же, как ему и положено, станет прошлым.

XI

Лозунг Джойса: *exile, silence, cunning*. В несколько вольном переводе — изгнание, молчание, мастерство. Превосходная программа, если есть на что жить. Автор «Улисса» сидит в Триесте по уши в долгах. Роберт Музиль в Швейцарии сочиняет воззвание о помощи: нечем платить за квартиру, не на что жить. Жалкая нищета российской «первой волны» — общеизвестный сюжет. Вопрос, который задает себе писатель-изгнанник, есть, собственно, вопрос, который рано или поздно встает перед каждым пишущим, только в нашем случае он приобретает драматический характер: кто его затащил на эту галеру? Почему, зачем и для кого он пишет? Вопрос, на который нет ответа.

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...*

То, что делает проблематичным любое писательство и вдвойне сомнительным — писательство в изгнании, есть именно то, что делает его необходимым; воистину мы околели бы с тоски, когда бы не «муза». Чем бессмысленней и безнадежней литературное сочинительство, тем больше оно находит оснований в самом себе. И можно спросить — или это всё та же заносчивость отщепенцев? — можно поставить вопрос с ног на голову: не есть ли эмиграция — идеальная модель творчества, идеальная ситуация для писателя?

ХІІ

Всевозможные эмигрантские исповеди оставляют впечатление тяжелого невроза. Но это вовсе не обший удел. На самом деле эмиграция — это, знаете ли, большая удача. Это значит не петь в унисон, не шагать в ногу; не кланяться ни режиму, ни народу, не принадлежать никому. Хорошо быть ничьим. Что такое отечество? Место, где ты не будешь похоронен. Умерший в эмиграции публицист и поэт Илья Рубин писал:

* «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...» *Овидий*.

Над нами небо — голубым горбом,
За нами память — соляным столбом,
Горит, объятый пламенем, Содом,
Наш нелюбимый, наш родимый дом.

Хорошо быть чужим. Умереть, зная, что «там» по тебе никто не заплачет. Дом сгорел, возвращаться некуда, разве только в тот вечный приют, где есть место для всех нас: в русскую литературу.

РУССКИЙ СОН О ГЕРМАНИИ

1

Некий 18-летний помещик прибыл в свое имение в одной из северо-западных губерний Европейской России, дело происходит, как удалось вычислить, весной 1820 года. Он прискакал верхом, его багаж прибыл заблаговременно. Молодой барин вернулся из чужих краев, одет по-европейски.

...По имени Владимир Ленский,
С душою прямо геттингенской,
Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.

Перед нами портрет русского романтика, скромного на немецкий лад. Нетрудно представить себе его внешность: на нем белая рубашка с широким отложным воротником, открывающим шею, длинные локоны, как у Новалиса, спускаются на плечи. Ленский — питомец Геттингенского университета, в то время одной из самых либеральных высших школ Западной Европы, и, разумеется, поэт; то, как характеризует его поэзию Пушкин («он с лирой странствовал на свете; под небом Шиллера и Гёте их поэтическим огнем душа воспламенилась в нем... он пел разлуку и печаль, и *ничто*, и *туманну даль*... он пел поблекший жизни цвет» и т. д.), довершает его облик. Как и подобает романтическому поэту, Ленский гибнет — правда, не от туберкулеза, как певец Голубого цветка, а на дуэли.

Для нас важно отметить, что это не только литературное воплощение конкретного типа молодого человека, типа, который появился в русском дворянском и образованном обществе первой четверти XIX столетия. За образом пылкого, наивно-восторженного, с презрением отметающего прозаическую действительность, мечтательного и несуразного Ленского вырисовывается образ Германии, каким его рисовали себе в России. Пушкинское определение страны, откуда юный поклонник Канта вывез черные кудри и вольнолюбивые мечты, — «туманная», — имеет некоторый обобщенный смысл. Черты этой русской Германии сохранились надолго.

2

«Мы, Петр Первый, Царь и протчая... изобрели за благо Брауншви́г-Люнебургского тайного юстицрата Готфрида Вильгельма фон Лейбница за его Нам выхваленные и от Нас изобретенные изрядные достоинства и искусства такожде в Наши тайные юстицраты определить и учредить... понеже Мы известны, что он ко умножению математических и иных искусств и произыскиванию гистории и к приращению наук много вспомоши может, его ко имеющему Нашему намерению, чтоб науки и искусства в Нашем государстве в вящий цвет проишошли, употребить. И Мы для вышеупомянутого его чина Нашего тайного юстицрата годовое жалованье по тысячи ефимков [или] альб[ертусов] определить изволили».

Именной указ от 1 ноября 1712 года, по которому 66-летний ганноверский философ, математик, физик, инженер, юрист, лингвист и придворный историкограф был зачислен на русскую службу с пенсией в 1000 талеров, очень пригодившейся Лейбницу, когда несколько лет спустя двор во главе с новоиспеченным английским монархом переехал в Лондон, а старик остался доживать свои дни в захолустном Ганновере, — один из ранних и малоизвестных документов, подготовивших вклад немецкой мысли в европеизацию огромного государства на востоке. Русский царь познакомился с Лейбницем в том же году на курорте в Бад-Пирмонте. В бумагах Лейбница, поданных на имя Петра, имеется подробный план развития просвещения и науки в России и чертеж Волго-Донского судоходного канала.

Три последних столетия политическая и культурная история нашей страны тесно связана с историей Германии. Основание первого русского университета и Академии наук — в большой мере заслуга немецких ученых; в дальнейшем все университеты в России были организованы более или менее по немецкому образцу. Наука и образование, торговля и ремёсла, государственная администрация и бюрократия, вооруженные силы и военное дело — во всех этих областях выходцы из Германии сыграли выдающуюся роль. Династия Романовых, вскоре после кончины Петра I угасшая по мужской линии, во второй половине XVIII века пресекается и по женской; со смертью Елизаветы Петровны (1762) императорский дом, хотя и носит по-прежнему имя Романовых, становится Гольштейн-Готторпским. Начиная с эпохи Петра все русские царицы, за единственным исключением, были немками; самая знаменитая среди них — принцесса Ангальт-Цербстская, на шестнадцатом году жизни прибывшая в Санкт-Петербург «с тремя мешками старых платьев» в качестве приданого, как пишет Ключевский, и свергнувшая своего супруга Петра III, чтобы стать императрицей, «матушкой-государыней», которая замечательно усвоила русские обычаи, русский образ жизни, русский язык, но так и не научилась говорить без акцента. Прусская придворная лексика сохранялась в России до конца монархии. Количество немецких научных, технических и военных терминов, вообще слов немецкого происхождения в русском языке огромно. Некоторые из них живут в русском языке после того, как они давно исчезли из немецкого.

Знать следовала примеру монархов. Родовитый московский барин Иван Яковлев вывез из Штутгарта 16-летнюю дочь мелкого чиновника Генриэту Луизу Гааг, в России ставшую Луизой Ивановной, и придумал для своего незаконнорожденного сына фамилию Герцен — одно из самых славных имен русской литературы. Гвардейский офицер и помещик Афанасий Шеншин вернулся из Дармштадта с молоденькой беременной Шарлоттой Беккер, которую он увел от мужа (по некоторым сведениям — выкупил); сын «Лизаветы Петровны» стал знаменитым русским поэтом Афанасием Фетом.

Едва ли столь длительное и многообразное влияние было бы возможным без человеческих контактов, без регулярного притока иностранцев в Россию. В XIX веке в Россию переселилось, по приблизительным данным, полтора миллиона выходцев из немецких земель. Фигура немца — музыканта, учителя, ремесленника, мастера-умельца, мелкого торговца — привычная и обязательная принадлежность российского поместного, провинциального и столичного быта. Русская литература трансформировала эту фигуру в традиционный образ — лучше сказать, в галерею так или иначе варьируемых образов, то и дело воскресающих в произведениях русских классиков.

3

Но прежде вспомним еще одну персонификацию русской Германии — лицо, знакомое зарубежному читателю русской литературы. Речь идет о носителе старинного, громкого аристократического имени,

в котором автор «Войны и мира» лишь изменил одну букву, — столбовом русском дворянине и помещице посреди своих крепостных, в окружении челяди, в занесенной снегом усадьбе вдали от столиц.

...Отворялась громадно-высокая дверь кабинета, и показывалась в напудренном парике невысокая фигурка старика с маленькими сухими ручками и серыми висячими бровями, иногда, как он насупливался, застилавшими блеск умных и молодых блестящих глаз.

Князь Николай Андреевич Болконский, отставной екатерининский генерал-аншеф, впавший в немилость при императоре Павле, безвыездно живет в своей деревне, где, однако, отнюдь не предается безделью. Он считает, что все человеческие пороки порождены двумя причинами: праздностью и суеверием — и ценит две добродетели: деятельность и ум. С раннего утра он занят: пишет мемуары, погружен в математические выкладки, работает на токарном станке, копается в саду, руководит работами в своем имении, где постоянно что-то строится. Превыше всего старый князь блюдет дисциплину, сам подает пример и требует от окружающих неукоснительного исполнения раз навсегда заведенного порядка.

Разумеется, мы в курсе дела. Нам нетрудно узнать прообраз Болконского. Умный, желчный, деспотичный, неутомимо-деятельный, капризно-взбалмошный старик, порой невыносимый, всегда обаятельный, — почти пародия на Старого Фрица. И всё же не пародия: Толстой не скрывает своей симпатии к нему, в то время как эпизодические образы «настоящих» немцев в романе скорее несимпатичны.

Что еще важнее, князь Болконский-старший, хотя он и получил в свете насмешливое прозвище *le roi de Prusse*, вовсе не фигура подражателя: это чрезвычайно цельный и органичный для тогдашнего русского общества образ. Не зря он противопоставлен искусственным людям — актерам придворного круга и высшего света, вроде лощеного князя Василия Курагина и его детей. Конечно, ко времени, когда создавался роман, живые прототипы Болконского давно вымерли. Но осталось жить и сохранило притягательность то, чем в более общем смысле является этот образ: русское зеркало Германии, точнее Пруссии.

В другом, более раннем произведении Льва Толстого — автобиографической трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» — нас буквально на первой странице встречает действующее лицо с немецким именем и русифицированным отчеством: это домашний учитель и воспитатель мальчика Карл Иванович. С ним связывают повествователя сложные чувства; в жизни подростка немец-учитель занимает куда более важное место, чем родители.

Как теперь вижу я перед собой длинную фигуру в ваточном халате и в красной шапочке, из-под которой виднеются редкие седые волосы. Он сидит подле столика... в одной руке он держит книгу, другая покоится на ручке кресел; подле него лежат часы с нарисованным егерем на циферблате, клетчатый платок, черная круглая табакерка, зеленый футляр для очков, щипцы на лоточке. Всё это так чинно, аккуратно лежит на своем месте, что по одному этому порядку

можно заключить, что у Карла Иваныча совесть чиста и душа покойна.

Бывало, как досыта набегаешься вниз по зале, на цыпочках прокрадешься наверх, в классную, смотришь — Карл Иваныч сидит себе один на своем кресле и с спокойно-величавым выражением читает какую-нибудь из своих любимых книг. Иногда я заставал его и в такие минуты, когда он не читал: очки спускались ниже на большом орлином носу, голубые полузакрытые глаза смотрели с каким-то особенным выражением, а губы грустно улыбались...

4

Учитель Карл Иванович Мауэр возглавляет хоровод немецких персонажей русской художественной литературы классического века; все они похожи друг на друга, все вместе и отражают, и одновременно формируют традиционное представление о Германии и образ немца в русском культурном сознании. Заметим попутно, что этот образ ныне принадлежит прошлому: он не выдержал испытаний XX века.

Это почти всегда добрые и одинокие старики-бедагоги, в молодые годы приехавшие в Россию в надежде поправить свои дела, но так и не добившиеся успеха, старательные, чудаковатые, смешные, склонные к сентиментальной риторике, идеалисты, книжники и музыканты. Прожив много лет в чужой стране, они всё еще дурно говорят по-русски; это объясняется тем, что их наниматели — русские аристократы, владеющие немецким; музыканту или учителю из Германии приходится изъясняться по-русски толь-

ко с прислугой, да и сам он, в сущности, слуга. Жизненный путь этого персонажа — отражение реальной ситуации большинства немецких уроженцев в тогдашней Российской империи, но, конечно, здесь не обходится без известной стилизации. (Мы оставляем в стороне немецких крестьян-колонистов, прибывших в Россию в XVIII веке и образовавших устойчивые национальные анклавные на Нижней Волге и Украине. Их присутствие почти не оставило следов в русской литературе. За рамками этой статьи остаются и «остзейцы» — немецкие прибалтийские дворяне, постоянно пополнявшие ряды бюрократии и офицерства и в большинстве своем русифицированные до полной самоидентификации с Россией.)

Христофор Теодор Готлиб Лемм родился в 1786 году в королевстве Саксонском, в городе Хемнице, от бедных музыкантов... Он уже по пятому году упражнялся на трех различных инструментах. Восьми лет он осиротел, а с десяти начал зарабатывать себе кусок хлеба своим искусством... На двадцать восьмом году переселился он в Россию. Его выписал большой барин, который сам терпеть не мог музыки, но держал оркестр из чванства...» Через семь лет хозяин Лемма разорился, немец остался ни с чем. «Ему советовали уехать; но он не хотел вернуться домой нищим из России, из великой России, этого золотого дна артистов...

Тургенев, который любил предварять рассказ о своих героях подробными биографиями, не делает исключения и для папаша Лемма. Действие романа «Дворянское гнездо» происходит в 1842 году, Лемму 56 лет, по тогдашним понятиям это уже старость.

Вдобавок он выглядит старше своих лет — следствие невзгод и разочарований. В России его зовут Христофор Федорович. Как и прежде, он беден и одинок.

Неслучайно он саксонец — следовательно, земляк Баха и Генделя. Лемм — учитель музыки Лизы Калиотиной, дворянской дочери, в которую он тайно влюблен и которой преподносит духовную кантату собственного сочинения под титулом «Только праведные правы», с посвящением: *Für Sie allein*.

В губернский город возвращается из-за границы помещик Лаврецкий. Однажды ночью, после решающего объяснения с Лизой, герой романа слышит игру на рояле из верхних окон небольшого дома, где проживает Лемм.

Звуки замерли, и фигура старика в шляфроке, с раскрытой грудью и растрепанными волосами, показалась в окне... Лаврецкий проворно взбежал наверх, вошел в комнату и хотел было броситься к Лемму; но тот повелительно указал ему на стул, отрывисто сказал по-русски: «Садитесь и слушать»; сам сел за фортепьяно, гордо и строго взглянул кругом и заиграл. Давно Лаврецкий не слышал ничего подобного...

Наконец-то, первый раз в жизни, старого музыканта посетило подлинное вдохновение, и он создал нечто великое.

5

В последние десятилетия XIX века обе страны, мучительно ощущавшие свою отсталость, пережива-

ют капиталистический бум. Германия поворачивается к русскому соседу другой личиной: теперь это уже не лоскутная провинциальная страна карликовых княжеств, затхлых полусредневековых городков, почтовых рожков, романтических туманов, страна сентиментальных мечтателей, заоблачных философов, пухленьких золотоволосых девушек в белых передниках, гофмановских персонажей, гномов и фей. Перед нами могущественная империя, победительница привыкшей к победам Франции. Достоевский, который, в отличие от Тургенева и Толстого, был выходцем из мещанской среды, усвоившим ее предрассудки, в своих романах чаще всего изображает немцев (как и поляков, как и французов, не говоря уже о евреях) в довольно неприглядном виде, зато в «Дневнике писателя», оценивая политическую обстановку в Европе конца 1870-х годов, явно берет сторону Германии. Князь Бисмарк — «гений», объединенная Германия, ставшая главной политической силой на европейском Западе, с народонаселением, которое превысило население «вырождающейся» Франции, — эта Германия ныне — естественный и достойный союзник России.

Одно дело — немцы в России, другое — там, за польскими клеверными полями и болотами. По-прежнему русское сознание не свободно от идеализации немецкого соседа, но теперь она приняла другую форму: немцы — дисциплинированный, хозяйственный, скаречно-скупой, сухо-расчетливый народ, немцы — это химики, инженеры, изобретатели, знаменитые врачи; «немец в Гамбурге Луну выдумал»; все технические новшества, все машины, приборы, инструменты, очки, лекар-

ства, всё, что делается из стали, от золингенских ножей и вилок до железнодорожных рельс и артиллерийских орудий, — всё оттуда, из Германии. И всё это каким-то образом сочетается с позднеромантической немецкой музыкой и новой философией — музыкой подавляющей мощи и философией воли к власти. Германская мысль предстает как чарующий и опасный соблазн. В писаниях Ницше русскую публику чарует и устрашает прежде всего весть о сверхчеловеке; в произведениях русских писателей появляются ницшеанские мотивы; Рихард Вагнер, которого Достоевский называет «пре-скучнейшей немецкой канальей», — сам Вагнер Достоевского, по-видимому, не читал, — находит в России горячих поклонников.

Можно удивляться тому, что до сих пор мало обращали внимание на черты близости у создателя «Кольца» и «Парсифаля» — и автора «Братьев Карамазовых». Сходство прослеживается и в биографии (мелкобуржуазное происхождение; запутанная ситуация в родительском доме — неясность отцовства и ранняя потеря отца у Вагнера, неясная смерть отца, по-видимому казненного своими крепостными, у Достоевского; раннее, хронологически совпадающее участие в революционном движении и политические преследования — бегство Вагнера, объявленного политическим преступником, из Дрездена, арест, смертный приговор и заменившая его каторга Достоевского), и в эволюции мировоззрения (поворот от революционного утопизма к монархизму, почвенничеству и шовинизму), и, наконец, в творчестве. Монах в миру Алеша Карамазов напоминает юношу Парсифаля, Грушенька — Кундри.

6

Иронический вираж истории в первой четверти XX века состоял в том, что страна, добрых полтора столетия дававшая приют немецким искателям счастья, сделалась в свою очередь страной исхода. В конце 1918 года в немецких лагерях для военнопленных Первой мировой войны находилось свыше миллиона русских солдат и офицеров, и хотя значительная часть их довольно скоро возвратилась на родину, навстречу им в Германию повалили толпы граждан рухнувшей Российской империи. Для многих из этих беглецов Германия, недавний враг, отнюдь не была чужой и чуждой страной: интеллигенты учились до войны в немецких университетах, немало дворянских семейств было связано родственными узами с немецкими княжескими домами. Последний русский царь приходился, как известно, кузеном последнему кайзеру; официальный претендент на российский трон великий князь Кирилл Владимирович обосновался, правда ненадолго, в Кобурге.

Центром русской диаспоры в Германии стала прусская столица, где в 1922—1923 годах насчитывалось 360 тысяч новоприбывших выходцев из России, — приют известных писателей, местонахождение многочисленных русских книгоиздательств, редакций журналов и газет, литературных клубов и т. п., не говоря уже о торговых и банковских конторах, учреждениях бытового обслуживания, пансионатах, ресторанах. Так называемый Русский Берлин в первой половине двадцатых годов образовал особый анклав русской литературы. О человеческих типах этого Берлина немецкий читатель может соста-

вить представление, например, по ранним произведениям Набокова.

Но вот что любопытно: к русскому представлению о Германии и немцах эти годы ничего или почти ничего не прибавили. Образ Германии в русской сознании занимал, как мы видели, весьма важное место на протяжении всего XIX столетия, до тех пор, пока дети этой страны приезжали и селились в России в качестве не слишком многочисленного этнолического меньшинства. Теперь же, когда появилась возможность непосредственного и многостороннего контакта, возможность познания немецкого характера *ex fonte et origine*, когда русская литература поселилась в Германии, образ немца исчез или почти исчез из литературы. Персонажи с немецкими именами если и появляются время от времени в качестве эпизодических лиц, на страницах эмигрантских рассказов и романов, не выдерживают никакого сравнения с полнокровными фигурами немцев у классиков русской литературы. Это уже не живые лица, а манекены. Немцы Русского Берлина в лучшем случае присутствуют на заднем плане как нейтральный элемент обстановки. Как люди они совершенно не интересуют автора; кажется, что они и не заслуживают внимания; чаще же всего русский писатель, будь то Алексей Толстой, Владимир Набоков или Виктор Шкловский, как и множество других — для подавляющего большинства Берлин оказался временным пристанищем, — относится к местным жителям с плохо скрываемым презрением. Очевидно, что Германия утратила для него привлекательность.

Причины этого понятны, они коренятся в тенденции — свойственной всякому изгнанию — к ин-

капсуляции. Русская духовная элита во главе с писателями, та самая интеллигенция, для которой Западная Европа была издавна «страной святых чудес» (вошедшее чуть ли не в пословицу выражение поэта и философа XIX века Алексея Хомякова), теряет к ней всякий интерес, увидев ее вблизи, вынужденная обосноваться в этой стране грез, вдобавок далеко не в самый счастливый момент ее истории.

7

Деградация немецкого образа наблюдается и в метрополии. Два обстоятельства способствуют превращению литературного мифа в политический плакат. Гулкое, разнесшееся по всей Европе эхо русской революции, кризис либеральных ценностей, социальный кризис и радикализация рабочего и социал-демократического движения на Западе, прежде всего в Германии, на родине Маркса и Лассалю, — с одной стороны. С другой — превращение «первого в мире государства рабочих и крестьян» в закрытую страну, где вместе с другими гражданскими свободами отменена свобода передвижения, где любые не регламентированные сверху, неконтролируемые контакты с иностранцами пресекаются. Под лозунгом пролетарского интернационализма государственная пропаганда декретирует общеобязательные представления о том, кто и как живет в других странах. Всё еще живая вера молодежи в марксистско-ленинскую догму, мировую революцию, близкое светлое будущее и т. п. облегчают индоктринацию. Идеология куёт новый образ немца и Германии.

Этот образ прост, как плакат. Двойной, двуликий образ: справа немецкий фабрикант пушек и производитель боевых отравляющих газов, какой-нибудь Крупп или заправила концерна «ИГ Фарбениндустри», с голым бычьим черепом, в монокле, похожий на гротескных персонажей Георга Гросса; слева — немецкий рабочий. Под красным знаменем Германской компартии, на котором красуется лобастый профиль вождя трудящихся и угнетенных всех стран, сжимаемая древко мускулистой рукой, в пролетарской кепке и рабочем переднике, вслед за товарищем Тельманом, топчя тяжелым народным сапогом фашистскую нечисть, с «Интернационалом» и песней о Красном Веддинге на устах, немецкий «пролет», механический человек на шарнирах, демонстрирует всегдашнюю готовность прийти нам на помощь — нам, Советскому Союзу, — если империалисты посмеют на нас напасть. Под пером советских писателей этот образ может обрасти более или менее реалистическими аксессуарами, но в принципе остается одним и тем же — идеологической конструкцией. Впрочем, и он занимает сравнительное скромное место в новом культурном сознании подданных огромной страны, защищенной от внешнего мира рядами колючей проволоки, страны, которая сама себе — целый мир.

8

А затем сон о Германии превращается в кошмар. В свою очередь, кошмар становится явью.

Через три четверти часа после того, как последний товарный состав с минеральным сырьем и про-

довольствием, которые Советский Союз поставлял нацистской Германии согласно договору о дружбе, проследовал через Брест-Литовск на территорию «генерал-губернаторства» и далее в рейх, на исходе самой короткой ночи в году, войска, засевшие вдоль границы, под гром и свист артиллерии, в мертвенном сиянии повисших в небе осветительных ракет, покинули свои позиции. Наступило 22 июня 1941 года. Трехмиллионная тевтонская рать двинулась на Россию по трем главным направлениям фронта протяженностью в 2400 километров.

В панике первых дней и недель, едва успев оправиться от неожиданности, вся советская пропагандистская машина была вынуждена перестроиться. Понадобилось спешно сконструировать новую версию действительности, изобрести новую систему аргументов и новую фразеологию. Если вначале кое-кто еще вспоминал марксистские клише, то уже к началу июля, к моменту, когда вождь, пребывавший в неизвестности и, очевидно, растерявшийся, как все, собрался с силами и, наконец, выступил в первый раз, через две недели после начала военных действий, по радио с обращением к народу, вся привычная терминология была отброшена. Отныне манихейская пропаганда зиждилась на двух столпах: светлая безгрешная Россия и царство зла — Германия, священный русский патриотизм и образ исконного врага-немца. Народу разъяснили, что немцы всегда, вечно угрожали России; вспомнили и о славянских землях на западе, захваченных немцами, и о Ледовом побоище на льду Чудского озера, где князь Александр Невский одержал победу над тевтонским орденом, и Первую миро-

вую войну; припомнили всё, что было и чего никогда не было.

В ходе оборонительной, а затем и освободительной войны, сплотившей народ, чувства, подогреваемые пропагандой, были очень быстро усвоены массовым сознанием, стали чувствами миллионов и десятков миллионов людей. Новый миф о Германии заслонил все прежние стереотипы. Новый образ немца был, если можно так выразиться, окрашен в два цвета: это были цвета страха и ненависти. Быстрое продвижение вермахта вглубь страны произвело ошеломляющее впечатление, породив панический страх перед мощью и организованностью завоевателя. С известными оговорками можно даже сказать, что миф о немцах как высшей расе нашел в России, по крайней мере в первые месяцы войны, весьма многочисленных сторонников. В дальнейшем он окончательно уступил место мифу о немцах как о самом ужасном народе на свете. Психология военной страды не знает нюансов. Константин Симонов написал стихи, разошедшиеся по всей стране, под заголовком «Убей немца!».

Так убей же хоть одного!
Так убей же его скорей!
Сколько раз увидишь его,
Столько раз его и убей!

Никто уже не вспоминал о том, что «немец», может, был классовым врагом или классовым союзником, помещиком или крестьянином, капиталистом или рабочим, фашистом или антифашистом.

Всё, о чем здесь шла речь, принадлежит прошлому. Из империи зла Германия превратилась в сегодняшнем массовом сознании российского населения — за вычетом, быть может, представителей вымирающего старшего поколения — в страну, возбуждающую удивление, зависть и чуть ли не вожделение. Длинные очереди желающих переселиться в Федеративную республику перед воротами немецкого посольства в Москве говорят об этом достаточно красноречиво. Разумеется, складывающийся на наших глазах новый образ Германии и немцев не свободен, как и во все прежние времена, от иррационально-мифологических компонентов. Анализ публикаций на немецкие темы в российской массовой печати мог бы дать в этом смысле интересные результаты, но он выходит за рамки этой статьи. Новый сон о Германии всё еще «снится»; подождем, когда спящий проснется, чтобы расспросить его, что он увидел.

ПАРИЖ И ВСЁ НА СВЕТЕ

I

● ● ● И так, я поселился «на Холме», *à la Butte*, как здесь говорят; когда вы бредете от бульвара Клиши вверх по улице Лепик, мимо мясных, овощных, рыбных лавок, мимо выставки сыров, киоска с газетами всего мира, кондитерских, кафе, китайских ресторанчиков, по узкому тротуару, где теснится народ, но никто никого не толкает, где играют, сидя на корточках, дети, где какая-нибудь девушка вам улыбнется, 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 «Трем братьям», попадаете на маленькую площадь, к дому-пристанищу поэтов, ху-

дожников и актеров со смешным названием *Bateau-Lavoir*, что можно перевести как «Корабль-умывальник» или «Мостки для полоскания белья», — кто тут только ни побывал, здесь ошивались Ван Донген, Хуан Гри, Модильяни и толстая муза Аполлинера Мари Лорансен, Пикассо писал здесь «Авиньонских бабы», — 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 доберетесь 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, со многими маршами лестница. Минут двадцать займет последнее восхождение. Или вы можете встать в очередь перед фуникулером. Или подойти вплотную по верхним улочкам Монматра. 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 пришель-

цем, 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 черной 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 далекому горизонту за сплошными, во всю стену стеклами ночного затемненного кафе на девяносто шестом этаже небоскреба Хенкок, — говорят, оттуда видно четыре штата, — в Чикаго, хоть ты и бываешь там чаще, чем в Москве, остаешься 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 называл его, — с недавних пор здесь красуется табличка: «Площадь Сартра и Симоны де Бовуар», славная чета сиживала в кафе Флор, в двух шагах отсюда, — по вовсе не знаменитому маленькому кафе напротив старого дома на углу улиц Бюси и Святого Григория Турского, где я прожил однажды шесть счастливых дней, куда заворачиваю каждый раз, каждый год. По набережным Левого берега, по шкафам, лот-

кам и стендам букинистов — кто только ни 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 еще 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, наделен способностью принять тебя как своего. Не зря он был назван столицей XIX 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 решетками. Дешевое 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 словарем цитат, и всё так же течет Сена под мостом Мирабо, с которого некогда смотрел на воду поэт, дивясь тому, что всё еще жив, и высоко вдали непременно Монмартр с сахарной головой Святого Сердца. Я прекрасно понимаю, что и то, о чем 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 еще каких-нибудь полвека назад. Сравните портрет нормандца Флобера — короткая шея, широкое мясистое лицо и вислое усы старого галла — с физиономией узколицевого аскета с впалыми щеками, уроженца Бордо Франсуа Мориака, вы увидите два характерных французских типа. Но сегодня, глядя на толпу в парижском метро, где каждый четвертый — выходец или сын выходцев из стран бывшего Французского союза, потомок и представитель черного человечества, для которого не существовало Греции, Рима, Средневековья, Ренессанса, Нового времени, Революции, думаешь о том, что к двум фондам 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 впряемся 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 отчет, в чем состоит задание. О чем мы, собственно, собираемся поведать миру? Похоже, что записыванье мыслей о романе — суррогат самого романа. Графоманский зуд, порожденный 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 удастся. 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 остается тем же, кем был: песчинкой в песочных часах. Нет, мы не призваны на пир всеблагих,

мы не зрители высоких зрелищ, куда там, — мутный вихрь увлек нас за собой, скажем спасибо родине, что удалось унести ноги, возблагодарим судьбу и злодейское государство за то, что они оставили нас в живых.

V

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 Мандельштам 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 времен поздней античности, изжил себя. «Вот почему, когда писатель задумывает рассказать какую-нибудь историю и представляет себе, с какой издевкой 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 еще много раз.

Роман возрождается, как феникс, в новом оперении, чтобы умереть в очередной раз. Роман умирает всякий раз после того, как появляется реформатор романа. Мандельштам 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») еще раз заставила серьезно задуматься о жизнеспособности романного сочинительства. Автор «Улисса» подвел под романом окончательную черту. Кафка сызнова закрыл роман. Музиль, оставшись в лабиринте один на один со своим романом-Миноврамом, пал в единоборстве, но успел нанести роману смертельный удар.

Король умер — да здравствует король!

VI

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 дается? Но ведь это означает, что где-то в неведомых далях его персонажи все-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 недописывают. Мерное, последовательное повествование — достояние других времен, 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 звезды 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 еще предстоит собрать ее 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 ребер 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, куда 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, — перекресток 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 вздернуть на позорный столб уголовного преступника Варавву, а Иисуса помиловать? Последующие века выглядели бы по-иному.

Стрелочник перевел 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 вперед, вер 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 ее руку, которым она отказала. Вместо этого вышла за какого-то сморчка. Так шахматист раздумывает над проигранной партией, вновь представляет 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 ее 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 всерьез, 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; приемы 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. 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 обречен. 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, не приспособленная 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 Дедал произносит фразу, которую, должно быть, не раз повторял его создатель: «История — это кошмар, от которого я пытаюсь очнуться». Говорят, Джойс, узнав о начале мировой войны, сказал: а как же мой роман?

Снова задаешь 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 и как они там еще называются — 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 еще отстаивает суверенность личности, литература, последний бастион человечности. Может быть, поэтому роман и остался в живых.

X

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 сбегаящей вниз узкой мощеной улочки, таксист извлекает багаж из багажника. Пятнадцать шагов вверх по улице Толозе, пешком, чемодан на колесиках, лэптоп в сумке через плечо.

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

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 берем 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 лежа. 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 тех-

нологии, писал когда придется и чем придется. Заточенный 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 еще 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: зачеркивай написанное, работай над текстом. Рукописи Пушкина показывают, что это значит: они сплошь исчерканы.

Карамзин утверждал, что его прекрасный слог вышел из камина: напишу, говорил он, 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 и географические карты. Жорж Сименон, чей столетний юбилей в феврале 2003 года отмечался во Франции и Бельгии, чьи романы выпущены в серии «Библиотека Пляды» (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 рус-

ским меркам — повесть). Роман «Сто двадцать дней Содома» маркиза де Сада — почему бы не вспомнить и о нем? — был написан довольно мелким почерком на рулоне бумаги длиной в двенадцать метров. Пруст создал грандиозный многотомный роман большей частью по ночам, лежа 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 провел по крайней мере полжизни в домашнем кабинете, а его сын Клаус Манн писал свои романы, статьи, мемуары и так далее в номерах гостиниц и пансионатов: 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 мертвого 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 проч. Еще удивительней прямо или косвенно высказанная в каждом ответе, для нас почти непонятная уверенность писателей в том, что публика интересуется ими, ждет 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 отрешивается от нее: 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. И так далее.

Кто же эти мастера? Редактор разослал свои вопросы известным, признанным писателям; дело происходит, как уже сказано, на рубеже тридцатых. Любопытно посмотреть, что осталось от этой известности.

Некоторых — таких как Николай Тихонов, Михаил Слонимский, Николай Никитин, Алексей Чапыгин, Борис Лавренев — поглотило забвение. Другие — Ольга Форш, Вячеслав Шишков — если не исчезли из памяти, то, по крайней мере, стали малочитаемыми авторами. Почти то же можно сказать о Вениамине Каверине, который пережил почти всех своих современников и друзей, в том числе «Серапионовых братьев», сумел сохранить лицо, но остался, в сущности, автором одного произведения — «Двух капитанов». Юрий Либединский никого больше не интересуется. 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 большой популярности уже не приобрели. К Алексею Толстому, отнюдь не забытому, ставшему малым классиком, установилось настороженное отношение, и не зря. Устояли Виктор Шкловский и Юрий Тынянов. Звезда Михаила Зощенко не только не потускнела, но разгорелась еще ярче. Белый — давно уже 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 остается жить немногим больше трех лет, заключает рассказ о своих писательских трудах и терзаниях надеждой, что «в 2000 году, в будущем социалистическом государстве» творчество Белого будет признано «потомками тех, кто его осмеивает как глупо и пусто верещащий телеграфный столб».

Поразительно, как посмеялось над всеми время, над некоторыми особенно ехидно. Либединский, один из вождей РАППа и автор «Недели», которую изучали в школах, не мог, в отличие от Белого, пожаловаться на глухоту окружающих. Он рассказывает, как он сочинил свою знаменитую повесть:

«Я тогда был в компартии второй год... Каково было мое бытовое окружение? Это были, конечно, това-

рищи 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».

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). Вывод: «Мне кажется, что в этом и состоит один из важных законов работы художника».

Как в докладе на партсобрании полагается сочетать отчет 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» отсутствует рабочий класс.

Разумеется, 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 приемов обработки так называемого факта, что «литературному мастерству» можно обучить молодежь, как мастер на заводе наставляет ученика, вероучительная функция литературы и примат непогрешимой идеологии, истовое желание шагать в ногу со време-

нем и рабская зависимость от времени. Читая сборник, видишь, каким образом даже серьезные писатели, дети старой культуры, культивируют простоту, понимаемую как упрощение. Драматург Борис Лавренев, который мог бы сказать о себе, как Филипп Филиппович Преображенский: я московский студент (окончил до революции юридический факультет), в 1930 году формулирует свое 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».

Не смейтесь над Либединским и прочими. Эти нищие духом — кто они такие? Вы их потомки.

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 сестре Вульпиуса Кристиане.

Городок Веймар, столица герцогства на реке Ильм в Тюрингии, «зеленом 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 сестер. В субботу 12 июля 1788 года в парке над Ильмом Кристиана, которой

было 23 года, встретила государственного советника на прогулке и вручила ему прошение брата. Подробности этого события неизвестны; по всей вероятности, в ночь на воскресенье Кристиана стала любовницей Гёте.

Если, как утверждал Шопенгауэр, жизнь еще не зачатого ребенка вспыхивает в тот момент, когда будущие родители впервые видят друг друга, то можно с таким же правом сказать, что еще 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 обручен Новалис, о невесте Клейста Вильгельмине фон Ценге, о «черной Венере» Бодлера — Жанне Лемер-Дюваль.

Но Кристиана! «Мамзель Вульпиус», как именовало ее за глаза благовоспитанное общество в Веймаре, *Bettschatz* (постельное сокровище), *un bel pezzo di carne* (кусочек красивой плоти), как аттестует Кристиану Томас Манн в известном эссе о Гёте, добавляя: «маленькая цветочница, весьма хорошенькая и вполне невежественная». Можно ли считать ее «музой»? В недавно показанном по немецкому телевидению фильме режиссера 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 зовет. 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 Эккарта Клесмана — преследуют среди прочего одну цель: попытаться реабилитировать Кристиану. Или, лучше сказать, представить ее 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 наклоном к полноте, очень живая, очень миловидная, смешливая и немного неуклюжая. Ее 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 недоставало: это был ипохондрик, страдавший от приступов меланхолии и неудовлетворенности 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 ее), 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 экипа-

же, сидел рядом с ней в театральной ложе. Кристиана сажала овощи в огороде, ухаживала за садом, вела домашнее хозяйство. В ее бесконечной преданности Гёте не приходится сомневаться, но и ответные письма, которые она получала из Силезии, куда Гёте отправился со своим герцогом на маневры прусской армии, из Франции, Италии, Швейцарии, с театра военных действий против Бонапарта, свидетельствуют о прочной и верной любви.

О том, что так омрачало ее жизнь с Гёте в затхлом, не столько аристократическом, сколько филистерском Веймаре, узнать из писем Кристианы невозможно. Мы знаем об этом из других источников. Гёте познакомился с «цветочницей», *Blumenmädchen* (это слово, употребленное Томасом Манном, — реминисценция последней оперы Вагнера «Парсифаль», намек на волшебный сад Клингзора с хороводом девушек-цветов, которые должны соблазнить 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 ее идеалом «совершенной любви», — превратило Гёте в другого человека. Некая Фаустина, героиня двадцати четырех «Римских элегий», написанных в Веймаре вскоре после возвращения, по мнению одного биографа, условный персонаж, по мнению другого — реально существовавшая женщина, дочь трактирщика в римской *Osteria alla Campana*; оба автора, однако, сходятся на том, что истинный адресат восхитительных элегий — Кристиана. (Таково же, впрочем, было и впечатление первых читателей в Веймаре.) Вос-

торженно-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 прошел 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, хотели они этого или нет, 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. Любовь, свободную от 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 — мы возвращаемся к Кристиане — фрау фон Штейн вместе со всем порядочным обществом узнает о том, что ее поклонник завел себе подружку, открыто живет с ней и воспеваает ее в весьма компрометантных стихах. Неудивительно, что дамы во главе с г-жой фон Штейн и ее 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 выпустив-

шая известную «Переписку Гёте с ребенком»). Беттина якобы назвала подругу Гёте «кровавой колбасой» и в ответ получила от Кристианы увесистую затрепщину.

Социально-юридическое положение невенчанной жены было крайне шатким. Случись что-нибудь с Гёте, Кристиана очутилась бы на улице. Социального страхования в те времена не существовало. Незавидная судьба ожидала и ребенка, родившегося в конце декабря 1789 года. Герцог Карл Август, гораздо больше товарищ Гёте, чем его повелитель, согласился быть крестным отцом, но не присутствовал при крещении; мальчика назвали в честь правителя Августом, он оставался, однако, бастардом, незаконнорожденным 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 года 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 нем 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 мародеры, сперва их кое-как удалось успокоить, Гёте, поднятый с постели, в своем знаменитом фланелевом халате, выпил вина с солдатами — в конце концов он был почитателем Наполеона. Дальнейшее известно глав-

ным 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 разъяренная Кристиана. Она готова была, защищая 57-летнего Гёте, собственноручно расправиться с ними, и, по-видимому, ее решительность и отвага произвели впечатление. Кристиана втолкнула насильников в комнату, отведенную 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 произнес короткую речь. Он сказал, что благодарит свою подругу 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 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 ее письмах проскальзывают жалобы на одиночество, всё чаще она недомогает физически, хоть и старается скрыть свои хвори от мужа, которому всегда должна казаться веселой 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 свое, но откладывает рукопись и берет в руки книжку, которой бредит молодежь 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 нее 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. Он приводит целую коллекцию цитат из сохранившейся переписки Гёте и Кристианы, письма свидетельствуют о том, что Кристиана вовсе не была так уж безнадежна. Она читала по крайней мере некоторые стихотворения, читала роман «Избирательное родство», была в курсе творческой работы мужа. Орфография ее писем весьма причудлива и хранит следы ее родного диалекта. Но в начале XIX века немецкая орфография вообще оставалась еще 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 ее аго-

нии не присутствовал. Гёте не любил зрелище смерти. 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 ее не овеяло дыхание великой, навсегда ушедшей эпохи.

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 Федора Ивановича Тютчева в Германии объясняется фатальной непроизносимостью 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 берлинско-

го 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 провел 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 года: 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 дорогая для юного чиновника 14-го класса квартира, которую старый слуга, опекавший «дитё», обставил на старинный российский лад. В гостиной, в красном углу, висели в несколько рядов иконы и лампы. Хлопов вел хозяйство, сам готовил для барчука, встречал и угощал его немецких гостей. Вечерами в своей каморке он сочинял обстоятель-

ные отчеты для родителей Федора Ивановича, владельцев родового имения в селе Овстуг 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 лучшим 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 двадцатых—тридцатых 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 еще 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» («Еще 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, урожденной 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, приобретенные в доме Тютчева, получить профессию в мюнхенском университете Людвиг-Максимилиана. Барон Карл фон Пфэффель, камергер баварского двора, утверждал, что «за вычетом Шеллинга и старого графа де Монжелэ́ 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 увлеченно 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 осведомленный человек, с ним всегда интересно поговорить».

Тютчев, на которого Гейне (по мнению Юрия Тынянова) ссылается, не называя его по имени, в од-

ной 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 Людвига 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 четырех 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 щедушный, с редкими, рано начавшими седеть 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 лишен тщеславия, в том числе и авторского, писал свои вирши мимоходом, не интересовался публикациями и терял рукописи. Если бы ему сказали, какое место он займет на русском Олимпе, он был бы удивлен.

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 порабоощающим гипнозом необъяснимых чар — блистательного ума.

При всем том Тютчев — отнюдь не певец счастливой, самопоенной любви:

Она сидела на полу
И груды 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 темный 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 втор-

жение в нашу дневную жизнь шевелящегося под ней, словно магма под земной корой, «родимого хаоса»; и ее 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 году, 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 бьет о берег свой.

То глас ее: он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;
Прилив растет и быстро нас носит
В неизмеримость темных волн.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем, пылающею 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 еще не читал. Достаточно будет напомнить, что искусство дает 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 очами 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 40 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 талантливим дилетантом. В лучших своих творениях он принадлежал другому времени; державинская выпренность, классицизм XVIII века соединяется в нем 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 года развивался роман с юной графиней Ботмер; что же касается ее старшей сестры, эксцентрической красавицы Элеоноры, в домашнем обиходе Нелли, то еще в начале 1826 года она обвенчалась с 23-летним Тютчевым.

Ей было 27. Причудливая прическа, овальное детское личико и пышные плечи на единственном портрете кисти неизвестного художника. Хотя первый муж Элеоноры, покойный Александер Петерсон, оставивший ей трех сыновей (младшему не было и года), был дипломатом на царской службе, она не знала ни слова по-русски. Через жену Тютчев по-

роднился с баварской знатью. Дом Тютчевых превращается в светский салон; старик Хлопов получает отставку и отбывает к родителям Федора Ивановича. Одна за другой, в дополнение к трем пасынкам, у Тютчева рождаются три дочери. Семья и рассеянная жизнь требуют средств, жалование младшего секретаря посольства невелико, родители присылают немного, и начальство в лице русского посланника в Мюнхене ходатайствует в 1832 году перед министром иностранных дел о субсидии Тютчеву «для уплаты долгов и дабы держаться на высоте того общественного уровня, к коему он призван столько же своим служебным положением, сколько личными качествами».

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

Всё обошлось, но в феврале 1837 года Элеонора Федоровна пишет свекрови в Россию: «Если бы Вы могли его видеть таким, каким он уже год, удрученным, безнадежным, больным, затрудненным 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 от-

пуск 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 года была, как считается, поздним следствием катастрофы. По семейному преданию, Тютчев вышел после ночи, проведенной 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 Пфеффелю; другой Пфеффель, камергер, о котором упоминалось, был ее братом. С портрета тридцатых годов, сильно стилизованного, на потомков с едва уловимой иронией взирает спокойная ясноглазая женщина в венце темных волос. Неси 29 лет (Тютчеву 36), несколько лет тому назад она овдовела.

Роман затеялся еще при жизни Элеоноры. В конце 1837 года любовники встречались в Генуе. Об этом есть два стихотворения: «Так здесь-то суждено нам было...» («1 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 серьезными обстоятельствами: супруга посланника имела неосторожность появиться при дворе в белой вуали, которую подобает носить лишь королеве и принцессам.

Еще не истек 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!

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

Поэт всемогущ, как стихия,
Не властен лишь в себе самом;
Невольны кудри молодые
Он обожжет своим венцом.

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

Твоей святости не нарушит
Поэта чистая рука,
Но ненароком жизнь задушит
Иль унесет за облака.

В Петербурге, куда Тютчев переехал с семьей, окончательно покинув Германию в середине сороковых годов, его ждала последняя любовь к Леле, 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.

ЧЕЛОВЕК-ПЕРО: ФЛОБЕР

Париж, 30 марта 1857 года.

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! По-

ра, 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 сводников и негритянских жонглеров. Я странствовал по святым местам и в то же время блуждал в снегах Парнаса — это можно счесть 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 поселке Круассе на берегу Сены, недалеко от Руана. В доме абсолютная тишина. Хозяин встает 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 расхаживает по кабинету и декламирует «во всё горло» только что наработанные 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 300 посланий корреспонденцию создателя «Госпожи Бовари», «Воспитания чувств», «Саламбо», «Бува-ра 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 сотворенной им природе, романист должен невидимо присутствовать в своем 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 течет спокойная серо-серебристая река. Вдали видны силуэты руанских церквей. И так же как он смотрит на этот пейзаж, взирает он со своей одинокой высоты на мир, сотворенный 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 года Мопассану, литературному воспитаннику, почти сыну. Через четыре дня он скончался от инсульта — с пером в руках, 59 лет от роду, оставив 30 тысяч исчерканных страниц рукописей, среди них неоконченный роман «Бувар и Пекюше». Гюстав Флобер был найден мертвым у подножья своего стола-алтаря утром 8 мая 1880 года.

ДОСТОЕВСКИЙ — В МЕРУ

1

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

2

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. Шингарева, убитого вместе с Ф. Ф. Кокошкиным «революционными матросами» в Мариинской больнице в январе 1918 года, Ленин уподоблен Петьнке Верховенскому. На значительном историческом расстоянии нам легче оценить меру правдо-

подобия 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 Петр Ткачев, 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 ее 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 XX века. Короче говоря, если мы хотим понять причины революции, оценить суть и облик порожденного 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 еще одним термином Бахтина. «Сознание критиков и исследователей до сих пор поработа-

ет идеология, — писал он еще в 1927 году. — Художественная воля не достигает отчетливого теоретического осознания».

3

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 года 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 концеп-

ции произошел после обострения эпилепсии в июне 1872 года.) 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 [ее] 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.

4

«Главное — особый тон рассказа» (запись в набросках к роману, 1870). Повествование ведется от первого лица, тем не менее очень скоро можно заметить, что это не классическая *Ich-Erzählung*. Повествование идет от имени человека, у которого по существу нет имени. То, что формально какое-никакое имя все-таки есть — рассказчика, называющего себя «хроникером», зовут Антон Лаврентьевич, — быстро за-

бывается, 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 четвертой главы («Хромоножка»), хроникер 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 XXI 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 одноклассником убитого Иванова. Сниткин приехал погостить к Достоевским в октябре 1869 года и, как сообщает Анна Григорьевна, много и увлеченно рассказывал о жизни и настроениях студентов. Убийство Иванова, однако, произошло после приезда Сниткина в Дрезден. Замысел «Бесов» возник в начале 1870 года. 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 «хроникере» нет.

Автор книги «Достоевский и канун XXI века» особенно упирает на это слово: хроника. Можно было бы осторожно напомнить, что в XIX столетии оно имело несколько иной смысл, чем сегодня. Карякин подчеркивает, как много значило для Достоевского чтение газет. Но хроника в словоупотреблении эпохи ассоциировалась с повествовательным жанром, отнюдь не с газетным репортажем, сам этот хроникер «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 Хроникер — не действующее лицо. Он вообще *не лицо*.

5

Он чрезвычайно скромнен, ничего не рассказывает о себе. Мы не знаем, как и на что он живет, есть ли у него семья. У него нет биографии. Неизвестно, как он выглядит. Единственное, что можно о нем сказать, это то, что он постоянно живет в городе и всех знает. Едва взявшись за перо, он предупреждает о своем неумении рассказывать о событиях. Поэтому-де он вынужден начать издали. 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 многочтимым Степаном Трофимовичем, точнее, выслушивает его болтовню, бегает 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 соловьем 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 Хроникера 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 отсчета. 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), хроникер — 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 лишенный 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 идет о своеобразной объективации, но именно своеобразной, весьма сомнительной, которую до сих пор принимают без оговорок, в наивной уверенности, что хроникер — уполномоченный всезнающего автора. Оттого, между прочим, и возникает желание отыскать для него прототип.

Кто же он все-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 усредненном 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. Хроникер «Бесов» — это выродившийся хор античной трагедии, комментирующий события на арене афинского театра, пристрастный, состра-

дающий, восхищенный, возмущенный. 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.

7

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 сошел на созданную им землю. Оттого ему внятен душевный мир де-

ревянных 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 своем творении должен, как Бог в природе, оставаться незримым и всемогущим; его надо всюду чувствовать, но не видеть» (письмо к м-ль 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 чьем 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) создает неслыханную для современников концепцию действительности — зыбкой, ненадежной, 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. «Хроникер» — воплощенная честность. Просто жизнь такова, что ее, 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 темных и гиблых низин этого мира, онтология его удручающе ненадежна. Познание проблематично. Последней инстанции, владеющей полной истиной, попросту нет, и этим объясняется чувство тягостного беспокойства, 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 второй части, «Ночь» и «Продолжение». Расставшись с Петром Степановичем, Ставрогин допоздна сидит в забытии на диване в своем кабинете, очнувшись, выходит под дождем в сад, «темный, как погреб». Никем не замеченный, никому не сказавшись, кроме лакея, человека вполне надежного, исчезает в залитом грязью переул-

ке, шагает по безлюдной Богоявленской и, наконец, останавливается перед домом, где в мезонине квартирует Шатов. Во флигеле живет 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 еще один визит — в Заречье, к капитану Лебядкину. «[Ставрогин] прошел 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 не названной), 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 году, это был плавучий понтонный мост) к Ставрогину выходит еще один призрак, Федька Каторжный. И опять Хроникер никак не может знать, ни от кого не мог услышать, о чем 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: ге-

ниальная глава слишком разоблачает таинственно-демонического Ставрогина и выпадает из сюжета). Спрашивается, откуда было знать Хроникеру о беседе с Тихоном, не говоря уже о «трех отпечатанных и сброшюрованных листочках» — исповеди Николая Ставрогина.

9

У меня есть только одно объяснение, почему писатель в этих главах попросту забывает о Хроникере и повествование принимает характер традиционного изложения «от автора» либо исповеди героя. Хроникер, говорили мы, не есть романский персонаж в обычном смысле. Хроникер — 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 сторел, 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 мертвых. Я тот ученик, а вы учитель». Неподвижная черная звезда, вокруг которой вращаются, на ближних и дальних орбитах, «бесы» во главе с Петей Верхо-

венским, 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 усредненного 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 дивиться прозорливости автора, якобы угадавшего все беды XX, а теперь уже и XXI 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 двадцатых 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 несет Достоевский, чье иступленное народопоклонничество, проповедь всемирно-очистительной миссии России, величия мужика Марея и т. п. опьянила русскую интеллигенцию, способствовала, вопреки ожиданиям писателя, сочувственному приятию радикально-освободительной идеи, приуготовила 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 года написано по частному поводу: речь идет о недавно учрежденном в России на западный манер суде присяжных. Этот повод становится исходным пунктом для широковещательных обобщений. «Но одна вещь, — продолжает Достоевский, — как будто еще и не установилась. Мне кажется, в этой гуманности еще 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 буржуаз-

ное разрешение задачи о комфорте. Всему 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 Федора 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 сотворенных его фантазией литературных героев.

12

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 мерять Достоевского, по тем критериям и масштабам, какие достойны его гения.

ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ ФИЛОСОФИИ: ШОПЕНГАУЭР

Измучен жизнью, коварством надежды
Когда им в битве душой уступаю,
И днем, и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю.

И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира.

АФАНАСИЙ ФЕТ

Я получил в подарок ко дню рождения два изящных томика — трактат Артура Шопенгауэра «*Die Welt als Wille und Vorstellung*»; мне было 17 лет. Странным образом эти книжки уцелели во всех передрягах моей жизни.

Стихи Фета «Измучен жизнью, коварством надежды...» можно посоветовать перечитать каждому, кто

хотел бы познакомиться с философией Шопенгауэра, вернее со стилем его мышления. Фет, как все знают, переводил Шопенгауэра. Стихи в свою очередь снабжены эпиграфом из «*Parerga und Paralipomena*», сборника небольших произведений с трудно переводимым греческо-немецким названием, что-то вроде «Написанное между делом и то, что осталось», — философ издал его незадолго до смерти. По-русски эпиграф к стихотворению Фета звучит так: «Равномерность течения времени во всех головах убедительней, чем что-либо другое, доказывает, что мы все погружены в один и тот же сон, и более того, что этот сон видит Одно существо».

Я не приглашаю читателя логически продумать эту мысль, хотя она сформулирована по правилам логики. Достаточно, если он заглянет в нее, как заглядывают с обрыва в воду, и почувствует головокружение. Можно ли представить себе более ошеломляющую идею, чем онтологизация сна, предложение взглянуть на действительность из сна, из опрокинутого мира представлений, чтобы убедить себя, что именно он реален, а реальность — сон?

А вот другая 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 предла-

гает не заниматься бесплодным сотрясанием клетки, но посмотреть на нее *оттуда*, глазами мира, о котором мы лишь грезили *здесь*.

И еще один образец такого же образа мыслей: метафизика любви. Так называется знаменитая 44-я глава второго тома «Мира как воли и представления». «Воля к жизни, — говорится там, — требует своего воплощения в определенном индивидууме, и это существо должно быть зачато именно этой матерью и только этим отцом... Итак, стремление существа еще не живущего, но уже возможного и пробудившегося из первоисточника всех существований — жажда вступить в бытие — 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 небытие стучится в мир, точно в запертую дверь. Но это *жаждущее быть* небытие — есть не что иное, как сверхреальность.

Никогда больше перемена точек отсчета не станет таким откровением. Ни в каком другом возрасте всё это мирочувствие, вся эта мифология, в сущности очень древняя, неспособны так одурманить и заворожить, 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 питье.

Шопенгауэр родился в Данциге двести с небольшим лет назад, он был сыном богатого и просвещенного купца, который ненавидел 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, как не пускают сомнительного визитера. Шопенгауэру исполнилось 30 лет, когда он предложил издателю Брокгаузу в Лейпциге рукопись трактата, сочиненного в два или три года в порыве необычайного воодушевления. Это было в марте 1818 года.

Он обещал издателю верную прибыль. «Мой труд — это новая философская система, то есть новая в полном смысле слова... ничего подобного еще никогда не приходило в голову ни одному человеку». Гонорар, который он требует, — сущие пустяки: 40 дукатов.

Книга была отпечатана под новый 1819 год, и за полтора года удалось продать 100 экземпляров. После чего, как было сообщено автору, спрос прекратился. Тираж пролежал без движения 15 лет и, наконец, пошел в макулатуру. Шопенгауэр пытался состязаться с Гегелем в Берлинском университете и вновь потерпел фиаско: на лекции Гегеля студенты валили толпами, а на курс, объявленный Шопенгауэром, записалось два или три человека. Пережив несколько более или менее неудачных романов (некая горничная даже родила ему ребенка, который вскоре умер), съездив дважды в Италию, рассорившись с матерью, разнакомившись с Гёте, философ в конце концов обосновался во Франкфурте и жил там до самой смерти,

одинокий и обозленный 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 ушел от него достаточно далеко, и притом не «вперед» и не «назад», а в сторону, точнее на Восток: к индийской Веданте.

Всё 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, чье имя ставят обычно рядом с именами Ницше и Вагнера, воспринимается как их современник, между тем как его система — ровесница совсем другой эпохи. На немногих дагерротипах он выглядит старцем с недобрый прокурорским взглядом, 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 года, крушение надежд (русский читатель вспомнит Герцена), конец рево-

люционной, 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», как назвал его Томас Манн, блеск стиля, похожий на блеск черных поверхностей, контраст между темно-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 особенно «Афоризмов житейской мудрости», книги, которую теперь уже мало кто читает, превратил одинокого мудреца в салонного оракула. Не остался незамеченным особый неуловимый эротизм этой философии, к которому общество становилось восприимчивей по мере того, как близился закат столетия, *fin de siècle*. Атака на женщин и ненависть к университетским профессорам принесли философу почти скандальную популярность. «Только мужской интеллект, опьяненный чувственностью, мог назвать прекрасным этот низкорослый, широкобедрый, коротконогий пол...» и т. д. «То, что скоро мое тело будут грызть черви, с этим я еще мо-

гу смириться; но вот то, что мою философию начнут глотать 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 ее создателя; однако я подозреваю, что противоречие не так уж велико. В том, что он производил впечатление малоприятной личности, сомневаться не приходится. Кое-какие истории приводятся в качестве улик. В Берлине, в начале двадцатых годов, философ повздорил с соседкой, 47-летней швеей, дело дошло до рукоприкладства; кажется, он спустил ее с лестницы. Суд оштрафовал его на 20 талеров. Швея, однако, утверждала, что получила увечье. Адвокат раздул дело до каких-то невероятных масштабов, на банковский счет Шопенгауэра был наложен арест, кончилось тем, что он должен был выплачивать этой даме пожизненную пенсию. Когда через 20 лет она скончалась, он записал в приходно-расходную книгу двойной латинский каламбур: *obit anus, abit onus* (старуха померла, свалилось бремя), прелестно венчающий всю историю. Можно вспомнить еще несколько подобных анекдотов, не свидетельствующих о примерном поведении. Но что они доказывают? Люди всегда судили об этом человеке со стороны. Одинок в жизни, он был одинок и в историческом смысле, как подобает мыслителю, обогнавшему свое 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. Не больше, чем устарели Гёте и Толстой. Две черты обличают в Шопенгауэре

«классика» — другими словами, делают его философию принадлежностью прошлого: системность и тотальность. Притязание на всеобъемлющую и окончательную истину, уверенность мыслителя в том, что в его руках — универсальный ключ к миру. Система Шопенгауэра — воспользуемся современным термином — это *метанаррация*, грандиозное метаповествование. К такой серьезности мы больше не способны.

Философия эта 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, облаченное в изящный литературный наряд.

Что такое мир, что мы можем о нем знать? Всё сущее вокруг нас есть, собственно, не сам мир, не вещи сами по себе, а наши представления о них. Восприятие неотделимо от того, что воспринимают, субъект и объект не существуют друг без друга. Никуда из этого круга не вырвешься. Утверждение, будто единственная реальность — это мое «я», достойно умалишенных, что же касается его противоположности, материализма, то и он попадает в ловушку. Философ-материалист берет как некую изначальную данность материю, прослеживает ее 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 пришел, чем он кончил, — познающий интеллект — было на самом деле исход-

ным пунктом его рассуждений! Ум, интеллект — вот кто придумал материю и всё прочее. Итак, представление есть первый и последний философский факт, и пока мы остаемся на позициях представления, мы не прорвемся к первичной, подлинной действительности.

Но есть выход. Существует возможность постигнуть мир, вырвавшись из замкнутого круга представлений, и эту возможность 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, неутоленное вожделение интеллекта. Между тем есть одна вещь, о существовании которой мы можем судить непосредственно, вне связи с интеллектом: это наше тело. Мое собственное тело. Оно не только объект, доступный для меня, как все объекты, в акте представления. Но оно в то же время — и я сам. Тело есть *ens realissimum*, наиочевиднейшая реальность.

Как всякий объект, его можно описывать, анализировать, объяснять; в мире представлений это физическое тело. Но, как уже сказано, эта реальность — не только объект. Она не только «представляет собой» что-то, не просто что-то «означает» — она *есть*. Постигаемое в этом качестве, изнутри, по ту сторону всех представлений, мое тело, средоточие желаний, влечений, вожделений, оказывается не чем иным, как *волей*. Воля — вот волшебное слово.

Далее следует мыслительная операция, известная под названием «умозаключение по аналогии». Здесь уместно вспомнить восходящее к поздней античности сопоставление микро- и макрокосма. Микрокосм, или малый мир, — человек — есть отражение макрокосма, то есть Вселенной. Постижение сущности собственного тела — ключ к познанию мира в целом. Как и тело, мир дан нам в представлении. Как и тело, мир должен быть чем-то еще, кроме нашего представления о нем. Чем же? Бесконечное разнообразие объектов, множественность живых существ, небо созвездий — таков этот мир, но лишь как объективация некоторой сущности, ни к чему не сводимой, вечной, не имеющей начала и конца. По ту сторону представления, за порогом иллюзии, под переливчатым покрывалом майи — мир всегда и везде один и тот же, мир — «то же, что ты»: воля.

Всякий объект подчинен «четвероякому закону достаточного основания»: чтобы существовать, объект должен *быть* (находиться в пространстве и времени), подлежать закону *причинности* (быть следствием или причиной чего-либо), должен быть *познаваемым*, наконец, если это живое существо, должен подчиняться закону мотивации. Но всё это относится лишь к миру объектов. Вещь в себе — воля — не нуждается ни в каких *raisons d'être*, ничем не обусловлена и не обоснована. 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 обычно подразумевают под этим словом: не устремленность к какой-то цели, не свойство кого-то или

чего-то, человека, зверя или божества. Воля есть темный безначальный порыв — воля к существованию.

С этого момента 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, Юлия Айхенвальда и мало ли еще кого, — она была не столько рассудочным построением, сколько авантюрой художественного ума, переживанием, близким к тому, которое производит искусство.

Вместе с философом вы стоите на берегу черного 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 что философу-мизантропу, о котором наш поэт в те годы, конечно, не знал, хотя оба какое-то время жили в одном городе (Мюнхене).

Вы живете сверхжизнью вашего подсознания; вы находитесь в пространстве сна и постигаете то, о чем не ведают в дневном мире: что этот сон и есть последняя, безусловная действительность. Ночь мира, бушующее черное пламя, безначальная воля своевольна, неразумна и зла. И если в уме человека эта воля достигла самосознания, то лишь для того, чтобы втолковать ему, что он безделка в ее руках, что его существование бессмысленно, безрадостно, безнадежно. И вообще лучше было не родиться, это знали

еще древние — Феогнид и Софокл. Жизнь — это смена страдания и скуки, скуки и страдания. *Our life is a false nature*, — говорит почитаемый Шопенгауэром лорд Байрон, — наша жизнь — недоразумение. И даже самоубийство не обещает никакого выхода.

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 Сиддхартха, прозванный Буддой. Об этом поет Брюнгильда в финале тетралогии «Кольцо Нибелунга», когда горит дом богов Валгалла и надвигаются сумерки мира. Известно, что Вагнер переписал конец. Первоначально в тексте оперного либретто стояло: «Племя богов ушло, как дыхание; я оставляю мира без властителя... Ничто не дарует счастья. И в скорби, и в радости блаженство — только любовь».

Эти стихи были заменены другими. В окончательном варианте Брюнгильда, перед тем верхом на коне броситься в огонь, восклицает:

— Я не веду больше на пир Валгаллы! Знаете ли вы, куда я иду? Я покидаю дом желаний, я навсегда ухожу из мира наваждений, врата вечного возрождения я закрываю за собой. В заветный край, где нет обольщений, к цели всех странствий, покончив с круговращением жизни, ныне устремляется Видящая. Блаженный итог всегдашнего, вечного — знаете ли вы, как я его достигла? Горчайшая мука любви отверзла мне очи. И я увидела, как гибнет мир.

Но и это еще 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. «Он их высоких зрелищ зритель».

Теперь — и в заключение — нужно сказать о музыке. Насколько Вагнер превозносил философию Шопенгауэра, настолько ее творец пренебрег 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 сочинений Джоакино Россини в переложении для флейты. Кажется странным, что источником высоких вдохновений и материалом, из которого возникла составившая 52-й

параграф первого 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 ненамного 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 облечен 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 чем 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, ее 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 остается в мире представления, если ему удастся 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 неуто-

ленную, — находит ее адекватный образ в жизнерадостной, стройно-гармоничной и ласкающей слух музыке Россини.)

Если музыка в самом деле говорит нам о сущности мира и нашего существования, то она оправдывает эту сущность. Недоступное глазу зрелище, о котором невозможно поведать никакими словами. То, о чем не можешь сказать, о том надлежит молчать, изрек один мудрец, мало похожий на Шопенгауэра, но и не такой уж далекий от него: Витгенштейн. А музыка может.

ТОМАС МАНН И ОКРЕСТНОСТИ

Пятого мая 1945 года, на четвертый день после прекращения военных действий в Италии, из Рима на север выехал четырехместный «джип». Все, кто помнит войну, помнят и эти неказистые машины-коробочки с двумя ведущими осями. Рядом с шофером сидел Клаус Манн, светловолосый парень в американской военной форме, писатель и корреспондент газеты *Stars and Stripes* («Звезды и полосы»). О своей поездке он подробно рассказал в письме к отцу, Томасу Манну, десять дней спустя.

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 года на Изаре больше не было. Весь центр от Глав-

ного вокзала до площади Одеона представлял собой сплошную грудку развалин. С трудом добрались до знаменитого Английского сада, самого обширного городского парка в Европе, по мосту короля Макс-Йозефа, не разбитому бомбами, переехали на правый берег и достигли Пошингер-штрассе. К великому изумлению, выпрыгнув из машины, Клаус Манн увидел виллу своего отца: дом стоял целый и невредимый. Дом, где прошли детство и юность, откуда родители, Томас и Катя, выехали в лекционную поездку по Европе в феврале 1933 года.

На самом деле уцелел лишь фасад. Всё остальное — полуобвалившийся остов. Остатки комнат, камин. Это был образ разгромленного, однажды и навсегда упраздненного прошлого. Подняться на второй этаж не удалось, от лестницы ничего не осталось. Как вдруг Клаус Манн, выйдя в сад, или то, что когда-то называлось садом, увидел девушку, почти подростка, на балконе своей комнаты. «Что вы здесь делаете?» Она молчала. Он повторил свой вопрос. «Я здесь живу». Она была здесь одна, ее 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. Karutt!»

Одно это слово, может быть, объясняет, почему сам Томас Манн, политический эмигрант и к тому времени уже гражданин Соединенных Штатов, медлил с визитом в Германию. Не говоря уже о возвращении. Возвращаться — куда? Между тем его ждали, его настойчиво звали. «Пожалуйста, приезжайте

поскорей, взгляните на наши лица, изборожденные всем пережитым, на наши несказанные страдания... Придите к нам как добрый врач, который не только ставит диагноз болезни, но и видит ее причины», — взывал в открытом письме Вальтер фон Моло, писатель, оставшийся на родине, но сумевший не запятнать себя сотрудничеством с режимом. Именно это письмо, а не романы Моло, давно уже не читаемые, сохранило его имя от забвения. Знаменитый ответ Томаса Манна хорошо известен русским читателям, он помещен в сборнике избранных писем Томаса Манна, выпущенном в 1970-х годах крупнейшим переводчиком немецкой литературы и первым русским биографом Т. Манна Соломоном Аптом.

Лишь спустя четыре года после паломничества Клауса Манна на Пошингер-штрассе (и через два месяца после самоубийства Клауса в Каннах), в июле 1949 года, 74-летний нобелевский лауреат отважился посетить бывшую «столицу движения», как именовался Мюнхен при национал-социализме, — и ехал с Катей, утирая слезы, мимо всё еще не разобранных, обгорелых руин. Пресс-конференция в отеле «Четыре времени года», доклад по случаю 200-летнего юбилея Гёте, гостеприимные хозяева, вежливые улыбки, цветы... Газеты писали, что Манн приехал слишком поздно. На другой день он отбыл из города, на этот раз навсегда.

Литература о Томасе Манне во много раз превосходит его собственное наследие, а оно, как мы знаем, насчитывает десятки тысяч страниц. К бесчисленным монографиям, статьям и воспоминаниям о Манне, к биографическим книгам, прочно вошедшим в обиход, прибавились в последние годы три

новые биографии*. В газетных рецензиях, сопровождавших появление этих увесистых томов, задавался вопрос: зачем нужны всё новые биографии?

Ответ может быть двояким. «Когда человек умирает, меняются его портреты». Биография писателя, даже самая строгая и беспристрастная, есть производное не только его ушедшей жизни, но и последующего времени. Согласившись с Ахматовой, придется добавить, что перемена продолжается, время неустанно работает над посмертным обликом писателя. Время стирает ненужное и высветляет то, чего вчера еще не замечали.

В свою очередь научное исследование отыскивает новые свидетельства, отпирает сейфы и взламывает сургучные печати. Достаточно указать на сенсацию последних десятилетий — открытие дневников Томаса Манна. Именно они — хотя далеко не только они — образовали корпус новых материалов, на которых в большой мере основаны три новые биографии.

История создания этих дневников, их частичной гибели и сохранения оставшегося подробно изучена, здесь можно сказать о ней совсем кратко.

Томас Манн начал вести дневник гимназистом в Любеке. Последняя запись сделана за три недели до смерти, летом 1955 года, писателю было 80 лет. В 1896 году (21 год) он сообщил из Мюнхена в письме к одному приятелю, что сжег свои дневники. Писание дневника, однако, продолжалось: каждый вечер, изредка с небольшими перерывами. Спустя полве-

* *Hermann Kurzke*. Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. 2000; *Klaus Harprecht*. Thomas Mann. Eine Biographie. 1995; *Donald A. Prater*. Thomas Mann. A Life. 1995; *Roman Karst*. Thomas Mann. 1996.

ка всё повторилось. В саду позади своего дома в Калифорнии он бросил в печку для сжигания мусора не менее пятидесяти толстых клеенчатых тетрадей. (В том числе, по-видимому, и то, что с великим трудом удалось в 1933 году выручить у гестапо и переправить за границу.) Свидетелем варварского акта был его младший сын Голо, впоследствии известный немецкий историк. Кое-что, однако, уцелело: записи 1933—1934 годов. Начиная с 1940 года — в это время супруги Манн уже находились в Америке — дневник сохранился полностью.

Три пакета, перевязанных шпагатом, запечатанных сургучом, с надписью рукою автора: «Литературной ценности не имеют, никому не вскрывать ранее чем через 20 лет после моей смерти», были помещены на хранение в швейцарский банк. Позднее к ним прибавился четвертый пакет с аналогичной пометкой дочери и душеприказчицы писателя Эрики — вскрыть после 12 сентября 1975 года. Публикация тщательно откомментированных дневников была начата в конце семидесятых годов. Сейчас это батарея пухлых томов, которую дополнила обширная — несколько тысяч — коллекция писем.

Биография, сказали мы, преображается со временем. Три жизнеописания, два немецких и английское (за ним последовал немецкий перевод), появились одно за другим, но и они не повторяют друг друга, а скорее напоминают зеркала, стоящие под разными углами, одно ближе, другое дальше. Гарпрехт, автор фолианта толщиной в 2500 страниц, демонстрирует чудовищную эрудицию, стремится включить в рассмотрение всё, что известно о его герое, до ничтожных мелочей, не обходя вниманием

и не вполне достоверные свидетельства, — обсле-
дует всю окрестность. Экскурсы в культурную и по-
литическую историю века, эпоха последнего кай-
зера, Мюнхен времен регентства, две мировые вой-
ны, Веймарская республика, нацистский переворот
и Америка, давшая приют немецким эмигрантам, —
всё это включено в огромную мозаичную картину;
в итоге жизнь «последнего монарха немецкой лите-
ратуры» предстает в необозримой полноте, но еди-
ного и художественно убедительного образа не полу-
чается. Англичанин Прейтер, прежде опубликовав-
ший биографии Рильке и Стефана Цвейга, опускает
малозначительные подробности, он значительно
осторожней в отборе материала, сдержанней в сво-
их оценках; во всей книге чувствуется стремление
освободиться от давящей власти священного авто-
ритета. Автор даже не уверен, многое ли сумеют ска-
зать классические романы Томаса Манна читателям
XXI века. Книга польского филолога Карста прибли-
жается к популярному повествованию. Все три кни-
ги более или менее следуют канонам документаль-
но-биографического повествования.

Иное дело Курцке. Биография построена необыч-
но. Разделы книги (бесспорно, самой интересной из
всех четырех) выстроены в хронологическом поряд-
ке и открываются кратким перечислением событий
жизни героя за указанный период. Но этим собствен-
но биографическая канва ограничивается. Основное
содержание разделов образуют тематические главы.
Они посвящены членам семьи, взаимоотношени-
ям с друзьями и коллегами по ремеслу, психологии
писателя и человека, наконец, его таинственной ин-
тимной жизни. И тут надо вернуться к дневникам.

Томас Манн, много и охотно писавший о себе и собственном творчестве, стилизовал свою жизнь. Преодоление этой стилизации — одна из труднейших задач биографа. Выросший в бюргерской среде Томас Манн сам являл собой образ бюргера. За этой кулисой скрывались его тайные помышления и страсти, его тоска, растерянность и душевный хаос. Рафинированный интеллектуальный писатель, творец иронически дистанцированной, рефлектирующей, аналитической и объективной прозы, он всю жизнь оставался романтиком, *ein Deutscher durch und durch*, как говорит о нем один из биографов, — немцем с головы до ног. Всю жизнь над ним склонялись тени Шопенгауэра, Вагнера и Ницше; всю жизнь он оставался верен своим темам. «Жизнь» и «дух», гений и болезнь, тяга к смерти, музыка. «Смерть в Венеции», вещь, написанная в раннем периоде, и «Доктор Фаустус», последний крупный роман, который он называл своим «Парсифалем», — вот подлинные автобиографии его души.

Может возникнуть впечатление, что Герман Курцке, уделивший в своей книге особое и пристальное внимание гомозеротизму Томаса Манна и даже поставивший гомосексуальное наваждение, каким оно впервые предстало при чтении дневника, в центр своих психологических штудий, повлекся за модой. Но это не так. Биография убеждает, что без этого наваждения, не оставлявшего писателя буквально до последних дней, никогда не реализованного, не было бы и того художника, которого мы знаем.

«Разоблаченная» биографами, жизнь писателя сызнова становится символически-репрезентативной, примерно так, как он представил ее в обра-

зе принца Клауса-Генриха в романе «Королевское высочество». Зов хаоса и соблазны эстетизма и национализма, противостояние варварству, изгнание, смертельная опухоль легкого, развившаяся во время работы над «Фаустусом», победа над болезнью, возвращение в Европу — разве это не эпизоды какого-то нового мифа о творчестве?

Томас Манн завершил эпоху буржуазного романа. После смерти Толстого не было более мощного эпического гения; по грандиозности замыслов возле него можно поставить разве только Пруста и Музиля. Пустота, которая образовалась после его ухода, едва ли может быть заполнена. С Томасом Манном доносится до нас дыхание европейской эпической прозы, постепенно угасшей во Франции, в России и, наконец, в странах немецкого языка, чтобы окончательно отойти в прошлое после Второй мировой войны. Попытки воскресить ее были обречены на неудачу.

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 неподалеку 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 идет о давнишнем замысле — лаконичной записи, сделанной в 1901 году. Сорок два года спустя из этих трех строчек начал расти роман.

История Фауста, вступившего в стовор с дьяволом, должна была стать романом о музыке, «самом немецком из искусств»: гениально одаренный 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 неко-

торые мотивы биографии композитора Гуго Вольфа). Оба плана, метафизический и реальный, сопрягаются с помощью удачно найденного приема: 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 одаренных людей; появлению симптомов душевного недуга предшествует лихорадочно-эйфорический подъем, 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 совращенной 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 ее — увольте». Похоже на шутку Марка Твена: «Она куда лучше, чем когда ее слышишь».

В первом же письме Манна к Адорно, будущему автору «Философии Новой музыки» (книга имеется сейчас в русском переводе), он просит ему помочь. Дело идет 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 посвященность 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 ее 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 сходят-

ся. 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 доведен 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 трех глав отправлена Адорно три недели тому назад. Писатель чувствует сильнейшее утомление: по-видимому, дает себя знать еще нераспознанная болезнь — злокачественная опухоль легкого, 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 чем мне прежде всего, в качестве пояснения, хочется сказать, так это о принципе *монтажа*, который последовательно применен 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, сестрам 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 ее 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 нее денежную помощь, никогда не встречался. К этому можно добавить (о чем 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.

РОМАНИСТ И ВРЕМЯ: Музиль

Роберт Музиль находится в «Британской энциклопедии» между игроком в бейсбол Стэном Мьюзиелом и вождем итальянского народа Бенито Муссолини. Музилю посвящена одна фраза — пять строк: имя автора, кто такой, даты жизни, название главной книги. Статья о Мьюзиеле состоит из 28 строк. Статья, посвященная 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 (M) в массовом обществе, кумирами которого являются звезды спорта и политики, а верховным судьей и распорядителем — рынок, можно, таким образом, описать с помощью уравнения: $M = M_1 : M_2$, где M_1 — Музиль, а M_2 — Муссолини.

На вечер Музиля в Винтертуре, первый и последний, где автор читал отрывки из своего рома-

на «Человек без свойств», пришло 15 слушателей. Человек пять шло за его гробом. Посмертный редактор романа Адольф Фризе составил список отзывов о Музиле. В разные годы разные люди говорили о нем так: сдержанный, холодный, надменный, замкнутый, рыцарственный, сама любезность, невероятное самомнение, сухой, как чиновник, ни разу не улыбнется, офицерский тон, горд своим фронтовым прошлым, оч-чень интересная личность, ничего подобного — может быть, и крупный, но малопривлекательный человек, одет безупречно, есть деньги или нет — костюм от лучшего портного, туфли первый сорт, считает себя недооцененным, держит всех на расстоянии и сам страдает от этого, падок на похвалы... И так далее. Однажды это холодное одиночество было нарушено, Музиль написал нечто вроде воззвания к братьям по перу, под 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 живет от одного случайного заработка до другого; нация равнодушна к своему писателю. К короткому обращению (оставшемуся в бумагах) приложено «Завещание» — в четырех вариантах. Он работал над этим криком о помощи, как работают над прозой, потому что под его пером всё становилось литературой, как всё, 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 сто-

роны. 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 своем 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 всего лишь повод для чего-то бесконечно более важного. Жизнь неизменно отвечает ангажированной литературе черной неблагодарностью: литература, которая хочет говорить только о самом жгучем и наболевшем, оказывается банальной, то есть художественно несовременной. Быть своевременным 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. Упрек 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 свое достоинство. Культура предполагает непрерывность и пиетет даже перед тем, с чем борются. Кроме того, можно твердо 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 живет над временем, служила бы мостом над эпохой провала и соединяла бы живущих с далеким 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 времен 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 — copping* (молчание — изгнание — мастерство). Прекрасный девиз — если есть на

что жить. Существует античный анекдот о том, как Александру был представлен умелец, который умудрился записать на пшеничном зернышке всю «Илиаду». Полюбовавшись зерном, царь вернулся к своим делам, но заметил, что человек всё еще 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 своем замечательном искусстве». В тридцатых годах в Вене образовалось «Общество Роберта Музиля»: несколько состоятельных людей выразили готовность выплачивать автору «Человека без свойств» ежемесячное пособие, чтобы он и впредь мог упражняться в своем искусстве — закончить гигантский роман. Сам писатель рассматривал эту помощь как нечто естественное, считал, что оказывает честь членам общества, позволяя им содержать Музиля, и даже проверял, 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. Оттуда Роберт и Марта Музиль перебираются в Женеву, в две комнатки на шестом этаж на *rue de Lausanne*; вещи, книги — всё осталось в Вене, дом погибнет в конце войны, когда Музиля уже не будет в живых. Ему остается жить два года десять 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 себе, — пишет он пастору Лежену, — буйвола, у которого на месте рогов выросло другое придаточное образование кожи, а именно две смехотворные мозоли. Вот это самое существо с огромной головой, некогда оснащенной 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 живет уединенно, не подписывает никаких заявлений и открытых писем, не участвует в манифестациях и не посещает собраний; пожалуй, единственное исключение — упомянутый выше конгресс в Париже.

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, идет 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 году первый том, а в 1932-м — второй,

дело застопорилось; издатель нервничает, время идет, и самое имя Музиля постепенно отодвигается в прошлое. «Разве он еще жив?» Новый издатель готовит к печати продолжение, двадцать глав, готов платить вперед, 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 его самого, пытается вскарабкаться 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 забыт, погребен 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. Лежа в саду, Ульрих и Агата ведут нескончаемые разговоры — и ничего не происходит. В декабре 1939 года Музиль прочел в газете отчет о гастролях танцевального ансамбля с острова Бали. Под стук барабана плясуны впадают в транс. Они выпускают хриплые крики, взгляд застывает, нижняя часть тела сотрясается в конвульсиях. «Сходство с половым актом, — замечает Музиль, — выступает еще 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 коитуса...» Западный человек не может примириться с потерей сознательного контроля. «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 сольется с бодрствующим сознанием.

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. Зато есть такая запись: «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 вождения, — проявляет себя так слабо и с таким запозданием! Просчет 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 внутрироманных оценок, сложный комментарий к «происходящему», внешне приписанный главному герою, но очевидным образом выходящий за его горизонт; ведь и сам он в свою

очередь становится объектом рефлексии. Это и есть расползание героя, вследствие которого он превращается в сверхперсонаж и неперсонаж, — еще немного, и он возьмет на себя функции всевидящего богоподобного автора-повествователя реалистической прозы XIX столетия. Но при такой нагрузке герою некогда жить. Вместо того чтобы любить, страдать и вожделеть, он без конца рассуждает о страсти и вожделении. Одно из объяснений, почему роман не окончен, — крах эссеизма. Комментаторы говорят о крушении утопии, о неосуществимости Иного Состояния, однако я полагаю, что странная неудача несостоявшихся любовников — скорее следствие несостоятельности самой концепции повествования. Роман, как блуждающая река, затерялся в песках.

Но мы можем считать это и грандиозной победой. В романном пространстве всё становится искусством. Герой и любит, и вожделет, и рефлектирует. Или за него философствует сам автор; неважно. Важно то, что у автора рано или поздно 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. «Отнесись к теории реалистически (повествовательно)». Это значит: не превращай ее 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» (видимый эссеистический компонент или, скорее, налет эссеи-

стики), заруби себе на носу, — это тоже «жизнь»; это часть повествования. Это тоже искусство. Все-го лишь искусство: не больше и не меньше. Это тоже «искусство для искусства», потому что искусство подчиняет себе всё — или уходит.

Всё в жизни Человека без свойств остается возможностью, 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, с которой Ульрих, оставив гротескную общественную деятельность, встречается в доме почившего отца, после того как много лет брат и сестра ничего не знали друг о друге. Но то, что назревает, — инцест — так и не происходит или, лучше сказать, растворяется в бесконечном незавершенном сближении, в разговорах, в томительном бездействии летнего дня: *Atemzüge eines Sommertags*. Над этой главой — «Вздохи летнего дня» — писатель сидел с утра 15 апреля 1942 года, в двадцать минут десятого зарегистрировал в тетрадке, заведенной по совету врача, первую сигарету, в одиннадцать часов — вторую. В час дня, собираясь принять ванну перед обедом, он умер.

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 еще больше хотела заниматься литературой. Писатель, которому было 45 лет, разочаровал ее. 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 ее пешком до южной окраины Буэнос-Айреса, где Эстела жила с матерью; разговор

шел 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 имен существовал только в документах; английская бабушка называла его просто 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. Биограф 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 откровен-

ных 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, автор жизнеописания Борхеса*, поставил перед собой неблагодарную 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 порожденная другой литературой.

При этом Вудолл 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. Собственно, лишь об одном, написанной в преклонные годы трехстраничной новелле «Ульрика», можно сказать, что любовь — его главная тема. По мнению Вудолла, в новелле косвенно отразились отношения Борхеса и Марии Кодамы, полуаргентинки-полуяпонки, ста-

* *J. Woodall. The Man in the Mirror of the Book. A Life of Jorge Luis Borges. London, 1996.*

ринной приятельницы и бесконечно преданной помощницы, которую он знал с детства; брак с ней был заключен за восемь недель до смерти 86-летнего писателя. Существовал, по-видимому, проект женитьбы на Марии Эстер Васкес (которая одно время состояла секретарем Борхеса, а позднее опубликовала воспоминания о нем), но она предпочла другого. Что касается рассказа «Алеф», впервые опубликованного в журнале *Sur* («Юг») во второй половине сороковых годов, то он заканчивается — а не открывается, как принято, — посвящением Эстеле Кампо.

Каждый год в день рождения Беатрис повествователь навещает ее брата, бездарного поэта, на которого упал отсвет ее загадочного очарования. Однажды брат покойной возлюбленной впускает рассказчика в подвал. Во тьме подполья, похожего на пещеру Платона, ему предстает 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, введенный Георгом Кантором, создателем теории множеств и теории трансфинитных чисел; Кантор размышлял о проблеме бесконечности и ввел понятие об актуально-бесконечном — математическом эквиваленте абсолютного божественного бытия. С Алефом каким-то образом соотносится образ умершей женщины; ее имя — *Beatriz* — не может не напомнить о возлюбленной Данте. Рассказ Борхеса написан в пору неосуществленной любви к Эстеле Кампо — довольно ли этого совпадения, чтобы аттестовать рассказ 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 ее имени». Перевод Б. Дубина.) Проза, очарование которой невозможно изъяснить, излучает тускло-серебристое, сумеречное сияние. Это свет зимнего дня и вместе с тем колорит вневременного, 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 одновременно рассказ помещен в конкретный «хронотоп»: встреча происходит в наши дни, в небольшой загородной гостинице в Северном Йоркшире. Рассказчик, некто Хавьер Отáрола, колумбиец, знакомится с девушкой из Норвегии. На другой день они отправляются на прогулку. Идет снег, слышится вой волков, густеют сумерки; герои поднимаются в темную комнату под крышей, «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 перекрестках 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 крупнейшие писатели XX века, те, кто воздерживался от просоветских высказываний, оказались недоступными для читателей в бывшем Советском Союзе, несут литературоведы старшего поколения, постаравшиеся начинить учебники и энциклопедии справками, которые правильней будет назвать политическими доносами.

Другое обстоятельство, внутреннего свойства, со своей стороны затруднило рецепцию Борхеса в нашем отечестве. Это качества его стиля, его тематика и жанры; то, что можно обозначить как консервативное новаторство. Ныне Борхес виртуозно переведен 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 ученая литературная игра, нечто чуждое, малопонятное, слишком далекое и оторванное от реальной жизни, — хотя то, что в России называется литературой «о жизни», при ближайшем рассмотрении довольно часто оказывается всего лишь литературной рутинной. (Никто из этаблированных критиков в толстых журналах не обратил внимания на появление его книг.)

У себя на родине Борхесу пришлось выслушивать упреки в том, что он космополит, в лучшем случае европеец. За границей, рассказывает биограф, 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 и т. п. писатель ответил в статье «Аргентинский автор и литературные традиции». Там говорится, что в Коране, самой арабской книге, нет упоминаний (это заметил Гиббон) о верблюдах. 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 Бюя Касареса) от барочной избыточности, Борхес обрел *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, млад-

шего современника Борхеса — Хулио Кортасара, но и очевидным образом далеко от русской традиции, по крайней мере от ее 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, еще 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» еще дальше. Вдобавок в них присутствует нечто такое, что определенно смущает, если не отталкивает, многих читателей и критиков в России: эстетизация умозрительных моделей и философских учений при очевидном равнодушии к истине. Рассмотрим — или скорее напомним — одно из самых известных произведений, лишь мельком упомянутое в книге Дж. Вудолла, — «Богословы».

Действие — если можно говорить о действии в этом рассказе, который напоминает историческую хронику или гравюру в старинной книге и, конечно, представляет собой *fiction*, — происходит во времена становления христианской догматики, по всей видимости в V веке. Антагонисты — глава диоцеза в Северной Италии Аврелиан и ученый богослов Иоанн Паннонский (т. е. венгерский): оба ведут борьбу про-

тив 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 уличенным 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 далеком 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 церкви (а также тоталитарных государств): догма пожирает своих творцов. Его 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 Борхес 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 и придумать множество других объяснений. Каждое будет более или менее правильным и всегда недостаточным — то есть в конечном счете ложным. Маленький рассказ — меньше шести страниц — неуловим, неохватим, как сама истина.

Зато он вводит нас в суть литературной философии Хорхе Борхеса. Она 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; 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 лишенный зрения, с каждым годом всё неуютней чувствующий себя на родине, он почти непрерывно разъезжал по свету. В 1985 году он поселился в Женеве, где и окончил свои дни в субботу 14 июня 1986 года, в утренние часы.

Две строки из дошедшей до нас в рукописи XIII в. «Саги о Вёльсунгах» выбиты на камне, под которым

лежит Хорхе Луис Борхес на женевском кладбище Плен-пале. Древнеисландская цитата — не что иное, как эпитафия к новелле «Ульрика»: «*Hann tekr sverthit Gram / ok leggir i methal theira bert* (Он берет меч Грам и кладет его обнаженным между собой и ею)». Под эпитафией стоит: «От Ульрики — Хавьеру Ота-рола».

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 одиночному служению...

«МЕРТВЫЙ СЕЗОН»

Город Дрогобыч, 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 Польши, немцы отошли на запад, чтобы уступить дорогу Красной армии, и город вместе со всей Восточной Галицией стал частью Украинской ССР.

В июне 1941 года, 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 чет-

верг 19 ноября 1942 года, во время облавы, Шульц был застрелен на улице шарфюрером СС Карлом Гюнтером. Ночью один из друзей Шульца нашел его труп и похоронил тайком на еврейском кладбище; могила не сохранилась.

Больше 60 лет прошло после гибели Бруно Шульца и более 110 — со дня, вернее, 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 называл себя 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 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») — надежды 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 двадцатые 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 девяностых годов они демонстрировались на выставке в Мюнхене. Их тема — мазохистское поклонение женщине.

В заметках покончившего с собой в сентябре 1939 года Станислава Виткевича (они опубликованы в журнале «Иностранная литература», 1996, № 8, перевод В. Кулагиной-Ярцевой) есть любопытный отзыв об этих работах: психический садизм и физический мазохизм, будто бы характерные для женщин, у мужчин вывернуты наоборот, и Шульц, по мнению Виткевича, доводит эту особенность до предела. «Средством угнетения мужчины у него оказывается нога женщины, самая опасная, если не считать лица и еще 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 вышел из еврейской общины, собирался заключить брак в Силезии, переехать в столицу; женитьба не состоялась.

К этому времени (тридцатые 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 «Вядомошчи литерацки» 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 малорослый, щуплый человек с невыразительной внешностью, робкий, неуверенный в себе и склонный к депрессиям. («Не знаешь ли ты в Варшаве какого-нибудь хорошего невропатолога,

который полечил бы меня бесплатно? Я решительно болен — тоска, отчаяние, чувство неотвратимого краха, непоправимой 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 учителствует 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 свидетельству 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 спальни сценами из сказок. По протекции того же Ландау удалось получить другие заказы: росписи в конноспортивной школе и местном управлении гестапо, составление — 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 Налковская 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 рассказывал 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 день облавы в ноябре 1942 года в городе было убито около ста человек с желтой звездой. Ландау, покровитель Шульца, застрелил зубного врача, которого опекал эсэсовец Гюнтер. Кто-то из местных жителей слышал, как Гюнтер, повстречав Ландау, сказал: “Ты убил моего еврея. А я — твоего”.

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 ма-

териалы к биографии Шульца. Протопнуть 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). Утверждают, что он был автором романа под названием «Мессия» и еще одного тома повестей и рассказов. Существует маловероятное известие о том, что он послал рукопись «Возвращения домой» 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 — «Магазины пряностей» и «Санаторий под водяными часами», — составляет триста с небольшим страниц. Это и есть то, что в конце концов сделало Шульца не просто известным писателем, но поместило его в первый ряд европейских прозаиков только что минувшего века. Собраны и выпущены отдельными изданиями его литературно-критические статьи (в том числе про-

граммный текст 1936 года «Мифологизация действительности», в переводе Б. 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, которыми 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 старейший 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 зарубежному радио) 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» шестидесятых годов; был проект (неосуществившийся) 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, Асару Эппелю. Эту заслугу невозможно переоценить. 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 светопрествавления. 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 цикл «Санаторий под водяными часами», действие происходит *в позднюю и пропавшую пору полного распада, в период окончательной ликвидации наших дел*. Вывеска над магазином отца снята, 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 еще 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, скажем, 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 его родня погибла в печах.) Некоторые сквозные мотивы, прежде всего иудейская мифологема всемогущего Отца, сближают обоих писателей. Их сближает 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 насытило празднично умирающую осень в «нашей провинции», — не воспоминание ли о последних временах Дунайской монархии? Гротескный эпос Шульца подчас может напомнить призрачную, жутковатую, как на картинах Дельво и Магритта, и вместе с тем неотразимо реальную, как сновидение, 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, вино-

вен самым фактом своего существования, — и мир Шульца, отнюдь не сумрачный, не безнадежный, подчас даже гротескно-веселый, капризно-причудливый, полный детской серьезности и галицийского юмора. Шульц 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, увиденный изощренным зрением художника, но, может быть, попросту сочиненный ребенком-фантазером.

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 сблизениями, 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 мо-

Шульц, или ОБЩАЯ СИСТЕМАТИКА ОСЕНИ

ем отце ее истрепанные поля, меня не покидает тайная надежда, что когда-нибудь, незаметно они пустят корни между пожелтелыми листьями 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»

К СЕВЕРУ ОТ БУДУЩЕГО: ХАЙДЕГГЕР И ЦЕЛАН

Хайдеггер — это долгая история. 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 Leverkю. История жизни и мысли Хайдеггера — это еще 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 сделали автора известным во многих странах.

Слово *Meister* означает учитель; другие значения — мастеровой-умелец, выдержавший специальный экзамен; ученый 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, о которой мы скажем ниже.

Opus magnum Мартина Хайдеггера, 400-страничный главный труд «Бытие и время», создан в молодости. Книга (оставшаяся незаконченной) была написана в двадцатых годах, в пору тайной близости Хайдеггера 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 ребенка. Почему то, что есть, есть? Почему существует что-то, а не ничто? Что значит — *быть*? Последний вопрос распадается на два. Первый: что мы имеем в виду, говоря — я есмь, я существую; и второй: в чем 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. Бытие — это мы сами, и, в отличие от «объектов», мы никогда не бываем чем-то готовым и окончательным. Бытие человека включает бесчисленные возможности самоосуществления. Но я свое 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 унесет и нас.

Во временности, в том, что бытие «временится», заключен 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 тревоги — посвящен 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 довольно непочтительно назвать его философствование «смесью глубокомыслия с духовным надувательством».

Мы живем 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 в России пытающемуся протолкнуться в очереди, — здесь люди стоят!») Теперь я уже «кто-то», *man* Хайдеггера. Фразы «*man sagt*», «*man schreibt*» переда-

ются 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 устремлен 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 ученых 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, поверки, 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 введен 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. 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? Или оттого, что считал свое грехопадение невольным, искренним, в каком-то смысле даже логичным?

Арендт эмигрировала в 1933 году во Францию. Останься она на родине, ее 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 высказывание об учителе из Германии: «Буря, пронизывающая мысль Хайдеггера подобно тому ветру, который тысячелетия спустя всё

еще 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 еще 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» испещрен пометками. Помнил он и то, что произошло с Хайдеггером в 1933 году. Чего он не знал, так это то, что 78-летний философ обошел заблаговременно книжные магазины города и попросил владельцев заказать и выставить сборники стихов Целана.

Их познакомили, кто-то предложил им сфотографироваться вдвоем. Целан отказался. Но Хайдеггер не обиделся. На другой день Целан отправился в гости к Хайдеггеру в Тодтнауберг, в уединенный домик в горном Шварцвальде, с видом на дальние развалины замка Церингов, владетельного рода, вымершего в XIII веке. О чем они там 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 произнесет свое слово в осуждение Голокауста? Хайдеггер промолчал — и распрощался с Целаном.

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

Черное млеко рассвета мы пьем тебя ночью
пьем тебя в полдень и утром пьем тебя на ночь
пьем и пьем
некто в доме живет твои золотые волосы Маргарита
твои волосы ставшие пеплом Суламифь
он играет со змеями
он зовет играет всё слаще смерть
смерть наставница из Германии
он зовет
и водит по струнам смычком темнеет и дымом
плывете вы к небу
в могилу над облаками где лежать не так тесно

Черное молоко рассвета мы пьем тебя ночью
пьем тебя в полдень смерть педагог из Германии
пьем тебя ночью и утром и пьем и пьем
смерть педагог из Германии мастер глаза у него
голубые
выстрелит пулей свинцовой в тебя наповал
некто в доме живет твои золотые волосы 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 передает пронзительной силы, невыразимой тоски и музыкальной прелести этого стихотворения; попробуем всё же просто понять, о чем оно.

Как и у Мандельштама (чья слава в Германии основана в огромной степени на гениальных переводах Целана; он замечательно переводил и других русских поэтов: Лермонтова, Цветаеву, Есенина), 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 ее 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 идет о лагере уничтожения, о заключенных, которых заставили рыть яму, куда на рассвете будут сброшены их трупы. Но, кажется, их ждет другое: они будут сожжены в печах и невесомым дымом поднимутся в облачное небо. За этим кругом образов просматривается другой — воспоминания детства. Ребенок пьет на ночь молоко. Утром он сидит в классе на уроке музыки. Лагерь — это немецкая школа, обреченные на смерть евреи — ученики. (Воспитание — постоянная тема немец-

кой 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 героиня 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 землей Австро-Венгерской империи, затем отошла к Румынии, ныне входит в состав Украины. Как во всех еврейских семьях круга, к которому принадлежали родители Целана, его родным языком был немецкий. Вторым родным языком был румынский (Целан окончил в своем 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 года он приехал на каникулы к родителям. В сентябре началась война, пришлось остаться в Черновцах. Он поступил в университет. Его интересы изменились: теперь он увлечен романской филологией. В июне следующего года в Буковину вступает Красная армия, и на один год подданные румынского короля становятся совет-

скими 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. Двадцатичетырехлетний Целан снова записывается в университет, но в конце войны перебирается в Бухарест, затем уезжает в Вену и в конце концов, в 1949 году, поселяется в Париже. Здесь он женится на художнице Жизель Лестранж.

Целан писал стихи еще 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 «Фугу смерти») в сборник «Мак и память». Мак, из которого добывается опиум, — это символ забвения; память борется с жадой забвения. Вот отрывок из стихотворения «Марианна» (перевод В. Н. Топорова):

Вдруг молния губы сведет — 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 пьем,
челнок на полях твое сердце, но выплывет в ночи
кувшин синева, ты склоняешься к нам: засыпаем...

В пятидесятые и шестидесятые годы Целан опубликовал еще несколько сборников, среди них «От порога к порогу», «Решетка языка», «Роза ничья, никому», «Поворот дыхания», «Нити солнца», «Насильственный свет». Нелегко перевести самые заголовки этих тонких книжечек. Подстрочники трех 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 — слезы.
Семью ночами выше странствует красное к красному,
семью сердцами глубже рука стучится в ворота,
семью розами позже журчит фонтан.

* * *

Солнца из нитей
над серо-черной пустыней.
Мысль высотойю
с дерево
перебирает звуки света: есть еще
песни, чтоб 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 произнес по этому поводу речь, ставшую знаменитой, — благодарный материал для академических словопрений. С годами язык Целана становился всё концентрированней, 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, решетка 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 влюбленных 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 «Фуги смерти» бросился с парижского моста в Сену.

КОГДА БОГИ УШЛИ 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 пожелтые 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 ее 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, покуда не перешагнешь порог сорокалетия». В юности, посетив развалины летней

резиденции Адриана в Тиволи, Юрсенар увлеклась идеей, осуществленной 30 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*. Юрсенар родилась в 1903 году в Брюсселе, ее 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 почетным доктором многих университетов. Свою обширную гуманитарную эрудицию она в большой мере приобрела самостоятельно. Восемнадцати лет опубликовала первую книжку. Псевдоним Юрсенар — анаграмма отцовской фамилии *Crayencour*.

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 году) в Ленинграде. Время от времени возвращалась в Париж, где жила в маленьких оте-

* *Savigneau J. Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie. Paris, 2003.*

лях. 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 40 лет, до своей смерти в декабре 1987 года.

Когда весной 1980 года Маргерит Юрсенар была избрана во Французскую академию, возникла проблема мундира; Юрсенар не хотела и слышать о традиционном *habit vert*, зеленом кафтане с золотым позументом, и брюках с лампасами — не говоря уже о шпаге. «В крайнем случае кинжал — чтобы было чем заколоться». Немолодая полная дама, первая женщина в синклите «бессмертных» за 350 лет существования Академии, явилась в зал заседаний в черном 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 времен 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 Мисиме, 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 ее образу жизни, к ее 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 еще 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 влюбленными мужчинами вклинивается женщина) до врача Зенона в романе «Философский камень» и старого художника Ван Фо из «Восточных рассказов», мужчины стоят в цен-

тре повествования. Женщины у Юрсенар почти всегда пассивны и обыкновенно оказываются на второстепенных ролях. Еще одна черта: на первый взгляд, ее 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 *Rex Romana* второго века. Проза требует выдержки, дисциплины и долголетия. Прозу не лепят — ее высекают. В окончательной версии «Мемуаров» от наброска, прибывшего из Америки, осталась только вступительная фраза, обращение к адресату записок.

Некоторые высказывания Юрсенар, как и ее архив, дают известное представление об ее работе над романом. Нагромождение черновиков. Упомогаительное 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 учености 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 ее, так сказать, формах, всё равно каких, современных или минувших, — не мню, кто из греческих авторов говорит, что преиму-

щество прошлого перед настоящим состоит в том, что прошлое обширно, а настоящее мимолетно, — 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 года.*)

Удивительное дело: ее 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 оказывается убедительней всякого подлинника. Это, конечно, не совсем ново; эпистолярный роман — любимый жанр XVIII столетия, достаточно вспомнить две самые знаменитые 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, приемный 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 не-

значительное 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 идет речь, обесценивает и этот тезис. Наконец, снова и снова, на протяжении теперь уже полувека, нас уверяют, что граница между серьезной и тривиальной литературой отменена. И снова рафинированная проза Юрсенар смеется над этой чушью.

ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1

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 подает ей кусок хлеба, выпеченного из смеси пшеницы, ячменя, бобов и чечевицы, «нечистый хлеб изгнания». Странный гость встречается ей то здесь, то там на дорогах огромной страны. Где-то на окраине южного приморского города он становится на одну ночь ее мужем. Мария рождает ребенка, превращается в малолетнюю проститутку, попадает в тюрьму и пятнадцати лет от роду умирает. Так заканчивается первая часть романа Фридриха Горенштейна «Псалом». Антихрист приносит несчастье всем, кто оказывается на его пути, но и вносит в их существование ка-

кой-то неясный смысл, вместе с действующими лицами объемистой книги взрослеет и стареет, в эпилоге это уже сторбленный и седой, много повидавший человек. Его земной путь завершен, 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, приемная дочь Антихриста и праведная жена, спрашивает:

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

Ответил Дан, Антихрист:

«Конечно же, для гонителей принес 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 проклятия 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, оказывается, в чем дело: обессилевшее христианство нуждается в новом учителе, который велит отнюдь не благословлять гонителя, но видеть в нем награду и благословение. Антихрист — не противник Христа, дьяволово отродье, но какой-то другой, новый Христос.

Родившийся в 1932 году в Киеве Фридрих Наумович Горенштейн испытал на себе тяжесть гонений с детства. Если бы на родине Горенштейна нашелся его биограф, он мог бы увидеть в детских мытарствах будущего писателя ключ к его творчеству. Отец Горенштейна, профессор-экономист и партийный функционер, в годы Большого террора был арестован и погиб в заключении, мать скрывалась с малолетним сыном. В начале войны она умерла в эшелоне эвакуированных, он оказался в детском приюте. Долгое время вел полуправильное существование, был строительным рабочим, позднее окончил горный институт, одновременно пробовал себя в литературе. В Советском Союзе Горенштейну удалось напечатать (в журнале «Юность», июнь 1964) только один рассказ — «Дом с башенкой»; на исходе семидесятых в полуправильном альманахе «Метрополь» появилась повесть «Ступени»; по сценариям Горенштейна было поставлено несколько фильмов, в том числе «Солярис» Андрея Тарковского. Осенью 1980 года, измученный политической и этнической дискриминацией, Горенштейн оставил отечество. Он поселился в Западном Берлине, где всецело отдал себя литературе — два десятилетия работал как одержимый. Здесь он и скончался от рака поджелудочной железы 2 марта 2002 года, не дожив двух недель до своего 70-летия.

После событий конца восьмидесятых годов сочинения Фридриха Горенштейна, прежде опубликованные в зарубежной русской печати и во французских и немецких переводах, стали появляться в России. Напомню, что он автор нескольких романов, среди которых в первую очередь нужно отметить упомянутый выше «Псалом», «Искушение» и «Место», большой пьесы «Бердичев», которую можно назвать сценическим романом, пьес «Споры о Достоевском», «Волемир», «Детоубийца», многочисленных повестей и рассказов, разнообразной (и в целом уступающей его прозе) публицистики. Десять лет тому назад в Москве, в издательстве «Слово», вышел трехтомник избранных произведений с предисловием Л. Лазарева; пьесы Горенштейна шли в московских театрах. Но и сегодня в отношении к нему на родине есть какая-то двойственность; писатель, наделенный могучим эпическим даром, один из самых значительных современных авторов, остается до сих пор полупризнанной маргинальной фигурой.

2

В 1988 году, в интервью, помещенном в книге американского слависта Джона Глэда «Беседы в изгнании», Фридрих Горенштейн говорил о Ветхом Завете: «Библейский взгляд обладает ужасно проникающей и рвущей больно силой. Он не оставляет надежды преступнику».

Мы знаем, что ветхозаветная литература стала питательной почвой его творчества. Можно предпо-

ложить, что чтение Библии повлияло на становление его личности.

Горенштейн был трудным человеком. Если я осмеливаюсь говорить о нем, то потому, что принадлежал, как мне казалось, к сравнительно немногим людям, с которыми Фридрих умудрился не испортить отношений. Я горжусь тем, что имел честь быть одним из его первых издателей (до того, как роман «Псалом» впервые в России был опубликован в «Октябре», он вышел небольшим тиражом в Мюнхене) и, кажется, первым написал о нем.

Горенштейн слыл мизантропом, в своей публицистике никого не щадил, был уверен, что окружен недоброжелателями. Но трудно найти в современной русской литературе писателя, который выразил бы с такой пронзительной силой боль униженных и оскорбленных. Прочитав «Искушение» и «Псалом», иные сочли автора злопыхателем-отщепенцем, ненавидящим родину. Между тем именно о Горенштейне можно было сказать словами Пушкина: «Одну Россию в мире видя...» Эту Россию он поднял на такую высоту, до которой не смогли дотянуться профессиональные патриоты.

Его имя никогда не было модным, журналисты не удостоили его вниманием, никто не присуждал ему премий, критиков он не интересуется — похоже, что он для них слишком сложен, слишком неоднозначен. Не зря сказано: «Они любить умеют только мертвых», — многие просто не читали его и только теперь начинают догадываться, что проморгали крупнейшего русского писателя последних десятилетий.

3

«Литература — это сведение счётов». Французский писатель Арман Лану, сказавший эту фразу, возможно, не отдавал себе отчета в ее многозначительности. Литература — сведение счётов с жизнью и способ отомстить ей, отомстить так страшно, как никакое несчастье не может мстить. Да, литература может превратиться в сведение счётов с горестным детством, с властью, с 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.

Небольшой роман «Искушение», который можно считать одной из вершин творчества Ф. Горенштейна, заставляет вспомнить слова Гёте: «Проклятие зла само порождает зло». Молоденькая девушка Сашенька, жительница южнорусского городка, только что освобожденного от оккупантов, становится носителем зла, которое превосходит и ее, и всех окружающих; это зло неудержимо 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, кажется, нет выхода. Но искупление зла приходит в мир: это младенец, ребенок Сашеньки и лейтенанта Августа, который приехал с фронта, чтобы узнать о судьбе своих еврейских родителей, и, увидев воочию, что с ними случилось, уезжает, чтобы не поддаться искушению самоубийства.

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

В отличие от большинства современных русских авторов, Горенштейн — писатель рефлексирующий, при этом он весьма многословен, подчас темен: вы проваливаетесь в философию его романов, как в черные 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 только что минувшего века, для которой традиционное противопоставление образного и абстрактного мышления попросту потеряло смысл. Рассуждения представляют со-

бой рефлексию по поводу происходящего в книге, но остаются внутри ее 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 встает вопрос о субъекте литературного высказывания в произведениях Горенштейна: кто он, этот субъект? Рассуждения, вложенные в уста героя, незаметно перерастают в речь самого автора. А может быть, это автор, ставший героем? Кто, например (если вернуться к роману «Псалом»), рассуждает о нищенстве, развивает целую теорию 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 прослеживается разве только у Достоевского. Этой многослойности отвечает и неоднородность романного времени. Писатель, сидящий за столом; автор, который находится в своем творении, но стоит в стороне от героев; наконец, автор-рассказчик, потерявший терпение, нарушающий правила игры, автор, кото-

рый расталкивает героев и сам поднимается на помост. Вот три (по меньшей мере) ипостаси авторства, и для каждой из этих фигур существует собственное время. Но мы можем пойти еще дальше: в романе слышится и некий коллективный голос — обретшее дар слова совокупное 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 простоте и внутренней согласованности художественного сооружения. Однако у сильного и самобытного писателя то, что выглядит как просчет, одновременно и признак силы. Такие писатели склонны на ходу взламывать собственную эстетическую систему.

4

Ничего... Твое горе с полгоря. Жизнь долгая, — будет еще и хорошего, и дурного. Велика матушка Россия!

Эта цитата — из повести Чехова «В овраге». Бывшая поденщица Липа с мертвым 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, от которого веет библейской вечностью. Его романы — не о коммунизме, хотя облик и судьбу его пер-

сонажей невозможно представить себе вне специфической атмосферы и привычной жестокости советского строя. Вместе с тем Россия всегда остается 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 ее рубежами.

В многотомной «Краткой еврейской энциклопедии», выходящей в Израиле с 1976 года, всё еще не законченной, имя Горенштейна упомянуто в статье «Русско-еврейская литература». Можно согласиться с автором статьи Шимоном Маркишем; можно оперировать и другими рубриками. Для меня Горенштейн представитель русской литературы, той литературы, которая, как и литература Германии, Франции, Англии, Испании, Италии, Америки и многих других стран, немыслима без участия писателей-«инородцев» и для которой уход Горенштейна — одна из самых больших потерь за истекшую четверть века.

Накануне отъезда на квартире Марка Розовского было устроено для узкого круга слушателей в присутствии автора чтение «Бердичева». Пьесу читал сам хозяин. Под конец он заплакал. Чтение закончил другой человек. Впечатление от пьесы было поразительным.

5

Я встречался с Фридрихом Горенштейном в разных обстоятельствах и по разным поводам, последний раз — в Мюнхене, когда он выступал с чтением в маленьком русско-немецком книжном магазине. На другой день я приехал к нему в гостиницу. Фридрих был хорошо настроен, почти весел, много и охотно говорил, выглядел пополневшим. Со своими отвисшими усами он напоминал кота. Может быть, оттого, что был страстным любителем кошек. И невозможно было представить себе, что через несколько лет он умрет в Берлине от мучительной болезни.

ЭКСПРОМТ О КРАСОТЕ ПРОЗЫ

Вот два предложения:

Цезарь путешествовал, мы с Титом Петронием следовали за ним издали.

Пушкин, 1835

Клэр была больна, я просиживал у нее целые вечера.

Газданов, 1929

Не правда ли, очевидное сходство. 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 ведет за собой Аполлон Мусагет, не было десятой сестры — отсутствовала муза прозы; впрочем, эту должность по совместительству исполняла Кли́о, муза истории, ведь историографы античного мира — Фукидид, Ксенофонт Афинский, Юлий Цезарь, Тит Ливий, Корнелий Тацит — первоклассные прозаики.

Греческое слово *амусия*, «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, страдающий амусией, отдает предпочтение языковому и стилистическому инвалиду и равнодушен к 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 Солженицына.

Еще 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 трех зарубежных 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 ежился, 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 зашлепал босиком по мокрым доскам. Слышно было, как хлестко поддавала зыбь в корму. Федька хорошо узнал палубу за два года и в темноте не спотыкался. Море казалось черным, 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 возродится 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 замолкает вокруг меня, я снова слышу их, как те монастырские колокола, которые бывают днем заглушены уличным шумом, так что думаешь, что они совсем не звучат, но которые вновь начинают звонить в вечерней тишине.

ПРУСТ, ПЕРЕВОД А. ФРАНКОВСКОГО

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

Искусство прозы обнаруживает внутреннюю 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 темную глубину, где сплетаются корни словесности, музыки и философии, немислимо без знакомства с историей классической музыки. Невозможно понять, как устроен роман, не ведая законов и правил komponирования 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 завершенность 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 всем проявляет себя музыкальная природа прозы.

Музыка, говорит Шопенгауэр, есть голос глубочайшей сущности мира. Музыкальные структуры — структуры бытия. Есть основания утверждать, что сходную задачу своими средствами выполняет художественная проза.

БУКВЫ*

От одного старого сидельца я слышал, что Бутырская тюрьма в двадцатых годах получила премию на международном конкурсе пенитенциарных учреждений за образцово поставленное коммунальное хозяйство. Сейчас тюрьма пришла в упадок. Железные лестницы, железные воротники на окнах проржавели, в коридорах валится с потолка штукатурка. В камерах грязь. На ремонт нет денег. И можно понять ностальгические чувства, с которыми старые надзиратели, если они еще живы, вспоминают золотой век благополучия и порядка. Можно представить себе, как они говорят: а люди? Какие люди у нас сидели! Не то что нынешняя сволота.

В мое время порядок сохранялся. Тишина, цоканье сапог. Шествие с надзирателем по галерее вдоль

* Речь, произнесенная в Гейдельберге при вручении премии *Literatur im Exil* («Литература в изгнании») имени Хильды Домин.

огражденного сеткой лестничного пролета, гуськом, впереди дежурный по камере торжественно несет парашу. Никакой связи с внешним миром, ни радио, ни газет; самое существование застенка окутано тайной. Но зато тюрьма располагала превосходной библиотекой. Непостижимым образом в абсурдном мире следователей, ночных допросов, карцеров, фантастических «дел» и заочных судилищ сохранялись реликты старомодной добросовестности. Раз в две недели в камеру входил библиотекарь. Арестанты могли заказывать книги по своему выбору.

Из обширного ассортимента наказаний, какие могло предложить своим обитателям это учреждение, худшим было лишение права пользоваться библиотекой. К счастью, следователи прибегали к нему нечасто.

Возможно, они не могли оценить его действительность, так как сами книг не читали. Нетрудно предположить, что в эпоху расцвета тайной полиции, в те послевоенные годы, когда страна испытывала особенно острую нехватку тюремной площади, когда спецкорпус, воздвигнутый еще при наркоме Ежове, был битком набит студентами, врачами, профессорами, евреями и тому подобной публикой, библиотека не могла пожаловаться на недостаток читателей. Бывало так, что заказанного автора не оказывалось на месте. Библиотекарь приносил что-нибудь выбранное наугад им самим. Это могли быть совершенно необыкновенные сочинения, диковинные раритеты, о которых никто никогда не слышал. Попадались даже, о ужас, произведения врагов народа. Имена, выскобленные из учебников литературы, писатели, одного упоминания о которых было достаточно, что-

бы загреметь туда, где обретались мы, и — получить возможность их прочесть. Тюремная библиотека пополнялась за счет литературы, изъятой при обысках и конфискованной у владельцев. Книги отправлялись в узилище следом за теми, кто их написал.

Дожив до 21 года, я не удосужился прочесть многого. Я не читал «Братьев Карамазовых». Теперь их принесли в камеру, два тома издания 1922 года, перепечатка с дореволюционных матриц. Старомодная печать, старорежимная орфография. Архаические окончания прилагательных. Буквы, вышедшие из употребления.

С тех пор утекло много воды. Достоевский перестал быть полузапретным автором. Но для меня он остался тюремным писателем. Он остался там, в старых изданиях, потому что в новых я не умею читать его с былым увлечением. Новый шрифт и современное правописание высушили каким-то образом эту прозу, уничтожили ее аромат. Перелитое в новые меха, вино лишилось букета. Я убедился, что печать заключает в себе часть художественного очарования книги. Печать хранит нечто от ее содержания — я думаю, это заметили многие. Я утверждаю, что орфография и набор составляют особое измерение текста, новый рисунок букв слегка меняет его смысл. Отпечатанный современным шрифтом классический роман странно и невозвратно оскудевает. Совершенно так же, как женщина, остриженная по последней моде, одетая не так, как при первой встрече, неожиданно теряет всю свою прелесть, таинственность и даже ум.

В Туре, в Северо-Западной Франции, над входом в скрипторий монастыря Св. Мартина начертан ла-

тинский гексаметр: *Est opus egregium sacros iam scribere libros*. Славен труд переписчика священных книг.

«Переписанное вами, братья, и вас делает в некотором отношении бессмертными... Ибо святые книги, помимо того, что они святы, суть постоянное напоминание о тех, кто их переписал», — говорится в сочинении гуманиста XV века Иоанна Тритемия «Похвала переписчикам».

Быть может, 42-строчная Библия Гутенберга, отпущенная на станке с подвижными литерами, не вызвала восторга у первых читателей. Можно предположить, что они испытали такое же чувство, как некогда ученые александрийцы III века, впервые увидевшие пергаментный фолиант вместо папирусного свитка. Старый текст в новом оформлении неумолимо исказился.

Я люблю письменность. Я люблю типографские литеры. С отроческих лет меня зачаровывала фрактур, так называемый готический шрифт, я разглядывал твердые тисненые переплеты и титульные листы немецких книг, любовался таинственной красотой изогнутых заглавных букв с локонами, и с тех пор «Фауст» для меня немислим, невозможен вне готического шрифта. В новом облачении пресной, будничной латиницы доктор и его спутник стали выглядеть словно разгримированные актеры. Всё, что пленяло воображение, манило и завораживало, как знак Макрокосма, в который вперяется Фауст, сидя под сводами своей кельи, предчувствие тайны, предвещие истины — всё пропало! Трезвость печати уничтожила мистику текста.

Я любил с детства изобретать алфавит, исписывал бумагу сочетаниями невиданных букв, придумы-

вал надстрочные знаки и аббревиатуры, воображая, что в этих письменах прячется некий эзотерический смысл, и мне казалось, что письмо предшествует информации: не смысл сообщения зашифрован в знаках алфавита, но сами знаки порождают еще неведомый смысл. Не правда ли, отсюда только один шаг до веры в магическую власть букв, до обожествления графики.

Из трактата *Sefer Jezira* («Книга творения»), который в некоторых рукописях носит название «Буквы отца нашего Авраама», отчего и приписывался прародителю Аврааму, хотя на самом деле был сочинен в середине I тысячелетия нашей эры, — из этого трактата можно узнать, что Бог создал мир 32 путями мудрости из 22 букв священного алфавита.

Из трех букв сотворены стихии: воздух, огонь и вода. Из семи других букв возникли семь небес, семь планет, семь дней недели и семь отверстий в голове человека. Остальные 12 букв положили начало 12 знакам зодиака, 12 месяцам года и 12 главным членам и органам человеческого тела.

«(Бог) измыслил их... и сотворил через них всё сущее, а равно и всё, чему надлежит быть созданным». Буквы — элементы не только всего, что существует реально, но и того, что существует потенциально. Подобно тому, как в алфавите скрыто всё многообразие текстов, включая те, что еще не написаны, — в нем предопределено всё творение. Алфавит — это программа мира. Ибо творение не есть однократный акт. Творение продолжается вечно. И вот, дабы приобщиться к акту творения, нужно сделать последний шаг: «взойти к Нему», как сказано в XXIV главе Книги Исход, — облечься в четырехбуквенное Имя божества.

Французский писатель, нобелевский лауреат Эли Визел рассказывает легенду об основателе хасидизма, «господине благого Имени» — Баал Шем Тов, который решил воспользоваться своей властью, чтобы ускорить пришествие Мессии. Но наверху сочли, что время для этого не пришло, чаша страданий всё еще не переполнилась. За свое нетерпение Баал Шем был наказан.

Он очутился на необитаемом острове, вдвоем с учеником. Когда ученик стал просить учителя произнести заклинание, чтобы вернуться, оказалось, что рабби поражен амнезией: он забыл все формулы и слова. Я тебя учил, сказал он, ты должен помнить. Но ученик тоже забыл всё, чему научился от мастера, — всё, кроме одной-единственной, первой буквы алфавита — алеф. А я, сказал учитель, помню вторую — бет. Давай вспоминать дальше. И они напрягли свою память, двинулись, как два слепца, держась друг за друга, по тропе воспоминаний, и припомнили одну за другой все 22 буквы. Сами собой из букв составились слова, из слов сложилась волшебная фраза, магическое заклинание, и Баал Шем вместе с учеником возвратился домой. Мессия не пришел, но зато они могли снова мечтать и спорить о нем.

Из фраз и слов, из знаков алфавита построен мир нашей памяти, и буквы на камне, под которым я буду лежать, обозначат нечто большее, нежели чье-то имя, вырезанное на нем.

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, славили 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 Дедал, 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, оснащенная новейшей техникой массовой дезинформации и технологией всеобщего оглушения, заменила религиозную веру. Расцвел 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 истребить с помощью специально сконструированных газовых камер шесть миллионов мужчин, женщин, детей и стариков. Во имя чего?

Девятнадцатый век был назван веком отчуждения человека от производства, двадцатый принес отчуждение от истории. Перед лицом истории ты ничто. Ты абсолютно бессилен. Мы все, как муравьи в щелях и трещинах лживой, политизированной, притязавшей на статус общеобязательного национального достояния, размалеванной, 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 ребер 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 ее объект. Крушение веры в историю влечет 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 услышал. И однако он *должен* быть написан. Роман, который подвел 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 ребенка 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 — ее 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 живет в своем 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 несет 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, наделенного индивидуальным сознанием. Человек заключен в своей свободе — пусть же литература напомнит ему об этом. Сопротивляться! Литература есть воплощение человеческого достоинства. В этом ее скрытый пафос; в этом, может быть, и ее последнее оправдание.

ПУШКИН

Вечером вспоминается...

...страшный день 27 января 1837 года. Под вечер, в седьмом часу, в густеющих сумерках лошади остановились перед домом на набережной Мойки, принадлежащим кн. Софье Волконской. Старый дядька выбежал на крыльцо, вынес из кареты на руках, как ребенка, малорослого светловолосого курчавого человека. Через два дня, 29-го, без четверти три, все часы в доме были остановлены — Пушкин скончался.

Причина смерти — проникающее огнестрельное ранение в живот, внутреннее кровотечение и последующий, давший о себе знать жесточайшими болями перитонит. Живи Пушкин в наше время, медицина могла бы его спасти.

Александр Блок в речи «О назначении поэта» в феврале 1921 г., незадолго до собственной кончины, сказал:

Пушкина убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура.

Юрий Лотман пишет:

Пушкин еще не испустил последнего вздоха, а уже сделалось ясно, что он родился для новой, легендарной жизни, что масштабы, которыми отныне меряются его имя и дело, таковы, что в свете их все геккерены и дантесы, уваровы и нессельроде и даже бенкендорфы и николаи — просто не существуют.

Вечером вспоминаешь, зажигаешь свет. Озираешь свое эмигрантское жилье. Вперяешься в настольный экран, вновь и вновь задаешь себе вопрос о смысле и оправдании собственных литературных проб и усилий, и не находишь ответа. И тогда является великое утешение: Пушкин.

Пушкин «Повестей Белкина», «Пиковой дамы», «Египетских ночей». Золотая латынь Пушкина, русская *aurea latinitas*.

Пушкин — поэт, прозаик, драматург, историк, литературный критик. Целая литература с ее жанрами, исторической сменой эпох и направлений в одном лице.

Принято находить, что в Пушкине, как дуб в желеде, преформировано всё будущее русской классической литературы. Осиротев после смерти Пушкина, она, однако, ему изменила. Так изменили Баху его сыновья.

Пушкин мог бы дожить до восьмидесятых годов XIX века. Если бы он присутствовал на заседании Общества любителей российской словесности

Пушкин

8 июня 1880 г., сидел невидимый в зале, — что сказал бы он, выслушав знаменитую речь Достоевского? Узнал бы в ней самого себя? Достоевский клялся именем Пушкина — и отменил Пушкина. Покончил с пушкинским лаконизмом, божественной пушкинской гармонией, внутренней свободой и уравновешенностью, со всем тем, что имел в виду Блок, говоря о конце пушкинской культуры.

Пушкин был убит. Мы — его сироты — живы.

СОДЕРЖАНИЕ

Вадим Перельмутер. ПИСАТЕЛЬ КАК ЧИТАТЕЛЬ

5

СМЫСЛ И ОПРАВДАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

9

ВЕТЕР ИЗГНАНИЯ

20

РУССКИЙ СОН О ГЕРМАНИИ

35

ПАРИЖ И ВСЁ НА СВЕТЕ

54

КАК МЫ ПИШЕМ

68

236

СОДЕРЖАНИЕ

ГЁТЕ И ДЕВУШКА ИЗ ЦВЕТОЧНОГО МАГАЗИНА

75

ТЮТЧЕВ В МЮНХЕНЕ

84

ЧЕЛОВЕК-ПЕРО: ФЛОБЕР

97

ДОСТОЕВСКИЙ — В МЕРУ

102

ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ ФИЛОСОФИИ: ШОПЕНГАУЭР

120

ТОМАС МАНН И ОКРЕСТНОСТИ

135

ВДОХНОВИТЕЛЬ ЛЕВЕРКЮНА

143

РОМАНИСТ И ВРЕМЯ: МУЗИЛЬ

149

ИСТОРИЯ ЕРЕТИКА И МЕЧА: БОРХЕС

159

ШУЛЬЦ, ИЛИ ОБЩАЯ СИСТЕМАТИКА ОСЕНИ

170

237

СОДЕРЖАНИЕ

К СЕВЕРУ ОТ БУДУЩЕГО: ХАЙДЕГГЕР И ЦЕЛАН

186

КОГДА БОГИ УШЛИ НА ПОКОЙ: МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР

200

ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

207

ЭКСПРОМТ О КРАСОТЕ ПРОЗЫ

218

БУКВЫ

223

РЕКВИЕМ ПО НЕНАПИСАННОМУ РОМАНУ

229

ПУШКИН

233

Борис Хазанов

ОПРАВДАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Этюды о писателях

Ответственный редактор Максим Амалин
Корректор Ольга Португалова

ИЗДАТЕЛЬСТВО Б.С.Г.-ПРЕСС
105005, Москва, ул. Бауманская, д. 43/1, стр. 1.
Тел.: (495) 626-24-75; e-mail: bsgpress@gmail.com

Книги издательства можно приобрести:

В РОЗНИЦУ В МОСКВЕ

Книжный магазин «Москва»,
м. «Пушкинская», «Тверская»,
ул. Тверская, д. 8.
Тел.: (495) 629-64-83, (495) 797-87-17

ТД «Библио-Глобус», м. «Лубянка»,
ул. Мясницкая, д. 6/3, стр. 1.
Тел.: (495) 781-27-37

Московский дом книги,
м. «Арбатская», ул. Новый Арбат, д. 8.
Тел.: (495) 789-35-91

Дом книги «Молодая Гвардия»,
м. «Полянка», ул. Большая Полянка, д. 28.
Тел.: (495) 238-50-01.

Книжный магазин «Фаланстер»,
м. «Пушкинская», «Тверская»,
Малый Гнездниковский пер., д. 12/27.
Тел.: (495) 629-88-21

Сеть магазинов «Республика».
Тел.: (495) 251-65-27

В РОЗНИЦУ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Санкт-Петербургский Дом книги,
м. «Невский проспект», «Гостинный двор»,
Невский проспект, д. 28.
Тел.: (812) 448-23-55

Сеть магазинов «Буквоед».
Тел.: (812) 601-06-01.

Книжный магазин «Все свободны»,
наб. Мойки, 28. Тел.: (911) 977-40-47

ОПТОМ

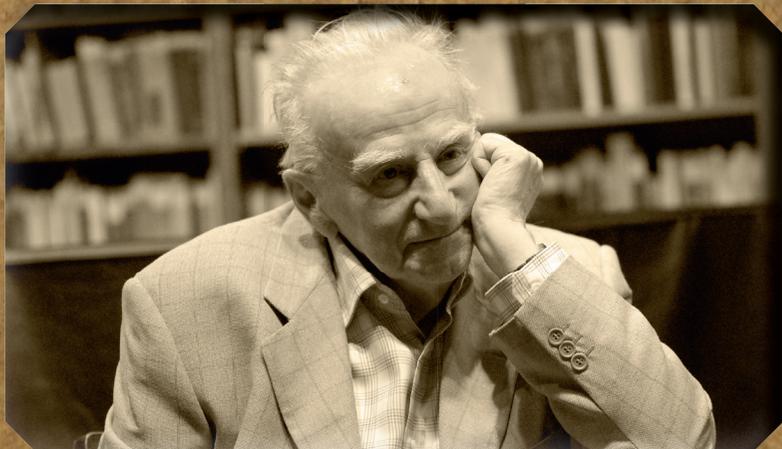
КД «Б.С.Г.-Пресс», Москва,
Варшавское шоссе, д. 3.
Тел. (495) 626-24-72

«А.Симпозиум», Санкт-Петербург,
20-я линия В. О., д. 5/7.
Тел. (812) 325-66-61

Подписано в печать 21.11.18. Формат 76×100/32. Гарнитура Грета.
Бумага офсетная. Объем 7,5 п. л. Тираж 1500 экз. Заказ №

Отпечатано способом цифровой струйной печати
в АО «Первая Образцовая типография», филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpd.ru, тел. 8(499)270-73-59

БОРИС ХАЗАНОВ



В НОВОЙ КНИГЕ СОВРЕМЕННОГО ПРОЗАИКА, ЭССЕИСТА И ПЕРЕВОДЧИКА БОРИСА ХАЗАНОВА (Р. 1928) СОБРАНЫ ЕГО ЭССЕ О ЛИТЕРАТУРЕ, ИСКУССТВЕ ПРОЗЫ, РУССКИХ И ЕВРОПЕЙСКИХ ПРОЗАИКАХ И ПОЭТАХ. АВТОР ГЛУБОКО ПРОНИКАЕТ ВО ВНУТРЕННИЙ МИР СВОИХ ГЕРОЕВ, ПОКАЗЫВАЯ ЗАЧАСТУЮ НЕ ВПРЯМУЮ ЯВЛЕННОЕ И СОКРЫТОЕ ОТ ГЛАЗ ЧИТАТЕЛЕЙ.



ИЗДАТЕЛЬСТВО
Б.С.Г.-ПРЕСС

