



В. Г. Резник

**ПОЯСНЕНИЯ
К ТЕКСТУ**

(Лекции по зарубежной литературе)



Санкт-Петербург, 2010





ББК 84

Резник В. Г.

Пояснения к тексту / В. Г. Резник – СПб.:
2010. – 328 с., илл.

ISBN

Эта книга воспроизводит курс лекций по истории зарубежной литературы, ежегодно читаемый автором на факультете «Истории мировой культуры» в Университете культуры и искусства. Автор старается в доступной, но без каких бы то ни было упрощений форме изложить разнообразному кругу учащихся сложные проблемы той культуры, которая по праву именуется элитарной. Приложение содержит лекцию о творчестве Стендэля и статьи, посвященные крупнейшим явлениям испаноязычной культуры. Книга адресована студентам высшей школы и широкому кругу читателей.

Издание 2-е, исправленное и расширенное.

ISBN

ББК 84

Подписано в печать

Формат 60x84/16. Бумага офсетная

Гарнитура «Kudrashov». Усл. печ. л. 19.06.

Тираж экз. Заказ №

© Резник В. Г., 2010
©





...Учить видеть, учить думать, учить письму и речи. Цель у них одна — аристократическая культура. Учить видеть — приучать глаз наблюдать спокойно, терпеливо, выжидательно. Учить неторопливости в суждениях, учить рассматривать, охватывать каждый случай со всех сторон. Первая ступень на пути к духовности: никогда не реагируй на раздражитель сразу же, прежде научись распоряжаться своими сдерживающими, отстраняющими инстинктами. Учить видеть, в моем понимании, означает обучение приблизительно тому, что на обыденном языке называется «сильной волей». Самое существенное здесь — отказываться от волевых поступков, уметь не спешить с решениями. Все приземленное, все пошлое зиждется на неспособности противостоять раздражителям, пошлость не может не реагировать, не следовать всякому импульсу. Умение видеть имеет и практическое применение: в ученье становишься вообще несуетливым, нелегковерным, обретаешь внутреннее сопротивление. Все чуждое и новое, что бы это ни было, сперва со спокойной враждебностью подпускают поближе — не набрасываются с жадностью. Готовность настежь распахнуть двери всему, что ни привалило, бег вприпрыжку вслед кому угодно и чему угодно, хищная охота за всеми новинками — это дурной вкус, отсутствие аристократизма *par exellence*.

Фр. Ницше





От автора

Этот не притязающий на академизм и скромный по своим временным возможностям – один семестр – курс по истории литературы XX века читался автором в течение почти десяти лет преподавания на факультете истории мировой культуры в петербургском Университете культуры и искусства. Неизбежные ограничения по времени, а также неоднородный состав слушателей – лингвисты, страноведы, искусствоведы, менеджеры по культуре и т. д. предопределили в какой-то мере содержательные задачи курса, существенно трансформировав их. Иными словами, не имело смысла превращать лекционный курс по реальной и еще, можно сказать, «дышащей» литературе в «полет над гнездом кукушки», в россыпь имен, дат и литературоведческих терминов, совершенно непонятных нынешним недавним школьникам, с совершенно разным, мягко говоря, недостаточным уровнем подготовки. Одновременно никоим образом лектор не ставил перед собой задачу воспитания в течение пятнадцати лекций эстетического вкуса и понимания студентами того, что собой представляет эстетическое наслаждение, он опускал важнейшие вопросы поэтики, не вдаваясь в проблемы устройства конкретных художественных текстов. Лектор пытался в какой-то мере, очень неполно, проанализировать считанное число произведений считанного числа авторов, признанных классиками литературы XX века. Ввиду проблематичности перевода поэтического текста в принципе, поэзия в курсе не анализировалась. Короче говоря, автор книги преследовал одну-единственную, зато не формальную и вполне вменяемую цель, заключавшуюся в том, чтобы разбудить дремлющую мысль и заинтересовать далекими вещами.





Хотя автор курса разделяет точку зрения Хорхе Луиса Борхеса на духовную собственность, а он полагал, что никакого права на нее не существует, автор считает для себя обязательным признать, что лишь очень немногие соображения, высказанные в данном курсе, принадлежат лично ему. Припомним, Михаил Леонович Гаспаров говорил, что культура это додумывание чужих мыслей, их «переупаковка». К тому же происхождение некоторых мыслей сейчас уже трудно установить, но во многих случаях это все же сделать возможно. Автор сознает, сколь многим он обязан работам Мераба Константиновича Мамардашвили, Наума Яковлевича Берковского, Сергея Сергеевича Аверинцева, Лидии Яковлевны Гинзбург, Соломона Константиновича Апта, Александра Алексеевича Долинина, Николая Аркадьевича Анастасьева, Бориса Владимировича Дубина, Всеволода Евгеньевича Багно, Юрия Ивановича Архипова, Юрия Ильича Левина. И это, если иметь в виду только отечественных авторов, а еще в уме неизбежно всплывали идеи Ортеги-и-Гассета, Вальтера Беньямина, Делеза, Бланшо и многих других. Некоторые темы философского характера обсуждались с Александром Григорьевичем Погоняйло. В конце концов, составитель этих лекций вовсе не ставил перед собой задачу произнесения некоего собственного слова. Ему важно было «достучаться до наших детей». Им руководил определенный пафос, который как раз и может быть признан его личным вкладом.





Маленькая увертюра

А сейчас немного о том, что по мере приближения к двадцатому веку дела начинают меняться. Вот, скажем, Генрик Ибсен. Как сейчас воспринимается драматургия Ибсена? Его современник Антон Павлович Чехов выглядит великолепно, меж тем Ибсен несколько старомоден, ибо быстро устаревает всякое произведение, ставящее себе публицистические злободневные задачи. Уходит время и с ним такое произведение. Кроме того, обратите внимание на существенную разницу... Мы можем исчерпывающе разобраться в том, о чем пьеса Ибсена. Мы не можем сказать, о чем пьеса Чехова... да так, о жизни... У персонажей Ибсена очень связные, передающие точно их мысли речи, их диалоги и монологи точно выражают те идеи, какие имеются в голове ибсеновских персонажей на какую-то важную для данной пьесы проблему. У чеховских персонажей связные мысли в голове — большая редкость. Поэтому что ...в Москву, в Москву... или там доктор Астров говорит ни с того, ни с сего: «А жара в этой Африке — страшное дело». А к чему эта Африка? Ибсеновский персонаж никогда бы ничего такого пустого не произнес. Но чтобы понять, отчего бестолковые чеховские герои с их невнятными речами — это мы с вами, а очень логичные и складные ибсеновские картинки все же становятся достоянием истории литературы, и надо растолковывать, почему такое на всех произвело впечатление, что жена ушла от мужа (я имею в виду Нору из «Кукольного дома»), нужно кое о чем поговорить. Для того чтобы в этом разобраться, следует взглянуть на то, что случилось с культурой и людьми на пороге двадцатого века, какие перемены произошли в умах и душах.





Припомним, героев романов, о которых у нас шла речь, героев Стендаля, Бальзака, Достоевского: мир этих героев распахивается нам навстречу и мы узнаем, что истинный герой века — человек, воспитанный идеей Наполеона, ибо судьба Наполеона для этих молодых честолюбцев — синоним открывящихся безграничных возможностей.

Однако по мере продвижения от начала века к концу дела меняются: терпит крах наполеоновская концепция личности со всеми ее захватническими или освободительными устремлениями. Возможности оцениваются все менее оптимистически. Два великих русских романа посвящены развенчанию наполеоновского мифа. Кстати, даже раньше, у Гоголя, тоже есть мотив снижения и известной иронии по отношению к наполеоновской личности (подозрение жителей города N, что Чичиков — это не более и не менее как Наполеон, сбежавший с острова Святой Елены). Но как бы то ни было, именно в русле этих представлений о личности и формируется такая логика характера, согласно которой герой всегда равен самому себе. Эта логика сформирована соответствующими историческими и социальными обстоятельствами: и Болконский, и Люсьен де Рибампре, и Сорель с его ужасным выстрелом ведут себя, как им полагается по логике их характера; например, Сорель — честолюбец и гордец и оттого и стреляет в свою бывшую возлюбленную. Обломов гибнет оттого, что не может одолеть барскую лень, у Диккенса все герои совершенно равны себе, я говорила ни со стези зла, ни со стези добродетели их не сдвинешь: или — или, или зло, или добро. Когда я в отчаянии говорю первокурснику, что он по возрасту почти сравнялся с Жюльеном Сорелем, когда тот пришел к Реналям, но по интеллектуальной и душевной зрелости, да вообще по уму, на версты от него, это значит, что я точно себе представляю, что такое в этом возрасте Жюльен Сорель. Когда мы говорим нашим детям: ну вот, Андрей Болконский такого бы поступка никогда не



совершил, ведь это сразу бы разрушило весь роман, — это и есть равенство самому себе, это значит, у нас в голове четко запрограммировано, что такой герой не может и что может сделать. Вот эта определенность характера, повторяю, например, у Диккенса обретает карикатурные формы — злодеи безостановочно вершат злые дела, добродетельные герои — бесконечно добры, это наследие 18-го века.

По мере приближения к 20 веку дело меняется. Уже Эмма Бовари серьезный шаг на этом пути расшатывания жесткой определенности. Про Эмму трудно говорить с такой определенностью, в ней много разного, ее уже не подведешь под какой-то существующий в нашей голове эталон. Или, вот у Антона Павловича (в отличие, скажем, от Александра Николаевича Островского) их нет: ну какие, например, в «Вишневом саде» или «Чайке» характеры? Намек на что-то такое только у слуг.

Но посмотрим дальше... Как выражается в романе эта определенность характера, это равенство самому себе? Произносимыми словами, речами и осуществлямыми, видимыми поступками.

Но на пороге века начало усиливаться недоверие ко всему, что видно и очевидно. Это заметно даже по консервативному Ибсену; повторяю, смыслы многих его пьес — несоответствие внешнего облика, прилично-благополучного фасада и реального содержания жизни, ее глубинного неблагополучия. Внешность обманчива, она врет. Талейран некогда сказал: речь служит тому, чтобы скрывать то, что думаешь. Скрывать, а не демонстрировать. Внешний вид, речи, поступки не раскрывают человека, но утгаивают его. Из речей человека мы не так уж много можем узнать об этом человеке, речения дешево стоят, гораздо важнее другое — то, в чем человек не отдает отчета ни нам, ни себе, что-то более глубинное, слой верований, если можно так это назвать. Не идеи, которые у нас в голове есть на какой-то счет, а нечто более основополагающее, то, в чем мы настолько живем, что его не замечаем.





В начале века была опубликована работа Ортеги-и-Гассета под названием «Идеи и верования», в ней как раз об этом и говорилось, что человек не таков, каковые идеи он имеет, а таков, в каких верованиях он живет, их не замечая. И что неправы те историки, кто, исследуя предыдущие эпохи, судят о них по идеям этих эпох, судить об эпохе возможно только по безотчетным верованиям, которые были у людей того времени. Потом, уже швейцарский психолог Карл Густав Юнг называл сходные вещи «коллективным бессознательным». За идеи можно бороться, ими можно обмениваться с соседом, они могут приходить в голову и уходить. Что касается верований, то это как подспудная уверенность, что, выйдя за дверь, не провалившись в дыру, и пол там есть. Очень маленькая часть общества сражается из-за разных идей, но большинство живет в верованиях: перемелется — мука будет, все мерзявы, только я несчастен и т. д. Впрочем, это конечно шутка: с верованиями человеческими дело многое сложнее обстоит. В России вообще коллективное бессознательное играет огромную роль в жизни. Это чувствует Кутузов у Толстого — то, к чему он прислушивается, и есть это коллективное бессознательное.

Так вот в связи с тем, что начинают различаться два таких слоя, разного уровня залегания, то, что имеют, и то, в чем пребывают, на все внешнее, явное начинает ложиться тень неподлинности. Повторяю, в конце века это еще происходит на уровне не теорий, а ощущений, только начинает чувствоватьться. Позитивистская наука конца века, естествоиспытатели типа тургеневского Евгения Базарова, как вы понимаете, для роли исследователей глубинных психических процессов не годились. Для того, чтобы поймать неуловимое и таящееся больше годилось искусство. И вот, хотя ибсеновские сюжеты и свидетельствуют о двойственности: приличном фасаде при неблагополучной изнанке человеческой жизни, но во всем остальном он традиционный автор девятнадцатого века. У Ибсена все герои



таковы, каковые идеи и поступки они имеют. Повторяю, связные и осмыслиенные речи ибсеновских героев передают те идеи, какие у этих героев на какой-то счет имеются. Ни о каких более глубинных слоях залегания здесь речи не идет. И именно в такт этим мыслям-идеям движется сюжет, он как бы ими подталкивается, стимулируется.

А теперь возьмите Чехова и доктора Астрова с его совершенно невозможной для Ибсена репликой о жаре. Для чего он это говорит? Географией и климатом африканским вроде никто вокруг доктора не интересуется. В том-то все и дело, что эту фразу доктора Астрова нельзя понимать, как прямое сообщение, но надо разглядывать, что стоит за ней — удушье и тоска провинциальной жизни, серость и бездарность. И Африка возникает по контрасту со здешним тоскливым серым миром — Африка это не здесь, Африка это другое дело. Африка приоткрывает то, о чем не говорится, что скрывается, она позволяет увидеть персонажа не с точки зрения идей, которые имеются у него в голове, — а у Чехова, у большинства его персонажей никаких определенных идей, как у большинства людей нет, к тому же, если у них какая-то идея и заведется, то они ее на публику в рупор, как герои романов Достоевского, никогда не выкладывают. Но от этого и сюжет чеховских пьес не движется: ну хотят героини «Трех сестер» в Москву, и потом тоже произносят какие-то бестолковые слова, и никуда не уезжают. Но за этим за всем встает второй план, которого у Ибсена не было, потому что у него все впрямую, и встает какая-то неуловимая радужная воздушная прослойка, в этом есть воздух, это отличает живую жизнь от схемы жизни.

У Ортеги есть в книге под названием «Дегуманизация искусства» такой пример: сад, на который художник смотрит сквозь оконное стекло. Ортега говорит, что реализм девятнадцатого века интересовался, когда писал этот мотив, садом и только садом. Не то в двадцатом веке: художник обратит внимание на радужное марево стекла, не





собственно на сад, а на то, как сад в этом стекле преломляется, как пятна сада смутно проступают, а кое-где и вообще не проступают сквозь стекло. И именно так это, например, в импрессионизме, последнем большом стиле в искусстве конца века. Кстати, чеховские персонажи — тоже не умозрительные конструкции из речей, а некие живописные пятна. Ведь недаром, когда ничего не понимающие актеры спрашивали у Чехова, что за человек Лопахин, Антон Павлович, радостно улыбаясь, отвечал одно: у него желтые ботинки. Потому-то для него так важны всякие тихие звуки — лопнувшей струны, далекого стука топора. Для тех тернистых путей, по которым принялось скитаться головоломное искусство двадцатого века, Чехов в отличие от Ибсена, оставшегося по преимуществу как историческая веха, как факт истории литературы, очень важен. Естественно, я говорю не о ширпотребе, а о высоком искусстве.

И вот еще одна важная черта: если литература начинает пользоваться живописными приемами импрессионизма, то сама живопись в лице ведущих мастеров начала века как раз от былых живописных принципов отказывается... Вспомним, начиная с Ренессанса: живописец или скульптор — это, прежде всего, объективно наблюдающее око, видящий глаз. Художник, начиная с Ренессанса, пишет как видит, и чем зорче видит, тем лучше. Глаз — непререкаемый контроль, блюститель истины, граница, положенная замыслу. Как видим, так изображаем (в иконописи и в средневековом искусстве, вы знаете, другие законы). А после импрессионизма, в начале двадцатого века художники снова начинают переходить от того, что они видят, к тому, что они о видимом думают. Глаз и видимость — не более чем компонент работы художника. Таков кубизм, таков Пикассо.

«Любительница абсента» Пикассо — это еще фигуративная женщина, но в ней уже подчеркнута схема фигуры, так сказать, идея женщины, любящей абсент. Потому-то и говорит Орtega в «Дегуманизации искусства», что от писания



вещей, как они видны художнику, художник переходит к писанию не того, что он видит, а того, что он о вещах думает — к писанию идей вещей. Что такое «черный квадрат» Малевича, если не идеал и абсолютное воплощение всех квадратов, первообраз, платоновская идея квадрата? Кубизм опоясал мир схемами вещей.

...И вот и получается, что и в литературе и в живописи двадцатого века художник слепнет для внешнего мира, обращая взор внутрь себя, стремясь не к внешнему, выражаемому идеологическими речами и внешним видом вещей, но к тому, что за этим скрывается, к глубинным смыслам. Повторяю, отсюда и доктор Фрейд, и все остальное. Таков путь от Ибсена через Чехова, скажем, к Самуэлю Беккету.

Но с этим связано еще и другое: в девятнадцатом веке писатель посвящал нас в личные чувства доброго буржуа, в его тоску, в религиозные убеждения, политические симпатии, стремился растрогать нас обстоятельствами его жизни. Широким массам в искусстве девятнадцатого века нравилась трогательная история Мани и Вани, или Жана и Мари, которой можно было посочувствовать, ибо она была узнаваема. Точно так нравился пейзаж с точки зрения — а хорошо бы туда отправиться погулять, а в музыке — почувствовать свои переживания. И это, в общем, нормально, но вот только для искусства двадцатого века этого мало. Эстетическое чувство в девятнадцатом веке не требует никакого специального органа для понимания искусства, его может понять всякий более или менее внимательный человек, в нем нет ничего специального. А вот для того, чтобы наслаждаться новым искусством, нужно принадлежать к элите, и широкая публика, переставая узнавать привычную историю Мани и Вани, теряется. Узнаваемость, жизнеподобные формы, характеры — всему этому искусство двадцатого века объявляет войну. Ему плевать на буржуазные добродетели, оно из девятнадца-





того века любит больше всего «проклятых поэтов», оно антинародно в принципе. И оно, очевидно, унижает непривычных к нему и непонимающих, обращаясь к одаренному меньшинству. Оно больше не желает быть путеводителем масс, учителем жизни и наставником. Оно эгоцентрично и больше всего интересуется самим собой и может бесконечно описывать, как стакан падает со стола, или нюансы горлового смешка герцогини Германской.

Такова позиция художника в двадцатом веке, и испанский философ Ортега-и-Гассет полагает, что это и есть позиция дегуманизации, некоторого приравнивания человека ко всем прочим вещам в мире. Так ли это, уравняли ли человека с вещью или произошло нечто противоположное, нам предстоит узнать из того курса, который мы начинаем. Конечно, я говорю о вещах принципиальных, осталось массовое искусство, которое следует самой примитивной традиции, остались некоторые традиционалисты, но в главном это совсем другое искусство.

Говорят, что по картинам художника семнадцатого века Терборха ученые определили, с какими странами торговала Голландия в те времена, потому что ковры на его картинах были изображены так, что можно понять, из какой страны они вывезены. Совершенно очевидно, что из искусства двадцатого века наши потомки никаких таких вещей почерпнуть не смогут: о том как мы ели, пили, одевались, работали это искусство расскажет мало достоверного. Но наиболее проницательным оно расскажет, как наши современники чувствовали себя изнутри, какими маниями мы страдали, какие страхи подавляли усмешкой. Многое утратив, многим пожертвовав, искусство двадцатого века научилось изображать незримые вещи. Впрочем, сказав такое вслед кому-то, я очевидно забегаю вперед и грешу бездоказательностью.



О писателе Томасе Манне и некоторых его произведениях (1875-1955)

Творчество писателя вовсе не всегда напрямую связано с его биографией, она необязательно это творчество предопределяет и обуславливает, хотя, как правило, писательские биографии принято рассказывать и именно в них стараться отыскать причины непохожести одного писателя на другого. А если исследователь, к тому же, правоверный поклонник Зигмунда Фрейда, то можно вообще при объяснении творческого своеобразия навеки застремлять в пренатальном периоде, рискуя так никогда и не выплыть из околоплодных вод. Я думаю, есть писатели такие и этакие, у одних обстоятельства детства, происхождение, воспитание существенно повлияли на образ мыслей, у других роль таких обстоятельств невелика, и ими можно в известной степени пренебречь.

Жизнь человека, которого звали Томас Манн, сама по себе роман, роман сознательно и целеустремленно творимый писателем Томасом Манном в материи жизни, параллельно неиссякаемому потоку исторгаемых им слов. Если в чем-нибудь Манн и не сомневался, так это в безусловной и непреходящей значимости своей персоны в мире культуры. Это самоуважение, впрочем, тоже, как и все у него, подверглось описанию, и было характерологической чертой персонажа по имени Густав фон Ашенбах, отдаленного эхо самого Томаса. Но лучше все-таки по порядку.

Родился Томас Манн в городе Любеке, в семье добродорпорядочных бюргеров. Отец возглавлял торговую фирму. С матушкой, правда, дело обстояло не так добропорядочно





в том смысле, что в ней была существенная доля южной крови, португalo-бразильской примеси, она внесла в жизнь сугубо северного семейства южную страсть. Впрочем, страсть эта, о которой можно только догадываться, прекрасно сопрягалась у Томаса с сугубой респектабельностью и буржуазностью манер.

Семья была большой, но фигурой, о которой никак не умолчишь, был старший брат Томаса — Генрих, очень известный немецкий писатель, автор знаменитых романов, в частности, «Жизни короля Генриха Четвертого». К сожалению, у меня нет возможности говорить о нем подробно, скажу только, что это очень крупный писатель. Вообще прежде в России преимущественной любовью властей и соответственно большей популярностью — ибо больше печатали — пользовался Генрих Майн, он был по убеждениям левее, ближе к социализму, а, главное, после войны под конец жизни собирался переселиться из Америки в бывшую ГДР, но не успел, зато его прах туда перенесли. У братьев всегда были непростые отношения. Однажды в письме Генрих попал польному месту, сделав это, конечно, сознательно, намекнул на то, что брак Томаса был продиктован расчетом, и в течение ряда лет братья не поддерживали отношений. Были еще две сестры, обе покончили жизнь самоубийством. Вообще этот вирус в семье гулял и свирепствовал: кончает с собой и сын Томаса Клаус, не лишенный таланта несчастный сын великого писателя, автор известного, довольно удачно экранизированного романа, наркоман с нетрадиционной сексуальной ориентацией. Попробуйте, однако, выжить, если вы литературно не бездарны и, на беду, сын гения.

В юности оба брата ненавидели и презирали школу, но Генрих все же прилично учился, а Томас трижды оставался на второй год. Генрих и смолоду и позже был таким богемным типом, а Томас более спокойным и солидным, и все же отец понимал, с кем имеет дело, и в завещании



велел фирму ликвидировать и деньги между наследниками соответствующим образом разделить.

Вообще же начиная приблизительно с двадцати лет, пережив в течение нескольких месяцев опыт армейской службы, сбежав, или, прилично выражаясь, комиссовавшись, и не уставая говорить, что это был самый страшный опыт его жизни, Томас начинает целеустремленно заниматься тем, чем ему надлежит заниматься — писательством. Вся дальнейшая его жизнь — это писательство, писательство и писательство, и одновременно потрясающий случай сознательного театрального действия, непрерывной в течение всей жизни игры в себя в роли писателя.

Личная жизнь писателя Томаса Манна и творчество этого писателя — одно и то же. При этом вопрос, терзавший самого писателя и, естественно, его персонажей, лейтмотив многих его произведений, попросту можно передать так: быть художником значит обречь себя на аскетизм и самозабвение в самом что ни на есть непосредственном значении этого слова, а ведь, кроме творческих экстазов, хочется еще добропорядочной, добротной жизни, быть человеком, плотно и уверенно стоящим на ногах. Как совместить эти два столь противоположные начала? Именно поэтому идеалом для Томаса Манна стал Гете — величайший поэт, а с другой стороны, важный тайный советник фон Гете, веймарский министр и придворный. Это очень трудно совмещающиеся вещи. Манн был одержим образом Гете, у него есть повесть, посвященная Гете — она называется «Лотта в Веймаре». Когда Манна изображали на карикатурах, его чаще всего рисовали в облике Гете. Про историю женитьбы тридцатилетнего, уже сложившегося писателя, я буду рассказывать вам позже, в связи с романом «Королевское высочество», но хочу сказать, что и женитьба его, одна и на всю жизнь, в отличие от похождений Генриха, была связана с вполне буржуазным тяготением к дому и устоям. У него и дети родились, как он хотел,





шестеро, три мальчика и три девочки. Он творил свою жизнь и свои книги согласно плану, и Генрих ошибался, когда говорил, что все это продукт расчета, это — продукт вдохновенного расчета. Томас Манн — человек редчайшей чувствительности и интеллектуальной тонкости, но сбить его с ног было нельзя, он имел продуманные убеждения и отлично знал себе цену. (Кстати, таким же был на дух Манна не переносивший Владимир Набоков.)

Когда к власти пришел Гитлер, Томас Манн относительно быстро разобрался в том, что этот субъект собой представляет. Естественно, его книги стали сжигать на площадях, его отрешили от всех почетных званий и принудили к эмиграции в Соединенные Штаты, где собирались в годы войны сливки немецкой интеллигенции. Позже во времена маккартизма и охоты на ведьм, Манн переехал в Швейцарию. В Германию он никогда не вернулся, хотя весьма представительная группа немцев выдвигала его на пост президента послевоенной Германии. А еще это был человек, которому писание давалось с флоберовскими муками, и каждое утро, садясь за стол, он корчился от болей в желудке. Это был человек, который одновременно до такой степени понимал, какова будет посмертная история его произведений, что не написал, в простоте души, непосредственно и необдуманно ни единого слова, он и все письма писал, прекрасно понимая, что они будут опубликованы. Исключение составляет огромный дневник, — некоторые тетради, впрочем, были самим автором сожжены — который начал публиковаться после смерти старшей дочери Эрики, по личным причинам препятствовавшей публикации.

Эпистолярное наследие Манна замечательно, особенно интересна переписка с Генрихом.

Когда в семьдесят лет Томас Манн заболел раком легкого и его прооперировали в швейцарской клинике — ему сказали, что это туберкулезный процесс, но он в общем-то и сам понимал, в чем дело. Впрочем, и тут сказался писатель:



он подробнейшим образом описал историю пребывания в клинике и собственной болезни. И это очень увлекательное сочинение. А после удаления легкого Манн прожил еще десять лет, написал в восемьдесят лет, не успев закончить, самый свой веселый и блестящий роман, «Приключения авантюриста Феликса Круля», очень неудачно экранизированный немцами, и умер от тромбоза бедренной артерии. Ему посвящена бездна исследований и даже есть кинематографические версии его жизни и жизни семьи, американские и немецкие. Кстати, известен был не только несчастный Клаус Манн, другой сын Голо, очень похожий на батюшку, был очень известным историком. Манн — одна из самых монументальных и величественных фигур всей немецкой литературы.

Маленький господин Фридеман

Я еще буду по ходу дела останавливаться на разных биографических подробностях, но сейчас хочу сказать, что первый сборник новелл Томас Манн опубликовал в 1898 году, можете сами посчитать, сколько ему было лет. Как правило, в течение жизни с людьми происходят существенные изменения, связанные с обретением опыта, сменой жизненных вех и т. д., а вот у Манна не было никакой очевидной эволюции. Он не менял ни идеологических (если не считать «Размышлений аполитичного»), ни эстетических убеждений, и уже в двадцать три года фактически стал тем, кем стал. Это не так часто, но бывает. Сборник назывался «Маленький господин Фридеман», и его открывала новелла под одноименным названием. Что же это был за господин, и какова его история?

В небольшом провинциальном немецком городке, в довольно обыкновенном семействе рождается ребенок — мальчик, которому была бы уготована тоже достаточно



обыкновенная, одна из сотен таких же, судьба, но не тут-то было... Подвыпившая нянька роняет месячного младенца на пол, предопределяя тем самым все печальные особенности его грядущей жизни... У мальчика начинает расти горб. И это физическоеувечье разом вышивывает его на обочину. Суждена ли ему отныне женская любовь? — Нет. Может ли он сделать большую профессиональную карьеру? — Тоже нет. Маленький господин Фридеман — со-владелец небольшой фирмы, и этим его возможности исчерпываются. Он очень уютно устроился в своем доме с небольшим садиком, с аккуратными, посыпанными песком дорожками и благоухающими цветами. Живет он с сестрами, вредными старыми девами. Каждую неделю он посещает местные музыкальные вечера — он большой меломан и даже музицирует, неплохо играет на скрипке. Эта игра на скрипке помогает ему спрятаться от той жизни, которой живут обыватели и которая ему заповедана. Он и вообще эстетически развит и любит изящное, этакий маленький эстет. Надо заметить, к тому же, что он большой щеголь. Он носит обтянутые черным шелком цилинды, шелковые шейные платки, тонкие перчатки. И когда он важно вышагивает, так тщательно одетый, по главной городской улице — в цилиндре, в перчатках и с тростью, его маленькая фигурка производит комическое и трогательное впечатление. С его скромными возможностями он не так уж плохо устроился в своем оранжерейном мире — этот маленький господин Фридеман. И все бы так и шло, но тут внезапно в городке расквартировывают полк под командованием некоего полковника фон Ринлингена. В провинциальном городке на манер флоберовского это исключительное событие, сопровождаемое шумом и пересудами. Но особое удивление, неодобрительное удивление, вызывает жена полковника Герда фон Ринлинген — прошу обратить внимание, многие женщины такого типа у Манна получают имя Герда.



Это экстравагантная молодая дама, гарпующая в мужском костюме на лошади с папироской в руке. Когда маленький господин Фридеман видит ее мельком впервые на улице, он почему-то странно бледнеет. Поскольку маленький господин Фридеман принадлежит к местной интеллигенции, в его отсутствие госпожа полковница наносит ему визит. Он отдает визит, явившись засвидетельствовать почтение. Его приглашают на обед в честь расквартирования. Госпожа фон Ринлинген, уже и прежде с любопытством приглядывавшаяся к маленькому, уморительно-важному господину, смертельно бледнеющему в ее присутствии, сажает его рядом во время обеда у Ринлингенов, потом приглашает прогуляться по парку к реке и там, выслушав признание в любви, пренебрежительно и презрительно его от себя отшвыривает. Маленький господин Фридеман, униженный и потрясенный, не поднимаясь с колен, подползает к воде и, опустив голову в воду, больше ее из воды не вынимает.

Если не вся, то, по крайней мере, значительная часть всей последующей манновской проблематики вытекает из этого сюжета. Это капитальная тема Томаса Манна, буквально подчеркивающая следующее: некоторые люди непохожи на других. Они могут страдать физической — и она делает их изгоями общества — или моральной увечностью. Одинокий непохожий увечный человек ищет в жизни счастья и терпит неудачу. «Увечность» побуждает такого человека искать прибежища в искусстве. Пусть у маленького трагического господина Фридемана это еще дилетантская любовь к искусству, но, в основном-то путь нашупан верный. Ведь, как вы помните, я говорила, что искусство двадцатого века интровертно, т. е. обращено исключительно к себе, замкнуто на себе. Оно познает себя и занимается собой, этому искусству все, кроме собственной персоны, надоело. Ведь вот и Пикассо, как приснопамятный советник Креспель из новеллы Гофмана, но с большей удачей, чем тот со своими разанатомированными скрипками, ищет





идеи вещей, тот центр, в котором рождается гармония. И новеллы о судьбе искусства, в большей степени о судьбе художника, творящего это искусство, — центральная тема всего того, что вообще написал Майн. Разумеется, несколько мелодраматическая история маленького господина Фридемана это еще в содержательном смысле тропинка, но ей суждено впоследствии сделаться столбовой дорогой.

Тонио Крегер

Одна из двух самых знаменитых новелл на эту тему — «Тонио Крегер». Я проанализирую несколько принципиальных моментов из этой новеллы, не пересказывая подробно ее сюжета, заключающегося в истории взросления некоего подростка из вполне бурггерского семейства, страдающего из-за своего странного для немца имени Тонио и к тому же тоненького и смуглолицего — явная примесь южной крови. Это история выбора жизненного пути. А выбор связан с тем, что Тонио тоже болезненно ощущает свою непохожесть на школьных сверстников. Рассказ начинается со сцены, когда Тонио возвращается из школы в сопровождении соученика по имени Ганс Гансен — эта сцена играет в новелле приблизительно ту же роль, что у Гюго в «Девяносто третьем году» встреча с Мишель Флешар — это камертон всему будущему рассказу, тональность, в которой оркеструется будущее повествование. Так вот, Тонио хочет дружить, он почти влюблен, как бывает только в юности, в этого ладного белокурого и голубоглазого, ловкого отличника Ганса Гансена. Он просто домогается его симпатии, и Ганс Гансен это чувствует. Он тоже симпатизирует Тонио, не вполне, впрочем, его понимая. И по дороге Тонио увлеченно излагает Гансу, размахивая ранцем, про несчастного короля Филиппа из шиллеровского «Дона Карлоса», книги, которую он только что прочитал. Драма



Шиллера потрясла Тонио, особенно страшное одиночество короля Филиппа... и Ганс, которого на самом деле интересуют только лошади, в сущности, неплохой мальчик — слушает из вежливости. Но тут на дороге появляется еще один сверстник. «А вот и...» прерывает Ганс Тонио... Когда они прощаются, Ганс говорит, что, наверное, это интересная история — про плачущего в одиночестве короля. Говорит из сострадания к Тонио.

Этот эпизод задает определенный тон, тему изоляции человека художественного и интеллектуального склада и его противостояния обыденности. Этот горький опыт отчуждения от добропорядочной, нормальной и неинтересной жизни постепенно накапливается. Через два года после пережитого события с голубоглазым и белокурым Гансом Гансеном Тони Крегер влюбляется в белокурую и голубоглазую Ингеборг Хольм, которую он встречает на уроке танцев. Он не добивается ее расположения, как прежде расположения Гансена, он уже знает, что ему не сыскать взаимопонимания с белокурыми и голубоглазыми, добропорядочными, умелыми и складными людьми, живущими в тепле человеческих взаимоотношений и по законам нормы и обыденности. Кстати, именование «белокурые и голубоглазые» из соответствующих текстов Фридриха Ницше.

Первый эпизод прощания с Гансом Гансеном заканчивается словами: «Сердце его в эти минуты жило. Оно было переполнено тоской, грустной завистью и легким презрением...» Во втором эпизоде: «Он стоял одиноко, отчужденно и без надежды...»

Да, Крегер завидует уютному, домашнему, бытовому существованию складных «белокурых и голубоглазых», но и презрение к этим уж слишком незатейливым людям у него тоже нарастает. Тонио Крегер понимает, что он другого сорта, из другого теста, и помимо зависти и презрения он начинает ощущать что-то похожее на гордость избранничества. Он начинает отдавать себе отчет в том, что худож-





ник — избранник, что он не знает отчетливо, кем он избран, но избран — это точно.

И вот еще одна важная для понимания авторской точки зрения сцена — сцена на пароходе, когда ночью какой-то добряк-пассажир вылезает на палубу и принимается простодушно восхищаться картиной звездного неба. Слушающий его охи и ахи, стоящий неподалеку Тонио думает о том, как далеко от искусства это простодушное и наивное восхищение.

Дорогие друзья, ваше представление о художнике как об особенно глубоко переживающем субъекте, если следовать Томасу Манну, глубоко неверно, художник не сильнее и глубже чувствует, он лучше различает, лучше видит, точнее замечает, и, главное, он холоднее вас. И еще, конечно, он умеет хорошо, если это писатель, например, расставлять слова по своим местам. Чувство, теплое сердечное чувство, такое, какое испытывает господин на палубе плывущего под ночным небом теплохода, всегда банально и бестолково. Оно пошло в исходном смысле этого слова, т. е. затасканно, много ходило, а не то, что имеете в виду вы, когда употребляете это слово в значении — неприлично. Артистичны только раздражения и холодные экстазы испорченной нервной системы художника. Здоровые сильные чувства — это аксиома — безвкусны. Владение средствами выражения, стилем, формой — это уже предпосылка холодного рассудочного отношения к человеку, а никакой не сердечности. Искусство возникает только в атмосфере холода и подмороженности, так сказать, во или на льду. Сделавшись чувствующим человеком, полагает Манн, художник перестает существовать. Искусство не имеет ничего общего с душегрейным утешением, это — перенапряжение интеллекта и миражи и озабы разладившейся нервной системы художника. Оно не добро, оно демонично.

Вот эта тема будет звучать во всех произведениях Томаса Манна: нормальные, теплые, человеческие люди не



бывают художниками. Художники — люди дегуманизованные в смысле Ортеги, занимающие максимально удаленную позицию по отношению к «человеческому, слишком человеческому», как скажет Ницше, а весь Томас Манн просто пропитан отваром из идей двух великих немецких философов — Шопенгауэра и Ницше.

Третья важная сцена в «Тонио Крегере» — встреча и переписка с приятельницей русской художницей Лизаветой Ивановной и беседа, в которой эти сокровенные мысли об искусстве как раз и высказываются. Кстати, прототип Лизаветы Ивановны — небезызвестная Лу Андреас Саломе, фантастическая женщина из России, подруга двух гениев, Ницше и Рильке, и к тому же впоследствии пользовавшаяся благосклонностью Зигмунда Фрейда. Вообще к русским Манн внимателен, русские появляются, например, в романе «Волшебная гора», в котором один из центральных персонажей — русская женщина по имени Клавдия Шоша. (В санаторной столовой имеется, кстати говоря, «плохой» русский стол, рядом с которым никто не желает садиться из-за ненадлежащего поведения за столом тех, кто за ним сидит). Когда Клавдия Шоша входит в столовую, она непременно резко хлопает дверью, при этом рождаются сквозняки, что-нибудь всенепременно падает со стола и разбивается. Клавдию, женщину во всем прочем очень умную и почти что инфернальную исполнительницу, это мало трогает. Русские, по мнению Томаса Манна, народ глубокий и со смыслами, но распущенный, не обладающий формой, пренебрегающий ею. Весьма, впрочем, традиционная точка зрения на русских, которые зачастую этой своей размашистостью кичатся.

В беседе с Лизаветой Ивановной, однако, Тонио утверждает одну важную вещь, что все-таки, оказывается, были такие художники, кому удавалось совмещать красоту выражения и отточенность формы с человеческими чувствами, с острым состраданием и сердечностью... и это русские писатели девятнадцатого века, потому что только



великому русскому искусству удалось на каком-то этапе перескочить бездонную пропасть, на одном краю которой располагается добро, а на другом — красота.

И та же Елизавета Ивановна говорит Тонио, что он «заблудший бюргер», и это именование можно приложить к очень многим персонажам Манна; «заблудший бюргер» — это человек, обреченный быть художником, но относящийся к своей склонности к искусству как к позорному пятну и ненормальности. По этому поводу Тонио припоминает слова своего отца, говоривавшего, что де цыгане из табора эти художники... Сказанное, разумеется, не исчерпывает смыслов этой знаменитой новеллы.

Вторая знаменитая новелла о судьбе художника, и о том, какие дороги художник выбирает, а точнее, какой распутницей ему иногда приходится следовать: «Смерть в Венеции». Писал ее Манн значительно позже, в 1911 году.

Смерть в Венеции

Это опошленная временем, в которое мы с вами живем, быть может, самая совершенная вещь у Томаса Манна. Кстати, неудачно, ибо принципиально неверно, с неверными акцентами экранизированная знаменитым итальянским режиссером Лукино Висконти, но об этом позже.

Сюжет вкратце сводится к следующим событиям: некто, очень знаменитый писатель по имени Густав фон Ашенбах, приставку фон получивший за исключительные заслуги перед отечественной литературой, отправляется на однокную прогулку. Ашенбаху под пятьдесят, он добился в жизни того, чего добивался: он по заслугам признан, он, что называется настоящий мастер. Он написал немало книг, заслуживших высокое одобрение интеллектуальной элиты, отрывки из его стилистически безупречной прозы разнесены по разным хрестоматиям как образцовые. Это строгий,



замкнутый и глубоко одинокий человек, живущий только искусством. Живущий абсолютно аскетической и упорядоченной жизнью, всякую прочую жизнь, как выражался, в свое время Борис Пастернак, «отчеркивающий на полях». В жизни он никто, потому что в искусстве он — все, как говаривал другой знаменитый писатель. Заниматься можно чем-то одним, или искусством, или жизнью. Один из знакомых Ашенбаха объясняет, как живет этот писатель при помощи жеста. Он сжимает кулак. Это — символ суровой, аскетической, исполненной самоотречения жизни Ашенбаха. Так живет Ашенбах. А вот так Ашенбах никогда не жил; безжизненная кисть с вяло распущенными пальцами обращена вниз. Это человек, исполненный исключительного и заслуженного чувства собственного достоинства и осознающий свой удел и свои заслуги.

Внезапно на трамвайной остановке возле кладбища Ашенбах вдруг видит странного бродягу-незнакомца в зеленой шляпе, очень странного и неприятного, в упор разглядывающего Ашенбаха. И по какому-то тоже странному стечению обстоятельств, — бывают у нас такие немотивированные ощущения, до корней которых трудно доискаться, — Ашенбаха вдруг посещает неожиданное чувство — он понимает, что устал, и нужно поехать отдохнуть, набраться сил, сменить обстановку, он чувствует истощение и охоту к перемене мест... Короче говоря, он собирается и уезжает отдохнуть в Венецию. Его посещает даже что-то вроде желания бежать. По дороге с ним случается один примечательный эпизод: когда он плывет на пароходе, он замечает очень шумную компанию веселящихся юнцов и один среди них как-то, непонятно почему, привлекает его внимание особенной розовощекостью и оживленной суетливостью. Ашенбах к нему присматривается и вдруг с ужасом понимает, что это не юноша, а увидающийся возле молодежи и особенно шумящий и заливающийся смехом крашеный старичок. Он производит на Ашенбаха ужасное, просто от-





вратительное впечатление, он смехотворен, он шут гороховый, этакое полное отсутствие чувства собственного достоинства, а чувство собственного достоинства — это то, что так лелеет и чтит в себе Ашенбах. Как бы то ни было, я не буду описывать целый ряд символических неприятностей, случившихся с ним в дороге, он приезжает в феерическую Венецию и располагается в одном из отелей. Спустя несколько дней он замечает в столовой за обедом многочисленное, по-видимому, польское семейство и среди его членов двенадцати-тринадцатилетнего мальчика ослепительной красоты со строго точеными формами лица и тела, этакого юного бога. Ашенбах теряет голову. Он старается держаться, подобные эксцессы для него невозможны, это вам не набоковский Гумперт Гумперт со своими нимфетками, это гордый, исполненный достоинства человек, весьма прозрительно относящийся к любого рода распущенности и рас slabленности. Но через некоторое время он вынужден, по крайней мере, наедине с собой, наименовать то, что с ним случилось, и наименование это — любовь. Когда ужаснувшийся Ашенбах это осознает, он смиряется, он не в силах совладать с собой, он начинает приходить на пляж, когда там семейство, следовать за мальчишкой по узким улицам Венеции, преследовать его, идя в некотором отдалении.

Между тем в Венеции происходит что-то странное, и постепенно выясняется, что в городе холера, которую скрывают от туристов, чтобы все не разбежались. Ашенбах в отчаянье не знает, что делать, говорить или нет о полученных им сведениях почтенному семейству, и, в конце концов, решает не говорить. Он не хочет, чтобы Тадзио уезжал, его и вообще влечет к гибели. Скитаясь по Венеции, фактически убегая от самого себя, Ашенбах заходит в парикмахерскую и с ужасом видит свой совсем немолодой и несколько безумный лик в зеркале.

Хочу, кстати, сказать, что взятый Висконти на роль Ашенбаха Хэмфри Богарт в фильме «Смерть в Венеции»



никуда решительно не годится, потому что это мелкий суетливый клерк, а не исполненный горделивого достоинства большой орел. Но это к слову.

В ответ услужливый парикмахер предлагает несколько подновить и омолодить его облик, утверждая, что клиент несомненно этого заслуживает... Преображеный, подкрашенный Ашенбах с сумасшедшей надеждой выходит из парикмахерской. Правда, он уже несколько дней себя не совсем хорошо чувствует. Еще через несколько дней он видит внизу в отеле груду чемоданов и, спрашивая о том, кто уезжает, заранее знает ответ. Ему сообщают, что после второго завтрака уезжает польское семейство. Он выходит на пляж, садится с карандашом и бумагой в шезлонг, в котором сидит обычно, видит Тадзио с мальчишками на пляже, даже едва не бросается к нему, чтобы помочь ему в легкой стычке с мальчишками, а когда тот удаляется по пляжу, спустя несколько минут соскальзывает с шезлонга на песок и умирает.

Вообще у этой истории — это выяснилось недавно — была вполне реальная подоплека. О ней поведала Катя Манн, жена Томаса в своих записках. Эпизод имел место в Венеции, когда они с Томасом там отдыхали, и он действительно симпатизировал некоему отпрыску польского семейства. Но реально, как вы понимаете, история, эмоциональный накал был преувеличен, хотя непроросшее зерно действительно было. Спустя много лет один поляк узнал себя в Тадзио и рассказал, что в те времена отдыхал с родителями в Венеции. Вообще, старшая дочь Эрика потому и не хотела публиковать многотомные дневники Томаса, он вел их всю жизнь, что в них имелись литературные грэзы гомосексуального порядка, но практикующим гомосексуалистом, в отличие от сына, Томас не был никогда.

Позволю себе заметить, однако, что на эту тему кто только не ревнится, сам Манн к своим грезам относился с юмором, изобразив себя в романе «Приключения авантюриста».





тиюриста Феликса Круля» в облике, страдающего этой прихотливой особенностью, величественного лорда Килмарнока, безупречного джентльмена с большим оцепенелым носом. Взгляните на фотографии Томаса Манна и вы сразу поймете, с кого писан Килмарнок. Нужно сказать, что писатель своей жене — я о ней буду говорить позже — все рассказывал, повторяю, речь шла о душевных состояниях, а не об актах, и она возмущенно говорила, что не желает ничего знать... но он был безжалостен.

Но нас интересуют все-таки цветы, хотя бы они росли из сора и не ведали при этом стыда: дело обстоит сложнее, намек на такой поворот, на что-то в этом роде был еще в маленьком господине Фридемане, ведь любовь господина Фридемана к Герде фон Ринлинген тоже любовь невозможная. Напоминаю, что произведения эти писались не сейчас, когда возможно все, и оттого все — не катастрофа и не любовь. Хочу напомнить: еще романтизм подчеркивал, что запретное наслаждение — самое острое и запретный плод слаше всего. Позже и Ницше написал такие стихи «Для мук раскаянья мне дайте преступленье, иль я умру при свете темных туч». Запрещенная, не санкционированная общественными устоями любовь наиболее болезненна и катастрофична.

Любовь как роковое наваждение, смятение и унижение — такова она и в «Маленьком господине Фридемане», и в «Смерти в Венеции». Какая, собственно говоря, проблема встает перед Ашенбахом: он уважал и чтил себя, он мастер прекрасной формы, он — человек, отливающий в форму что-то хаотическое, вдруг пасует перед наплывом чувств, перед бурей. Все его ценности, все, что он старательно выращивал в себе и исповедовал, вдруг сметено и сокрушено вторгшимся в его сердце хаосом. Он привык к аскетизму и стойкости, а тут все устои рушит соблазн вакханального счастья.

Темы противостояния хаоса ясной гармонии подхвачены Манном у Фридриха Ницше. У Ницше есть работа,



называющаяся «Рождение трагедии из духа музыки». В ней противопоставляются два бога: Аполлон и Дионис. За Аполлоном стоят разум, культура, гуманность, пластические искусства. За Дионисом — хаос, опьянение, «дикие дебри», музыка. Эти боги воплощают контрастные начала человеческой души. При чтении «Смерти в Венеции» обратите внимание на имена богов, вплетаемые в текст — они вплетаются именно в духе Ницше. Греческая тема в повести связана с идеями этой работы Ницше, подхваченными в России Дмитрием Мережковским и Вячеславом Ивановым.

Так в чью пользу решить задачу: прекрасная упорядоченная, исполненная достоинства, возвышенная форма или смятенный хаос переживаний?

Почему я говорю, что Висконти вообще упразднил проблему в «Смерти в Венеции» в угоду своим сексуальным склонностям или убеждениям, это, в конце концов, безразлично. Но ведь у Висконти не так важен эпизод с крашенным старишком в фильме, между тем это принципиально важная фигура, символическая. Когда подкрашенный Ашенбах, выходит из парикмахерской, он вступает на позорный и шутовской путь крашеного старишка. Кроме того, я уже говорила, что Ашенбах мелок, а Тадзио тошнотворно андрогинен. Вообще в фильме все не то, потому что нет манновской проблемы. А любовь живет только там, где есть нравственные проблемы. Там, где их нет, может быть все, что угодно: семейная жизнь, удовлетворение сексуальных потребностей, но, не обольщайтесь, любви там нет. Того, что Платон называл эросом, там тоже нет... Томас Манн как-то раз разбранил в письме к своему брату Генриху его роман, написав ему буквально следующее: сексуальность — это то, голое и не одухотворенное, что можно просто назвать по имени, между тем как эротическое — это поэзия, то, что идет из глубины, то, не поддающееся называнию, что вносит во все на свете трепет, очарование и тайну.



Кстати, когда Манн писал Ашенбаха, он предполагал в своем герое внешнее портретное сходство с одним историческим лицом, на которое в тексте не указал, а портретные черты обрисовал очень приблизительно. Каково было потрясение автора, когда он получил от художника иллюстрации, где был изображен Ашенбах с лицом именно того человека, о котором он при этом думал великого австрийского композитора двадцатого века, он умер в одиннадцатом году, Густава Малера. Кстати, фильм Висконти сопровождает изумительное адажиетто из малеровской пятой симфонии.

Почему Ашенбах остается в пораженной холерой Венеции? Потому что для Ашенбаха, всю жизнь истово служившего богу Аполлону и вдруг предавшегося соблазнам Диониса, нет другого выхода. О какой жизни может идти речь после такой катастрофы, после такого нравственного крушения? Все кончено. Потому он и умирает, что ничего, кроме смерти ему не остается.

«Будденброки» (1901г.)

При работе над «Будденброками» с Томасом Манном, произошло то, чему суждено было случаться регулярно: в процессе создания произведение переросло замысел, оно просто разрасталось на глазах. В письме к Генриху Томас замечал, что то, что он пишет, это уже не так скромно, как выглядело в начале, « я думаю об этой книге с уважением, у меня просто-таки сердцеиенье начинается». Меж тем задумывалась всего лишь история мальчика Ганно, впечатляющего ребенка, отпрыска угасающего рода, а вышло полотно эпохи, семейный роман, портрет семьи и города. Общество Любека было возмущено, узнав себя. Кстати, от так называемого «дома Будденброков», описанного Манном дома своих деда и прадеда, уцелел ныне только фасад,



бывший особенно прочной кладки. Как бы то ни было, тетушке Элизабет пришлось примириться с тем, что она Тони Будденброк; дядя Фридель — «паршивая овца» семейства — возмутился тем, что он Христиан. Кстати сказать, возмущение возмущением, и, тем не менее, все родственники исправно осведомляли Томаса по части фактического материала и отвечали на его устные и письменные расспросы, вероятно, потому что уже отлично понимали, что им сулит упоминание некоторых их характерологических черт в романе. Но Манну случалось прощупывать вещи и похоже; он вообще обращался со всеми, как с материалом для своих книг, они были для него всего важнее. Он прекрасно мог повторить вслед за Бальзаком, сказавшим на каком-то приеме человеку, который рассказывал ему о болезни жены: «Вернемся к реальности, поговорим о Рюбампре».

Роман имеет подзаголовок «История гибели одного семейства» и описывает четыре поколения семейства Будденброков. Нужно сказать, что семейная хроника — распространенный жанр, из самых у нас известных переведенных хроник — «Ругон-Макары» Золя, «Сага о Форсайтах» Голсуорси и хроника Роже Мартен дю Гара «Семья Тибо». Но, конечно, эти фолианты не идут в сравнение с Будденброками. Нужно сказать, что господствовавший в конце века натурализм чрезвычайно интересовался вопросами патологической наследственности, характерный пример — ибсеновские «Привидения» с типичной фигурой Освальда, дегенерата, расплачивающегося за грехи отца. В конце века в моде было учение знаменитого французского ученого физиолога Клода Бернара, автора нашумевшего «Введения в экспериментальную медицину». С учением Бернара связывалась необоснованная переоценка роли «среды» и биологических законов наследственности. Если суммировать эти воззрения в поговорке, то это утверждение, что тем или иным образом «яблоко от яблоньки





недалеко падает» — допущение, тем или иным образом оправдывавшее личную безответственность и оттого вызывавшее такое возмущение у Достоевского, что он в своих идеологических романах иначе, как «бернары», не говорил. Нужно сказать притом, что сам Томас Манн никогда не становился под знамена какого-либо литературного направления или культурного движения, он учился у всех, у кого можно было учиться, и было чему учиться. Он очень спокойно обходился с чужими достижениями и культурными завоеваниями, не то чтобы присваивая их, но перерабатывая так, что они становились его личными достижениями (так было, например, с музыкальной теорией Шенберга в романе «Доктор Фаустус»). С этим, кстати говоря, связана его огромная переписка с самыми выдающимися умами, учеными первой половины века, философом, социологом и музыкovedом Теодором Адорно и мифологом, учеником Юнга, Карлом Кереном и многими другими. Они были польщены и старательно ему растолковывали свои теории. А для Манна было важно только одно — чтобы пришедший со стороны мотив органично вошел в структуру художественного произведения. Гете однажды сказал: «Все, что у меня — мое, а взял я это из жизни или из книги — не важно. Вопрос лишь в том, хорошо ли это у меня получилось». Владимир Набоков подписался бы под этим высказыванием обеими руками. Манн к этому прибавлял, что не дар изобретательства, а способность одушевлять героев и факты отличает поэта.

Так вот, если возвратиться мыслями к ибсеновским «Привидениям» с их довольно ограниченной трактовкой человека как комплекса по преимуществу биологической наследственности (это просто не так, хотя иногда так бывает, например, наследственная алкогольическая зависимость), то манновская история вырождения семейства связана не столько с биологической, сколько, если можно так выражаться, социальной наследственностью, с совокупностью



унаследованной небиологической информации. А это многое сложнее прямой и однозначной биологической зависимости. И кстати, больше, чем Ибсен и Золя на Манна в этот период влияли перечитываемые им Толстой, Тургенев и Гончаров. О первоначальных двухстах пятидесяти страницах не могло быть и речи, роман разрастался, и Томас в письме Генриху отпускал шутки насчет фотографии с левой рукой на спинке книг, а правой за бортом жилета. (У нынешних авторов нет такого чувства юмора и самоиронии: один из известных переводчиков именно в такой позе сфотографировался.) Но обратимся к сюжету и соответственно к генеалогическому древу рода Будденброков, богатых коммерсантов из города Любека.

Оно таково:

- 1) Старики: Иоганн Будденброк и его вторая жена
- 2) Сын: консул Иоганн Будденброк и консульша
- 3) Дети: Томас, Христиан, Тони, Клара, жена Томаса Герда
- 4) Ганно (сын Томаса и Герды)

Вообще фирма «Будденброк и сыновья» началась с того, что как говорит внук Томас «мой дед в пудреном парике и туфлях сделался поставщиком прусской армии и заработал уйму денег». Это человек, исколесивший в своем экипаже все поле военных действий и основавший хлеботорговую фирму. Состояние, которое он оставляет, намного больше первоначального. Обратите внимание на описываемый вначале романа обед в доме старого Будденброка, родоначальника фирмы и на него самого. Дело происходит в первой четверти девятнадцатого века, но старый Иоганн Будденброк — типичный человек века восемнадцатого, он жизнерадостный скептик, с вечными игристыми французскими стишками на устах, вольтерьянец и, в сущности, безбожник, человек совершенно посюсторонний, такой несколько французистый немец. И обед, описанный Манном,





это какой-то фламандский натюрморт, такой, каким нам позволяет увидеть его времененная дистанция, картина ностальгически-упоительная и ироничная: «Свечи медленно догорали и время от времени, когда струя клонила вбок их огоньки, распространяли над длинным столом чуть слышный запах воска». Гости и хозяева сидели на тяжелых стульях с высокими спинками, ели тяжелыми серебряными вилками тяжелые добротные кушанья, запивали их густым добротным вином и не спеша перебрасывались словами. Мадам Крегер дает рецепт приготовления рыбы. На двух больших хрустальных блюдах вносят плетен-пудинг, и Иоганн Будденброк посыпает в погреб за бутылками, приносят запыленные бутылки... потом следует кофе, потом сигары... Все это сопровождают немудреные, домашнего приготовления стихи, их читает местный поэт Гофштеде. Потом следует третья бутылка мальвазии... Весь этот обед с родственниками и друзьями происходит в атмосфере добротности и добро-порядочности, истинной респектабельности, это хороший дом, хозяин вправе гордиться нажитым (здесь нет, например, внутренней истерии, сопровождающей русское пьянство), здесь все чинно, добротно, плотно, вещественно. Конечно, это люди, не хватающие звезд с неба, но они умеют делать свое дело, богатеть, умеренно радоваться жизни и при этом не ходят по трупам. И когда старый Иоганн Будденброк умирает, он умирает легкой смертью. Его сын, консул, стремится сохранить все эти традиции. Он цепкий и осмотрительный делец, вот только рисковать боится, в результате чего ему приходится вписывать в гроссбух больше убытков, чем прибылей. И еще... в отличие от вольтерьянца и насмешника отца, он религиозен и в доме все чаще появляется пастор, в нем нет жизнестойкости. И если старые Иоганн Будденброк и его жена умирают естественной тихой смертью с чувством исполненного долга и добротно прожитой жизни, то консула смерть застает рано и неожиданно. Его вдруг постигает удар, и в этом уже есть



признаки какого-то увядания. Вообще с этого времени Будденброки начинают умирать рано и болезни все больше занимают места в их мыслях и чувствованиях. И второй глава фирмы, второй Иоганн Будденброк умирает так, словно что-то его подточило. Но больше всего места в романе уделяется третьему поколению, детям консула Будденброка, особенно Томасу. При Томасе, становящемся сенатором (высшее звание, доступное купцу), фирма балансирует словно на гребне волны, и при том, что у самого Томаса в городе такой авторитет, почет и престиж, каких не было доселе ни у одного из Будденброков, дело обстоит вовсе не так просто. Я позволю себе не останавливаться на истории с девушкой-цветочницей и женитьбе на Герде Арнольдсен, браке, к которому Томаса побудило высокомерие и желание вырваться из круга купеческих интересов. Жена Томаса женщина с темными кругами под глазами, ненавидящая как раз те самые семейные обеды музыканта — чужда обстановке и духу дома. Томас понимает, что он не совсем подходящая пара для своей жены, это его унижает. Брак далеко не безоблачен, Манн недаром вводит эпизод с лейтенантом фон Трота, партнером Герды по музикальным дуэтам. Если припомните, сходный эпизод есть в толстовской «Крейцеровой сонате». Томас Будденброк, как Поздышев из «Крейцеровой сонаты», тоже больше всего прислушивается к паузам в дуэте жены и скрипача. Впрочем, Томас Будденброк вполне западный человек, ему не приходит в голову бросаться на предполагаемых любовников своей жены с ножом. Он и вообще, этот Томас Будденброк, очень аккуратный человек и щеголь, но постепенно его тщательность перерождается в манию, и озабоченность репутацией прямо пропорциональна внутреннему распаду. У него сын, на которого он никогда не сможет положиться, он не станет продолжателем его дела, зато это очень душевно тонкий ребенок, есть вещи, которые ему не надо объяснять — «Папа пишет завещание» — объясняет Ганно,





преграждая путь в отцовский кабинет, между тем как отец всего только просил, чтобы ему не мешали.

Тони Будденброк со своими мужьями, с мошенником и с пивным бочонком, и со своей смехотворной чванливостью и барской спесью (ведь мы не какие-нибудь выскочки Хагенштремы...). Но пришло другое время и верх берут как раз Хагенштремы, потому что выскочки, потому что нечистоплотны и ничем не брезгуют. Шут гороховый притом, что небесталанный, Христиан с его неврастенией, фиглярством и вечным припевом: «У меня мука вступила в левую ногу». Еще мальчиком Христиан вдруг кладет надкусанный персик назад на тарелку и объявляет, что отныне никогда персиков есть не будет: «А вдруг я по нечаянности проглотчу эту здоровенную косточку, а она застрянет у меня в глотке... я начинаю задыхаться, я вскакиваю, меня душит, вы тоже вскакиваете» ... и у Христиана вырывался жалобный стон. «Господи Боже, но ты ведь ее не проглотил» — говорила консультанта. «А что было бы если бы я ее проглотил?» — говорил Христиан. Консул бледнел от испуга, а дед начинал громко браниться и кричать, что не потерпит дурацких выходок, но Христиан действительно долго не ест персиков.

Христиан вообще-то говоря, находится где-то на полдороге меж бургером и артистом. Он принципиально не коммерсант (его фраза приводит в бешенство Томаса: «Все коммерсанты, по правде говоря, мошенники»). Благоверная, согласия на брак с которой Христиан так долго добивался, упекает его в психиатрическую лечебницу.

На этих людей Томасу не опереться. Опустошенный Томас живет со стоицизмом приснопамятного оловянного солдатика из сказки Андерсена. Разница в том, что Томас психологически очень далек от оловянного солдатика. Это сложный человек, не довольствующийся тем, чем принято довольствоваться в его кругах и поэтому-то на него и производит такое ошеломляющее впечатление случайно найденная



книга, название которой в тексте не приводится, но совершенно очевидно, что это «Мир как воля и представление» Артура Шопенгауэра. Но потом следует первая в жизни сомнительная сделка с закупкой не выращенного урожая... и смерть из-за больного зуба. Смерть дикая и нелепая: от больных зубов не умирают. Герда больше всего потрясена видом измазанного грязью тела. Последняя ипостась смерти — умирающий от тифа очень талантливый, но нежизнеспособный Ганно Будденброк, Ганно, проведший черту в семейной книге и сказавший, что больше ничего не будет. И больше действительно ничего нет. Гете говорил, что если бы дети росли в соответствии с тем, что они обещают, то вырастали бы одни гении. Вот пятнадцатилетний Ганно Будденброк, этот наследный принц уходящей династии (настает время Хагенштремов), растворяется как облачко в небе, как музыкальный мотив, ведь унаследовав от Арнольдсенов одержимость музыкой, он не унаследовал ни от кого жизненной крепости — у сенатора Томаса ее не было.

Здесь тоже проглядывается шопенгауэрский мотив: жизнь — непрерывное страдание, искуплением жизни может быть только ее отмена, наша жизнь — мнимость, вечная иллюзия, покрывала майя, сон. На самом деле существует только неумолимо разрастающаяся слепая воля. Биологическое увидание, ослабление жизненных сил и одновременно восхождение к духовности (каждый последующий Будденброк интеллектуально и духовно значительнее предыдущего). Будденброки становятся сложнее и изысканнее, одновременно они утрачивают силу. Мне не хотелось бы снижать в конце рассказа об этом великом трагическом романе впечатление, но я все же позволю себе привести дополнение, сделанное поэтом Иртеньевым, к известной поговорке о том, что «в здоровом теле здоровый дух»: — «На самом деле одно из двух». И это — лемма Томаса Манна вслед за Шопенгауэром и Ницше: вкус и сила несовместимы. Восхождение это или нисхождение решать должны





вы сами в соответствии с вашими собственными жизненными установками. Я только прошу вас внимательно прочитать эту замечательную книгу.

Роман «Королевское высочество»

А теперь поговорим о небольшом оптимистическом романе, которым обычно пренебрегают, я имею в виду «Королевское высочество» (1906 г.) «Болван-чурбан упал с лестницы и все-таки получил в жены принцессу. А я, черт побери, я больше, чем болван-чурбан», — написал как-то тридцатилетний Томас брату Генриху, сравнивая себя с героем этого романа. На дворе стоял февраль 1904 г., в воздухе пахло свадьбой: Томас настойчиво домогался руки Кати Прингсхейм, девицы, с которой он познакомился как-то раз в трамвае, когда указанная девица, между прочим, студентка математического факультета университета, категорически отказывалась на каких-то основаниях заплатить за билетик, и Томас за нее заплатил. Катя была дочерью математика, профессора Мюнхенского университета Альфреда Прингсхайма — весьма состоятельного человека, и поклонника изящных искусств, послужившего позже прототипом богача Самуэля Шпельмана из «Королевского высочества». Манн никогда не делал секрета из того, что в основе сюжета «Королевского высочества» лежала история его собственного сватовства — напротив, ему всегда нравилось извлекать на свет Божий и анализировать истоки собственных вдохновений, ведь и свою личную жизнь — я уже об этом говорила — он рассматривал как высокую игру и хотел быть хорошим игроком. Но, ясное дело, воспроизведена была психологическая атмосфера, а персонажи и весь антураж жениховства сказочно преобразились. Они преобразились настолько, что Манну пришлось объяснять непонятливым, что его роман не «реалистическое» произведение, а поэтическая сказка и аллегория.



И все же, какое жанровое определение ни давать этому произведению, оно оказалось типичным манновским романом, добротным, крепко сшитым и стянувшим в узел несколько характерно манновских духовных проблем. Тем не менее, глубокомысленная немецкая критика, привыкшая к фундаментальной серьезности и трагическим интонациям Томаса, дружно осудила роман, найдя его легковесным и не-прилично благополучным. Они даже едва не переубедили самого Томаса Манна в его отношении к роману, потому что позже он написал Генриху: «А ведь Юбербейн, конечно, прав». Кто, однако, такой этот доктор Рауль Юбербейн, отчего он прав и что происходит в романе?

В некоем заштатном и захудалом, неуклонно беднеющим, вполне феодальном немецком княжестве рождается наследник престола — сухорукий принц Клаус-Генрих. Судьба этого принца составляет сюжет романа-сказки, ибо, в конце концов, бедняк принц женится на своей богачке принцессе, которая вовсе не принцесса, и все же в некоем высшем смысле — принцесса, княжество оживает в связи с неизбежными денежными вливаниями в разваливающуюся экономику, и легендарный розовый куст, похоже, в соответствии с легендой начинает источать аромат. Но по сути это канва, по которой вышиты весьма непростые, типично манновские проблемы. Речь идет об избранничестве как некоей жизненной отмеченности, особости. Обязывающей того, кто избран, к особому жизненному поведению. Быть избранным значит суметь расслышать зов и узреть перст судьбы, суметь распознать свое предназначение. Это значит ощутить одновременно свою непохожесть и привиденциальность собственного предназначения.

Конечно, это предполагает обязанность и необходимость не мерить себя всеобщей меркой и не оборачиваться на пресловутых «всех». Избранный — и это главное — требует от себя гораздо больше того, что предусмотрено стандартом, чего требуют от себя обычные люди. Это человек, предъявляющий требования не к другим, а к себе.





Человеческая воля не в силах изменить или переиначить жизненный проект, но можно уклониться от судьбы и тем самым фальсифицировать собственное предназначение. Предопределение, строго говоря, осуществляется, только если ему навстречу стремится самосозидание. И поэтому не избранных, как вы понимаете, нет, но несть числа тем, кто не рассышал горний призыв. Иногда возложенная на себя ноша оказывается непосильной, но именно трудности будят силы и способности, ведь сказал же философ (я имею в виду Ортегу-и-Гассета), что человеческая жизнь расцветает только там, где ее растущие возможности уравновешиваются физическими и духовными трудностями. В этом смысле большинство манновских романов — романы об избранниках. (Иосиф Благословенный из романа «Иосиф и его братья», Грегориус из «Избранника», принц Клаус-Генрих, всем им выпало пройти через тяжкие испытания и заполучить благоденствие и счастье в самом что ни на есть житейском и одновременно высоком смыслах.) Но это Божьи избранники, а еще у Манна есть и другие, непонятно чьи избранники, все эти шпинели, креперы, ашенбахи, леверкюны, бесприютные гордецы и заблудшие бургеры, отвернувшиеся от жизни во имя созидания на бумаге или холсте, «отчеркивающие жизнь на полях» (Пастернак). Выше я в двух словах изложила сюжетную линию «Королевского высочества», а теперь, опасаясь, что вы пока роман не прочитали, хочу рассказать один немаловажный эпизод из него. Ну, вы себе представляете, как учится в школе подросток, если он вот-вот великий герцог? Никто двоек ему ставить не отваживается, и суждено ему судьбой невежество по всем параметрам. Соученики дать ему по шее тоже не могут, отчего затаивают злобу и в один прекрасный день на школьном празднике, теша свою душеньку, отыгрываются. Юный наследный принц в отсутствие наставника доктора Юбербайна перебирает на школьном вечере глинтвейна, и праздник превращается в вакханалию, ибо





сорвавшиеся с привязи юнцы, воспользовавшись беспомощным состоянием Клауса-Генриха, позабыв о какой бы то ни было субординации, втыкают в петлицу костюма принца петрушку, а на голову ему надевают крышку от крюшонницы. И только стремительно ворвавшийся наставник принца доктор Юбербейн, склонившись в преувеличенно низком поклоне перед Клаусом-Генрихом со словами: «Ваше Высочество, соизвольте следовать за мной», кладет конец позору. Историю эту все старательно забывают и только принцев наставник разрешает себе позже сказать высокородному ученику (но это особая, совсем особая ситуация): «Что Клаус-Генрих, тебе снова захотелось получить на голову крюшонницу?»

Так вот, отчего я остановилась на этом эпизоде? Дело в том, что из романа «Королевское высочество» следует, что такая тяжкая участь не только у этих заблудших бурггеров — художников, но и у государей, если, конечно, это настоящие государи, а не те, кто готов скинуть запросто пиджак и поиграть с обывателем в кегли. Но это наставник высокородного принца Клауса-Генриха, которого зовут доктор Юбербейн, и при этом он — зеленолицый и прошедший огонь, воду и медные трубы (повторяющаяся систематически в романе характеристика), это он утверждает, что вот так запросто поиграть с обывателем может только государь, не сознающий своего предназначения, фальсифицирующий свое призвание, ибо, парадоксальным образом, что дозволено быку, не дозволено Юпитеру (история с президентом Клинтоном — яркий тому пример). Вообще зеленолицый доктор Юбербейн не жалует пошлой и жиdenькой демократии. По его мнению, этикет, выдержка, долг, самообладание — те выбранные и обособленные формы существования, которые нуждаются в попечении и заботе, ибо представительное существование — это жертва. А какое избранничество может быть без жертвы? Для доктора Юбербейна государь не должен нисходить к обывателю, госу-





дарь больше, чем человек. Юбербейн совершенно презирает обывателей, заурядных людей, живущих обыкновенной жизнью, все эти непосредственность, тепло, открытость — «прямые навыки жизни», естественные и оттого вульгарные. Он любит необыкновенное и терпеть не может заурядное. Как может он, поклонник духовного аристократизма, сочувствовать браку Клауса-Генриха и Иммы Шпельман? Он горько комментирует, решение соблазненного обыкновенным житейским счастьем принца, говоря, что два исключительных случая превращаются в один — обыденный. Юбербейн категорически против такого банального выбора, тут-то он и сулит Клаусу-Генриху снова крюшонницу на голову. (Кстати, после женитьбы Манн разразился письмом брату Генриху, в котором жаловался на то, что брак и дети ему мешают, но это было только раз. Большой частью он говорил, что счастье это вовсе не что-то легкое и веселое, довольно часто все «счастье» сводится к необходимости сжать зубы.) Томас Манн, однако, при всем артистизме был устойчивым бюргером, с хорошими корнями, и он с этими трудностями справился. Юбербейн с его идеями кончает в романе самоубийством как раз из-за краха его педагогической практики. Ясное дело, что еще остается учителю, если он настоящий учитель и его ученик, единственное его дитя, намеревается пойти не по той дорожке... Что же касается философского источника воззрений наставника Его высочества, вполне очевидно, что это идеи Фридриха Ницше — помните: «Не реагируй на раздражитель сразу же... пошлость не может не следовать первому побуждению»?

Между прочим, оказывается, что вопрос о том, как следует вести себя заштатному принцу вообще вопрос принципиальный, на который разные культуры отвечают по-разному. Вот доктор Юбербейн превозносит стойкость и жертвенность представительского существования, существования формального, но именно в русской культуре оно



было сокрушительно и яростно осмеяно Толстым при изображении салона Анны Павловны Шерер. Между прочим, эти салоны в тогдашней России были источником высокой культуры (об этом писал Юрий Михайлович Лотман), культуры как игры по правилам, предполагающей соблюдение этикета, четкость формальных установлений. Но Толстой любил «непосредственных» и не выносил «опосредованных», т. е. культурных, он действительно «срывал все и всяческие маски», а маски зачастую были ликами культуры, приобщающими природного индивида к преемственности и постоянству памяти. Толстой полагал, что между «быть» и «казаться» пропасть, но ведь может быть, что это грани одного и того же. Мaska, думал Толстой, неизменно искажает целомудренное и благообразное естественное лицо (Руссо), но некоторые думают по-другому: за разоблачением, высвобождением из культурных одежд начинается «натиск леса» (Ортега). Что же касается «благообразного естественного лица», то не у сегодняшних дикарей, а у дикарей настоящих было по-другому. Подумайте, ведь даже обычное переживание может вызвать утрату сознательности. Сознание вообще начинается с ощущения сопротивления первоначальному непроизвольному душевному порыву по тому или иному поводу. Первобытные племена очень строго хранили разработанные формы вежливости, складывали на землю оружие, говорили приглушенным голосом, припадали к земле, склоняли головы, показывали раскрытые ладони рук, стараясь избежать всевозможных психических опасностей. Когда мы желаем друг другу доброго дня, мы стараемся умилостивить судьбу, левую руку нехорошо держать в кармане или за спиной, когда пожимаешь правой рукой руку другого человека. Когда мы перед уважаемыми людьми снимаем шляпу, мы предлагаем им свою голову без защиты, чтобы умилостивить сильного. Это ограждение себя от беззаконных действий сверхъестественных сил с помощью определенных



ленных ритуалов и законов, система самозащиты. Грубо говоря, когда вы здороваетесь со мной в коридоре — это надетая вами маска вежливости и этикета, она вовсе не выражает вашего истинного отношения ко мне, исторически это ритуал самозащиты от неожиданного психического срыва. Толстой, при том что он был весьма светский человек, к нормам светского общества, а именно светское культурное воспитанное общество в своем соблюдении ритуалов ближе всего к дикарям, относился с большим осуждением из-за своего стремления к пресловутой правде... Но вопрос о «правде» весьма сложен. Давайте не будем его так с маxу решать.

И вот еще один характерный эпизод из «Королевского высочества»: «Великий герцог Иоганн-Альбрехт умирал от страшной болезни, в ней было что-то обнаженное, что-то абстрактное, определить ее можно только одним словом — смерть». Знакомая интонация, не правда ли? Вне всякого сомнения при написании страниц, посвященных смерти Иоганна-Альбрехта Манн держал в памяти как смерть старого графа Безухова, так и смерть судейского чиновника Ивана Ильича Головина. Как у Ивана Ильича от слабости обмолвившегося и вместо последнего «прости» сказавшего «пропусти» (вот такие находки в литературе делают гениев!), так и у Иоганна-Альбрехта с последними словами выходит недоразумение: он бормочет, припоминая названия разных тканей, пока не выясняется, что имеет он в виду не ткань, а доктора со странной фамилией Плюш (кстати, приятеля доктора Юбербейна, тоже прошедшего огонь, воду и медные трубы). И так же, как в сцене агонии графа Безухова, Манн вполне в толстовских традициях описывает «человеческую комедию», ритуальный спектакль, сопровождающий процесс физического ухода. В последние минуты бесконечно уставший от великогерцогской жизни великий герцог, «которому все, ну решительно все опостылело», с затверженным искусством режиссирует собственную смерть, жалуя отлиния и внося



коррективы в расстановку присутствующих, автоматически изображая милостивую улыбку. Он стоит до конца этот стойкий оловянный солдатик. В итоге он умирает так, как надлежит, по его понятиям, умирать великому герцогу. В тоне, избранном Манном, нет сарказма, это тон мягкой иронии, и то сказать, здесь никто не получает выгод, в отличие от смерти графа Безухова. Все участники этого спектакля до тонкости знают ритуал и до последнего вздоха исполняют формальности.

Знаете ли, дорогие мои, что когда главный, можно сказать, философ культуры Иммануил Кант заболел и не задолго уже до смерти, обложенный подушками, сидел в кресле, к нему в дом пришел врач. И завидев на пороге врача, Кант изо всех сил попытался встать ему навстречу, при этом он что-то невнятно бормотал. Подскочившие к нему домашние разобрали фразу: «Меня еще не покинуло ощущение причастности культуре». Само собой, Толстой никогда бы не одобрил ни позиции Канта, ни образцово-показательной смерти герцога Иоганна-Альбрехта. Точка зрения Томаса Манна в этом вопросе иная, она предопределена всем строем мысли традиционного европейца, взращенного культурой, которая ценит «спасительную обязательность формы».

Кстати, в романе Манна у Толстого есть союзник в лице герцога Альбрехта Второго, отказывающегося от своих прав в пользу Клауса-Генриха, ибо сознавшего пустоту такого формального, презентативного существования, существования звезды. Альбрехт Второй не желает вести жизнь принцессы Дианы, это нестоящая жизнь. Герцог сравнивает такую жизнь с привычкой местного дурачка Готлиба являться к определенному часу на вокзал, воображающего, что поезд уходит по мановению его руки.

В итоге, мы перед двумя опасностями, которые прекрасно сознавал Томас Манн: с одной стороны, опасность бутафорской декоративной жизни и выхолащивание





смысла и, в конечном счете, беспомощность. С другой стороны, опасность разгула примитивных стихий, опасность упразднения буквы, вслед за которой обычно исчезает дух и начинается «натиск леса». И если вам поклонникам «звезд» иногда будет приходить на ум брезгливо выпячивающий в ответ на народную любовь нижнюю губу герцог Альбрехт Второй, большого вреда не будет. А вообще-то все как в сказке, налево пойдешь — коня потеряешь, направо пойдешь — голову...

«Иосиф и его братья»

Сегодня и в следующий раз я предполагаю поговорить с вами о знаменитом романе «Иосиф и его братья», не только не вменяя себе в задачу исчерпать его смыслы, но, понимая, что даже и доминирующую сюжетную линию нам и то проанализировать не удастся; скорее всего, это можно было бы традиционно назвать: «Некоторые замечания по поводу некоторых романических эпизодов» ... И тут уж ничего не поделаешь... Роман — это самонастраивающаяся структура, пульсирующий мозг с миллионами нейронов, поэтому только кое о чем и по мере возможности, чтобы пробудить интерес.

Роман задуман был приблизительно году в 1925-ом, начал писаться в 30-ые годы, а завершен был к 1943-ему году. Манн говорил, что он хотел написать поэму о человечестве, вот мол «Фауст» Гете — это символический образ человечества, и чем-то вроде такого символа стремилась стать под его пером история об «Иосифе». А еще он писал в 1934-ом году известному ученому мифологу, соратнику доктора Юнга, Карлу Керенни: «Далекая вещица. Но, быть может, она вносит немного света в окружающую тьму». Должна, кстати, сказать по поводу адресата письма, что на протяжении всего процесса писания «Иосифа»



Манн поддерживал эту переписку. Он вообще всегда старался получать консультации, если можно так сказать, из первых рук, из рук или уст самых маститых и авторитетных специалистов своего времени. Из-за этого так интересен круг его переписки, притом, что пользовался он полученной от своих корреспондентов информацией достаточно своеобразно, ну, наверное, как делают все писатели, — использовал, расцвечивал... и забывал. Именно поэтому он так изумлялся, когда ему после выхода его романов, задавали вопросы, скажем, о сущности авангардистской музыки или о каких-нибудь мифах. Занавес опускался, представление было окончено. Вообще, как вы понимаете, «Смерть в Венеции» можно написать «из себя», руководствуясь личным опытом, но такие эпические полотна, как «Иосиф», предполагают иную технику. Я уже говорила, это техника коллажа в значительной степени, и это вполне согласовывалось с манновским принципом «одухотворения» материала.

Но отчего он на этот раз возымел намерение «одухотворить» то, что вроде бы и само по себе обладало всеми признаками духовности, а именно главу 28-ю книги Бытия, повествующую об Иосифе сыне Иакова, ставшем, в конце концов, правителем земли Египетской? В этом была случайность и неслучайность. Как вы понимаете, чтение Библии было неслучайным делом в протестантском доме, при том, что сам Манн с некоторыми оговорками называл себя религиозным человеком — это была сильно нестандартная религиозность, если вообще можно назвать религиозностью умение расслышать время и ощутить мировую гармонию. Кроме того, его вечные ориентации на Гете, а Гете как-то раз сказал, перечитав этот эпизод в Библии: «Это безыскусный рассказ, только он кажется чересчур коротким, появляется искушение изложить его подробнее, дорисовав все детали». Кроме того, учтите, 1930-й год — год получения Нобелевской премии, присужденной официально за «Будденброков»; на самом деле по совокупности творче-





ства, к этому времени уже и чудный роман «Волшебная гора» был написан. Между тем год 1936-й в Германии не самый благоприятный, Манн в политической опале, его лишают почетных званий, его книги и книги его друзей запрещены их уничтожают и удаляют из библиотек. Все друзья, сливки интеллектуальной и творческой элиты — ведь кроме одиозных политических установок это еще и разгул антисемитизма, а Катя Принсгхейм — еврейка (та же ситуация с женой у Набокова) — Германию покидают, часть умирает в эмиграции, в далекой Бразилии стреляется позже Стефан Цвейг, ситуация трагическая. Ходили шутки, что не уехал один только Вильгельм Фуртвенглер, гениальный немецкий дирижер, один из самых крупных дирижеров 20-го века, да и то, потому что у него было столько женщин, что уехать было никак невозможно.

Но если серьезно, подумайте только: те, кто составлял честь и славу нации, национальную гордость, изгоняются и шельмуются хамами и ничтожествами со смехотворными претензиями на выражение истинно немецкого духа — они, видите ли, тоже вооружились идеологией. Какова же она, эта их идеология? — Это немецкий миф, Нибелунги, переведенный ничтожествами в истинно-немецком духе Ницше. Дело, однако, в самом уровне понимания мифологии и философских идей. Есть печальная правда в высказывании о том, что идея, спустившаяся в массы, становится солдатской девкой. Вероятно, у Вагнера и Ницше было за что зацепиться, раздуть и извратить, и вообще приспособить к своему хамскому уровню. Я полагаю, однако, что они не несут за это ответственности, хотя это предмет больших споров. Например, насколько запятнал себя великий немецкий философ Мартин Хайдеггер, не бывший эмигрантом, но бывший членом нацистской партии и занимавший в течение года пост ректора университета. Вообще у части интеллектуалов первое время, в самом начале, были известные соблазны. Потом, однако, многое



быстро прояснилось. Дело вот в чем, об этом писала известный литературовед Лидия Яковлевна Гинзбург: мысли и переживания не могут быть этически обязательными, мы думаем то, что думаем, и чувствуем то, что чувствуем, и иногда это вполне страшные мысли и чувства, и надо не прятаться, нужно отдавать себе в этом отчет. Мыслитель не может думать и говорить не то, что он думает. Дело в том, что этически обязательны наши поступки — вот делать то, что мы иногда думаем, никак нельзя, это уже правила, накладываемые культурой. А потому я не уверена в том, что Иван Карамазов несет ответственность за поступок Смердякова. Там, впрочем, имеются нюансы. А вот хам делает из сказанного великим философом свои хамские выводы, и мы получаем какую-нибудь «accion direct».

Вот на этом-то фоне, можно сказать, с благословения Гете Манн затевает войну с фашистским истолкованием мифа вообще, ведь фашизм, неизвестно на каком основании, присвоил себе право на монопольное владение мифом. Обратите внимание, всякий оголтелый и тупой национализм начинается с выявления глубинной родословной, с неких пра-корней, обосновывающих какое-нибудь монопольное право. Сейчас и таджики с узбеками спорят, одни говорят мы от Зороастра и потому имеем право, а вы от кого?... Я не случайно говорю об этом так долго, мы ведь позже и у французского писателя Пруста тоже столкнемся с проблемой генеалогического снобизма, сравнительно безобидного варианта тех же состояний ума и души. И вот режим принялся опираться на древнерусские мифы, а они были мрачными и кровавыми и кончались, как вы помните, всеобщей гибелью в Валгалле. Однако, в частности, что такое миф? Миф — это модель поведения на все времена: так вели себя наши великие герои и предки, и вы должны себя так вести. Миф создает ощущение опоры на исконное, на основы, поэтому германская идеологическая машина попыталась заменить иудейско-христианский миф, Библию, древнерус-



манским, индоевропейским. Оставьте, мол, эти ваши утешительные иудейско-христианские сказки, воспламените в недрах души верования своих германских индоевропейских предков, приготовьтесь к великой битве между нашими богами и демоническими силами. Вот с этим следовало бороться, из рук этого противника надо было выбивать оружие. Кроме того, сознательный вызов был и в обращении к истории еврейского народа, это ведь в такое-то время и о евреях... Правда, тем не менее, состояла в том, что история еврейского народа понималась вовсе не как история этноса, но как история человечества — таков и был замысел. Не история кровавой гибели в Валгалле, но гуманистический, трепетно-теплый, со слезами и смехом и благополучным концом миф — именно поэтому и была избрана история про Иосифа Прекрасного. Договоримся о том, что вы прочитаете или перечитаете этот эпизод в Библии (кн. Бытия, гл. 28). Будете знать, по крайней мере, сюжет, которому Манн строго следовал, притом, что сама история, как всегда, немыслимо разрослась. Однако сегодня, когда мы говорим о мифе в «Иосифе», мы должны коснуться, насколько это в наших временных рамках возможно, еще одного аспекта того же вопроса, постоянно дискутирующегося и присутствующего в умах интеллектуальной гуманитарной элиты в двадцатом веке.

Я вот вам все говорю: миф, миф и пытаюсь объяснить, почему и к какому мифу обращались германские политики в тридцатые годы и к какому мифу и почему обращался Томас Манн и обронила при этом слова о том, что миф — это, мол, модель поведения на все времена, не объясняя подробнее, что к чему. Но дело в том, что почти все художники двадцатого века, Манн, Гессе, Кафка, Джойс, Борхес, Набоков созидали свое искусство, играя с мифом. А вы вот сейчас, сидя передо мной, когда я говорю: «миф», зная древнегреческие мифы и еще кое-какие стародавние побасенки из истории культуры разных народов, более или



менее, в общих чертах представляете себе, что это такое, у вас есть на этот счет некое общее представление. Но толком, что это такое и какое отношение к нашей жизни имеет и почему именно в нашем двадцатом веке писатели на мифе так «зашлись», вы не понимаете. Поговорим об этом немного подробнее.

В традиционном понимании мифы – это античные, библейские и другие старинные сказки о сотворении мира и человека, а также о деяниях древних богов и героев, поэтические и причудливые. Сначала были известны мифы по преимуществу античные, позже до нас стали доходить африканские, австралийские, индейские мифы. Мифологическими мотивами переполнены все мировые религии, есть на этот счет очень интересная книга Фрэзера «Фольклор в Ветхом завете». Мифы в конце девятнадцатого и в двадцатом веке подверглись сравнительно-историческому изучению, и в итоге было установлено, что в мифах разных народов, при всем их многообразии, целый ряд тем и мотивов, а также сюжетных элементов, повторяется. Самым необъяснимым образом совпадают какой-нибудь индейский и сибирский миф, притом что миграцией и бродячими сюжетами – так часто объяснял совпадения сравнительно-исторический метод – всего не объяснить. Уж очень нередки совпадения там, где никаких исторических связей не было, у друг от друга совершенно изолированных культур. Например, легенда о смене кожи и связанной с этой сменой утратой бессмертия есть у всех народов мира. Или сказание о великом потопе, вошедшее позже в Ветхий Завет, есть в Австралии, в Гвинее, Полинезии, Южной Америке, Северной Америке и Африке и т. д. Как это понять, если, например, никаких отношений между народами, населяющими Сибирь, и южноамериканскими индейцами отродясь не бывало, а мифологические сюжеты и соответствующие персонажи и ходы совпадают? На этот счет имеются разные точки зрения, иногда говорят, что просто у нас голо-





вушка на один лад устроена и одинаковые вещи выдумывает, особенно если уровни развития одинаковые. Правда, с уровнями дело обстоит проблематично, непонятно, как его сравнивать. Кстати, в веке восемнадцатом, Просвещения, и вплоть до недавних времен предполагалось, что мифы враки, «объясняльные» выдумки тех, кто по отсталости не понимал физической сущности природных явлений и придумывал себе нелепые на наш «просвещенный» взгляд объяснения. Как на данной стадии могут, так и объясняют, и мифы это не что иное, как первобытная наука. Так считал знаменитый исследователь Тайлор (вообще первыми этим вопросом вплотную заинтересовались немецкие романтики, сказочник Якоб Гримм). Но вот в конце девятнадцатого века и, особенно в начале двадцатого, этим вопросом занялись весьма основательно. Очень известный этнограф Бронислав Малиновский считал, что миф это не просто повествование, рассказанная история, имеющая символическое и аллегорическое значение, но это некое «священное писание» архаических народов и оно соответственно переживается. В нем очень важен обряд, ритуал, потому что обряд, ритуал поддерживает и укрепляет общество. Что такое, например, национальный флаг? Это объединяющий тотем, цементирующий общество в понимании определенных ценностей. Встать и руки по швам!

В начале двадцатого века очень известный французский ученый Люсьен Леви-Брюль (вообще французские ученые, школа, особенно знамениты), разработал свою теорию. Он ввел термин «мистическая партиципация», или «мистическое соучастие»: это, например, когда ваши родители бранятся без повышения тона, а собачка в ужасе под столом дрожит, мы в этих случаях иногда употребляем современное непонятное слово «телепатия». Карл Густав Юнг подхватил эту идею, называя это отношением влияния на партнера или собеседника, ну например, когда собеседник подхватывает мысль или продолжает ее за вас, предугадывая ваше



желание и т. д. Так вот, Леви-Брюль разработал теорию такой мистической партиципации применительно к архаичному мышлению. А позже Клод Леви-Строс, ученый, оказавший исключительное влияние на гуманитарные общественные науки в 20-ом веке, доказал, что не жили дикие в невинной простоте и блаженстве добродетели, вдалеке от порочных соблазнов интеллекта, и свободы у них было меньше, а больше было всяких правил, и мыслили они, хотя и на свой лад, но очень строго. Интересна теория немецкого философа Эрнста Кассирера: согласно Кассиреру, мифическое сознание представляет собой код к которому нужен ключ. Специфика мышления диких, по Кассиреру, состоит, в частности, в том, что они не различают реальное и идеальное, вещь и образ, а весь космос или универсум, или мир у них базируется на различении священного и профанного. Для Фрейда мифы – это вытесненные в подсознание сексуальные комплексы. Идеи швейцарского психолога, мифолога и специалиста по средневековой алхимии Карла Густава Юнга тоже вещь увлекательная. Юнг создал аналитическую психологию (в отличие от фрейдовского психоанализа). Еще он называл ее то «западной йогой», то «алхимией двадцатого века». Он был учеником Фрейда, разошедшись с учителем вовсе не в связи с политическими вопросами, как это любят изображать, а в связи с капитальными научными разногласиями. Юнг в отличие от Фрейда, не собирался все на свете сводить к сексуальности. Юнг обратил внимание на то, что в мифах, а также в снах, человеческих фантазиях и поэзии очень часто встречаются некие сходные, общие элементы, и эти элементы нужно как-то истолковывать, потому что они слишком невероятны для того, чтобы значить то, что они говорят непосредственно. Вот эти повторяющиеся во всевозможных человеческих фантазиях сходные элементы Юнг назвал архетипами, первообразами.

Это слово возникло в комментариях к философии Платона, сделанных еще в раннехристианскую эпоху Блажен-





ным Августином («типос» по-гречески — отпечаток). Так вот мифы и сказки — это архетипы, и внутри мифов и сказок имеются тоже разные архетипы. Архетип можно представить как некую кристаллическую структуру, которая способна наполняться более или менее разным сюжетом (скажем, когда вы говорите о каком-то человеке, что он — Иуда, вы наполняете схему, имеющуюся у вас в голове (евангельский Иуда), реальным содержанием. Иуда — источник, прототип — это как бы инвариант, есть такое слово в лингвистике. Например, понятие лес — это инвариант, а варианты — реализации этого понятия в разных языках: forest, bois, foret, bosque. Или, например, идея враждебного существа — это система осей кристалла, схема, а ее конкретное заполнение: русалка, Кошечка Бессмертный, чудо-юдо, домовой, леший и т. д. Вплоть до современных враждебных существ или тех, кого мы идентифицируем с враждебным существом. Или, например, тот же самый потоп, имеющийся у всех народов, образ, распространенный повсеместно и не объяснимый никаким заимствованием: в каждом случае это свое описание потопа, но это потоп. Или вот внутри мифа об Иосифе, архетипической истории Иосифа, есть еще один архетипический мотив: когда братья Иосифа пришли из Палестины в Египет, чтобы купить там зерна на время голода и уже собирались в обратный путь, Иосиф, бывший правителем Египта и неузнанный братьями, велел подложить потихоньку в мешок младшего, любимца отца Вениамина, свою серебряную чашу. Еще не успели братья как следует отойти от города, как Иосиф посыпал им вслед своего управителя, приказав ему найти чашу и обвинить братьев в краже. Чашу находят, братьев приводят обратно, и Иосиф говорит им: «Разве вы не знали, что такой человек, как я, непременно угадает?»

Что значит эта фраза? А значит она, что Иосиф особенно гордится своим умением обнаружить вора, гадая по чаше. Гадание с помощью чаши было известно как в древнейшее,



так и в новейшее время, хотя приемы этого гадания были неодинаковы. В одних случаях в хрустальную чашу наливали чистой воды и гадали по ее поверхности, в воде отражалось будущее того, кто просил погадать. Греки такой способ гадания называли гидромантией, иногда в воду бросали геммы, чтобы появилось отражение богов. В Египте такой способ гадания практиковался, по крайней мере, до начала века и назывался он «волшебное зеркало»: это ритуал, когда мальчику велят смотреть в чашу с водой, причем сама чаша расписана священными текстами. Под шапку мальчику засовывают бумагу с изречениями из Корана, заклинатель спрашивает, что мальчик видит, велит ему передать духу поручение или вызвать лицо, какое хотелось бы видеть. Когда, естественное дело, мальчик описывает это лицо невпопад, он оправдывается тем, что персонаж не хочет выходить на середину чаши и прячется в тени с краю. Иногда чашу наполняют не водой, а, чем-то другим, и не обязательно чашу. Соответствующий ритуал описан Хорхе Луисом Борхесом в притче «Чернильное зеркало», причем чернила наливаются на ладонь гадальщика, но функционально это одно и тоже, да и вообще это борхесовское переложение сказок «Тысячи и одной ночи». В Скандинавии думают, что в четверг вечером в ведре с водой можно увидеть лицо обокравшего тебя. А на Таити, если обратиться к гадальщику, то он покажет тебе на это лицо в тыквенном сосуде, наполненном водой. А в Уганде знахарь берет сосуд с водой и бросает туда несколько кофейных зерен и по тому, как они всплынут и перевернутся, толкует волю богов. В Европе, чтобы предсказать течение болезни, смотрят на брошенные в сосуд с водой раскаленные угольки или опускают кусочек расплавленного свинца или воска и ответ дают по той форме, которую принимают брошенные вещества. Так же в Литве, Шотландии, Ирландии, Швеции. Известные слова Христа, сказанные им в Гефсиманском саду: «Да минует меня чаша сия» — метонимия,





означающая: да минует меня жребий сей. Вот к одному из таких приемов, вероятно, прибегал Иосиф, гадая на своей чаше. Вот это и называется архетипический мотив, или архетип чаши.

Есть в романе и множество других архетипических мотивов, например, злой и добрый карлики, Дуду и Боголюб. Архетипами являются не обязательно мифологические мотивы, наша голова, а точнее, по Юнгу, наше бессознательное, просто нашпиговано архетипами. Кстати, особенно много их у сумасшедших, у них сознание очень архетипизировано, все наполнено такими значащими образами-формулами.

Для Юнга мир — психическая материя, не знаю, какое слово употребить, может быть, действительно, лучше не материя, а океан. И большая часть этого океана — бессознательное, а в нем, как острова, плавают участки сознания. Причем, у каждого отдельного человека есть свое сознание и свое бессознательное, но еще есть некое коллективное бессознательное, в котором мы все живем, нечто подобное океану из лемовского Соляриса, если читали или фильм Тарковского смотрели. Вот это коллективное бессознательное и является хранилищем архетипов, они всплывают время от времени в сознании отдельного человека, но живут вот в этом коллективном психическом начале или бессознательном. Только этим можно объяснить феномены парapsихологии и того, что мы часто именуем психическими аномальными явлениями, а Юнг называет синхронией: ты, например, видишь тяжелый тревожный сон, а потом узнаешь, что в это время умер знакомый. Юнг пытается объяснить именно такие вещи. И вообще сны, по Юнгу, это способ восстановить некий утраченный баланс, утраченное равновесие между сознанием и бессознательным, когда сознание вытесняет в бессознательное, в забывание некоторые неприятные для себя вещи.

Юнг очень долго был практикующим врачом, у него много на этот счет разных историй. Некоторые забавны:



ну вот, например, у одного профессора случилось видение, он решил, что психически нездоров и обратился к Юнгу, описав ему видение. «Нет причин беспокоиться, — сказал Юнг, взяв с полки книгу четырехсотлетней давности, — они уже знали о вашем видении», и показал ему картинку, на которой было изображено то, что профессор видел в явившемся ему видении. Тут уж профессору сделалось совсем плохо. Шутки шутками, но случаи, когда люди во сне видят что-то такое, чего они по своему образованию и местоположению знать не могут, достаточно часты. Юнг и объясняет появление этих архетипов тем, что они хранятся в океане коллективного бессознательного и всплывают всякий раз по каким-то определенным своим причинам. Причем всплывает, повторяю, именно схема, всегда наполненная у каждого чем-то своим.

Человек, разговаривающий во сне более или менее регулярно с Наполеоном или Александром Македонским, — это тоже человек, утративший баланс, он очевидно в жизни подавлен и задавлен, что и компенсируется такого рода беседами с великими людьми. Или вот история: у одного бизнесмена, запутавшегося в большом количестве сомнительных афер, в плане компенсации развилась страсть к альпинизму, он все время искал, куда бы ему забраться «повыше себя». Однажды ночью во сне он увидел себя шагнувшим с вершины горы в пустоту. Когда он рассказал сон Юнгу, тот попросил его ограничить восхождения, он даже сказал, что сон предвещает смерть в горах. Через полгода он шагнул в пустоту, сорвался, упав на друга и оба погибли. Люди с грандиозными планами и нереальными целями видят во сне полеты и падения.

Сны зачастую производят сновидческий материал, который имеет целью восстановить ваш психический баланс. Это послание от бессознательного, имеющее целью вас предостеречь или указать на какую-то погрешность. При этом Юнг категорически отрицал любые сонники: сон





имеет смысл только в конкретной ситуации конкретного человека, и значение имеют только символические сны. Разумеется, знакомство с архетипической символикой может помочь истолкованию сна. Так если кто-то из вас увидит во сне что-либо связанное с чашей, то теперь, представляя разные значения этого архетипического мотива, легче будет разгадать смысл того, что говорится непосредственно вам. Мы еще будем говорить о Юнге, когда речь зайдет о творчестве других писателей и художников двадцатого века, но сегодня вам достаточно представлять себе, что такое архетип, и что многие философы и художники в двадцатом веке как раз и полагали писателя и художника неким общественным сновидцем, в памяти которого всплывают архетипы, типовые схемы, которые художник интерпретирует по-своему. Этот общественный сновидец видит предостерегающие сны, указывающие на то, что мы, как тот бизнесмен-альпинист, можем свалиться в пропасть.

Вот потому-то и избрал Томас Манн миф, архетипическую историю, сюжетом своего нового романа, что она общеизначима, что это не частный случай, но частный случай, сделавшийся всеобщим, частная история борьбы с судьбой, история хитрого и умного, и к тому же, достойного отстаивания себя. Поэтому миф может быть орудием борьбы. И задача, которую ставит перед собой Манн, это гуманизовать миф. Писатель говорил: если потомки и найдут в моем романе что-либо интересное для себя, так это именно гуманизацию мифа. А о том, как миф гуманизуется или очеловечивается, помните, Ортега говорил: искусство двадцатого века дегуманизовано, нормальный человек, обыватель, себя в этих продуктах не узнает, этот сад — не сад, дом не дом. А Манн как раз сделал наоборот: он облек суховатый библейский сюжет плотью и кровью, сделал его узнаваемым для людей, придинул поближе к нам, выдумал детали, пустил в ход все средства языка — речь в книге стилизованная, шутливая. Вообще я уже говорила, что для



внимательно читающего этот тяжеловесный немец — великий шутник, эти словесные плетения не имеют ничего общего с каким-нибудь дубовым историческим романом. Манн сознательно отстраняется от невменяемой серьезности, дистанцируется от нее, у него фараон Эхнатон, Аменхотеп Четвертый, чьей женой была известная дама Нефертити, в разговоре с Иосифом говорит по-французски: «Apres nous le deluge» — «После нас хоть потоп», фразу, произнесенную, как известно, герцогиней Помпадур через тысячелетия. Или пускает в ход идеи суперсовременных философских школ.

Кстати, в советскую бытность имел место в печати смехотворный спор о том, каким может быть и каким не может быть исторический роман. Он может быть любым. Разумеется, это библейская история, но фактически, это не важно — историю в нашем сознании творят писатели. «Евгений Онегин» правдивее любого исторического труда. И так это у Манна во всем романе: добротно-достоверные исторические аксессуары вперемешку с совершенно невозможными и в результате очень смешными вещами. Но тот, кто смеется, не убивает. Лучше смеяться. И добро да будет вознаграждением за страдания. Да — всеначающему мифу, да — архетипам, этим константам и универсалиям человеческого мира, но долой кровавую и человеконенавистническую Валгаллу. Так создал Томас Манн свой гимн, свою 9-ую симфонию, я имею в виду симфонию Людвига ван Бетховена, ту самую, каковую увенчивает шиллеровская «Ода к Радости». Впрочем, речь о ней у нас еще впереди.

А вот еще один эпизод из той части, которую я просила вас прочитать, для того, чтобы представить себе, что это не что-то тяжеловесно-правдиво-псевдоисторическое, что это ироническая стилизация, шутка, в конечном счете. Я имею в виду тот эпизод, когда жена всевластного и бессильного царедворца Потифара принимает подруг, решив, наконец, поведать им о своей влюбленности в Иосифа. Но до этого не-





колько слов о самом Потифаре... Родители Потифара — брат и сестра Гуйй и Туйй, отвратительные ханжи — старики, изувечившие собственного сынка, кастрировавшие его в угоду официальной и отживающей свой век религиозности. Но пустопорожнее следование религиозной букве с точки зрения Манна, это никакая не религиозность, ибо истинная религиозность — это вдумчивое, только и обязательно вдумчивое послушание и прислушивание к духу времени, а не упорство тупого быка. Именно поэтому так отвратительны ничему не внemлющие меднолобые Гуйй и Туйй.

Итак, Мут-эм-энэт, формальная жена Потифара, жрица-девственница, безнадежно влюбившаяся в красавца управляющего Иосифа и три года хранившая тайну этой влюбленности, не вытерпела и пригласила подруг, чтобы поведать им о своем горе-незадаче. К приходу приятельниц накрывается стол и исполняющий по хитрому замыслу Мут роль виночерпия Иосиф обносит вином заглядевшихся на красавца подруг. Восхищенные подруги, не в силах оторвать от красавца взора, забывают об осторожности, обрезываются фруктовыми ножичками и закапывают кровью свои белоснежные одеяния. «Да посмотрите на себя, дуры!» восклицает Мут в ответ подружкам, усомнившимся в возможности ее любви.

Это, конечно, не миф, не переписывание мифа, которое просто невозможно. Я уже говорила вам, что невозможно нынче писать, как Рембрандт, и не потому, что живописца такой моцци нет, а потому что ТАК больше писать нельзя. Зато как можно? Можно так, как сделал Манн. Это игра с мифологическим сюжетом. Я сегодня впервые ввожу это слово, этот термин «ИГРА», но нам предстоит еще не раз подробно о нем говорить, а сегодня я только скажу, что игра есть вещь очень серьезная притом, что веселая. Так вот Манн играет с мифом, он пародирует и обыгрывает его, потому что это единственный возможный к нему подход и способ обращения с архетипическим сюжетом в двадцатом веке.





И еще, последнее об Иосифе, хотя говорить об этом романе можно бесконечно много, не только потому, что он такой толстый, а потому, что он такой многосмысленный. Прозвание Иосифа — Иосиф Благословенный. У Иосифа, об этом много говорится в романе, особое двойное Благословение: свыше, небесное, и благословение бездны, лежащей долу. Вся история Иосифа — это история неопытного юнца, возвысившегося до роли спасителя и кормильца народов, и это следствие двойной одаренности, двойного дара, земного и небесного, как сказал бы Набоков, хоть и терпеть не мог Томаса Манна. Земная одаренность — это посюсторонние чувственные радости, кровная связь с поколениями предков, верность в определенной мере, потому что вдумчивая, традициям. Небесная одаренность — это творческое беспокойство и духовный поиск. Потому и не дает себя сорвать Иосиф жene Потифара, благословенной только бездной, что у него есть благословение свыше, это оно не позволяет ему предать Потифара. И в самом конце говорит вещью фразу Иосиф: «Ведь смешон человек, который только потому, что у него есть сила, пускает ее в ход против права и разума. И если сегодня он еще не смешон, то в будущем он непременно станет смешон, а ведь мы смотрим в будущее».

Когда Манн отдал рукопись «Иосифа» машинистке, она, перепечатав ее, возвратила со словами, которые могут быть расценены как наивысшая похвала писателю, она сказала: «Ну, вот теперь, наконец, знаешь, как все было на самом деле».

Роман «Доктор Фаустус»

Через день после окончания «Иосифа» Томас Манн начинает просматривать материалы к «Доктору Фаустусу», а 23-го мая 1943 года садится писать и пишет его четыре





года, до 1947-го. Этот роман вкупе с «Игрой в бисер» Германа Гессе считается самым высокоумным романом для избранных. Писатель Юрий Трифонов написал некогда пользовавшуюся большой популярностью у столичной публики повесть под названием «Обмен» (имелся в виду квартирный обмен), в этой повести одна из героинь неизменно являлась родственникам и знакомым с «Доктором Фаустусом» под мышкой, она его читала вечно. Это был особого рода знак, роман в ее руках означал, что человек принадлежит интеллектуальной элите.

Кроме того, что писатель не дал себе никакой передышки, вторая трудность состояла в том, что Манн себе предрек, что в 1945-ом году умрет. Но он не умер, а заболел, я говорила уже об операции. Сам писатель считал, что именно его тяжкий роман повинен в болезни. Манн пишет роман, когда ему уже 70 лет. Вообще, знаете ли, есть известный физиологический принцип: не работающий орган отмирает... У людей, систематически умственно напрягающихся, реже склероз, болезнь Альцгеймера.

Кстати, заболев, он написал об этом целое сочинение, он и вообще писал очень интересные сочинения о том, как он писал свои интересные сочинения. В процессе работы над романом Манн читал мемуары знаменитого русского композитора Игоря Стравинского и книгу воспоминаний о Ницше. В разгар работы он вдруг получает по почте посылку из Швейцарии, в посылке рукопись, позже скажу, чья и какая, — Манн читает рукопись и произносит загадочную фразу: «Всегда неприятно, когда тебе напоминают, что ты не единственный». Но об этом позже.

Что же представляет собой это сочинение, которое столь трудно далось его автору? Это роман об уделе нового искусства и судьбе его творца, современного художника, но косвенно это еще и роман о судьбе Германии, история немецкой гордыни и кары немецкому народу за высокомерие. Сама история, рассказываемая от лица скромного



филолога-классика, латиниста Серенуса Цейтблома, происходила несколько раньше, но рассказывает ее Цейтблом, можно сказать, прямо под перо Манну, в 1943-1944 годах, в то самое время, когда приходит конец нацистскому рейху.

Многие в Адриане Леверкюне, а так зовут главного героя, видели немецкого философа Фридриха Ницше, нигде в тексте ни разу не упоминаемого. Манн не имел привычки упоминать на страницах своих произведений какие-либо реальные имена: в Тонио Крекере он не упоминает Шиллера, в «Будденброках» Шопенгауэра, в Фаустусе композитора Шенберга, хотя совершенно очевидно, что речь идет об их произведениях. Но считать, что прототип Адриана Леверкюна — Фридрих Ницше уж слишком большая натяжка, да и вообще так считать — значит сильно сужать проблематику романа. Адриан — самостоятельная и независимая фигура, образ, который Манн очередной раз одушевил, хотя действительно воспроизводятся многие эпизоды из жизни Ницше — я уже говорила, что метод одушевления, коллаж и цитация — это принципы манновского письма, этакое встраивание в нужный писателю мир и переналаживание взятого материала — творческий метод Манна. Как видите, сюжет снова связан с архетипическим мотивом. Напоминаю, архетип есть фигура события, человека или чудовища, повторяющаяся на протяжении истории, регулярно возникающая там, где свободно живет и дышит человеческая фантазия. Архетип — это итог огромного опыта бесчисленного ряда предков, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа, в каждом из архетипов кристаллизовалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, множества переживаний множества предков, переживаний, принявших один и тот же ход, ручейков, потекших в результате по одному глубокому руслу.

Таковой архетипический сюжет Томас Манн заимствовал из народной литературы Средневековья, в которой





были распространены и пользовались исключительной популярностью легенды о чернокнижнике докторе Фаусте. У меня нет времени рассказывать о том, что сами эти легенды восходят к дуалистическим мифам противостояния света и мрака, луны и солнца, правого и левого и т. д. Упомяну только о народной книге о докторе Фаусте и «Фаусте» Гете.

У Манна, напрямую подхватившего тему народной книги о Фаусте, сюжет сведен к проблеме взаимоотношений дьявола и его жертвы, причем их он сводит в одном времени и в одном пространстве. (А вот, например, в «Мастере и Маргарите» дьявол и персонажи обитают в разных временных планах.) Как бы то ни было, обыгрывается сделка с чертом, заключающаяся в том, что за определенные блага, определенные выгоды персонаж продает свою душеньку дьяволу. Конкретно дело обстоит так: некто Адриан Леверкун (а Леверкун входит в когорту всех этих креперов, ашенбахов, заблудших бюргеров, гордецов, лелеющих собственное дарование и тоскующих по обычной человеческой жизни, Леверкун человек сугубо сдержаный, привыкший к ледяной трезвости и сосредоточенности, но вначале замкнутый, необщительный юноша) выбирает себе жизненный путь, карьеру, и останавливается, в конце концов, на музыке. К музыке у него большая склонность и незаурядные способности, хотя, сперва он хочет уклониться от своего призыва и поступает на богословский факультет, но потом все же возвращается к тому, к чему он с детства тянеться и чем успешно занимается.

В сущности, сюжет в романе очень незамысловатый: Адриан выбирает себе профессию, становится композитором, пытается со временем посвататься к одной девице, но неудачно, сдруживается с одним молодым скрипачем, но тот погибает, обожает маленького ребенка, а тот умирает, но главное, параллельно этим немногим жизненным событиям, он пишет, пишет и пишет музыку. Смолоду несильного



здоровья — у него мучительные головные боли, — Адриан заболевает какой-то странной, по-видимому, венерической болезнью, сходит с ума и умирает в зените славы в суматошном доме.

Вот на таких нехитрых событийных скрепах держится роман-биография композитора-авангардиста Адриана Леверкюна, на этой основе взращиваются, как сказал бы сам Леверкюн, «осмотические цветы» размышлений о судьбах современного искусства. Я позволю себе задержаться только на тех эпизодах, которые мне кажутся особенно показательными.

У Адриана есть любимый учитель, органист Вендель Кречмар (с еще одним любимым учителем музыки мы встретимся, разбирая роман Гессе). Обдумывая профессии, Адриан пишет ему письмо, объясняя отчего его выбор пал на сочинительство, отчего не может он стать ни концертирующим пианистом, ни дирижером.

Дело в том, — утверждает Адриан — что его тошнит от звезд музыкального исполнительства, а равно от самой необходимости представать перед публикой во фраке с палочкой или вскидывать шевелюрой над клавиатурой — пошлость это и безвкусица. Ему не нужно эмоциональное единение со слушателями, он презирает «коровье тепло», у него от этого рвотные спазмы, как у герцога Альбрехта от народной любви. И потому, раз у него есть склонность к сочинительству, он намерен стать композитором.

Но впоследствии выясняется, что и с композиторством та же, по сути говоря, проблема. Пошлость это невыносимая — повторять за великими все их ловкие и возвышенные находки, ходы и приемы, когда того времени, в которое это произведения создавались, как не бывало. И вот, описывая музыку, предположим, симфонию Брамса, Адриан говорит, что он, как все нормальные люди, в самом патетическом месте переживает, и у него тоже рыдания подступают к горлу... но еще ему смешно, потому что он-то прекрасно





знает, как ловко это сделано, и как часто этот прием с тех повторялся, и до какой степени он затертый и изношенный.

Что с этим-то делать человеку высокомерному и брезгливому, не желающему притворяться и, в сущности, мошенничать? Что делать, если все сюжеты вытврежены, а музыкальные приемы приняты к сведению и оприходованы? Как писать, как и каким способом, чтобы это была не пошлость (напоминаю: пошлость — это то, что много ходило и все по одному месту, набившая оскомину обыкновенность), выражать реально имеющиеся мысли и чувства? Ведь известно, что фонтаном произведения струятся исключительно из графоманов, а может ли быть ключом вдохновение из такого требовательного к себе, придирчивого и трезвого, ненавидящего пошлость человека, как Адриан Леверкюн? Ясное дело, нет. У таких флоберовские муки творчества.

И тогда-то на помощь Мани вызывает черта; сделка с чертом, являющимся Леверкюну, в том и состоит, что черт сулит Адриану двадцать лет неукротимого вдохновения за душеньку его. Небольшое условьице, впрочем, тоже надо соблюсти, а потом уж не обессудьте.

У меня, к сожалению, нет возможности детально сравнивать две чертовщины: полемику с чертом, происходящую в воспаленном мозгу Ивана Карамазова, и полемику с чертом Адриана Леверкюна, которой дается сходное физиологическое обоснование (возможно, Адриан бредит, поскольку болен). Доводит препирательства с чертом до сведения читателей «Доктора Фаустуса» позднее обнаруживший Адриановы записки его верный друг тишайший Серенус (обратите внимание на имя) Цейтблом. Разумеется, литературоведы обычно указывают на то, что леверкюновский черт очень внимательно читал Достоевского. Это, конечно, так. Центральная сцена «доктора Фаустуса», сцена соглашения с чертом, — архетипическое ядро повествования. И уж совсем монолитным это ядро становится от того, что эта сцена — еще и сознательный перифраз сцены из едва ли не главного романа девятнадцатого



века, романа на почве которого, можно, сказать, взошла вся мировая литература века двадцатого, «Братьев Карамазовых» Достоевского. Я уже говорила о том, что в процессе письма Манн подкреплял себя чтением мемуаров Стравинского, но разве не так обыгрывал сам Игорь Федорович Стравинский в своей музыке цитаты из музыки Петра Ильича Чайковского? Это сознательная культурная игра, это снова «*Apres nous le deluge*» в устах Аменхотепа Четвертого, это перекличка отражений в зеркалах культуры, в зеркалах, о которых так настойчиво будут говорить аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес и русский писатель Владимир Владимирович Набоков.

Ну а пока возвратимся к тому маленькому условищу, которое выставил Адриану черт, оно таково: пиши свою музыку и не возлюби — снова возникает манновский мотив холода всякой творческой личности, обделенности теплом, этого неминучего «или... или». И вот, приняв эти условия, Адриан начинает творить.

Обнаруживший записки Адриана его жизнеописатель Серенус Цейтблом, я говорила, не очень уверен в том, не большая ли это фантазия его друга, издавна страдавшего головными болями. Но, вероятно, к головным болям присоединяется еще кое-что, ибо случается с Адрианом такой эпизод, он частично сам рассказывает его Серенусу Цейтблому: шалые студенты богословы некогда завлекли ничего не понимающего гордого и холодного Леверкюна в публичный дом...

Общеизвестно, что Ницше страдал такими головными болями и что преходящие параличи и сумасшествие в finale были — это весьма дискутируемая возможность — следствием не излеченного сифилиса. Так в романе дается физиологическое медицинское обоснование вдохновенной одержимости, с которой творит Леверкюн.

Но, все-таки, самое важное для нас разобраться в том, какую музыку вдохновенно при пособничестве черта пишет Адриан? А такую, какую только и можно писать в двадцатом веке: серьезно-пародийную. Почтительно





играя с классическим материалом, с музыкальными архетипами, осуществляя, как выражался Адриан, не экстракцию, но «терапию корней»; слишком трагические темы получают в ней комическое решение, а комическое начинает внушать уважение. Это такая музыка, в которой Аменхотеп Четвертый всегда словно бы говорит: «Arges nous le deluge». У Манна есть замечательно точное определение деятельности, которой занимается Адриан Леверкюн: «Это игра с формами, из которых ушла жизнь». Это та ортегианская дегуманизация, о которой у нас уже много раз шла речь. Это веласкесовские «Менины», переписанные Пабло Пикассо. Не знаю, как у Леверкюна, а у самого Манна такая игра здорово получалась, и снова архетипы наполнялись светом и смыслом, — что с того, что это были смыслы других времен. Как бы то ни было, пломбирует и лечит классику Леверкюн вдохновенно и с большим успехом. Надо сказать, что ни одному писателю до Манна не удавалось, хотя немецкие романтики очень старались, так слышно описать музыку. Самый в этом смысле знаменитый опыт — «Жан-Кристоф» Ромена Роллана, тоже история жизни одного немецкого композитора, не идет ни в какое сравнение с тем, что делает Манн. У Манна особую достоверность этому описанию звучания, которое мы видим глазами, но не слышим, а кажется, что слышим, так вот, достоверность придает специфическая техническая оснастка, кухня музыкального мастерства изнутри, которую способен описать только сугубый профессионал. Не переживания зрителя и картинки, предстающие его умственному взору (так, кстати говоря, происходит только с очень неопытным слушателем), а технологический процесс музыкального сочинительства, собственно музыкальные структуры. Откуда это? Я вам уже говорила, что Манн всегда пользовался советами только из первых рук, и здесь его консультировал очень известный немецкий философ и музыковед, невероятный человек, ибо не было на свете ноты, которой бы он не знал — имя его Теодор Адорно.



Философ Франкфуртской социологической школы, известный своими работами по современной музыке. Это с помощью Адорно была написана лекция, которую читает, кстати говоря, заика, учитель Леверкуна Вендель Кречмар, она посвящена анализу последней знаменитой 32-ой сонаты Бетховена. Кстати сказать, с помощью Адорно в романе при описании музыки Леверкуна используется действительно тогда только недавно разработанная музыкальная додекафоническая, т. е. двенадцатитоновая система музыкального письма и утверждается, что это детище Адриана Леверкуна. На самом деле систему разработал реально существовавший очень известный композитор-авангардист, принадлежавший к т. н. нововенской школе, Арнольд Шенберг. Шенберг возмутился тем, что его имя нигде не упоминается в тексте, и предъявил права. Имела место ссора, но Манн снизошел только до того, что сделал приписку после последних строк романа, что де, мол, музыкальная додекафоническая система — детище господина Шенберга. А в сам роман имя вводить не стал, потому что, я уже говорила, вслед за Гете был убежден в том, что имеет право, поскольку то, что взял и переналадил, ввел в новое окружение, то — мое, говорите спасибо, что оказал честь.

Ну а как обстоят дела с запретом на человеческое тепло, с обетом, данным черту? Плохо обстоят дела. Первая попытка Адриана прорваться к человечности через сватовство, между тем как свататься он отправляет друга, для того чтобы не выглядеть комично в этой уж слишком архетипической ситуации, кончается плачевно: выясняется, что невеста симпатизирует как раз Адрианову посланцу. Вообще эпизод воспроизводит историю сватовства Ницше к Лу Андреас Саломе через Пауля Рее.

Второй эпизод связан с фигурой скрипача Руди Швердтфегера, способного музыканта и довольно обаятельного молодого человека, добившегося расположения выдающегося композитора и пустившего в ход все свое обаяние, чтобы сорвать Адриана с его ледяного пути. И он добивается того,





что Леверкюн переходит с ним на «ты» и посвящает скрипичный концерт, начиная привязываться к скрипачу (западные исследователи вволю потешили свою душеньку, обсуждая «гомосексуальный» мотив), но волею судеб Руди убивает в трамвае выстрелом из пистолета его бывшая возлюбленная, с которой он намерен порвать. И Адриан считает, что это он виноват в смерти скрипача.

Третий эпизод относится к маленькому мальчику Непомуку Шнейдевейну, внуку хозяйки дома, в котором живет Адриан. Это эльфическое дитя, списанное с внука самого Томаса Манна Фридолина, и воспроизводящее все его смешные словечки и манеры. К нему-то и привязывается всей душой Леверкюн, но тот заболевает менингитом и в муках умирает. Следует страшное описание агонии малыша. Нужно сказать, что Катя Манн и родственники не очень скоро простили дедушке такую выходку. Вообразите, во время писания Манн устраивал еженедельные сеансы чтения в домашнем кругу. Смерть мальчика окончательно убеждает Адриана в том, что это все происки дьявола, и что это он, кому было сказано: не возлюби, — губит всех, к кому привязывается. И тогда, окончательно потеряв голову, а головные боли у него к этому времени усиливаются, Леверкюн произносит знаменательную фразу: «Я ее отниму!» Композитора спрашивают, что именно он собирается отнять, и Адриан говорит: «Девятую симфонию».

Имеется в виду, быть может, самая знаменитая в мире музыка, девятая, последняя симфония Людвига ван Бетховена, заканчивающаяся шиллеровской одой «К радости», симфония, являющаяся символом человеческого единения и потому своеобразным гимном Организации Объединенных Наций. Принято считать, что девятая симфония с ее темой судьбы, пробивающейся через страдания к радости, воплощает крестный путь человечества, а равно человеческой личности в этом мире. После трех трагических музыкальных частей следует четвертая, в которой вступает и разрабатывается удивительная, вроде бы очень неприхотливая



и простенькая музыкальная тема, тема радости. Потом звучат «фанфары ужаса» (так их назвал Вагнер), и бас (а иногда баритон) запевает: «О братья, довольно печали, будем гимны петь безбрежному веселью и светлой радости...» Вот эту симфонию намерен отнять у человечества Леверкюн, и, чтобы сделать это, он пишет страшную кантату «Плач доктора Фаустуса». Эта кантата с жуткими словами строится на том, что инструментальная часть в ней вокализована, меж тем как человеческий голос совершенно подражает звуку инструментов, тем самым рождая жуткий эффект какой-то бесчеловечности и дьяволиады.

Адриан сходит с ума, и его помещают в сумасшедший дом. Серенус Цейтблом под звуки бомбекки и разрывов снарядов дописывает воспоминания о своем друге, неизбежно проводя параллели между его горькой участью и судьбой пожелавшей стать выше всего человечества Германии. Последние слова в романе принадлежат смиренному (в отличие от непокорного Леверкюна) Серенусу Цейтблому: «Смилийся Боже над моим позабывшим в своей необузданной гордыне Бога и милосердие народом и над бедным художником, моим другом».

Да, совершенно очевидно, что Томас Манн в романе (разумеется, мне удалось выделить только один романический лейтмотив, произведение многое сложнее, оно изобилует побочными темами) приравнял фашистский эпизод в немецкой истории к судьбе высокомерного, отвернувшегося от рядовых людей авангардистского искусства. С одной стороны, это так, с другой, реальный текст романа, трагическая и масштабная фигура Адриана Леверкюна не позволяют сделать столь однозначных и крайних выводов. Автор романа «Доктор Фаустус» и его персонаж слишком духовно и профессионально близки, чтобы делать такие заключения. К тому же, литература вообще, а великая литература в особенности, не имеет ничего общего с катехизисом, побуждая только к сосредоточенности мысли и души.



Насущная необходимость игры, или О Германе Гессе (1877-1962) и его романе «Игра в бисер»

Я уже рассказывала о том, как однажды в 1943 году Томас Манн, который в то время писал «Доктора Фаустуса», получил посылку с книжкой, прочитал ее и написал в дневнике странную фразу: «Всегда неприятно обнаруживать, что не ты один...» Получена им была «Игра в бисер», послал ее автор, Герман Гессе, и, прочитав книгу, Манн обнаружил духовного собрата, писателя, в сущности, озабоченного теми же проблемами, в частности, высокомерием отворачивающейся от «слишком человеческого» культуры. Позже мы уточним, в чем их совпадения, — все это при том, что художественный почерк у этих писателей разный.

Откуда он и кто таков, этот Герман Гессе? Южная Германия, Швабия, городок Кальв, стоящий на речке Нагольд, окружен лесами. Игрушечный городок, дома с двускатными черепичными крышами и наихистейшими оконными стеклами, ратушная площадь, от которой до лесу 15 минут ходьбы, два лесообрабатывающих завода. Этакий окруженный пограничным валом средневековый городишко, провинциальный, патриархальный, неизменный и, кажется, что в нем впору проживать эльфам и гномам. Вся эта патриархальная почти сельская атмосфера детства оказалась очень серьезное влияние на Гессе, героя которого игнорируют достижения цивилизации, передвигаются по преимуществу пешком, с посохом в руке и заплечным мешком, а когда один раз в романе «Игра в бисер» упоминается машина, то звучит это диковато. Отсюда же выраженная неприязнь к таким новинкам цивилизации, как радио, не говоря уж о телевидении и масс медиа в принципе. Отсюда,



хотя, конечно, не только отсюда, отвращение к массовой культуре, ко всякому упрощенчеству, к толпе, и всяческому коллективизму.

Известно, что родители Германа Гессе были протестантскими миссионерами, чей брак покоился на общности убеждений. Мать родилась в Индии, хотя была из Европы, родители снова собирались туда отправиться проповедовать, но этому помешала слабость здоровья. Хотя много позже Гессе скажет о неистощимой фантазии и музыкальности матери и чуткой совести отца, свои трудности в отношениях имели место. Это были люди в высшей степени добродорядочные, добродетельные, правильные, искренние, догматичные и несколько занудные. Короче говоря, протестантские моралисты. Напомню, что во всех конфессиях есть свои специфические опасности, есть они и в протестантизме. Припомним, что в протестантизме нет таинства исповеди и отпущения грехов, протестант должен в одиночестве без церковной помощи переваривать собственные, неизбежно имеющиеся проблемы, — беспроблемны только животные, — человек не освобождается с церковной помощью от груза вины, ответственность давит с двойной силой, а остаться без традиционных церковных ритуалов — это как дикарю, остаться без самозащитных ритуалов вежливости перед лицом всего, что может произойти. Из этой непростой ситуации рождаются ибсеновские, бергмановские и фолкнеровские протестантские омерзительные пасторы с их оголтелым морализмом. Протестантское сознание становится особенно бдительным и обретает неприятную склонность вмешиваться в жизни других людей, затрудняя ее. Оттого сознательные протестанты часто тяжелые люди. Я сейчас говорю о негативных следствиях протестантизма, хотя есть и положительные: не давай милостыню — организуй nocturnal, никакого соборно-коллективного пустословия, все деловым образом, деньги не для гулянки, а для последующего инвестирования. Вот конфликт с проте-





стистством сына протестантов и протестанта по духу лежит в основе всех произведений Гессе. Родительские убеждения весьма похожи на убеждения страшного фолкнеровского пастора Макихерна из романа «Свет в августе», только они, конечно, были людьми многое более мягкими по натуре, а так это: человеческая природа и воля дурны, только сломав их, можно обрести любовь к Богу.

Между тем пятнадцатилетний Герман, учащийся семинарии в Маулбронне, как-то раз совершенно неожиданно для самого себя и для прочих из указанной семинарии исчезает и его в течение нескольких дней ищут в окрестных лесах, а потом вылавливают в городке неподалеку. Позже Гессе напишет: « В течение более чем четырех лет все усилия повлиять на меня ни к чему не приводили, ни одна школа не могла удержать меня, никакое учение не было долгим. Любая попытка сделать из меня пригодного для общества человека не имела успеха, несколько раз все заканчивалось скандалом или позором, бегством или высылкой...» Тогда родители отправляют Германа в заведение известного экзорциста — изгонять бесов. Следует попытка самоубийства, экзорцист умывает руки. Тогда родители и помещают его в Штеттин в лечебницу к слабоумным. А сынок пишет им из штеттинской психушки письмо: «Вы без сучка и задоринки, и мертвы как статуи. У вас на устах все Христос и блаженство, но то, что между Христом и блаженством, — сплошная ложь». Меж тем в лечебнице среди слабоумных у него естественно формируется комплекс отверженности, одиночества и непонятости. Объективности ради нужно сказать, что характер у него был тяжкий, не говоря уж о страсти к поджогам, от которой страдали соседи. В доме была роскошная библиотека, и Герман в нее впился, с этого момента — прочь все учебные заведения, только читать. Вообще в душе у Гессе всю жизнь борьба, протестантский ужас перед греховностью и соответственно тяга к высвобождению от бесконечных «нельзя». Особенно это видно



по знаменитому роману «Степной волк», в нем описываются самые рискованные — не по нынешним временам — похождения и сексуальный опыт, а все равно сохраняется впечатление, что описывает это человек, трясущийся от страха... человек, приходящий в ужас от собственной греховности, если он возвратился домой на час позже, полюбезничав с незнакомой девушкой в каком-нибудь ресторанчике. Кстати, именно на эту его черту указывал Сергей Сергеевич Аверинцев.

Во время 1-ой мировой войны Гессе работает в госпитале санитаром. В 1919 г. он поселяется в местечке Тессине, в «небольшой сонной деревне» под названием Монтаньола, в Южной Швейцарии, тоже на берегу озера, и живет там всю оставшуюся жизнь. Первая жена в психиатрической лечебнице, следуют второй (неудачный и кратковременный) и третий брак. На этой вилле в Монтаньоле его посещали Томас Манн и прочие великие люди. Свершил два путешествия: в Индию — сбежал, не понравилось, а другое в Италию. Еще не так давно вилла Гессе ветшала в отсутствие спонсора.

Во время Первой мировой войны из-за своего органического отвращения к тоталитаризму, какому бы то ни было национальному духу и, как он выражался, «orgiaм колLECTIVизма» (из-за этого Гессе у нас до семидесятых годов не печатали) был для многих неприемлем. Он не выносил стадность, косность и колLECTIVизм. Это тоже, между прочим, от протестантизма. В 1914-ом году на самом пике шовинистического угара Первой мировой войны напечатал статью «О други, не надо этак» (цитата из шиллеровской «Оды к радости», венчающей 9-ую симфонию Бетховена). «Лучше фашистами быть убитым, чем убивать, лучше коммунистами быть убитым, чем убивать». Ни фашистов, ни коммунистов, как вы понимаете, он не любил, поскольку всю жизнь сопротивлялся упрощенчеству, опрощению, усреднению, клишированным мыслям и идеям.





После 1919 г. Гессе становится преуспевающим писателем, автором повестей и рассказов; его отринувшие быт и человеческие привязанности персонажи — странники по убеждению, они физически много ходят, чтобы найти нечто совсем не физическое — самих себя. У Гессе всякое повествование неизбежно становится повествованием о поисках и становлении личности, о духовном пробуждении или, на языке протестантизма, обращении, его герои, повторяю, совершают пешие переходы в надежде на то, что они преобразятся в путешествие духовное, к самому себе, к вочеловечению. Таков, например, Кнульп из одноименной повести. По годам старые странники Гессе, душевно неизменны в двадцать и в шестьдесят, этому способствует их соловьиная жизнь на природе. Рассказы эти красивы и поэтичны, но не очень глубоки; трезвый взгляд нашего Ивана Алексеевича Бунина на странничество представляется более адекватным реальности, но дело не в этом. Кстати, небезинтересны замечания немецких историков, обративших внимание на то, что в конце девятнадцатого и начале двадцатого века бродяжничество в Германии стало обычным делом: только в Саксонии полиция за год задерживала около двадцати тысяч бродяг. Гессе с его юношескими побегами симпатизировал этим обитателям большой дороги и романтизировал их, считая, что это — попытка сохранить свободу. Но здесь тоже есть проблема, о которой писала Лидия Яковлевна Гинзбург: «Если не возрастает с годами ни ответственность, ни независимость, ни монументальность быта (попросту говоря, если не обрастаешь ветками — *прим. мое В. Р.*), то нет, собственно говоря, никаких оснований из юного становиться зрелым... Двусмысленный дар вечной моложавости — признак инфантильности». Наиболее знаменитое произведение, написанное к этому времени, роман «Демиан», было опубликовано под псевдонимом. Редактор, прочитав рукопись, сказал, что у книги один недостаток — слишком похоже на Гессе.



Роман для Гессе — всегда биография души, а душа — «глубинное вздрагивание жизни».

Но путешествие к самому себе — непростое путешествие, ведь еще в статье о Достоевском Гессе обращает внимание на нераздельность добра и зла в одном человеке, или, как говорит Гессе вслед Гете «на две души в одной груди». С одной стороны, не надо бояться и считать запретным то, чего хочет душа, с другой, нельзя же делать все, чего душенька ни пожелает. Это — проблематика романа «Степной волк», столь у нас популярного, да и вообще любимого. (Роман этот много проще «Игры в бисер».) И в этом один из смыслов повести «Демиан». «Когда мы ненавидим какого-то человека, — говорит Гессе, — мы ненавидим в нем то, что есть в нас самих. То, чего в нас нет, нас не беспокоит».

Психологические духовные проблемы Гессе таковы, что ему самому не справиться, и еще в 1916-ом году он попадает на сеансы психоанализа к ученику Карла Густава Юнга доктору Лангу.

Как всякое слово, слово «психоанализ» содержит ряд значений, но главное — «псюхе» — душа, анализ — разложение, короче говоря, разложение на части того, что частей не имеет, и не находится ни в каком месте, хотя говорят, что иногда она пребывает «в пятках». Еще говорят, что чужая душа — потемки, предполагая, что своя собственная абсолютно ясна. Но мы не можем зачастую объяснить ни наше «люблю», ни наше «ненавижу», по желанию нельзя подумать интересную мысль или не думать о чем-то. Мы мало о себе реально знаем, а когда узнаем, оказывается уже поздно, взяли да и неожиданно двинули кому-нибудь в зубы или еще чего похуже...

Вот один знакомый выдвижные ящики не закрывает... Ящики, впрочем, можно за ним ходить и закрывать, это не очень серьезно, хотя очевидно: это когда-то завязалось не совсем случайно. Или история с влюбленностями французского философа Декарта... Вообразите, влюблялся только





в косых женщин. Изумившись самому себе, он призадумался, а, призадумавшись, припомнил маленькую косенекую девочку, предмет его первой детской страсти. Но ведь на то он и Декарт, чтобы «раскрутить» свою историю.

Психоанализ исходит из того, что человеку в себе не все ясно, и надо помочь ему разобраться, дать «проговорить» себя, и притом что правды прямо он о себе не скажет, потому что утаивает ее, утаивает от самого себя, а заодно и от врача. Первооткрывателем психоанализа считается Фрейд, но у Фрейда за всеми на свете нервными срывами всегда стоит подавленная сексуальность, между тем это далеко не так. Вообще французский историк науки, еще недавно очень модный Мишель Фуко, занимавшийся так называемыми «эпистемами», историческими парадигмами, в которых функционирует знание, некоторыми безотчетными установками, отчасти тем, что Ортега называет «верованиями», некоторыми умственными или психическими представлениями, в которых люди безотчетно живут в своей «Истории сексуальности» говорит по поводу психоанализа, что аналогичные цели преследовала практика исповеди в церкви, особенно католической: ведь еженедельно или ежемесячно полагалось рассказывать все, особенно сексуальные помышления, — это была, собственно говоря, профилактика сексуальных нарушений, или, как говорит Фуко «досмотр власти». Здесь надо учесть, что властью Фуко называет не короля или социальные институты власти — суд, полицию и т. д., а вернее, не столько это, сколько организующее, запрещающее волевое начало в самом человеке. В этом он идет за Ницше, ведь и Ницше под своей волей к власти вовсе не имел в виду желание солдата стать генералом или фюрером, но волевое стремление к самоосуществлению внутри самого человека. И этот досмотр всегда профилактическая терапия и очистительная процедура. Я не буду говорить о трактовках Фуко — при желании это все можно прочитать, возвращусь к основной процедуре, когда больного укладывают



на кушетку и предлагают говорить что угодно, а врач обращает внимание на повторяющиеся в этом потоке речей элементы, хотя бы, на первый взгляд, совершенно случайные, — они не случайные, если они повторяются, и их надо осторожными совместными усилиями дешифровать, дешифровать так, как дешифруется сновидение. Повторяющийся сон может говорить нам о нас правду. Вы помните, я говорила о том, что наш мир, по Юнгу, это психический океан, океан бессознательного, в котором плавают островки сознания, — так это и у отдельного человека, и у всех вместе. Мало того, по Юнгу, у каждого из нас есть Тень, вытесняемая нами в бессознательное. Тень — наша черная, сознательно неосознаваемая, выталкиваемая, вытесняемая во мглу бессознательного, сторона. Обращали ли вы внимание, что свои дурные поступки мы стремимся забыть, и есть люди, искренне о них не помнящие. Они вытеснены в бессознательное, в Тень. Нет, говорят они, ничего не было. Но болезненные невротические симптомы — это как раз свидетельство нарушения баланса между сознанием и бессознательным, что-то перевешивает, и с этим нужно разобраться. Например, расшифровать сон. Одна очень уверенная в собственных добродетелях и достоинствах дама была потрясена и с возмущением рассказывала Юнгу повторяющийся сон, в finale которого она почему-то неизменно падала в загаженный коровник. Юнг ей и сказал, что это указание на то, что она не такая замечательная, как думает, и неплохо бы под этим углом зрения свою жизнь пересмотреть, а, пересмотрев, и от невроза избавиться. От судорог, именуемых комплексами, нужно уметь освобождаться, но для этого надо найти узелок, развязать его, пройти путь к себе и... стать свободным человеком. Конечно, это «вспомнить» самое трудное, ведь есть правила запоминания — мнемотехника, а правил вспоминания нет. Как вспомнить, что влюбился в косеньюку... если не помнишь? Только стать Декартом.





Главное, однако, отчего я все это говорю, это то, что «психоаналитическое» умонастроение предопределило характер многих знаменитых романов в двадцатом веке... (Пруст, Фолкнер, Апдайк, да и Набоков, при всей его ненависти к Фрейду и насмешках... кстати, смеялся он именно над фрейдовской фиксацией на сексуальности).

Но припомним, мы с вами некогда вели речь об эволюции романа и тогда говорили, что роман — это некое пространство в воображении читателя, населенное героями и являющееся местом, где происходят какие-то события, некая аналогия реального мира, его модель. И вот литературоведы не без оснований считают, что романы могут быть двух типов: центробежные и центростремительные. Когда описывается в чистом виде развитие сюжета за счет действия, поступков, в детективе, например, мы имеем дело с центробежным романом. Когда вместо внешнего движения, описывается динамика внутренних процессов, и именно она двигает сюжет, тогда роман становится энциклопедией духовной жизни, исповедью, историей обращения, биографией души. И этот тип романа некоторые исследователи называют центростремительным. Этот роман ведет происхождение от неистовой искренности Блаженного Августина, Абеляра, Руссо и Толстого. Романтик Ноvalis говорил: «Мы ищем план к миру, этот план мы сами, нет различия между «я» и «не я», законы внешнего мира следуют законам внутреннего». Именно эти взгляды были унаследованы ранним Гессе. В его романах, повестях и рассказах нет никаких попыток создать социальное, географическое и историческое правдоподобие. Персонажи Гессе пластически невыразительны, автору не важно, как они одеты, как они выглядят. Строго говоря, у них нет никакого «выглядения», как, впрочем, и характера, но есть только состояния сознания, состояния становящейся в процессе самоанализа, созидающей себя, проговаривающей себя души.



Обратимся к роману «Игра в бисер», за который Гессе в 1946 году получил Нобелевскую премию. Несколько предварительных замечаний о романе: он в отличие от других произведений Гессе и центробежный и центростремительный, ибо, с одной стороны, это пространство, в котором развиваются события и в этом пространстве проживают персонажи, и в романе есть описание того, как устроено пространство, с другой стороны, это анализ не столько физических, сколько духовных параметров жизни персонажей, причем, по преимуществу, одного-единственного персонажа, главного магистра Игры по имени Иозеф Кнехт.

Итак, в некоем государстве и в некое неопределенное время, недалеко, впрочем, судя по всему, от нас отстоящее, есть заповедная местность, которая называется Педагогической провинцией. Педагогическая провинция, именуемая Касталией, живет отдельно от всей прочей части страны, сугубо по своим внутренним законам. Вроде как Ватикан в Италии. Естественно, как вы понимаете, название Касталии ведет происхождение от протекающего на Олимпе ключа с особенно чистой и прозрачной, кристальной водой. Люди, проживающие в Касталии, живут в совершенно особом режиме и ставят перед собой иные цели, нежели живущие вокруг них, в остальной части страны. Впрочем, последние поставляют, так сказать, педагогический человеческий материал в виде наиболее способных учеников, которых отбирают в обычновенных школах, преправляя затем в элитные школы Касталии. Процесс отбора предполагает строжайшую регламентацию всех его деталей. И вообще все, что происходит в Касталии, пронизано духом порядка, дисциплины и строжайшей иерархии. Процедура отбора — это именно лестница, предполагающая целый ряд ступеней, по которым проходит неуклонно совершенствующийся ученик. Не все проходят испытания, некоторых возвращают обратно. Пожелавшие в начале возвратиться, возвращаются, но вообще это не характерно —





нахождение в Касталии воспринимается как исключительная честь. Никакой самодеятельности внутри такой режимной системы быть не может. В смысле житейских благ ученики наделены самим необходимым, денег в Касталии, естественно, нет. В юношеские годы студентам не возбраняется бегать за границу на встречи с девицами, но, вообще, это мужской монашеский орден, и хотя строгого запрета нет, но в процессе духовного самопревосходления надобность в таких встречах отпадает. Ученик непрерывно духовно совершенствуется под неусыпным надзором педагогов, и высшая ступень в иерархии, которой можно достичь, это сделаться Магистром игры в бисер, главным устроителем, законодателем и организатором ежегодных духовных игр.

Однако вовсе не всегда было так, и государство Касталия с чего-то да начиналось. Начиналось оно с тупого времени, которое Гессе, а равно местный историк Плиний Цигенхальс, (прошу обратить внимание на имя) именует «фельетонной эпохой». Именно в эту эпоху и зародилось духовное движение, приведшее к учреждению Ордена Игры в бисер, эпоху причудливую, пеструю и неупорядоченную, в которой царят очень странные нравы. Фельетонная эпоха — говорит Гессе устами Цигенхальса — началась, когда бои за всяческую свободу увенчались победой, когда была преодолена церковная и государственная опека, и стало неясно, что делать с обретенной свободой, ибо она оказалась невыносимым бременем (как ни печально, самая легкая жизнь — в несвободном обществе, где за нас думает фюрер и все идет предусмотренным образом). Люди фельетонной эпохи, получив свободу и не обретя нового закона, который был бы не внешним, но чтился ими самими, выступал бы не как давление и принуждение, а был бы внутренней обязанностью, пустились во всякие злоупотребления и глупости. А именно: они запоем читали газеты и всякие периодические издания с нелепыми статьями, причем зачастую



авторы этих сочинений потешались в них и над своими читателями и над самими собою. Например, «Фридрих Ницше и дамская мода... годов», «Роль болонки в жизни великих куртизанок». Люди проглатывали невероятное количество чтива, их обслуживала невообразимая армия писак. Я позволю себе от имени Марины Цветаевой сделать вставку в рассказ о «фельетонной эпохе»: у Цветаевой есть стихотворение «Читателям газет», выполненное ненависти, соответствующей масштабам ее личного темперамента, причем речь конечно не только о газетах, но о всякой макулатуре, заваливающей прилавки и продаваемой в метро. «Подземный змей», как вы понимаете, — метро:

*Ползет подземный змей —
ползет, везет людей.
И каждый со своей —
Газетой (со своей Экземой.) Жадный тик,
— Газетный kostоeд.
Жеватели мастиk, читатели газет.
Кача — «живет с сестрой»
— ются — «убил отца»...
Качаются — щеткой —
накачиваются.
Что для таких господ, —
закат или рассвет?
Глотатели пустот —
читатели газет
Газет — читай: клевет.
Газет — читай: растрат,
Что ни столбец — навет.
Что ни абзац — отврат...
О с чем на Страшный Суд
Предстанете: на свет!
Хвататели минут,
читатели газет!*





Временами устраивались опросы знаменитых людей, причем маститые химики или пианисты высказывались о политике, гимнасты и летчики о преимуществах холостой жизни перед брачной, поэты о причинах финансовых кризисов... Главное было в одном: связать известное имя с актуальной проблемой или темой. Тысячи людей в свободное время склонялись над квадратами и крестами из букв, заполняя их по определенным правилам. Это была эпоха людей, хищно охотившихся за новинками. Но равным образом это было очень тяжелое и катастрофическое время, и очевидно, как пишет Плинний Цигенхальс, все эти кроссворды, а равно — добавлю я вслед Плинию Цигенхальсу, — «Космические войны», «Полтергейсты», «Космические пришельцы», благоглупости с НЛО... и т. д., и т. п. были связаны и отвечали глубочайшей потребности отвернуться от реальности.

В неимоверном количестве читались доклады, которые, как выражается Гессе, «бандиты духовного поприща» предлагали читателям и слушателям, перетряхивая какое-то количество модных слов, как игральные кости в стакане (как сейчас: трансгрессия, Деррида, Лакан, деконструкция), слушатели цеплялись за слова, утратившие свое значение, читались доклады о писателях, которых никто никогда не читал и читать не собирался, — это была ужасная девальвация слова. Это была эпоха, в которую люди предпочитали плыть по течению, не силясь перерости самих себя. Триумфальная дорога псевдоинтеллигенции. И если продолжить эту характеристику при помощи другого писателя и мыслителя, я имею в виду Ортегу, это была та самая культура, которая нынче именуется «массовой», — для нее характерны беспрепятственный рост жизненных запросов и безудержная экспансия потребностей, а также врожденная неблагодарность ко всему, что облегчило нам жизнь. «Массовый человек» — это большой избалованный ребенок, глупец пожизненно и прочно, глупца ведь из его глупости





выманиТЬ не удается — он некоторым образом герметичен. Тирания интеллектуальной пошлости в общественной жизни — характернейшая и самобытнейшая черта современности. Посредственность утверждает пошлость как право и право на пошлость. (Именно за это ненавидел Набоков фрейдистский дискурс.) У такого человека — и это самое ужасное — незыблемые представления обо всем, и оттого он не может слышать и слушать. Орtega говорит, что это эпоха самодовольных недорослей. Мерой культуры служит четкость установлений, а когда нет внешней и внутренней законности, начинается «натиск леса».

Вот так замечательно обстояли дела в духовном мире, если можно его так назвать, в ту фельетонную (фельетонную и оттого, что она более всего читала фельетонную литературу, и оттого, что вся она сама была посмешищем) эпоху, когда началось постепенное осознание нужды во внутреннем законе, внутреннем порядке, дисциплине и внутренней форме изнутри, той форме, что скрепляет нас не внешним ритуалом, но, проиЗрастая изнутри, дает — столь нечастое в нашем отечестве — не чванство, не самодовольство, но достоинство, умение держать дистанцию, не повторствуя возбужденным и раздраженным рефлексам. Вот тогда началось движение в сторону того, что Гессе называет «игрой».

Вот этим выращиванием неких достоинства и благородства внутри нас, которое формируется в процессе овладения навыками Игры, и занимаются в монашеском эзотерическом ордене, в братстве и таинственном союзе людей, объединившихся во имя Игры и мужающих в процессе овладения мастерством. Вот мужание в процессе овладения игрой и есть выращивание в себе внутреннего закона.

Возглавляет Касталию Педагогический Совет и Магистр Игры — человек, который играет лучше всех и оттого руководит всеми играми, человек душевно и духовно способный возглавлять Игру, да и вообще просто толковый адми-





нистратор. Однако прежде чем разбирать игру по Гессе, следует все же попытаться припомнить, что говорили вообще об игре и играх умные люди, считавшие, что такая веселая вещь, как игра, это куда как серьезно.

По Аристотелю, игра это деятельность, которая имеет цель в себе самой. Игра с целью выиграть деньги — игра не настоящая, но эксплуатация, использование игры с побочными для нее самой целями. Правильно играют дети — бескорыстно. Когда говорят «настоящий игрок», имеют в виду человека, который играет ради самого процесса. Игра принципиально бесполезна, если иметь в виду какую-то инструментальную цель. Обратите внимание на бескорыстные и незаинтересованные игры детей, в своих играх дети делают наиболее адекватную заявку на становление личности и развитие способностей (именно поэтому важно много играть и не заводными механическими игрушками, которые предопределяют процесс игры за ребенка).

И вот касталийцы играют, священнодействуя, переводя все феномены мировой культуры на некое эсперанто. Причем, как пишет Гессе, поначалу игра была не более чем остроумным упражнением для памяти и комбинационных способностей и пользовалась популярностью у студентов-музыкантов, а позже была перенята математиками. Пересяд из музыкальных семинаров в математические, игра развилась настолько, что смогла выражать особыми знаками и сокращениями математические и астрономические процессы. Позже ее подхватила биология и филология, это была дисциплина ума — игра предполагала знание математики и аристотелевской логики. Так постепенно игры отдельных наук превратились в особый эзотерический язык знаков и формул, которыми можно обозначить все явления духовной культуры и разыгрывать их в связи с их внутренней значимостью, погружаясь в сопоставления и устраивая перекличку.

Мы с вами еще, надеюсь, будем говорить о Набокове, а сейчас только отмечу, что набоковский гроссмейстер Лужин



как раз принципиально не касталиец, ибо он воплощает кривое, не гармоничное, а ущербное гипертрофированное развитие каких-то одних способностей за счет других (и такова романтическая трактовка гения). Между тем у Гессе, если игра получается, то в процессе ее рождается гармония, а гармоничное развитие — это равномерное развитие. Игра, в которой проигрываются образы и символы мировой культуры, — своеобразный сеанс психоанализа, «проговаривания» и обдумывания себя, без чего не рождается личность. Игра это единственная область — это очень важно — где существует свобода, где вы свободный человек, ибо у вас нет никакой внешней цели, вы играете ни для чего: ни для получения денег, ни для сдачи экзамена, ни для выгоды, ни для папы и мамы... и т. д. Нет этого ужасного слова «ДЛЯ» и все. Но вы скажете, какая же свобода, если играть нужно по правилам? Игр без правил не бывает. И все же это свобода выбора и интерпретации правил, у всех игр, например, карточных, есть правила, но все игры разные... и в этом свобода, хотя бы в России-матушке и считали, что свобода это отсутствие правил, «воля». Но когда европеец, естественно, думающий европеец, говорит «свобода», он имеет в виду не то, что, русский, когда он говорит «воля». Свобода для Канта — это перемочь себя, хотя бы ты и был смертельно болен, и встать, если в твой дом вошел гость. Кант говорит, что искусство это и есть свободная игра душевных способностей, а красота — целесообразность без цели. А еще можно сказать, что в игре настраиваешься на истину, и нужно не пропустить мига, когда при расстановке и передвижении фигур и вообще каком-то раскладе обнаруживается подлинное обстояние дел, является истина — истина почему-то всегда очевидна, нам вдруг раскрывается то, что греки называли «алетейя». И все правила игры направлены как раз на то, чтобы она возникла.

Гессе пишет: «Игра в бисер, зародившаяся в математических и музыкальных кругах (кстати, для касталийцев су-





ществует музыка только до эпохи романтизма, до 19-го века, поскольку романтизм почитал отсутствие твердо установленной формы, текучесть и тяготение к бесконечности за благо, а игра как раз построена напротив, на принципах кодификации культурных феноменов) существовала как универсальный всеобщий язык и метод для выражения и приведения к общей мере всех интеллектуальных ценностей и понятий... (этакое культурное эсперанто). Каждый символ и каждая комбинация символов и значков ведут к центру, к тайне, к нутру мира. Каждый переход от минора к мажору, каждая эволюция или преображение, (как в «Иосифе») каждая точная математическая формула, классическая формулировка есть прямой путь внутрь тайны мира».

Недаром приведший Иозефа Кнехта в Касталию, мудрый его наставник — Учитель Музыки, отвечая на вопрос подростка, о том, как бы найти единственно верную дорогу, какую-нибудь такую дорогу, чтобы по ней пойти... и без проблем, ни о чем уже не заботиться (этакий, знаете ли, марксистско-ленинский путь!), отвечает ему: «Истина есть, дорогой мой, но единственно верного учения, которого ты жаждешь, дарующего совершенную и единственную мудрость, — такого нет». И стремиться надо не к учению, которое вне нас, но к совершенствованию самого себя. Это мы сами должны звучать, как скрипка Страдивари. Жизнь не принятие какого-то одного верного решения, но бесконечное решение. Игра обновляется в бесконечных повторениях и интерпретациях, а касталийцы и Кнехт (я подчеркиваю значение его имени — раб, слуга, слуга Игры) мужают, просветляются и утончаются духовно. Именно поэтому Гессе так подробно описывает смерть Учителя музыки, самого близкого в Касталии Кнехту человека. Незадолго перед смертью Учитель музыки умолк, и по мере ухода его из этого мира его лицо все больше заливалась улыбка, а выражение лица становилось все радостнее. Это та радость, которая рождается после невыносимого страдания, это



шиллеровское: «О братья, довольно печали, будем гимны петь безбрежному веселью и светлой радости», это веселость Франциска Ассизского (радостность по убеждению) — знак свидания с истиной, высшей зрелости. Обратите внимание — это видно по документальным фильмам — как изменилось лицо Иосифа Бродского в последние годы жизни. На нем появились радостность и исключительная благожелательность. Академик Лихачев незадолго до смерти рассказывал по телевидению жуткую историю о том, как его на Соловках должны были расстрелять, а он спрятался в дровяной поленнице, и вы кликнули и расстреляли другого. Он улыбался и почти смеялся, рассказывая эту историю, между тем совершенно очевидно, чего ему стоила эта история, и каков был ее вес в такой жизни, как жизнь академика Лихачева. Повторяю, эта радость — предел страдания, и никакого отношения к тупому и грубому веселью дурака это не имеет. И еще. Учитель говорит ученику: «Естественная наивная жизнь без дисциплины и упражнений в духовности неизбежно становится пучиной порока и ведет вспять». Как видите, это мнение сильно противоречит точке зрения Руссо и Толстого, полагавших природную невинность высшей добродетелью.

Вот такой строгой жизнью живет и одолевает служебную лестницу, духовно совершающуюся, маленький мальчик, позже юноша, и, наконец, взрослый, сложившийся человек по имени Иозеф Кнехт, избранник, как герои Томаса Манна, — ведь в задачи избранника как раз и входит расслышать горний призыв и распознать в нем свое предназначение.

Но оттого-то он и слуга, что избранник, избранники никогда не мандарины, но всегда слуги. Они возлагают на свои плечи груз неслыханных обязанностей, это суровая трудовая жизнь, не гедонизм, не малина и халява, а школа со всеми ее прелестями — служение. Для Гессе вообще интеллигент (хотя в русском смысле этого слова Гессе его,



естественно, не употребляет) всегда слуга и служитель. Но только когда Кнехт духовно созревает, только тогда он начинает понимать, что есть значительная доля истины в тех упреках в адрес Касталии и касталийцев, сделанных другом Кнехта Плинио Дезиньори, человеком, у которого в Касталии странный статус вольнослушателя. Но прежде чем говорить об упреках Дезиньори, важно напомнить или упомянуть, что в Касталии, культивировавшей математику, музыку и гуманитарные науки, для одной науки отчего-то не нашлось места, эта наука едва ли не под запретом — я имею в виду историю. Касталийцы изучают что угодно, но только не историю, им интересен только горизонтальный срез, только синхрония, что же касается вертикали — диахронии, ТОГО КАК БЫЛО переходит В ЕСТЬ, это их по каким-то, и как оказывается, по глубоким причинам, не интересует. Они строят всевозможные модели и структуры, но модель всегда отвечает на вопрос, как это работает сейчас, и никогда на вопрос, как это получилось.

Когда Кнехт, нагруженный определенной дипломатической миссией, — его задача заручиться поддержкой Ватикана, попадает в бенедиктинский монастырь, где обучает монахов игре в бисер, он сам берет уроки истории у тамошнего монаха, знаменитого ученого, отца Иакова (прототипом отца Иакова являлся знаменитый историк итальянского Возрождения Якоб Буркхардт. Ницше высоко ценил Буркхардта). Нарушая касталийские правила, Кнехт увлекается историей, он увлекается подоплекой событий и вещей и задается вопросом «отчего». Но ведь когда задаешься вопросом «отчего так вышло» неизбежно рождается представление о вине и ответственности. Но касталийцы играют со своими синхроническими структурами, их совершенно не интересуют метель, дождь, холод и голод за пределами их Провинции. Они заняты усовершенствованием собственной души. И только Кнехт начинает внимать истории и думать о прошлом и будущем



Касталии, а значит, и об ее отношении ко всему прочему страждущему миру. И тогда он начинает понимать, что есть смысл в упреках Дезиньори, который говорит: «Это безответственное баловство с буквами, разложение языков разных искусств и наук, перебор ассоциаций и аналогии (например, как тему чижика-пыхика написал бы Шопен, конечно, шутка, нужно, однако, хорошо знать особенности гармоний Шопена, чтобы изобразить такую шутку)». Как бы то ни было, я уже говорила, что примером «касталийского» музенирования могло бы быть творчество Стравинского с его обыгрыванием тем Петра Ильича Чайковского. Дело, однако, в том, что в Касталии поощряется не творчество в первозданном смысле слова, но обыгрывание чужого творчества, почтительное пародирование, здесь царит возвышенный постмодернизм, если можно так выразиться. Ведь в творчестве от собственного лица — опять же если можно так сказать — много живого, непосредственного, необузданного, лучше заниматься благоговейным пародированием, «игрой формами, из которых ушла жизнь».

И еще, не изучая истории, не интересуясь тем, что происходит за границами этого высоколобого и высокомерного города-государства, касталийцы ведут жизнь певчих птиц, живя на содержании прочей части государства и не зарабатывая, грубо говоря, на хлеб, не ведая жизненных трудностей и не желая иметь никакого понятия о той, пусть примитивной, части человечества, на труде которой основано их существование. Вы занимаетесь вашей «стенографией» говорит Дезиньори, вы замкнулись в высокомерии и гордыне, замкнув глаза и слух, чтобы не оскверниться.

Вот здесь-то и возникает аналогия с темой Адриана Леверкюна из «Доктора Фаустуса» Томаса Манна (и косвенно «Иосифа Прекрасного и Благословленного, благословленного на подвиг в миру, в земле Египетской»). В сущности, ее можно сформулировать так: имеет ли право интеллигент и интеллектуал на высокомерную замкнутость и отъеди-





ненность, на презрение к этому некрасивому и совершенно не умеющему играть миру?

На этот вопрос очень трудно ответить, ибо сей спор вечно актуален. Припомните, сказанные Манном после получения посылки от Гессе слова: «Как неприятно узнавать, что не ты один...», теперь они становятся понятны, писателей, грубо говоря, мучила одна и та же зубная боль. У Манна Леверкюн за гордыню наказан безумием и окружающим его холодом, у Гессе, разобравшийся в проблеме и тоже уставший от холода, осознавший обреченность Касталии в безвоздушном внеисторическом пространстве Кнехт уходит из Касталии в мир, становясь учителем сына Плинио Дезиньори, неслуха и упрямца Тито. Кнехт уходит, Адриан сходит с ума, Германия гибнет под бомбами — кажется, можно осудить и Касталию и вообще всякую высоколобую элитарность. Тем не менее, я предполагаю, что у Набокова и Борхеса ответ был бы недвусмысленно-противоположным. Они бы сказали, элитарное искусство меньше всего отвечает за фашизм и за всевозможные несчастья человечества (кстати, в Советской России обожали связывать авангардизм с фашизмом) и за ваши собственные нравственные грехи, да и вообще можно ли кого-нибудь чему-нибудь научить? И спор бы продолжился.

И действительно, можно найти возражения: ведь фундаментальные науки, теоретическая физика или химия — это всегда касталийские игры, нам, разумеется, всегда хочется от них получить те или иные резиновые калоши, превратив фундаментальные науки в прикладные. Между прочим, ныне, из-за того, что мы не можем содержать нашу Касталию, субсидировать игры наших фундаментальных наук, нам грозят многие беды, и первая из них — что мы можем стать кретинами. Нам позарез нужна Касталия для интеллектуального питания и духовного развития. Это только с виду Педагогическая Провинция не связана с прочим миром. Связана, даже если она не жнет зерно и не



кладет кирпичи. Достаточно того, что она в принципе существует, не давая всем остальным опуститься так низко, как они опустились бы, не будь Касталии.

Кнехт хочет быть полезным несчастному, грешному, не умеющему играть и наслаждаться интеллектом и культурой миру и принимает приглашение Дезиньори стать учителем его сына. Так, некогда заменив на посту магистра заболевшего Томаса фон дер Траве (весьма прозрачный намек на Томаса Манна), через какое-то время, несмотря на все возражения, он эту должность оставляет. И здесь возникает еще одна принципиально важная для Гессе тема, связанная с фигурой Учителя музыки, воспитывавшего маленького Иозефа, и Томаса фон дер Траве, и самого Кнехта, короче говоря, это тема учителя и ученика.

Позволю себе небольшое отступление: поговорим о Хорхе Луисе Борхесе и его рассказе «Роза Парацельса». Я об этом писателе начну рассказывать на следующей лекции.

Старый Парацельс — реальная историческая фигура, врач, естествоиспытатель и алхимик шестнадцатого века, о нем есть очерк у Юнга, — сидит в своей грязной заброшенной лаборатории, погруженный в печальные мысли о том, что не сподобился он в старости того единственного счастья, которое есть у всякого настоящего учителя, — иметь толкового ученика, которому можно было бы оставить лабораторию. И тут раздается стук в дверь и входит ладный юноша с заплечным мешком и розой в руке. Юноша заверяет Парацельса, что он тот, кого Парацельс так долго ждал. Он славословит Парацельса и, бросив розу в камин, выдвигает маленькое условие своего ученичества и преданности Парацельсу — сотворить чудо, возвратив ему сгоревшую розу. Все, мол, знают, что Парацельсу это нетрудно сделать. Парацельс отказывается, ссылаясь на немощь. Юноша уходит. И тогда Парацельс тихо произносит слово, и возникает роза.

Что это значит? А значит это, что постичь тайну, увидеть чудо может только подготовленный к этому человек.





Роза из пепла возникнет только для того, кто абсолютно убежден, что она возникнет. Благоговение перед учителем и его знанием — совершенно необходимое условие ученичества. Парацельс не берет юношу в ученики именно из-за отсутствия безоглядного доверия. Благоговение передтайной и абсолютная преданность — это непременное условие того, что может что-то произойти и чему-то научишься.

И тут следует заметить, что тема «учитель и ученик» в нашей, западной, и восточной культуре звучит существенно по-разному. С одиннадцатого века в нашей культуре и в нашем школьно-университетском образовании доминирует своего рода инструктаж, овладение навыками, освоение определенной суммы знаний, передаваемых от учителя к ученику за небольшой период времени. Схема: учитель — поток слушающих и конспектирующих, причем независимо от качества учителя (с известными вариациями) передаваемая сумма знаний приблизительно одна и та же.

Другое дело — Восток. Учитель — духовный отец, гуру, ученик живет у него в доме, учительство и ученичество делятся всю жизнь. Ученик — ученик, пока жив учитель. Это копия, имитация учителя. Учитель — абсолютный авторитет, копируемый учеником. Следствие — патриархальность и ригидность такого общества при всех его преимуществах. И мобильность, подвижность, самостоятельность западного при всех его недостатках.

В Касталии очевидно восточный метод обучения, при котором Учитель абсолютный авторитет, и непонятно, что труднее — быть учителем или учеником. Но потому-то, когда подросток Тито Дезиньори, бросившийся в ледяную воду горного озера, задорно приглашает пятидесятилетнего и уставшего с дороги Учителя поплавать с ним, Учитель не может не принять вызов. Так дав первый и последний урок ученику, с высоким достоинством погибает бывший Магистр Игры Иозеф Кнехт.



Палимпсесты Хорхе Луиса Борхеса (1899-1986)

Позволим себе только несколько слов о биографии, ибо таковая в этом случае очень мало что предопределяет вопреки уверениям сочувствующих «венской делегации». Отец писателя, англичанин, человек весьма образованный, писавший намеренно старомодные романы (сын, как увидим, сознательно оттолкнется от опыта отца и примется писать вещи, ни на что не похожие, впрочем, пишет он ни на что не похожие вещи, конечно, не из-за отца, это, так сказать, сопутствующее обстоятельство). К тому же, батюшка свои романы не печатал. В роду у отца была наследственная слепота в шести поколениях. Мать, креолка с португальскими корнями, отличилась твердостью характера, преданностью сначала слепому мужу, а последние двадцать лет слепому сыну, которому до девяноста лет была поводырем. В отличие от отца она не писала романов, зато их переводила.

Наследственно страдавший слабым зрением Борхес, ослеп почти совсем после того, как, поднимаясь по лестнице, ударился на лестничной площадке лицом о раму растворенного окна. Операции, три недели в больнице. К тому времени, когда он в середине шестидесятых окончательно ослеп, сделался директором Национальной библиотеки. Этому событию посвящены трагические стихи из сборника «Создатель», которые называются «О дарах»:

*Укором и слезой не опорочу
Тот высший смысл и тот сарказм глубокий,
С каким неподражаемые боги
Доверили мне книги вместе с ночью,*





*Отдав библиотеку во владенье
Глазам, что в силах выхватить порою
Из всех книгохранилищ сновиденья
Лишь бред строки, уступленной зарею*

Труду и пылу...

(пер. Б. Дубина)

Кстати, поскольку в большинстве случаев сюжеты у его рассказов — всякие истории, извлеченные им из книг, чистенько борхесовский текст начинается словами: «У Н... написано, что...» Его называли «писатель-библиотекарь». В тридцать пять лет «писатель-библиотекарь» пытался покончить с собой. Он вел очень тосклиwyй образ жизни, работая за ничтожную плату в библиотеке на краю города. Свою работу выполнял за час, после чего уходил от тупых и гогочущих над мерзкими шутками товарищей куда-то в подвал писать, и писал оставшиеся семь часов. Однажды один сотрудник в одном аргентинском энциклопедическом словаре увидел имя Борхеса и удивился совпадению имени и года рождения. Ездил в трамвае, а то и ходил пешком из-за безденежья. Работал сторожем. На этот счет есть воспоминания самого Борхеса.

Теперь немного о времени, когда он начал писать и писал, и об аргентинских обстоятельствах. Был в Аргентине свой Муссолини по имени генерал Перон, с которым у Борхеса ничего, кроме взаимной ненависти, быть не могло. Придя к власти, Перон, чтобы поиздеваться над Борхесом, предлагает ему пост контролера кур и зайчатины. В ответ Борхес эмигрирует, а затем вновь возвращается. Когда всенародным голосованием Перон (что делать, массы любят генералов) в 1973 году снова был избран президентом страны, Борхес уходит с поста Директора Национальной библиотеки. Диктатуры и диктаторы любят хорошо выглядеть: во время диктатуры Перона все обзаводились родословными,



занимались генеалогическими изысканиями, отыскивали именитых предков. К слову сказать, Ортега-и-Гассет по этому поводу говорил, что аристократ — лучший вовсе не в плане принадлежности к определенному социальному слою, часто вполне дегенеративному, аристократ — это тот, кто себя лучшим сделал. Борхес тоже весьма потешался над таким провинциальными штучками как генеалогические разыскания и убеждения в национальном превосходстве, говоря, что убеждение в национальном превосходстве — протез для несостоявшейся личности. Борхес категорически отвергает особые пути латиноамериканской «космической» расы, изобретенные Хосе Ваконселосом, он не приемлет никакого латиноамериканского мифологизма, полагая, что: «Европа — это мы»... Не знаю, как на счет всех латиноамериканцев, ощущали ли они себя европейцами, но то, что Борхес — европеец — это точно, причем европеец эталонный и демонстративный, просто-таки экземпляр для выставки, независимо оттого, что он писал. А теперь о том, что и как он писал.

Борхес самым решительным образом отказался от жизнеподобных форм, от списывания с натуры, от сюжета, характера, узнаваемости, психологизма. От всего того, что составляло незыблемый технологический арсенал традиционной литературы, от этого у него — при его-то безумной любви к литературе и библиотечном помешательстве — зубная боль, в точности как у Адриана Леверкюн от романтического пианизма. Кстати, судя по всему, ничего особенно демонического у него в характере не было, но в творческом смысле Борхес делал именно то, что делал в «Докторе Фаустусе» Адриан Леверкюн. Если припомните, у того это называлось «терапия корней». Ему, как Леверкюну, все это кажется — помните эпизод с письмом учителю-органисту Венделю Кречмару — пошлым и банальным, ну просто как размахивать во фраке дирижерской палочкой, взметая шевелюру. Вот у Борхеса, человека со вкусом, по-види-





мому, и развивается на этот счет идиосинкразии; опять-таки не стоит по фрейдистски упираться в отталкивание от опыта отца. И тогда Борхес упраздняет традиционный литературный материал: страсти, любовь и страдания Мани и Вани, их жизненный путь и опыт, верность и измены, карьеру и т. д. Зато этим материалом становятся загадки и причуды истории культуры. Причем характерно то, что от традиционного построения у Борхеса остается только нестандартная завязка — столкновение с неожиданным, но парадоксально, развитие сюжета вовсе не ведет к развязке, об этом пишет переводчик Борхеса Борис Владимирович Дубин, — оно ведет к тайне.

«Потому что ничто, — говорит Борхес, — когда-либо занимавшее живых людей, не может до конца утратить жизненную силу», не может до конца исчезнуть то, чему люди предавались со страстью. Душа в заветной лире переживает прах, потому что тот, кто говорит, не мертв. И про классику он думает сходным образом, определяя как классические книги, которые почему-то, неведомо почему, все время возвращаются, оказываясь нужными читателю. Но для того чтобы книга возвратилась, надо, чтобы где-то и когда-то конкретно заботы данной книги совпали с заботами читателя.

Следует признать, что заботы немногих читателей, особенно поначалу, совпадали с заботами Борхеса. Первые его книги издатель подкладывал в карман посетителям. «Историю вечности» за год купили тридцать семь человек, и Борхес хотел их всех обойти и поблагодарить.

И то сказать, это трудное чтение (рассказанная мной «Роза Парацельса» традиционна и нехарактерна) — вместо персонажей — цитаты, обилие цитат, и часто ложных, вместо сюжета — перечень несуществующих книг, комментарии к несуществующим евангелиям, трактат, который мог бы быть написан, но написан не был, предисловия к неведомым книгам с указанием: сами книги читать не надо. Рассказы пишутся как ученые труды, а ученые эссе как рассказы.



Стендаль говорил в «Трактате о любви»: «Если в соляные копи Зальцбурга бросить веточку и вытащить ее на другой день, она окажется преображенной, она покроется ослепительными кристаллами, вязь которых придаст ей дивную красоту». Так это и происходило у Борхеса с какой-нибудь идеей, каким-нибудь архетипом, культурным сюжетом. Он бросал событие в соляные копи культуры и доставал его преобразенным. Отсюда же и пресловутый стиль Борхеса — он полагает, что идеи, которые можно изложить за две минуты, не стоит растягивать на пятьсот страниц. Он краток, сух, графичен, у него нет цвета не потому, что он слеп. У него редки сравнения, он очень суров с определениями, что, впрочем, не мешает ему полагать, что цель искусства — метафора. Его определения всегда из первого словарного ряда: самые обыкновенные и общепринятые, отстоявшиеся временем. В результате это — самые невообразимые идеи, изложенные самым банальным языком. Поистине, на ум приходят ассоциации с творчеством Сальвадора Дали.

Но именно это высокомерие и целомудрие в одно и то же время побуждает его сказать: «Быть Борхесом — странная участь, впрочем, такая же, как любая другая». Борхес играет с событиями и фактами мировой культуры именно в том смысле, о котором мы говорили, когда разбирали «Игру в бисер». Он как раз и развлекается со страстью этим «эсперанто» мировой культуры. И все же Борхес — создатель, если вспомнить, что в Касталии творчество возбранилось. И я уже говорила, что одна из его книг стихов так и называется: «Создатель», в ней есть стихотворение «Зеркало». Это принципиальное для Борхеса стихотворение:

*Зеркал и снов у нас в распоряженъи
Не счестъ, и каждый день в своей банальной
Канве таит иной и нереальный
Мир, что сплетают наши отраженья.*





*Бог с тайным умыслом (я понял это)
Свои неуловимые строенья
Воздвиг для нас из тьмы и сновиденья,
Недостижимого стекла и света.
Бог создал сны, дарящую во мраке
Ночь и зеркал немые отраженья,
Давая нам понять, — что мы лишь тени,
Лишь прах и тлен. Отсюда — наши страхи.*

(перевод Б. Дубина)

Обратите внимание, зеркала и сны таят мир, в котором сплетаются наши отраженья. Мало того, зеркала удваивают, утраивают и утвершают схваченное, так что постепенно начинаешь теряться в недоумении, где исходный предмет, а где отраженья и отклики на него. Недаром Борхес так любил старинную китайскую притчу о Чжоу и бабочке, и непонятно, то ли Чжоу снится, что он бабочка, то ли... Но Борхес как раз и добивается, стремится к тому, чтобы потеряться в лабиринте зеркальных отражений, потому что единственно важное, чему может научить литература, полагает он, — так это важности нереального мира. И это тоже не очень точно, точнее было бы сказать, что для писателя Борхеса есть и единственно реален только тот мир, который на обыденном языке называется нереальным. Есть такое слово мистик, почему-то принято Борхеса называть писателем-фантастом, но он не фантаст, ведь обыкновенно этот термин предполагает совершенно другое содержание, Борхес убежденный мистик. Мистик — это человек, усматривающий за теми вещами, которые принято считать понятными и обыкновенными, что-то другое и, в конечном счете, тайну. Разумеется, в этом смысле позиция любого писателя неизбежно предполагает такого рода склонности.

И еще об одном следствии. Когда на агоре культуры все перекликается и важны только отсветы и преображенья,



то, естественно, утрачивает смысл и вопрос об авторстве, о притязании на духовную собственность — ее просто невозможно установить и не нужно устанавливать, кто первый что-то сказал или подумал. Важно хорошо делать свое дело, а если ты играешь — хорошо играть. (Так думали и Гессе, и Ортега.) Итак, все — переклички и отражения, но тогда, как в стихотворении Мандельштама, перекликающемся с известными стихами Блока: «Все было встарь, все повторится снова. И сладостен лишь узнаванья миг».

О том, как сладостен миг узнаванья, знают только посвященные, однако вопрос в другом, в том, насколько возможен сам миг узнаванья.

Вот борхесовский текст, именуемый «Пьер Менар, автор «Дон-Кихота». Вы мне скажете, как Пьер Менар... разве не Сервантес написал «Дон-Кихота»? И будете тысячу раз правы. Но вот о чем речь у Борхеса: некто Пьер Менар, и далее Борхес, как умеет это делать только он, перечислением менаровских трудов, упоминанием о его взглядах, характеристикой писательской манеры «укрепляет Менара на местности» через идеологическую, а не бытовую, характеристику, именно списком менаровских трудов создавая эффект достоверности. Так вот, этот Пьер Менар возымел намерение и написал своего Дон-Кихота в отличие от известного сервантесовского Дон-Кихота, и вот что написано у Сервантеса, а вот, что у Менара.

«Истина — мать, которой история, соперница времени сокровищница деяний, свидетельница прошлого, пример и поучение настоящему, предостережение будущему». Это у Сервантеса. И далее Борхес говорит, что написанный в семнадцатом веке, этот текст всего лишь общепринятое риторическое восхваление истории. А вот, что написано у Менара... и далее следует абсолютно идентичный этому отрывку текст, по поводу которого говорится, что утверждение, что история-мать истины совершенно поразительно и т. д. И следует совершенно иная оценка зеркально того же отрывка.



И здесь я позволю себе удариться в воспоминания. Есть такое великое хрестоматийное произведение под названием: «Горе от ума» Александра Сергеевича Грибоедова. Я еще помню, как школьный учитель в шестидесятые годы объяснял нам, какой плохой человек Фамусов, и говорил при этом, что он ретроград, мракобес, домостроевец и пр. Между тем в годы девяностые я прочитала статью, и не одну, про того же Фамусова, в которых говорилось, что он настоящий москвич, хозяин и хлебосол, на таких землях московская от веку держалась, да и умен зело и т. д. Но ведь текст пьесы не подвергался правке, ни одна запятая изменена не была, это абсолютно идентичный текст. Так что же изменилось? Мы — не те.

Как утверждает Борхес, (он здесь вторит многим), даже при абсолютном повторении, абсолютной формальной идентичности текст не идентичен. Интерпретация «Горя от ума» или восприятие тихоновской «Баллады о синем пакете», в которой в согласии с конструктивистско-фашистским духом времени предлагалось «гвозди делать из этих людей» зависят от времени. Повторенье смысла невозможно, мы вычитываем в Евангелии и во всякой, особенно художественной литературе, не вполне то, или вполне не то, что писал автор или хотели сказать те, кто это говорил. Повторенье смысла невозможно, чтение — всякий раз сдвиг смысла, оттого повторяться не страшно, что абсолютно повториться невозможно. Но именно поэтомустина — дитя истории, иногда, впрочем, должно пройти довольно много времени. Я на одной из лекций говорила, что все сюжеты исчерпаны, это и так, и не так. Все исчерпаны, все неисчерпаемы. Борхес вообще считал, что есть всего лишь четыре истории, которые неизменно пересказываются, четыре мифа, архетипа, инварианта, если угодно: история об укрепленном городе, который штурмуют и обороняют герои — осада Трои; история возвращения, или Улисса; третья история о поиске — это Ясон, плывущий за золотым



Руном; и последняя, о самоубийстве бога — убивающий и калечащий себя Аттис во Фригии, распинающие Христа римские легионеры. Историй всего четыре, все прочие истории — их деривации и варианты, и сколько бы времени нам не осталось, мы будем пересказывать их в том или ином виде. И назначение человека культуры в том и состоит, чтобы пересказывать эти истории всякий раз со своей собственной интонацией. Вот вам в развитие этой борхесовской, и не только борхесовской, но просто очень отчетливо представленной Борхесом мысли две типичных его композиции или текста:

Один называется «Три версии предательства Иуды» и рассказывает, как это у Борхеса обычно, о том, что в таком-то году была опубликована книга в университете городе Лунде некоего Нильса Рунеберга, которая в отличие от версии философа де Куинси, предположившего, что Иуда предал Христа, чтобы вынудить Христа объявить о своей божественности и разжечь народное восстание против гнета Рима, предлагает свое оправдание Иуды. Он утверждает, что поступок Иуды был совершенно лишним, Христа и так все знали, и нечего на него было указывать римским легионерам, он ежедневно проповедовал в синагоге и свершал чудеса при тысячном скоплении народа, чтобы его опознать, не требовалось предательства никого из апостолов. Но в Писании непозволительно предполагать ошибку, значит, оно не было случайным — оно было предопределенным и играло во всем деле свою роль. А смысл предательства состоял не в этом, а в том, что Иуда — единственный из апостолов угадал тайную божественную и ужасную цель Иисуса. Миропорядок внизу — зеркало миропорядка горного, земные формы соответствуют формам небесным. Было необходимо, чтобы в ответ на подобную небесную жертву, некий человек, представляющий всех людей совершил равноценную жертву. Иуда неким образом отражение Иисуса, отсюда поцелуй и добровольная смерть, и тридцать сребрен-





ников, чтобы тем вернее заслужить проклятие. Именно поэтому Иуда избрал грех, не имеющий ни одного смягчающего обстоятельства. (В убийстве можно сыскать храбрость, в прелюбодеянии тепло, но что сыщешь в злоупотреблении доверием?) Коль скоро Бог снизошел, чтобы стать человеком в облике Христа, Он стал человеком полностью, человеком со всей его низостью, в облике Иуды. Ведь для того, чтобы спасти нас, Он мог избрать любую судьбу из тех, что плетут сеть истории, — Он избрал самую презренную судьбу: Он стал Иудой, чтобы сыгралась эта история.

Вот вам повторенье, эхо, или любимое слово Борхеса отголосок (у него есть рассказ под названием «Отголоски одного имени»). Всякая книга — отголосок уже бывшей, как человек отголосок отца, матери, деда, предка, его неточная смещенная копия, даже если он сознательно стремится быть антиподом. А если какая-нибудь история повторяется, то пресловутая избитость означает, что по этому месту много ходили и продолжают ходить, и это не всегда пошлость. Иногда это перекресток на пути к важному и нужному. При этом важно хорошо играть, то есть ловко управляться с всплывающими формулами, полыми схемами, инвариантами, архетипами культуры. Во времена смысли переосмысливаются, именно такое переосмысление происходит у Борхеса с евангельским сюжетом, евангельский миф или евангельская история перестает быть простодушной и незамысловатой (и в этом совпадение с переставшей быть простой историей об Иосифе), Бог, вошедший в Иуду, чтобы спасти человечество — это поистине постмодернизм. Только в наше непростодушной, дьявольски изощренно-хитроумной культуре могла родиться такая версия предательства Иуды. Потому что паруса архетипов, полых конструкций, всякий раз надувает время и история, шумящие в головах читателей.

А вот еще одно переосмысление Евангелия, еще одно, не знаю, искаженное или правдивое, отражение в зеркале времени: «Евангелие от Марка».



Некто по имени Эспиноса, студент-медик, типичный столичный студент, «золотая молодежь», человек уступчивый и неопределенный по характеру, обладающий, впрочем, ораторским дарованием, уезжает на лето в пампу к крестьянам скотоводам — гаучо в имение двоюродного брата, селится в господском доме, а брат по делам возвращается в Буэнос-Айрес. Эспиноса остается, разливается река, и наводнение отрезает господское ранчо и проживающих в нем Эспиносу, а равно семью управляющего Гутрэ, спрятавшихся в дальней комнате господского дома от дождя, от дороги в столицу. Ситуация во время потопа. Цивилизация где-то в стороне. Такое положение сближает, всем скучно, Эспиноса расспрашивает о набегах индейцев... Управляющий с сыновьями почти не умеют разговаривать. Книга, найденный «Дон Сегундо Сомбра» Рикардо Гуиральдеса, (кстати, друга Борхеса) не интересует этих Гутрэ: они сами погонщики, чего погонщикам читать про погонщиков, они и так все это знают. Эспиноса находит Библию, в которой на последних страницах записана история семьи управляющего... некогда это были образованные французы или англосаксы (Гатри — Гутрэ), породнились с индейцами, разучились писать и читать... последние записи относятся к семидесятым годам. И тогда Эспиноса выбирает из Библии Евангелие от Марка и начинает читать. Его внимательно слушают, просят еще... другого чтения не хотят, начинают особо уважительно к нему относиться. Он полагает, что это интерес, связанный с кровью предков. Продолжают читать. Одновременно где-то за домом раздается странный звук молотков. Эспиноса спрашивает — сарай чинят, отвечают. Пораненной овечке — скотоводы лечить не умеют — Эспиноса дает порошки, она выздоравливает. После этого, он замечает, уважение к нему становится еще глубже. Гроза. В ночь на четверг к нему приходит семнадцатилетняя дочь, и он понимает, что она впервые с мужчиной. Он смущен. Утром за завтраком его спраши-





вают, правда ли что Христос отдал жизнь, чтобы спасти грешный мир и спасутся ли его распявшим? Несильный в религиозных вопросах Эспиноса, поколебавшись, отвечает утвердительно. Его хватают, плюют в лицо, вытаскивают на крыльце и он, ошеломленный, видит сколоченный из стропил сарай крест.

Если использовать сделавшийся нынче в критике общедоступным термин «постмодернизм», то, судя по всему, постмодернисты называют сознательную и серьезную игру с архетипами или формулами культуры, когда архетип, миф намеренно реконструируется, исполняясь новыми со-значениями. Повторяю, такова вся та литература, что я вам нынче читаю. Но именно вывернутая столь неожиданным и экстравагантным способом известная всем история распятия способствует сдиранию глянца и снятию некоторой засахаренности с евангельского архетипа, давая возможность почувствовать первозданный ужас того, что случилось два тысячелетия назад и сделалось всем уж слишком привычным.

Итак, Мандельштам говорит: «Все было в старь, все повторится снова, и сладостен лишь узнаванья миг». Что же мы узнаем? Но в том-то парадокс и состоит, что это узнаванье не старого, а НОВОГО, это то, да не то, это узнаванье, при котором не теряется из виду пройденный путь, но в котором самое важное, что это путь к тому, что со мной здесь и сейчас. Борхес потому и не стеснялся ни включать совершенно идентичные отрывки текста в различные свои произведения, ни пересказывать сюжеты из «Сказок 1001 ночи», что знал: обрамленные другим текстом, в другом контексте они будут звучать по-другому. Французский теоретик Ролан Барт говорил, что новизна текста возникает всего лишь из нового расположения слов. Это так. Но даже из старого расположения слов, окруженных новым контекстом, новизна тоже возникает, ведь, как известно, об этом многое толковала структурная поэтика,



функция повтора состоит в том, чтобы подчеркнуть приносимые контекстом различия. Поэтому Борхес совершенно не стеснялся заимствовать, это даже не то слово — заимствования у него культурный принцип, ибо и цитата и введение какого-либо имени в текст, всегда этот текст определенным образом маркируют, отмечают, направляют в более конкретное русло. Кроме того, в мире культуры никакой собственности нет и быть не может — все перекличка и отражения в зеркалах. Поэтому пересказанная сказка «Чернильное зеркало» с архетипическим мотивом чаши (я говорила об этом, когда рассказывала про чашу Иосифа) будет звучать, но точно также Борхес заимствует мотивы и тексты у шведского мистика Сведенборга.

Мне довелось переводить пересказ сведенборгианского текста, названного у Борхеса «Смерть богослова». Он начинается так: «Когда Меланхтон скончался, ему в мире ином предоставили дом совсем такой, как на земле. Так бывает со всеми пожаловавшими в вечность, и поэтому они не считают себя мертвыми. Обстановка там тоже такая же: обеденный и письменный стол с выдвижными ящиками, книги. (Снова тема зеркального удвоения) Меланхтон (реальная личность, богослов шестнадцатого века, сподвижник Лютера) взялся за свои труды словно он и не покойник...» Позже, однако, выясняется, что при всех внешних совпадениях, загробный мир более насыщен смыслами. Отчего же привлек внимание Борхеса, и не единожды, странный Сведенборг, соединявший научность и визионерство?

Сведенборг (1688-1772) был шведским ученым-натуралистом, и, что удивительно, одновременно визионером или духовидцем. Кстати, настолько известным, что его высмеивал Кант. Учение Сведенборга положило начало множеству существующих и поныне в разных странах обществ сведенборгианцев. В университете Сведенборг возмутился протестантскими оправданием верой без дел и доктриной предопределения и занялся естественными науками и клас-





сическими языками, писал латинские стихи. Карл Двенадцатый назначает его горным инженером. Сведенборг работает над системой каналов и шлюзов, изобретает машину, перевозящую артиллерию. Издает ученые труды по алгебре, изучает морские приливы, пишет о движении планет, о способах определять долготу по фазе луны, о сталактитах, о минералах, (он практически является основателем кристаллографии), пишет три тома «О животных», о морфологии и физиологии человеческого организма. В сейме занимается финансами. Короче говоря, это образец ученого мужа.

Жизненные правила формулирует так: полагаться на волю Провидения, соблюдать правила приличия и иметь чистую совесть.

В 1746 г. с ним случается душевный кризис и происходит преображение. Владимир Соловьев пишет об этом: Сведенборг сидел в таверне, в отдельной комнате, был голоден и ел больше обычного. Вдруг наполз туман, на полу множество разных пресмыкающихся гадов, тьма, но потом туман рассеивается, и сидящий напротив в сиянии человек говорит грозно: не ешь так много. Пришел в себя. Испугался и дома больше не ел. На следующий день Сведенборгу снова было видение и приказ записывать под диктовку. И с тех пор Сведенборг переносится душой беседовать с умершими, посещать ад и т. д. После этого он отказывается от службы и наук, пишет сочинение «Небесные тайны (диковины, виденные в мире духов и в небе ангелов)».

Доктрина Сведенборга утверждает: явления нашего мира — видимость, не зависящая ни от каких внешних условий, истинные причины явлений коренятся в духовном мире, в духовном состоянии человека. Внешние предметы зависят от наших душевых состояний, это самая прямая зависимость. Например, оскудевает в ком-нибудь любовь и радость, сейчас же переменяется внешняя обстановка: возникают скалы, мрачное одиночество, безводная и пустынная местность. (Для большей наглядности позволю



себе отослать вас к известному роману Станислава Лема и не менее известному фильму Тарковского «Солярис».) Если между двумя существами есть душевная склонность, они и наружно становятся похожи. Внешняя предметность создается соответствием внутреннему состоянию, ангелы и дьяволы — продукты эволюции человека, одни превращаются в ангелов и обитают в их мире, другие... Есть слой людей, не определившихся окончательно, и их обрабатывают с двух сторон. Те, у кого есть духовное зрение, могут различить это все при жизни. Сведенборг предсказал крупный пожар в Амстердаме. В Лондоне он заболел, неделю спал, не просыпаясь, а, проснувшись, назвал день своей смерти. Сказал, что все рассказанное им — правда. В назначенный день умер.

Поражает в писаниях Сведенборга жутковатое соединение научно-протокольной точности ученого с фантастичностью того, что описывается. Можно предполагать влияние Сведенборга на сюрреалистов и Дали. Сейчас доказано, что Сведенборг был хорошо известен Достоевскому и следы его влияния можно обнаружить в реплике Свирдригайлова о том, что, де а вдруг вечность — это не более как грязная деревенская баня с паутиной и пауками. Да и Петербург в «Преступлении и наказании» с его жуткими улицами, грязной водой, пылью, лестничными площадками, увиденными глазами Раскольникова, — это поистине воплощение горячечных состояний ума приснопамятного Родиона Романыча.

Борхес напряженно интересовался снами и, то ли в шутку, то ли всерьез, предполагал, что вдруг наши кошмарные сны — это щели ада, и сны переносят нас туда в буквальном смысле. У Борхеса есть лекция о снах, в которой он, разбирая разные книги о снах и некоторые сны знаменных писателей, а также слова, означающие сон, в разных языках, упоминает, что его самого всю жизнь мучили два кошмарных сна: один, восходящий к виденному в детстве





французскому эстампу, лабиринт в форме очень высокого, возвышающегося над людьми и деревьями амфитеатра. Второй страшный сон — это зеркало, в котором он является себе в маске, которую страшно сорвать, ибо можно увидеть свое собственное лицо. (Этот мотив реализован в рассказе «Чернильное зеркало».) По сути, эти сны связаны, ибо для того, чтобы соорудить лабиринт, достаточно наставить друг на друга два зеркала (напоминаю любимую тему Борхеса: Чжоу снится, что он бабочка, или... Мне снится, что я вам читал лекцию, или вам, что вы меня слушаете... Все это зеркала, и каждый из нас, отражается в другом, как в зеркале, и вообще этого «себя», этого ядра, которое называется «я», его нет, но остается только наше свечение, наше отражение в Другом, мое «я» имеет смысл и вес, только если его воспринимает Другой. Например, один из многих смыслов моего существования заключается вовсе не в том, что я, — самостоятельная, независимая и уникальная личность, но в том, насколько я, в частности, как лектор, могу отразиться в вас, насколько вы меня, мои слова, «схватываете». Но если «схватываете», если я сколько-нибудь могу отразиться, то утрачивает смысл мое право собственности на те речи, которые я здесь произношу. Это уже и мое и ваше, и неизвестно, кто из нас важнее. Формула Ортеги «я есть я и мои обстоятельства» предвосхищала то, что в нынешней философии называется Логикой Другого (супермодная тема), логикой, которая существует только как попытка Другого понять нашу логику.

Но именно поэтому читатель и писатель уравниваются. Чтение, к тому же, иронически говорит Борхес, есть занятие куда менее самодовольное, чем сочинительство. Важно, однако, другое, чтение — не простое переливание смысла из моей головы в вашу, содержимого книги в пустое вместилище читательской головы, но ситуация совместного порождения смысла. Всякий текст — палимпсест, и ты, читатель, вправе решать, что в нем тебе интересно и актуально,



и мы соавторы. И порядок восприятия у нас независимый. Ведь в истории литературы сначала идет Сервантес, а потом — Гессе, а у читателя, прочитавшего их в обратном порядке, и наложение смыслов осуществляется по-иному. И однако на агоре культуры важно не право на духовную собственность, но взаимопроницанье смыслов, взаимоотражение читателя и писателя, ибо мир — не разделенность, не дуализм, но целостность и взаимопроницаемость, которую философ Мераб Константинович Мамардашвили называл «единством сознания».

И еще одна ироническая и умыщенная борхесовская история под названием «Поиски Аверроэса». Арабский ученый двенадцатого века, арабское имя Ибн Рушди, известная историческая личность, толкователь и последователь Аристотеля, которого отделяют от Аристотеля четырнадцать веков и принадлежность к разным культурам, не понимает слов «комедия» и «трагедия» в сочинении Аристотеля «Поэтика». Аристотель их так часто употребляет, что опустить их невозможно. Аверроэс гадает, что бы это могло значить. Между тем во дворе играют, подражая муэдзину, мальчишки, один стоит на плечах другого, и они изображают минарет и муэдзина, третий ползает в пыли, изображая собрание верующих. Игра прекращается, ибо все хотят быть муэдзинами и никто верующими или неподвижной башней. Потом один из путешественников рассказывает Аверроэсу о том, как в дальних странах его водили туда, где люди на террасе почему-то изображали историю, а не рассказывали ее. Для того чтобы рассказать историю нет нужды в двадцати человеках, полагают спутники Аверроэса, замкнутые в границах ислама, они и Аверроэс не в состоянии понять, что такое трагедия, комедия и театр. Вывод из этого борхесовского текста: мы видим только то, что мы знаем, а того, что мы не знаем, мы не видим, или видим неправильно... Так конкистадоры в Новом Свете вдруг увидели амазонок (!), и соответствующая река





была названа Амазонкой. В конце рассказа Борхес мрачно замечает, что Аверроэс, желающий понять, что такая драма и не знающий театра, не менее смешон, чем он, Борхес, старающийся вообразить Аверроэса по каким-то нескольким книгам, которыми он располагает.

В борхесовском космосе с его лабиринтами и перемигиванием в зеркалах, с его тотальным символизмом (что-то здесь обязательно значит что-то там), и не просто символизмом, но прямо-таки железными предопределением и обусловленностью (все предрешено и даже случающиеся случайности получают совсем неслучайные ответы), все же в этом мире есть существо, отчаянно сопротивляющееся предопределению, — это сам Хорхе Луис Борхес, изо всех сил убегающий от судьбы Хорхе Луиса Борхеса. Откройте «Борхес и Я»: «События — удел его, Борхеса. Я бреду по Буэнос-Айресу и останавливаюсь, уже почти машинально — взглянуть на арку подъезда и решетку ворот; о Борхесе я узнаю из почты и вижу его фамилию в списке преподавателей или биографическом словаре. Я люблю песочные часы, географические карты, издания восемнадцатого века и прозу Стивенсона; он разделяет мои пристрастия, но с таким самодовольствием, что это уже походит на роль. Не стоит сгущать краски: мы не враги — я живу, остаюсь в живых, чтобы Борхес мог сочинять свою литературу и доказывать ею мое существование... Так или иначе я обречен исчезнуть, и, быть может, лишь какая-то частица меня уцелеет в нем. Однажды я попытался освободиться от него и сменил мифологию окраин на игры со временем и пространством. Теперь эти игры принадлежат Борхесу, а мне нужно придумывать что-то новое. И потому моя жизнь — бегство, и все для меня утрата, и все достается забвению, или ему, другому. Я не знаю, кто из нас двоих пишет эту страницу».

От какого Борхеса бежит Борхес? От Борхеса, реализовавшегося, выпавшего в осадок, от собственных привычек



и навыков, которые, облегчая жизнь, умертвляют ее. От напластований старости. Парадокс, однако, в том, что «быть собой — это не быть собой». Как прикажете понимать? Ну, во-первых, я уже упоминала Логику Другого, но еще здесь есть одна постоянно всплывающая у Борхеса тема («Отголоски одного имени») — тема, соприкасающаяся с т. н. «апофатическим богословием», то есть богословием, утверждающим, что Бога можно характеризовать только при помощи отрицательных определений: Он и не то и не то и не то, потому что Он больше, чем... И поистине мы всегда ощущаем, что быть чем-то — это закрыть себе все другие возможности (вспомните, я говорила, что Флобер запрещал иллюстрировать «Мадам Бовари», ибо одно изображение Эммы закроет читателям все прочие весьма продуктивные возможности представить ее себе). Ведь быть чем-то означает не быть всем другим, но тогда получается, что быть ничем или никаким — больше, чем быть чем-то, и, следовательно, не быть чем-то значит быть всем. Подержите это немножко в голове собранным (Мамардашвили говорил, мыслить — это держать разные вещи собранными). От Борхеса, который стал чем-то, убегает Борхес.

Похоронен «магистр игры» Борхес в Женеве, в Швейцарии, в этом его последнее совпадение с Гессе.





Марсель Пруст. Способность различать (1871-1922)

Несчастье старости состоит в том, что она утрачивает способность различать, дифференцировать оттенки мысли и цвета, вибрации тона... Глухота — это неспособность различать градации. Восприятие становится сплошным и косным. Но у Пруста, не успевшего сделаться стариком, все необыкновенно свежо и пластиично как раз из-за его чудесного дара до тонкости различать. Впрочем, лучше по порядку.

«Пруст был невысоким (по воспоминаниям хорошего писателя Франсуа Мориака), слишком облегающий фрак заставлял его выпячивать грудь, густые черные волосы бросали тень на зрачки, расширенные, видимо, наркотиком... У него был неподвижный взгляд ночной птицы». После смерти Пруста знакомые, литературная элита с трудом начали осознавать масштабы «малыша Пруста», «этого маньяка, пристрастиившегося делить волос на четыре части». Выходило, что этот сноб, полуеврей, который так ел глазами высокородного графа и безудержно льстил ему, втайне был неподкупным свидетелем, одним из тех гениев, что замечают не только внешность, манеры, голос, но и тайные мысли, а потом увековечивают их. «Ну, право, — как писал сам Пруст, — может ли быть гением тот, с кем ты вчера был в опере или вместе обедал?» В Прусте не было ничего от профессионального наблюдателя, он жил жизнью литературной верхушки и интеллектуальной элиты и был не без аристократических пороков, был виртуозом ссор и примирений. В воспоминаниях графа Робера де Монтескью, прототипа и Сен-Лу и барона Шарлю, центральных персонажей романа Пруста «В поисках утраченного времени»,

так вот, в реальных записках реального графа, очень известного в свое время в своих кругах человека, кумира светской молодежи, человека элегантного, остроумного с прекрасными манерами, весьма недурного поэта, нынче даже переведенного на русский, вышедших уже после смерти обоих, чувствуется настояще отчаяние, ибо этот граф понял, что потомки запомнят его только потому, что «малыш» Пруст воспользовался им как моделью.

Пруст родился в семье очень известного врача, декана гигиенического факультета парижского университета Адриена Пруста и Жанны Вейль, состоявшей в родстве с небезызвестными Ротшильдами. Пруст был очень близок с матерью, много больше, чем с отцом, и не любил отцовских родственников. Кажется, жизнь как жизнь, салоны, литературные опыты, первая книга «Утех и дни» в 1896 г., юридический факультет. Известно, что он принимал некоторое участие в «деле Дрейфуса», вошедшем так интенсивно в ткань его книги в качестве темы, обсуждаемой персонажами романа, принадлежащими к обоим лагерям, обвинителей Альфреда Дрейфуса и его защитников. У меня нет времени обсуждать этот банальный, но очень громкий исторический скандал, — вместо истинного виновника изменения в генеральном штабе отыскали козла отпущения, еврея, капитана Альфреда Дрейфуса, — отзавшись во всей Европе и послуживший, кстати сказать, причиной разрыва отношений между Чеховым и его закадычным другом издателем Сувориным. Но скоро молодой Пруст гражданской деятельностью переутомился и больше ею не занимался. В 1903-1905 годах умирают отец и мать. После переживаний, связанных со смертью родителей, особенно матери, Пруст попадает на год в больницу и санаторий в связи с усилением хронической бронхиальной астмы. Прежде путешествовал, больше никуда не ездит, только в Нормандию. В конце 1906 г. переселяется на бульвар Осман в квартиру умершего дяди Жоржа, занимая только две комнаты,



а все остальное превращает в свалку. Обивает стены пресловутой пробкой, ибо ненавидит шум, затворяет форточки, ибо опасается сквозняков, и садится писать. Нечастые выходы в свет. Все остальное — это совершенно однообразное существование, в котором не происходило почти никаких событий, не случалось никаких перемещений и вместе с тем это такое плотное переплетение ситуаций и страстей, такой запутанный клубок отношений. Существование, пронизанное множеством других судеб. Той ночью, когда Мориак нанес ему визит, Прусту уже оставалось прожить очень немного, и Мориак рассмотрел мрачную комнату, закоптелый камин, кровать, на которой одеялом служило пальто, и лицо, похожее на восковую маску. «Это был странный аскетизм, полнейшее отречение от всего, кроме творчества, отречение, дошедшее до отказа от пищи, когда он вдруг внушил себе, что излечится голоданием. В последнюю ночь он диктовал свои размышления о смерти и что-то нацарапал на грязном пузырьке с лекарством».

В 1911 г. Пруст пишет первый том «В поисках утраченного времени» — «В сторону Свана», и публикует его в 1913 г. Книга проходит незамеченной. В 1914 году ему приходится пережить смерть бывшего личного секретаря и друга Альфреда Агостинелли, наделенного позже в романе чертами Альбертины. В сексуальном плане Пруст, как нынче говорят, придерживался нетрадиционной ориентации. Агостинелли ему в секретарях удержать не удалось, тот был летчиком и хотел летать. Пруст даже собирался купить ему самолет. Агостинелли уехал и погиб в самолетной катастрофе. В 1918 году Пруст публикует роман «Под сенью девушек в цвету». В 1919 году получает Гонкуровскую премию, становится известным и даже знаменитым. В 1921-22 гг. выходит часть «Содом и Гоморра». В 1922 году он заболевает бронхитом, перешедшим в воспаление легких. После смерти Пруста выходят «Пленница», «Беглянка», «Обретенное





время». «Обретенное время» только что было издано в нескольких переводах, один, по крайней мере, явно неудачный.

Всего в романе «В поисках утраченного времени» семь частей в пятнадцати книгах. Этот огромный роман — содержание жизни Пруста за последние пятнадцать лет. Отрезанный от мира физическим недомоганием, он извлекал из себя вселенную, которую вобрал в себя в период светской жизни. Он не только населил ее бесчисленным множеством людей, находившихся на разных ступенях общественной, интеллигентской и сексуальной жизни. Он задерживал дни, мгновения, поворот дороги, час определенного года и запах изгороди из боярышника. Усилие его шло в направлении, противоположном обыкновенной работе памяти и мозга, загоняющих ненужное куда подальше. Он, напротив, выхватывал всякое всплывающее воспоминание, соединяя его тропинками с другими всплывающими полянами-воспоминаниями, он держал их вместе (помните, Мамардашвили говорил: «Думать — это держать вещи из разных мест некоторое время вместе»). Это был сверхчеловеческий труд соединения имен, пейзажей, обликов, звуков, красок, между которыми он стирал расстояния. Все это преобразилось в лейтмотивы симфонии, восстанавливающей отстранившуюся жизнь. И это только верхний слой.

Бесполезно рассказывать сюжет, его нет, есть, как у Бальзака и в еще большей степени у Вагнера, сквозные темы, лейтмотивы, пронизывающие произведение, персонажи, кочующие из романа в роман, всякий со своим собственным мотивом, своей нагрузкой, разве что превращаясь из главных во второстепенные и наоборот. Это музыкальное произведение, симфоническая поэма жизни, как ее видит Марсель Пруст. (Между прочим, у Гоголя «Мертвые души» — поэма отчасти по сходным причинам.) Это совсем не энциклопедия жизни, потому что это только определенные вещи под определенным углом зрения. Главный персонаж, некто Марсель, alter ego автора, светский чело-





век, вокруг него парижское общество конца века, светские люди и наследная знать без определенных занятий, врачи, художник, музыканты, композитор Вентей, писатель Бергот — таков социальный срез.

При этом Пруст, можно сказать, предчувствует то, что потом в философии станет называться «логикой Другого», я имею в виду то, что изображенные им люди — не традиционные характеры, не Обломов, не Печорин, не Болконский, и уж тем более не маски вроде Собакевича, Плюшкина, это иной способ видения, это «захватывание» одного персонажа и его видение глазами разных людей. В итоге персонаж зависит от того, кто на него смотрит, а видят его по-разному, и может быть, он и есть — разный. В результате в этих зеркалах теряешься, они всякий раз показывают смещенное изображение, и никто не может подсказать, какое лицо настоящее. Так, например, обстоит дело с бароном Шарлю. Он и красноречивый, образованный благородный умница и надоедливый дурак, охочий без разбору до всех мальчишек.

Все эти люди сходятся в каком-нибудь месте, в чьем-нибудь салоне и ведут разговоры — такова преимущественная прустовская ситуация, и еще прустовская ситуация — это воспоминание героя о каком-нибудь эпизоде прогулки, или пространное исследование чувства ревности.

При таком категорическом отказе от привлечения читателя перипетиями сюжета, текст должен на чем-то держаться. И он держится сам собою, потому что интересен не сюжет (которого нет), не персонаж (у которого по сути нет «характера»), а сам текст, потому что ему присуща некая значительность, о которой говорил еще Флобер, когда признавался, что мечтает написать книгу, которая держалась бы не внешними скрепами.

Пруст описывает встречу в салоне с герцогиней Германской: «Она брызнула на меня светом своих голубых глаз, после некоторого колебания разогнула и подала мне сте-



бель своей руки, потянулась всем корпусом, потом сейчас же откинулась, точно куст, который сначала пригнули, а потом отпустили, и он принял свое обычное положение».

Вот роман «В поисках утраченного времени», не имея линейного сюжета, не стремится к какой-то точке вперед, он не развивается от события к событию — я вам как-то говорила, что в имении родителей Марселя в Комбрэ на калитке звенит колокольчик — это приехал Сван. Но Сван так никогда и не проходит в эту калитку, до этого описание не доходит, фраза про колокольчик выбросила, как растение, как куст, какие-то свои почки, побеги, и они принялись разрастаться совсем в другие стороны. Вот прустовский роман так и разрастается вширь боковыми побегами, органично, изнутри, это не сознательное построение, моделирование текста, как у Джойса, своих персонажей Пруст не придумывает, он их «прозирает». Оттого они у него очень крепко стоят на ногах. (Знаете, когда художник изображает человека, который стоит, он, чтобы тот у него «стоял», начинает рисовать его с ног.) Так писал из одной точки свои разрастающиеся композиции Павел Филонов. Пруст затруднителен для чтения потому, что развитие мало-мальского действия у него взрывается обилием сцен, тонких наблюдений, остроумных черточек, разных соображений, которые ничего не завершают и не исчерпывают, но только дают новый толчок разрастанию, почка выбирает еще один побег.

Кроме того, видит Пруст, как вам стало из этого отрывочка очевидно, как импрессионист, неожиданно, резко и отстраненно, но в формах человеческих и поддающихся человеческому толкованию, в отличие, скажем, от Кафки, у которого в поле зрения всегда странная гримаса, а что за этим стоит, глубоко непонятно. Кафка нам не объясняет этого.

Кстати, впечатление — вещь серьезная. Был такой очень известный французский философ в двадцатом веке, Жиль Делез, который буквально утверждал следующее: только





впечатление, а не выводы глобальных теорий, достойны внимания разума. Явленный нам во впечатлении знак вынуждает думать, насиливо вырывая мысль из естественного оцепенения. Думать — это дешифровать, разворачивать свернутое в знаке. «Так истину ищет ревнивец, подмечая знаки лжи». Это творчество. А истина и творчество совпадают.

Пруст между тем, нарисовав сцену резко и несколькими штрихами, объясняет смысл увиденного: «Герцогиня Германтская издала горловой, хотя и сильный, но отрывистый и мгновенный звук, похожий на неестественный приглушенный смешок: то был знак одобрения шуткам племянника, но одобрения, выражаемого лишь по долгу родства» (немногое похоже на Толстого). Вот, кажется, зачем такими вещами, нюансами и деликатностями интересоваться, а они-то больше всего Пруста и интересовали, что это такое за разглядыванье блошек, или, как говорил, кажется, Поль Бурже, деление волоса на четыре части (маньяк, пристрастившийся делить волос на четыре части, — это о Прусте). Кстати, мой учитель академик Георгий Владимирович Степанов говорил: «О филологи, никто вас понимать не будет, ибо вы единственные, кого интересует судьба гортанного «j» у равнинных тюрков, и кто знает, насколько от него зависят судьбы человеческие». Но на самом деле филологи — люди прозорливые, это мы маньяки скоростей, масштабов, рева, грубых чувств... маньяки, оглохшие от всего этого и ослепившие от безвкусного преувеличения... и разумеется, утратившие способность видеть и поистине наслаждаться.

Великая полезность (если применительно к искусству можно вообще говорить о полезности) нынче Пруста состоит в том, что чтение его книг притормаживает наш слепой туристический полет по жизни с вытарашенными глазами — мы ведь сосредоточенно изничтожаем в себе даже тень мысли, гася ее скропалительным действием. Мы не сопротивляемся раздражителям, нам нужно их побольше, нам ведомы две модуляции: рычание и визг. Пруст



полезен тем, что приучает нас к модусу жизни в «негрубых координатах», если припомнить выражение писателя Андрея Битова. Пруст — полюс, противоположный героям Хаксли с их настроем на примитивные физиологические удовольствия. «Суперпоющий боевик» и Пруст — антиподы. Пруст — касталиец со своей вполне очерченной сферой игры.

«Меня попрекают в том, — говорил Пруст — что я в микроскоп разглядываю мелкие детали, а я пытаюсь прозреть великие закономерности». «Мир в капельке цветка» — это как раз то, о чем говорил Делез. И правда, метод Пруста напоминает метод палеонтолога Кювье, восстанавливавшего по бивню всего мамонта. И в этом смысле горловой смешок герцогини Германской дает возможность увидеть за ним нечто большее. Оттого-то Прусту так нравился Бальзак, что он выявлял скрытые механизмы жизни, пусть экономические. И это при том, что они совершенные противоположности: Пруст — мастер первозданной свежести, а Бальзак видит вещи очень трафаретно.

Вообще для Пруста важно не описание чего-либо, а создание инструмента, способствующего тому, чтобы в вас родился какой-то новый сознательный опыт.

Вот у Пруста самый знаменитый и хрестоматийный, много раз комментированный эпизод: Марсель сует в чашку с чаем печенье «Мадлен», и его отчего-то охватывает радость, и эту радость ему удается расшифровать... Из вкуса печенья у него вдруг родились воспоминанья детства, пейзажи, река, птицы, почему-то вкус печенья вдруг вызвал испытанное некогда в детстве на реке ощущение, и оттого, что Марселю удается разобраться в своем странном ощущении, его еще раз охватывает радость. Но радость — мы об этом много говорили, когда речь шла о Гессе, — это признак истины, свободного состояния, ничем не обусловленного, радость не от того, что наелся, а так само собой... явилась и все. Для того чтобы, ощутив вкус печенья «мадлен»





лен», вспомнить и войти в иное состояние, по какой-то причуде связанное со вкусом этого печенья, нужно не откусывать от него дальше, нужно остановиться — иначе найденное ощущение уйдет. Они ведь так легко гаснут, и мы не умеем их длить и извлекать из них опыт, а погашаем, как говорил Мамардашвили, действием. Иногда это происходит от боли. В горе, например, чтобы загасить боль действием, мы бросаемся хлопотать, переводим тяжкую энергию случившегося в разрешающее действие. Или вот, месть — ведь это тоже желание загасить боль действием, попытка зачеркнуть невыносимое переживание. Печально, но от переживания нельзя отказываться, его нужно длить, если желаешь преодолеть бессознательность и чем-то стать.

И вот еще важная вещь, Пруст говорит «Я ничего не испытываю, не переживаю в миг переживания. Чтобы мне пережить что-то, мне надо с ним расстаться». Непосредственно ничего недается, ничего нет, все только пост фактуm, поцелуй переживается только после того как он завершился, а в самый миг ничего нет. Стендаль говорил, помните, что, быть может, счастье — это только осознание чего-то случившегося как счастья. И счастье — это умение возобновлять в себе эти состояния, в которых ты когда-то что-то понял и почувствовал, как Марсель некогда ощутил пейзаж на берегу реки, сознательно зафиксировал это состояние и воспроизвел его, вернее, оно само вдруг воспроизвело из вкуса печенья «мадлен». Пруст старается показать нам одних людей через восприятие других людей, одни вещи просвечивают через другие, одно через другое. Для того чтобы осознать свое давнее впечатление как нечто значительное, нужно, чтобы прошло какое-то время, заполненное какими-то другими вещами, потому что только ушедшее обретает истинную весомость, а тогда, когда это происходит непосредственно с тобой и напрямую — все только начинается и завязывается и чему-то еще только предстоит родиться впоследствии. Вот таков поиск впечатлений у Пруста.



И все же Пруст подчеркивает, что память, о которой он говорит, в отличие от памяти, контролируемой нашими усилиями, непроизвольна, такую память усилием рассудка не сориентируешь. Все эти высокие переживания следствие не каких-то, в свою очередь, высоких вещей, а всякой невозможной дребедени, вроде печенья «мадлен», дурацких случайностей, запаха, наконец, (это совсем возмутительно) отхожего места. Этот запах вызывает у Марселя какой-то поток мыслей и чувств, совершенно с самим реальным запахом не связанных, а вот отчего вызывает, нам знать не дано. Или вот через год с лишним после похорон бабушки, Марсель наклоняется, чтобы разуться, и дотрагивается до башмака, и вдруг... «грудь моя наполнилась чем-то неведомым и сверхъестественным, я весь затрясся от рыданий, из глаз брызнули слезы... В памяти воскресло ласковое лицо бабушки...» Бабушка была тем человеком, который защищал Марселя от этой, страшной для него, жизни, и он впервые понимает по-настоящему, именно ВПЕРВЫЕ ПО-НАСТОЯЩЕМУ не так как факт, что бабушка умерла. С ним произошло то, что называется озарение. И от чего такое произойдет, и когда оно случится, предсказать нельзя. Но если некогда с вами случилось что-то, и вы поняли или осмыслили свое состояние, остановившись, задержавшись на нем, как на важном для вас, и этот миг зафиксировался, то потом это состояние непредсказуемо всплывает.

Итак, для того, чтобы возвратить утраченное время, нужно от него оторваться и закрепить его осознанием, но признаком того, что случилось что-то истинное и важное, служит внезапная неожиданная радость... Вы мне скажете, какая радость, если смерть... Но это особенная радость, не такая, когда просто нашел сто рублей и обрадовался, это «нечаянная радость» Александра Блока, ощущение совпадения с истиной. То есть радостью здесь называется какое-то ощущение полной прозрачности того, что перед собой видишь, полное слияние себя с этим настолько, что ты



ощущаешь это, понятое тобой, как бы вне времени. Еще говорят, что это ощущение полноты, исполненности называется греческим словом «плерома». А Борхес эту радость, это прозрачное ощущение вневременности, называет «вечностью». И, солидаризуясь с Прустом, Борхес говорит: «Архетипы и вечность — вот два слова, сулящих наиболее устойчивое обладание», в отличие от обладания физического, ничего в результате не дающего.

Борхес описывает как вечность одно свое ночное впечатление в эссе под названием «История вечности». Разобрав все существующие концепции вечности, которые у философов имеются, он говорит, что у него есть своя концепция вечности и, повторяю, описывает этот ночной тишайший пейзаж в следующих словах: «Это соположение однородных вещей — тихой ночи, светящейся глиняной стены, характерного для захолустья запаха жимолости, первобытной глины, — это не просто совпадает с тем, что было на этом углу столько лет назад, это вообще никакое не повторение, не сходство, — это то, что было тогда».

Кстати, Борхес цитирует шутливую фразу философа, о котором мы говорили применительно к Будденброкам, Артура Шопенгауэра: «Если я вам скажу, что прыгающий и проказничающий во дворе кот — тот самый, что прыгал и проказничал пятьсот лет назад, вы вольны думать обо мне что угодно, но еще большая нелепость полагать, что это какой-то другой кот».

Так вот пейзаж Борхеса — это то, что было «тогда» и «если мы улавливаем тождественность — говорит Борхес — то время — иллюзия». Пейзаж этот с абсолютным ощущением вневременности носит подзаголовок «Чувство смерти».

Но это то же самое, что и прустовское озарение, потому что ощущение радости при этом всегда неожиданном откровении — это не то, что мы называем радостью в нашем обиходе. Это может быть, и часто так и есть, ощущение предельного страдания, например, от смерти близкого





человека, скажем, бабушки Марселя или от измены, когда, кажется — вот предел страдания, большего быть не может, я для всего неуязвим. Вот это та самая радость, что просветляла лицо Учителя музыки Иозефа Кнехта, когда он умирал. Вот Борхес именует это чувством смерти или ощущением вечности, а Пруст ВОЗВРАЩЕНИЕМ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ. Причем это возвращение, это воспоминание, освобожденное от нервозной суетливости и мелочей, оно и есть настоящее, между тем как то, что происходит с нами сейчас, бренно и иллюзорно. Но когда мы впадаем в это состояние, мир восстанавливается, а туман рассеивается.

Вот я сказала, что в это состояние впадают, но предупреждаю, что оно прямо противоположно всякому плаванию на волнах наркотического расслабленного кайфа, ибо хотя наступает оно ненароком, но удерживается благодаря чистому духовному усилию. Так мир многократно творится заново, а время возвращается, и быть может, это и есть счастье. Мераб Константинович Мамардашвили, который все это говорил, замечает, что только утописты думали, что счастье можно создать навсегда, этакую вечно продуцирующую счастье утопию. Чернышевский недаром смолоду был помешан на вечном двигателе: построили идеальное государство, и оно нам вечно производит на всех одно счастье.

Так вот, такими вещами занят Пруст в своем романе, а не событиями, столкновениями, развитием действия, характеристиками. У Пруста персонаж через тридцать лет входит в салон, ничуть не поменявшись, не эволюционируя, именно потому, что время у него — это не что-то утекающее, в итоге чего люди стареют (в «Обретенном времени» можно послать в газету статью, а если посчитать по роману, получится, что она выходит через тридцать лет. С хронологией Пруст обращается очень свободно. Правда, герои меняются, по крайней мере, внешне). Это не важно. Роман Пруста о времени предполагает, что время — это что-то другое. Может быть, время — это перекличка высвечивающих друг друга вещей.





Нет ни развития сюжета, ни характера в традиционном смысле у персонажа. У Бальзака у всех персонажей уникальные истории, однако, они рассказаны так, что все делаются одинаковыми. У Пруста все биографии почти одинаковые, но по натуре, по составу души герои на редкость разнообразны и непохожи друг на друга. Все они посетители двух, трех более или менее изысканных салонов. Пруст сплачивает, стискивает своих персонажей в группы и вводит их в некий салон, например, госпожи Вердюрен. Его мир тесен, все живут рядом, все женятся на знакомых. Автор, как мадам Вердюрен, любит их всех иметь под рукой, всех членов своего кружка, отсюда совершенно несообразные их встречи на каждом шагу в таком большом городе, как Париж. Этим, впрочем, приходилось грешить многим великим рассказчикам. Но для Пруста это неважно — ему важно спрессовать их за закрытыми окнами большой залы, без обоснований или с ненатуральными обоснованиями, во время приема или званого обеда, журфиксов, и тут-то начинает развертываться истинно прустовский сюжет, начинаются бесконечные разговоры о третьих лицах, в обиходе именуемые сплетнями и пересудами, персонажи начинают просвечивать друг сквозь друга, причем значительная часть содержания речей может быть суммирована в известной грибоедовской фразе, «... Что станет говорить княгиня Марья Алексеевна». Фраза у Грибоедова весьма ироническая, вот мол, велика важность, что кто-то что-то скажет, пусть бы даже и княгиня, стоит ли с такими глупостями считаться. Но у Пруста очень даже с этим считаются, потому что, собственно говоря, одна из излюбленных прустовских тем, один из сквозных мотивов этой симфонической поэмы — мотив культурного ритуала. Того, о чем мы говорили, когда речь шла о форме в романе Манна «Королевское высочество». Надо или не надо считаться с тем, что по поводу твоего поведения скажет княгиня Марья Алексеевна или герцогиня Германтская? Что сказал





бы Толстой, мы уже знаем: ведите себя искренне, а на остальное плевать. Но другие отвечали на этот вопрос по-другому, а именно: вы люди только потому, что до последнего дыхания исполняете свой культурный долг. Вот у Пруста из «Содома и Гоморры» типичнейший эпизод, один из множества: «Принцесса (имеется в виду принцесса Германтская) придвигала стул для себя: ведь она заговорила с госпожой де Вильмюр только потому, что это был для нее повод отсесть от того круга, где она уже просидела, согласно правилам этикета, десять минут, и ровно столько же пробыть в другом. За сорок пять минут она обходила все кружки, и гости думали, что каждый переход она совершает по вдохновению или же из особого расположения к кому-либо, а между тем главной ее целью было показать, как естественно «важная дама принимает гостей». Как видите, здесь просто напрашивается сравнение с поведением хозяйки небезызвестного салона Анны Павловны Шерер. Небезызвестная Анна Павловна именно так и ведет себя, как надлежит себя вести важной даме, нет нужды говорить о том, как относится к этому Толстой. Но отношение Пруста, человека западной культуры, не таково. Я не думаю, что Пруст полемизировал с Толстым, но что он его внимательно читал — несомненно.

Или вот: «В это время вошел я. Свободной рукой герцог на расстоянии, по крайней мере, сорока метров начал делать мне знаки, выражавшие дружеское расположение, подзывающие меня и как будто говорившие, что я смело могу подойти, что меня не съедят вместо сандвичей с чесноком. Но так как я уже начал выказывать успехи в изучении придворного языка, то не сделал ни шагу вперед — на расстоянии сорока метров я низко поклонился, даже не улыбнувшись, точно незнакомому человеку, а затем прошел в противоположном направлении. Если бы я написал какое-нибудь замечательное произведение, Германты не так высоко оценили бы его, как этот мой поклон».



Такого рода эпизодами заполнена добрая часть семичастного романа, и многие из вас подумают: ну и белиберда, но все не так просто. Ведь речь идет о ритуале. Многие виды ритуального поведения сейчас уже утратили свой реальный смысл, и осталась только форма. Но иные вещи актуальны и по сей день. Например, такая вещь, как дистанция. В животном мире, кстати говоря, у каждого животного есть так называемая зона безопасности, каждое животное как бы окутано облаком, и обособляющим его от другого и соединяющим с собратом. И есть такая вещь, называемая антропологическим кодом, его, в частности, описывает наука, называемая «проссемикой» — о дистанциях в культурных сообществах. Эти расстояния, например, определяют зону допустимости запахов, косметики, духов, лосьона. В Америке заглянуть в дверь означает «быть вне» (то есть не нарушать границы), а в Германии «уже войти» (то есть ее нарушить). Передвижение стула поближе к хозяину в Америке и Италии может быть воспринято благосклонно, а в Германии как проявление невоспитанности. Люди Запада воспринимают пространство как пустоту между предметами, а японцы как форму среди других форм. Для араба быть одному вовсе не означает уединиться физически, но только перестать разговаривать.

То, что мы находим у Пруста, — разработку тончайших этикетных отношений внутри определенного социального слоя французского общества, нельзя единым махом скинуть в мусорную яму истории, именно потому, что за всем этим стоит прихотливая и многосмысленная многовековая традиция. И не могло все это сразу взять и утратить смысл. Упрощение жизненных форм — вообще вещь чрезвычайно опасная, даже если пресловутая симплификация имеет целью свободу, равенство и братство. Короче говоря, есть много вещей, которые делать не нужно, например, переводить церковную службу с церковнославянского на русский, разрешать женщинам священство, отменять в век



компьютеров уроки чистописания, превращать язык в сплошную аббревиатуру и т. д. Вы знаете, в одном из Посланий апостола Павла сказано: «Не буква, но дух». Все это, конечно, так, но как часто, когда мы отменяем букву, незамедлительно исчезает дух.

Но вот еще один эпизод: герцогиня Германтская, один из центральных персонажей романа, женщина, о которой разные люди думают разные вещи. Открываем страницу романа, на которой дамы готовятся встать, согласно этикету (и это в начале XX века!), на одно колено перед Ее Светлостью. Между тем герцогиня Германтская, изображая удивление, не дает им преклонить колено, останавливает на полпути, целует, расспрашивает и т. п.

Комментарий Пруста, вполне одобрительный, таков «как бы могла существовать вежливость в эгалитарном, равноправном, демократическом обществе, ведь тогда отсутствие обычая не позволило бы вежливости герцогини проявиться в столь изысканной форме». Фраза, нужно сказать, столь же куртуазная, сколь и сам ритуал. Иными словами, для Пруста формы вежливости в демократическом обществе слишком примитивны. А вот комментарий французского социолога и публициста Жана Мари Ревеля: «Герцогиня Германтская — это посредственная злобная тварь, это пустой выхолощенный церемониал, пародирующий старинное вежество, смысл этого становления на колено утрачен, здесь нет ни долга, ни любезности — но только возможность и желание дать другим почувствовать свое превосходство. Вежливость только тогда вежливость, когда она необязательна».

Последнее, впрочем, мне кажется не более, чем запальчивой фразой, об обязательности и необязательности соблюдения культурных нормативов мы поговорим применительно к другому произведению французского же автора, я имею в виду повесть Альбера Камю «Посторонний». Пока же позволю себе заметить, что культура — если и маска,





то из тех, что прирастают к физиономии, запросто все это не скидывается. И вообще что остается от луковицы, когда она разоблачается?

Между прочим, в другом месте у Пруста есть и такое: «Вы нам ровня, вы даже выше нас, — казалось, говорили все поступки Германтов, говорили необыкновенно мило — так, чтобы вы полюбили Германтов, восхищались ими, но так, чтобы вы им не верили...».

Да, конечно, это явный перебор, и все же отменив во имя святой искренности все ритуальные формы, мы вытолкнем человека из культуры в природу, а точнее, вообще неведомо куда, мы упраздним все разграничительные зоны безопасности и получим, как говорил Ортега, «натиск леса».

А вот еще одна вещь: бестактность в форме ритуальной вежливости. Герцог Германский явился выражать сочувствие в связи с тяжелым состоянием умирающей бабушки, и все сочувствует и сочувствует и никак не может уйти.

Кстати, по ходу дела замечу, что одна дама в салоне говорит этому самому герцогу, что — этакий великосветский разговорчик — Ибсен переслал через старика, который ухаживал за ним во время болезни, рукописи трех своих пьес. И одну дама намерена взять себе, а две других подарить герцогу. И далее текст: герцог Германский был не в восторге от этих даров. Он не был уверен, жив ли этот Ибсен и вообще существовал ли на свете, и ему уже чудились прозаики и драматурги, являющиеся к его жене и выводящие ее в своих произведениях.

Так что не обольщайтесь, в романах Пруста речь идет исключительно о сословной аристократии, а не о духовной аристократии, которую имел в виду Ортега в своем сочинении «Восстание масс».

Так вот, агония бабушки, матери не до визитов, она потрясена тяжким горем, а герцог не понимает неуместности своего присутствия — ведь он так привык к ритуалу, к тому, что он герцог Германский, и что к нему должны относиться



как к герцогу в любых ситуациях. Он исполняет ритуал, тащит за собой свой ранг герцога, хотя он человек не злой, но он совершенно не видит себя со стороны, и суть для него — в соблюдении формы.

Или вот еще один персонаж, неоднократно характеризуемый разными людьми как очень умный человек, старый гомосексуалист, пристающий ко всем мальчишкам и молодым людям подряд, барон Шарлю, двоюродный брат герцога Германского. Единственная удачная шутка Шарлю, это когда в ответ на намеренно пренебрежительную просьбу хозяйки неаристократического салона, чванящейся как раз «неприродными заслугами» госпожи Вердюрен рекомендовать ей какого-нибудь обедневшего графа в швейцары, барон отвечает, что мог бы, но не сделает этого, ибо тогда гости госпожи Вердюрен не пойдут далее швейцарской. Умный барон Шарлю полагает, что о его маленьком пороке, или особенности, знает только он один, меж тем как об этом знают повально все. Это еще один аристократ, не видящий себя со стороны. Но о каком тогда уме может идти здесь речь? И Шарлю, и герцог Германский — люди, не способные вырваться из своего герцогского измерения, существуют ли они в мире реальностей? И вообще можно ли по наследству передать доблесть и достоинство, если с каждым из нас мир творится заново. К сожалению, ничего такого по наследству передать невозможно. Об этом писал Мамардашили. И оттого герцог Германский, как говорил Ницше, «полый человек».

Но именно потому-то Пруст и говорит, что настоящим вельможей у смертного ложа бабушки выказал себя не герцог, а профессор Дьелафуа.

«Вдруг отец выбежал из комнаты; я подумал: уж не случилось ли чего-нибудь очень хорошего или очень плохого? Однако всего-навсего приехал доктор Дьелафуа. Отец встретил его в соседней комнате, точно актера, который сейчас появится на сцене. Дьелафуа приглашали не



для лечения, а для удостоверения, как приглашают нотариуса. Доктор Дьелафуа, наверное, был замечательным врачом, великолепным лектором; кроме этих сложных ролей, которые он исполнял блестяще, он играл еще одну и в ней на протяжении сорока лет не знал себе равных. Эта роль не менее своеобразная, чем роль резонера, скaramуша или благородного отца, состояла в том, что он являлся удостоверить агонию или смерть. Его имя ручалось за то, что он в этом амплуа в грязь лицом не ударит, и когда служанка докладывала: «Господин Дьелафуа!» — вам казалось, что вы смотрите пьесу Мольера. Величественности осанки соответствовала неуловимая гибкость его стройного стана. В связи с горестным событием красота черт его лица стушевывалась. Профессор вошел в безукоризненно сидевшем на нем черном сюртуке, в меру грустный, не выразил соболезнования, потому что оно могло быть воспринято как фальшивь, и вообще не допустил ни малейшей бес tactности. У смертного одра настоящим вельможей показал себя он, а не герцог Германский. Он осмотрел бабушку, не утомив ее и проявив наивысшую корректность по отношению к лечащему врачу, а затем прошептал несколько слов моему отцу и почтительно поклонился матери — я почувствовал, что отец чуть не сказал ей: «Профессор Дьелафуа». Но профессор, боясь проявить назойливость, уже отвернулся от нее и великолепно разыграл уход, предварительно с самым естественным видом получив гонорар. Он как будто его и не видел, и мы даже на секунду усомнились, вручили ли мы ему вознаграждение, ибо он кудато его сунул с ловкостью фокусника, нимало не поступившись своей величественностью, а скорей придав себе даже еще более величественный вид — вид известного врача консультанта в длинном сюртуке на шелковой подкладке, с красивым лицом, на котором написано благородное сострадание. Его медлительность и живость говорили о том, что, будь у него еще сто визитов, он не хочет, чтобы



о нем думали, что он торопится. Он представлял собой воплощение такта, ума и доброты. Этого необыкновенного человека уже нет на свете».

Прустовский портрет доктора Дьелафуа великолепен. Позволительно заметить: он содержит все, что так ненастистно в фигуре врача нашему Льву Николаевичу Толстому. Это конечно принципиальное расхождение. Кстати, Дьелафуа — реальное лицо. Это у Флобера все персонажи выдуманы, а у Пруста изображено много реальных людей.

Как же на самом деле относился Пруст ко всем этим так тщательно изображенным им баронам Шарлю, герцогам Германтским и прочим сиятельный особам, составляющим весьма значительную часть населения романа. Очень многие, включая Ортегу (см. его очерк о Прусте) — утверждали, что он сноб, причем некоторые злые языки говорили, что это из-за своего полуеврейского происхождения, ему, мол, льстило общение с этими кругами и своя в них вхожесть. Если справиться с одним из словарей, он нам укажет, что снобизм — это болезнь тщеславия, которая состоит в исповедовании предрассудка о безусловном значении происхождения. Предрассудок распространился в конце девятнадцатого века в Англии и ведет свое происхождение оттуда. Дело в том, что в закрытых учебных заведениях Англии, в которых учились отпрыски аристократических семей, иногда попадались дети богатых буржуа или слуг аристократов: против их фамилий в соответствующих документах стояла пометка *s. nob.* (т. е. *sine nobilitate* — «без дворянского происхождения, «без знатности»). В узком значении слова — это любовь незнатного к знати, в широком смысле отношение к человеку не за то, что он есть, а за его качества, не соотносимые напрямую с личными достоинствами. Иногда это у персонажей Пруста превращается в чистое полуумие: герцог Германтский отказывается принимать у себя в доме некое лицо, господина де Люин, на том основании, что в 1001 г. от Р.Х. у его семьи не было никакого положения в обществе.



Вообще с точки зрения сноба все человечество делится на тех, кто причастен, и кто не причастен. Иногда это превращается в некую кружковщину: таков, например, у Пруста в романе неаристократический, презирающий «природные заслуги» кружок госпожи Вердюрен. Своих в таком кружке незаслуженно обожают, чужих незаслуженно презирают. Вообще-то говоря, клановость неизбежно окрашивает все личные связи в сложившемся, сословно организованном обществе, стратифицированном обществе, когда каждый круг старается стоять на страже своего вымышленного сокровища. Селятся там, где подобает по статусу, покупают в тех магазинах, которые предназначены для лиц твоего и только твоего круга... Главное здесь то, что между нами и другими людьми воздвигается некая идея, оказывающая влияние на наш выбор.

С одной стороны, Пруст, и примеры это отчетливо демонстрировали, пронзительно видит смехотворность этих людей, иногда он жестоко мучает сноба. Он позволяет госпоже де Камбремер, пораженной интеллектуальным сnobизмом, расписаться в своей нелюбви к художнику Пуссену, какового она полагает вышедшем из моды, а затем, словно между прочим, Марсель роняет, что Дега (модный импрессионист) очень нравятся полотна Пуссена в Шантильи. «Что? — переспрашивает госпожа де Камбремер, — я не видала тех, что в Шантильи, но зато луврские точно обратительны». «От них Дега тоже без ума», — замечает Марсель, и госпожа Камбремер через несколько минут задумчивости сообщает, что она кое-что подзабыла, и надо бы взглянуть на эти полотна снова. Несомненно, однако, что через несколько дней она придет к благоприятным суждениям о Пуссене. Еще недавно у нас была почти обязательна мода на Дали, потом на Умберто Эко.

Итак, с одной стороны, Пруст видит смехотворность этих людей, с другой стороны, нужно признать, что он их любит. Как у Сервантеса, несмотря на осмеяние им рыцарских



романов, чувствуется затаенная нежность, так и у Пруста чувствуется затаенная нежность к его нелепым аристократам. Ну, во-первых, он чувствует, что за этим стоит проблема, о которой я говорила выше: стоит луку разоблачиться из одежд и ничего, кроме безобразия во всех смыслах и со всевозможными ударениями не останется. Но это еще и такая, не зависящая от оценки любовь, иными словами, нормальная любовь. Например, докладывают, что князь Фаффенгейм-Мюнстербург-Вайнинген просит доложить о себе маркизу де Норпух. Что встает для Марселя и для самого Пруста за этим поистине сногсшибательным именем?

Он за то их любит этих, часто «несуществующих» людей, что за их именами встает земля, история и культура, вот откуда это мальчишеское восхищение, вполне разделяемое поклонником и отчасти последователем Пруста Набоковым.

А теперь еще один доминантный мотив у Пруста, лейтмотив — любовь: как мы любим, что мы любим, что делаем с теми, кого любим. Сначала Пруст намеревался назвать свой роман «Перебои сердца», а перебои сердца или любви, полагал он, связаны с каким-то особым устройством нашей памяти, которая неожиданно включает или отключает какие-то участки. Вот как Марсель с башмаками и памятью о бабушке. Кстати, реальным прототипом описанных в романе матери и бабушки на самом деле была мать Пруста, это ее поцелуй ждет маленький мальчик в спальне, а она принимает гостей и не идет к нему поцеловать на ночь, а он ревниво завидует гостям, которые ей владеют, и не может без этого поцелуй заснуть. И вот, если пораскапывать на психоаналитический манер, поразвязывать завязавшийся некогда с этим отношением к матери узелок, рассмотреть все отношения Марселя с женщинами, Жильбертой и Альбертиной (за которой, я говорила, стоит Альфред Агости-нелли, и в тексте даже есть на этот счет проколы, вроде:



«...я смотрел на крепкую загорелую шею Альбертины»), а также любовь Свана к Одette и Сен-Лу к Рашели, то мы увидим, что они, по сути, психологически сходны. Это один и тот же тип любви, наиболее детально рассмотренный в книге, которая называется «Пленница». При этом выясняется, что, как выражается Мамардашвили, именно в тип отношений героя с женщинами «эмигрировала» структура ожидания материнского поцелуя, что фактически со всеми женщинами герой ведет себя, как маленький Марсель, ожидающий поцелуя матери. Короче говоря, словом «любовь» Пруст обозначает страдание, причиняемое ему отношениями любимой женщины с другими людьми, причем неважно, достоверно ли он что-либо знает, догадывается, подозревает или только предчувствует. Это какое-то бесконечное вынюхивание и выслеживание, причем более умственное, чем реальное, ибо Марсель в романе тоже болен бронхиальной астмой и его способность к деятельности ограничена. Это какая-то камера дознания. Желающим разобраться с тем, что такая ревность во всех ее замечательных нюансах, непременно надо прочитать Пруста для подкрепления собственной практики. Кстати, хочу процитировать в назидательных целях Пруста, сказавшего: «Все искусство жить состоит в том, чтобы использовать людей, причиняющих нам боль, лишь как ступеньки, по которым мы восходим к божественной форме».

Так вот, оказывается, что герой в результате детского комплекса ожидания матушки любить может только ускользающих от него женщин и разными способами, деньгами и подарками изо всех сил пытается этих увертывающихся дам заполучить обратно. Если дама не приходила на свидание, или говорила, что она занята, вот тут-то и срабатывала зацепка из «непрожеванного материнского комплекса» и герой влюблялся. В известном смысле «В поисках утраченного времени» роман-бунт против материнской власти над душою Марселя, роман освобождение от рабской

зависимости от последовавшего или не последовавшего материнского поцелуя, потому что только написав книгу — а это еще лучше, чем проговорить проблему у психоаналитика, — и можно наконец-то освободиться. Но что такое любовь Марселя к Альбертине (и все прочие любви в романе)? Вот ведь друг Марселя Сен-Лу (я говорила, что у него был прототип Робер де Монтескью) впадает в полную прострацию, когда Марсель показывает ему фотографию Альбертины: он не понимает, с какой стати Марсель в нее влюбился. Альбертина далеко не красавица и ее облик совсем не таков, каким себе его представлял Сен-Лу, наблюдая за мучениями Марселя. Ведь он предположил, что приятель, хорошенько подумав, выбрал себе настоящую красавицу. Точно так, кстати говоря, потрясен Марсель выбором Сен-Лу, не замечаяющим, что его подруга Рашиль просто-напросто публичная женщина. Пруст описывает состояние, когда, вопреки всем уверениям Стендоля о том, что мы всегда наделяем предмет любви неисчислимыми достоинствами, мы прекрасно сознаем малую или незначительную привлекательность предмета нашей любви, и, тем не менее, любим его, страдаем, потому что он открывает нам дверь в мир любви, а там, где есть любовь, нет скуки и одиночества, хотя бы ты и был один физически, потому что когда любишь, всегда ощущаешь присутствие другого. Предмет нашей страсти не является, строго говоря, тем, кого мы любим, но тем, КТО НАМ ДАЕТ ЛЮБИТЬ. Марсель таков, что он с трудом терпит Альбертину, ему скучно с ней, это действительно грубоватая и лживая девица. Кстати, Пруст делает в одном месте интересное замечание, которое следует принять к сведению, он говорит о том, что есть только одна возможность понять, правду ли говорит Альбертина или она лжет, — это прислушаться не к тому ЧТО она говорит, а к тому, КАК она говорит. Всякое сообщение может оказаться подтасовкой, а вот язык, каким говорят, он сразу выдает. Неправду отчего-то слышно.

Иногда человек врет, думая, что он говорит правду, но язык это сразу фиксирует. Это, впрочем, более сложный вопрос.

Итак, Марсель злится и хочет с ней расстаться, все это до той поры, пока не прозвучит подозрительная фраза о мадемуазель Вентей. Марселя просто необходимо, чтобы Альбертина терзала его, иначе она наводит на него скуку. Альбертина тратит массу стараний, чтобы скрыть свои изменения, не понимая, что только они и удерживают возле нее Марселя. Перестав опасаться, он сразу становится равнодушным. Ежевечерние свидания становятся для него чем-то средним между болеутоляющим и снотворным. Любовь Марселя подстегивается ложью, и боль, которую он испытывает способна утолить только ложь. Он хочет быть безоглядным владельцем Альбертины, владельцем во всех смыслах, не деля ее ни с кем, просто-напросто запирая ее у нее в комнате, но это невозможно, отсюда его страдания. Пруст исследует любовь как страсть к владению, любовь как владение, потому что в Альбертине Марсель домогается владения миром Альбертины, а этот мир ему не дается. Но что такое владение миром Альбертины? В сущности, он хочет стать хозяином всех желаний и помыслов Альбертины. Ни больше не меньше. Некоторые философы отмечали, что именно такого рода помышления лежат в основе претензий на мировое господство. И в «Девушках в цвету», и в других частях описываемая любовь — это любовь не к самим девушкам, а к молодости и очарованию свежести, стоящим за ними. Марсель ревнует, но ревность означает, что надо проверить реальность подозрений, если сам хочешь быть реальным человеком, а не привидением. А Марсель себя успокаивает, я, мол, это сделаю, когда больно не будет и тогда-то за все отомщу. Но не больно, когда безразлично, а зачем что-то делать, когда уже безразлично? Когда не любишь, тогда и проверять нечего. Страх страдания не дает узнать истину. Марсель решается

на это только после смерти Альбертины. И выясняются весьма интересные вещи. В сущности, Альбертина нужна, чтобы гоняться за тем, что грезится за Альбертиной, желание не может исчерпаться, ибо желаем мы всегда другого, того, что «за». В этом смысле можно еще раз вспомнить Борхеса, говорившего, что самое устойчивое обладание нам дает не реализация физического желания, но архетипы и вечность. Припомним еще раз: владеют (располагают духовной властью над..., очень могущественной властью, святые, например) только отказавшиеся от владения. Поэтому есть любовь в двух смыслах: та, переживая которую, мы становимся жалкими рабами, безразлично, людей или собственных чувств, а есть любовь, на которую способна только «классическая душа», как говорил Ницше, душа, не гоняющаяся за обладанием. Любить надо независимо, хотя любовь — это зависимость. Повторю то, что сказала некая французская герцогиня предмету своей любви: «А вам-то, сударь, какое дело до моей любви к вам?» Это, конечно, шутка, но смысл ее в том, чтобы освободиться от зависимости от предмета любви, превратив любовь в достоинство, которое совершенно не делает меня рабом того, кого я продолжаю любить.

У Пруста есть еще один доминирующий мотив, особенно настойчиво звучащий в последней части — в романе «Обретенное время» — это мотив искусства. В конце концов, он, быть может, самый важный в книге. О нем можно говорить долго и много, но суть его можно выразить и одной фразой: спасение только в искусстве, искусство, творчество — это то единственное, что оправдывает нашу жизнь, единственное средство возвращения утраченного времени.

«Бергота похоронили, но всю траурную ночь его книги, выставленные по три в освещенных витринах, бодрствовали, словно ангелы с простертymi крыльями, и казались символом воскресения того, кого больше не было».

Титан Фолкнер (1897-1962)

Вильям Фолкнер, чье творчество — одно из великих свидетельств того, что почва еще дает всходы, что на клочке земли, на своем огороде, можно задаваться великими вопросами и ставить их с библейским размахом, что не одним игровым борхесовским постмодернизмом жива литература двадцатого века, родился в 1897 г.

Писатель, не просто укорененный, вросший в то, о чем он писал, в созданный им не такой уж большой мир. Как, глядя на «Башмаки» Ван-Гога, отменно представляешь себе жизнь, пот и кровавые мозоли их владельца, так и у Фолкнера за каждым жестом его персонажей просматривается история их предков и их земли.

Рассказывать подробно биографию Фолкнера нет смысла, почти до тридцати лет он бросал одни работы (банк, летная школа, промысел контрабандным спиртом), и брался за другие. Был весьма самолюбив. Когда позже исследователи интересовались биографией, придумывал то, чего не было. Начал писать, случайно столкнувшись с замечательным американским писателем Шервудом Андерсоном, который ему и посоветовал писать, но первые два романа из жизни, которой он толком не знал, были неудачны.

Фолкнер родился в небольшом городишке под названием Оксфорд, здесь провел жизнь, писал, в последние годы, правда, ездил с лекциями по стране и выезжал в Европу, обожал лошадей и строил для них конюшни, пил, по вечерам сидел на участке возле дома, но после получения Нобелевской премии в этом месте пришлось поставить кирпичную стену, потому что люди приходили на него по глазеть. Вот и все.



Открывая любой из романов, сразу ощущаешь, что ты в особой стране, небольшой, но живущей предельно напряженной жизнью и частные проблемы этой страны имеют исключительное, можно сказать, мировое значение.

Каковы география и история этой страны? Первое легче определить, чем второе. Действие почти всех романов (а всего у Фолкнера девятнадцать романов), точнее — пятнадцати, разворачивается в штате Миссисипи, округе Йокнапатофа, что в переводе с языка индейцев чикесо означает «Медленно течет река по равнине». Округ занимает пространство в 2400 кв. миль. Живет там 15,5 тыс. человек, из них приблизительно шестьсот фигурируют в романах Фолкнера, это меньше, чем две тысячи у Бальзака, но тоже очень много — мир. Карта этого района, и весьма подробная, разработана самим Фолкнером и воспроизведена на форзаце собрания сочинений в шести томах. Когда вы посмотрите на карту, вы увидите, что с севера протекает река Таллахачи (такая речка действительно протекает через Оксфорд), на юге течет Йокнапатофа, с запада местность ограничивают поросшие сосной холмы, с востока — местечко под названием Французова Балка. Один из центров — городок под названием Джейфферсон. События, происходящие в этих пятнадцати романах, географически локализуем: вот на этой дороге переломал себе кости, попав в катастрофу, Баярд Сарторис (роман «Сарторис»), здесь построил усадьбу Томас Сатпен (роман «Авессалом»). За пределы этих краев герои почти не выходят, здесь когда-то поселились их предки, с тех пор они здесь живут, рожают, женятся, умирают — собственной или насильственной смертью, охотятся, разводят хлопок, работают на лесопильнях, торгуют швейными машинами. Тесный мир, как у Бальзака, как у Пруста, социальная прослойка, правда, совсем иная, эти сугубо американские люди — Компсоны, Сарторисы, Сноупсы, Рэтлифы, Гэвин Стивенс, — переходят из романа в роман. Все это происходит в пределах двухсот сорока шести лет, как указано самим автором.



С историей, однако, дело обстоит несколько сложнее, потому что Фолкнер берет своих персонажей на любом отрезке времени, нимало не заботясь о последовательности. Кстати, когда редакторы указывали ему на очевидные несообразности, он что-либо править отказывался, утверждая, что в том, как это у него, есть высшая правда. В этом историческом временном мире нет устойчивых орбит, по которым бы двигались судьбы героев, они постоянно переплелись, исчезают, возникают снова, они втянуты в бурный поток обстоятельств. В романе «Авессалом, Авессалом!..» героиня по имени Джудит Саттен говорит неожиданно себе самой: «...родившись одновременно со множеством других людей, ты связан с ними, и поэтому пытаясь двинуть рукой или ногой, ты как бы дергаешь за веревочки, но веревочки привязаны к рукам и ногам всех остальных, и все они тоже пытаются за них дергать, и тоже не знают почему, знают только, что веревочки все перепутались и мешают друг другу, все равно как если бы пять или шесть человек пытались соткать ковер на одном ткацком станке, причем каждый хотел бы сплести свой узор».

А если поразбираться с веревочками, то, вообще-то говоря, можно выяснить, что идея веревочек или незримых нитей восходит к философу Платону. У него в сочинении «Законы» говорится так: «Рассмотрим каждого из нас... как марионетку. В нас пребывает состояние наподобие внутренней веревки или нитей — потяни за них, и мы начнем действовать, потяни в другую сторону, и нас влечет к противоположным действиям и тут-то и надо искать ту разницу, которая существует между добродетелью и пороком... и руководствуясь надо одной единственной нитью — золотой и священной нитью разума».

Можно много чего припомнить относительно веревочек, в частности философа Канта, говорившего, что моя свобода кончается там, где начинается свобода другого.

А еще следует добавить не только то, что веревочки переплелись, так сказать, в синхронном срезе, по горизонтали,

в одной временной плоскости, но и то, что узелки и зацепки расположены в любом миге из указанных двухсот сорока шести лет и оттого так слабы возможности объективно разобраться с тем, что когда произошло и что почему причиной. А если еще вдобавок принять во внимание, что у самих фолкнеровских персонажей со временем отношения прескверные и что они частенько, обитая в каком-либо конкретном месте округа Иокнапатофа в таком-то году, на самом деле умом и душой находятся там же, но этак лет на сто или на тридцать раньше. От всего этого не так-то просто разобраться с сюжетом и Фолкнер снабжал некоторые романы хронологическим и биографическим послесловием, мол, такой-то персонаж родился в таком году, а умер в таком, а в этом с ним случилось то-то. От всех этих безнадежно перепутавшихся веревочек царит жестокий хаос, и поистине в ушах у многих персонажей несмолкаемый шум, а в душе кипит ярость. И вообще шум и ярость — знак многих романов Фолкнера, это может быть жуткая ледяная ярость Минка в романе «Особняк» и безумная ярость почерневшего от нее стариашки дока Хайнса из «Света в августе».

Мир, придуманный Фолкнером, подчиняется законам саги: в саге все знают обо всех все, память о событиях, произошедших в достаточно незапамятные времена, жива, словно все свершается сейчас, судьбы людей тесно переплетены, как это обычно бывает в общине, ибо у всех этих людей одна земля. Все это так с одним отличием — в романах Фолкнера нет и тени уравновешенности, свойственной саге, скорее это психопатический мир Достоевского. Вообще, отвечая на вопрос о круге его чтения, Фолкнер всегда называл Ветхий Завет. Библейские темы, отзвуки Библии можно обнаружить как в именах персонажей, так и в сюжетах, в самом торжественном фолкнеровском тоне. И как в Ветхом Завете, дела в Йокнапатофе вершатся и принимают какой-то вселенский размах, в отличие от многих

писателей т. н. «южной школы» или наших бывших «деревенщиков», у которых мир, напротив, сокращался до клочка родной земли. У Маркеса в его Макондо (я имею в виду роман «Сто лет одиночества») тоже, правда, дела происходят масштабные, но этому стилизованному придуманному миру романа не хватает фолкнеровского или шекспировского кровавого дыхания.

Да, это мир шекспировских страстей на пяди земли и слова. Наиболее употребимые в нем, излюбленные Фолкнером: проклятье, судьба, яростный, безжалостный, свирепый, неукротимый, и они не звучат, как это ни удивительно, ни безвкусицей, ни преувеличением. И совершенно не случайно для названия романа «Шум и ярость» используется все та же вечная цитата из шекспировского Макбета. Свои романы Фолкнер называл «поражениями», а некоторые из них считал особенно оглушительными поражениями, но это те поражения, которые, следуя Пастернаку и Рильке, не должно отличать от победы. Нам предстоит немного разобраться с наиболее оглушительными поражениями, понесенными на рубеже тридцатых-сороковых годов, когда были написаны пять романов: «Сарторис», «Шум и ярость», «Когда я умирала», «Святилище», «Свет в августе».

Обыкновенно первые два романа открывают хронику Йокнапатофы, здесь впервые возникают Джейфферсон, Французова Балка, имена персонажей, но оказываемся мы не в начале истории Йокнапатофы, а в ее конце: уходят из жизни последние представители аристократических семейств Сарторисов и Компсонов, чей мир разламывается, ибо приходят другие времена (помните, в «Будденброках» настает время не почтенных и добropорядочных Будденброков, а продувных бестий Хагенштремов), этот мир уже не разумен, он напоминает повозку, перевернутую молодым Баярдом Сарторисом, гоняющим с сумасшедшей скоростью по дорогам на автомобиле и ищущим смерти. Впрочем, буйволы по-прежнему флегматично продолжают

тянуть перевернувшуюся повозку — им это безразлично. Фактически Фолкнер берет тему, апробированную Манном и Голсоуорси, состоящую в истории вырождения одного семейства, но, повторяю, у него нет и намека на эпическое, хронологически последовательное, объективное по тону авторское повествование. Ничего подобного. Это только река, у которой нет ни конца, ни начала, плавно течет по равнине. Она вся здесь, и точно так же здесь вся история, и все время, которое прошло, потому что оно не прошло, ибо по Фолкнеру (и по Прусту, хотя и по-другому) НИКАКОГО БЫЛО НЕТ, НО ВСЕ ЕСТЬ. (У Пруста это объясняется, если вы помните, перебоями в работе памяти). Запах деревьев пробуждает в сознании Бенджи образ Кэдди (персонаж «Шума и ярости»), а печенье «мадлен» — картины детства в сознании Марселя. И тогда получается, что всякое БЫЛО-ЕСТЬ в той мере, в какой оно — реальность переживаемой душевной боли.

Одна из капитальнейших причин катастроф, происходящих в романах Фолкнера, та, что как его герои вкусили «печенья мадлен» так они никак не могут его прожевать, впав в состояние вспоминания, они из него не выходят, у них пресловутые «перебои сердца» (снимал башмаки — понял: бабушка умерла) делятся всю их жизнь, они так и не кончаются — и это конечно иной поворот проблемы, чем у Пруста. Ведь, по Фолкнеру, оказывается, что вечно пребывать ЗДЕСЬ, но не СЕЙЧАС, а значит, и не здесь, пагубно для себя и для окружающих. Персонажи Фолкнера, в отличие от чистейших касталийцев, помешаны на истории и диахронии, круто замешены на своем прошлом, на памяти об отцах и дедах. Вообразите наших ветеранов, особенно перед 9-ым мая, они навечно в своем окопчике или возле пулемета, где бы они реально в это время ни были.

Запах глициний моментально вызывает в памяти Квентина Компсона, персонажа романа «Шум и ярость», его сестру Кэдди, для идиота Бенджи, брата Квентина и Кэдди,

Кэдди вечно пахнет деревьями, а деревья пахнут Кэдди, потому что в мире все повязано и друг в друге отражается. Мисс Дженнинг в романе «Сарторис» не желает садиться в автомобиль Баярда Сарториса, ибо для нее гораздо живее и реальнее всяких технических новинок история, случившаяся некогда, этак полвека назад, во время войны Севера с Югом, (приблизительно тогда, когда у нас отменили крепостное право), и ее родственники, предки, двое офицеров-конфедератов, южан, двое мальчишек, обезумевших от молодости, решили под Рождество отведать индейки в чужом военном лагере, и эта дерзкая выходка, о которой сохраняются почтительные воспоминания в семействе, превращает в глазах мисс Дженнинг двух сумасбродов в двух ангелов, вырывающих своей гибелю род людской из прозябания и духовного ничтожества. Мисс Дженнинг вся там, где стоит беломраморный дом Сарторисов с лестницами, устланными красными коврами и тишиной, где поют снегири, пересмешники и дрозды, и пахнут глициниями. В самом имени этого уходящей династии — Сарторис — звучит некая блистательная обреченность. Для мисс Дженнинг нет никакого БЫЛО, все только ЕСТЬ. То же самое для пастора Хайтауэра из романа «Свет в августе». Это престранный пастырь живет совсем не пастырскими заботами, он живет памятью о деде и весь в том самом миге, на той Гражданской, когда дед его скачет на коне по Джейфферсону... «крики торжества и ужаса, топот копыт, деревья дыбаются в красном зареве, словно застыли от ужаса, и острые фронтоны домов — как зазубренный край рвущейся земли». Это образ, застрявший в уме пастора Хайтауэра, никогда им не прожеванное «печенье мадлен». История Гэйла Хайтауэра — а в «Свете в августе» несколько более или менее самостоятельных сюжетных линий — нелепая история священника, спутавшего церковную кафедру с кавалерийским седлом, в проповедях которого гремят копыта конницы, а его становящиеся все более угрюмыми прихожане

в ужасе разбегаются, но он этого не видит, он живет только своей манией. Точно так же он не замечает ни собственной женитьбы, ни жены, он домогается всеми силами после окончания семинарии прихода в Джейферсоне исключительно потому, что там скакал на коне его дед. И соответственно он за это расплачивается: жена начинает ездить на свидания в гостиницу в соседний город, а потом кончает с собой, его лишают прихода, и он доживает жизнь в домике на краю городка, в котором и пытается в конце романа спастись от преследователей главный герой Кристмас.

Очень многие фолкнеровские персонажи физически проживая в Йокнапатофе начала века, умом и душой «на той единственной (американской) Гражданской», если воспользоваться словами Окуджавы. То же самое в повести «Осквернитель праха», в которой сказано: «Для каждого южанина не однажды, а когда бы он не пожелал, наступает минута, когда еще не пробило два часа в тот июльский день 1863 г., дивизия за оградой наготове, пушки, укрытые в лесу, наведены, свернутые знамена распущены, чтобы сразу вззвиться, и сам Пикетт в своем завитом парике, с длинными напомаженными локонами, в одной руке шляпа, в другой шпага, стоит, глядя на гребень холма и ждет команды Лонгстрита...»

Американский писатель Томас Вулф по этому поводу писал: «Странным образом война из дела оконченного и забытого, ушедшего в небытие, превратилась в мертвеца, которому впрыснули чудесный эликсир и которого теперь нужно лелеять пуще самой жизни. Возник миф, получивший силу чуть ли не божественной святости, возникла чуть ли не народная религия. Под влиянием ее неземного очарования Юг стал отворачиваться от уродств обступившей его жизни и искать спасения в видениях былого величия и красоты, которых никогда не существовало». Не существовало... Но что за дело пастору Хайтауэру, что деда нелепо прикончили в курятнике, когда он с голодухи наме-



ревался стянуть курицу на обед, для него он вечно скакет на коне со шпагой, ибо «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», скакет и подминает под себя всю грядущую жизнь своего потомка.

И позволю себе заметить по поводу нашей «святая святых» — Дня Победы: конечно, государственные праздники цементируют общество. Это, как гимн, встать — руки по швам и все объединяются вокруг частички национальной идеи. Но припомните «Игру в бисер», хаос получился, когда отменили внешние законы, а внутренние, в душе, еще не взрастились. Но когда есть внутренние законы, в душе, не нужны внешние. И не только 9-го мая, но и всякий день тихо помню и ухаживаю за могилой, и не только по праздникам говорю, дорогая бабуля, как я тебя уважаю... и только в этом случае я не вру.

Все эти безумные фолкнеровские мужчины — тяжелые мономаны, не помнящие ни о каких веревочках и ведущие свой поединок с судьбой и при этом никого не принимающие в расчет, — опасность, о которой предупреждал еще Достоевский. Они поперхнулись каждый какой-то своей удаленной во времени историей и не могут сладить с будничной жизнью и временем, в котором они реально живут, и оттого-то у них гул в ушах и ярость в мыслях. И все же очевидно, что причина этого мужского безумия (женщины у Фолкнера все со знаком плюс, даже если им, как мисс Дженни случается витать в облаках) — разрыв в преемственности и традиции в связи с войной. Сказано в «Гамлете»: «распалась связь времен», но именно тогда, когда распадается связь времен и нарушается традиция и преемственность, начинают по городам и романам слоняться поэтические маньяки, «отогревающие в себе неисполнимые мечты и нестройные песни» (Бабель). Если припомнить нашу литературу, то события нашей Гражданской и распад связи времен и человеческой преемственности тоже породил горячечное состояние умов. Так это происходит с героями





Бабеля и Платонова, чье психологическое состояние (у них кипит возмущенный разум) весьма напоминает состояние фолкнеровских героев. У них «душа горит и рвет огнем тьму тела» (Андрей Платонов) и от того эти герои проникаются немыслимой и вечной любовью (к кому бы вы думали?!) — к товарищу Розе Люксембург! Или у Исаака Бабеля: «Мечта ломала мне кости, мечта подо мной тряслася истлевшее сено, сквозь горячий ее ливень я различал...» Это герои, «которые мало едят, но много пребывают во внутренних мыслях», как говорил Платонов. Персонаж Фолкнера тоже чувствует себя подобно «влажному семени, яростно заброшенному в горячую слепую землю». Тонус, как видите, и там и здесь эмоционально приподнятый.

Грубо говоря, все эти продукты расплавшегося, разломившегося времени предаются вечному занятию юношей — поискам истины. Сам Фолкнер говорил, что истины существуют не для того, чтобы их находили, а для того, чтобы их искали. И вот с этой точки зрения персонажи Фолкнера подлежат еще одному делению: они делятся на тех, кто истину ищет, — Квентин Компсон, например, или Байрон Банч, даже загипнотизированный прошлым Хайтауэр, и тех, кто эту истину нашел: пастор Макихерн, док Хайнс, Перси Гrimm, Джейсон, и это самые страшные у Фолкнера люди.

Док Хайнс из «Света в августе», — дед главного героя Кристмаса, отправивший в могилу собственную дочь за то, что она, по его предположениям, родила от негра или мулатки и ее ребенок имеет в крови примесь негритянской крови, человек, косвенным образом повинный и в смерти внука, — это окончательный безумец, вообразивший себя пророком Иеремией, истощенный собственным черным огнем физически жалкий старишак, выхвативший из всей совокупности религиозного чувства, именуемого религиозной верой, только один совершенно необязательный компонент — ненависть к отличающимся от него. В сущности, док Хайнс любит не Бога, а свою ненависть.





Еще один твердокаменный фанатик, обретший истину навечно, протестант, для которого Библия чудовищным образом превращается во что-то вроде военного устава, — пастор Макихерн, приемный отец Кристмаса, которого не выдержавший его тяжкой науки Кристмас убивает.

Нужно сказать, что не раз у Фолкнера появляются одержимые религиозные фанатики, и здесь есть некоторый повод для раздумий о протестантизме (вспомните родителей Гессе, я тогда на этой теме останавливалась, епископа из Бергмановского фильма «Фанни и Александр», твердокаменного блюстителя веры, сгорающего при пожаре). Я не буду вновь останавливаться на этом, подчеркнув, однако, что это благодатная почва для произрастания таких тяжких характеров.

Еще один персонаж, нашедший истину, — типичный боевик, очень узнаваемый Перси Гримм, тот, что убивает Кристмаса, он всегда будет принадлежать к той партии, которой нужны штурмовики. Это человек в принципе интеллектуально осталбенелый, таких сжигает и душит энергия. В интеллекте они не нуждаются, милосердие презирают, им просто нужен враг для выхода энергии, и они этого врага отыскивают.

Вообще у Фолкнера целая галерея, очень разнообразная и потрясающе убедительная, людей твердокаменных, душевно состоящих из одного куска гранита, распятых на «кресте собственной идеи» и похожих на выпущенный из плащи камень: таков Минк из романа «Особняк». Скажу несколько слов об одной его сюжетной линии, совершенно изумительно выписанной: истории всепоглощающей ненависти бедняка Минка к богатому соседу Хьюстону из-за тупого спора о корове, в итоге которого Минк убивает соседа и отправляется на долгие годы в страшную каторжную тюрьму Парчмен. Через тридцать восемь лет Минк покидает Парчмен, на этот раз с идеей справиться с предавшим его родственником Флемом Сноупсом. Прочтите



хотя бы потрясающий отрывок, описывающий, как возвращающийся спустя десятилетия из Парчмена Минк заходит в придорожную лавочонку.

Кто противостоит всем этим сумасшедшим и жестоким мужчинам, одержимым видениями ушедших времен, неукорененным в мире и космосе? Это женщины, существа душевно малоподвижные, безразличные к каким бы то ни было идеям, идеологиям и призракам объекта яростью мужского мира. Таковы, например, Юла Варнер, от которой приходит в состояние полной невменяемости вся мужская половина Джейферсона («Город») и Лина Гроув («Свет в августе»), чья личная история цементирует сюжет, нанизывая романические эпизоды, потому что это как бы центральный ствол: молодая девушка, живущая с братом, сугубые бедняки, соблазненная неким парнем, обещавшим на ней жениться, внушившим ей, что отправляется ненадолго на заработки, и на самом деле сбежавшим. Между тем Лина его терпеливо ждет, а когда подходит время рожать, сама отправляется на его поиски, твердо убежденная, что Бог не попустит, чтобы малыш рождался в отсутствие отца, чтобы в миг родов отец находился неведомо где, а не там, где ему надлежит быть — рядом. В поисках парня она путешествует через весь роман на разных случайных повозках, в кузове автомобиля и пешком, совершенно спокойная и невозмутимая, совершенно безмятежная. И самое удивительное, что она парня находит, только он ей оказывается уже не нужен. В отличие от пронизанных нетерпимостью, яростных и вполне логических речей мужчин, слова Лины Гроув, если она что-то произносит, это какая-то полная чушь, именно такой ее дурацкой репликой кончается роман: «Ну и ну. Носит же человека по свету. Двух месяцев нет, как мы из Алабамы вышли, а уже Теннеси».

Бот еще один пример несокрушимой стойкости у Фолкнера: терпением и покоем этой героини поверяется поведение всех прочих персонажей романа, и откровенно говоря,





на ее фоне, космическом фоне — это и материнское лоно и мать-земля — мелочные, судорожные, назойливые, сумасшедшие, неукорененные в бытии мужчины не смотрятся. Вернее, видны в своем истинном незначительном масштабе. Лина Гроув — это прямо-таки скульптура знаменитого Генри Мура, у которого все женщины с маленькими плечами, телесно неуклонно расширяющиеся к бедрам, этакие бабы, застывшие в покое, теплоте, мягкости, без нужды в интеллекте, но не оттого, что глупы, а не снисходящие до него, этакий вечный архетип, символ вечной женственности. Сопутствующая этим женщинам мудрая тишина время от времени укрощает воящих безумцев. Достаточно вспомнить, как обращается с доком Хайнсом его жена: когда этот изошедшний проклятиями и угрозами,бросаемыми им в толпу, ослабевший от собственной злобы старикашка вонит что-то несусветное, его женушка, дылда в нелепой шляпе, «подвешивает» обмякшего мужа на руку и уводит домой без всякого сопротивления. За редким исключением фолкнеровские мужчины — либо жалкие куклы в руках времени, в которое они впали, либо рабы идей, которые их съели.

И еще одна проблема, без которой не обойтись, говоря о Фолкнере, — это проблема «черного креста», иными словами рабства, на котором распят весь Юг и все белые, проживающие на Юге. Война 1861-1865 годов, напоминающая, как раз была связана с тем, что Северные Штаты навязали Южным, рабовладельческим штатам, свои ценности, отменив систему рабовладения. К сведению, у нас как раз в это время тоже отменяли рабовладение, сиречь крепостное право. В рамках мира Йокнапатофы негры — космическое проклятье, вечная неистребимая вина белых, такая вина, при которой реальные черные не очень-то принимаются к рассмотрению. Потому что проблема черных — это проблема белых, скажем так. Представьте, есть убийца и убивающий, у кого проблемы? Естественно, у убийцы, у убиваемого

никаких нравственных проблем нет. Поэтому Фолкнера интересуют не черные, а белые. Все черные, включая очень выразительный образ Дилси, компсоновской служанки из романа «Шум и ярость», тоже вариант почвы и матери земли, все они дядя Том из небезызвестной «Хижины дяди Тома» Гарриэт Бичер-Стоун, обломовские захары, тургениевские герасимы, мифологические мамки, няньки, Арины Родионовны. Иными словами, у них у всех одно рабское лицо, один рабский характер. Некая дама-южанка сказала: «Мистер Линкольн полагал, что освобождает негров, на самом деле он освободил меня». В итоге, дело оказывается не в рабстве негров, а в том, что белые живут в тяжелой и зловещей тени рабства, и это их крест, несут бремя неизбывной вины, которую им не дали искупить, отняв возможность самим освободить своих невольников. Идея аристократического Юга, которую исповедовал Фолкнер, (разумеется, при всем том, что он был противником рабства и т. д.) состояла в том, что Северу не удалось освободить негров, это должен был сделать сам Юг, а у него отняли такую возможность. Это задача не чужаков, не пришельцев, взявших на себя благородную, но не свою миссию. Освобождение негров — должно было стать делом южан. Обратите внимание, в романе «Свет в августе» есть редкий не «женский» образ женщины, Джоанны Берден, любовницы Кристмаса, которую он убивает, женщины, наделенной фанатизмом мужчины, на Юге пришлой, не очень-то симпатичный образ убежденной сторонницы освобождения негров. Джоанна Берден в результате своей эскапады с Кристмасом и раскаяния в грехе чувственности, впадает, и с той же степенью жесткой убежденности, в религиозное безумие — этим людям лишь бы впадать в безумие, это легче, чем быть взрослым — но ведь Кристмас ее потому и убивает (это одна из возможных версий), что она на манер уже убитого им пастора Макихерна хочет заставить его уверовать. Как религиозной, так и вере в негритянское равноправие.



Меж тем сам Кристмас — ему тридцать три года, и его зовут буквально: «Рождество Христово». Он ни тот, ни этот, ничейная земля, ни белый, ни черный, кто его знает — ведь это так и остается неизвестным, вневременной и всеобщий, человек без свойств. Парадоксально, но он, как и Чичиков, как персонаж — только способ анализа мира, способ увидеть всех остальных, а сам он «никакой», чтобы обеспечить чистоту эксперимента. Правда, одна черта у него есть, он тоже стальная пружина, распрямляющаяся всегда в сторону смерти, души у него нет, это не душа, а какой-то отстойник влечения к смерти, что вполне сочетается с окружающей его эротической атмосферой.

Но возвратимся к черным и белым. Только мы сами, утверждает Фолкнер, южане, можем освободить негров и научить их ответственности, нравственности и свободе, никакое право голоса здесь ничего не решает. Вот, припомните, наши бывшие азиатские республики, которые мы так страстно освобождали от феодализма, — почитайте Платонова — но не смогли освободить, и они прекрасно возвращаются в свое исходное состояние. Никого ни от чего освободить невозможно, твою духовную работу должен проделать ты сам, освободить себя можешь только ты. И тут еще одна фолкнеровская тема: никого не может спасти масса, толпа. Все доказательства от количества, от силы: ура! нас много! — призрачное самоутешение. Правота и количество — вещи, не имеющие друг к другу никакого отношения... Поэтому для Фолкнера всякая общественная борьба за права — фарсовое упрощение проблемы (права женщин, гомосексуалистов и т. д.). «Важен одинокий голос человека», — так, по крайней мере, заявлял Фолкнер в своей Нобелевской лекции. И еще, когда перед вами двое, вы все еще имеете дело с двумя людьми, когда трое — начинается толпа. Толпа у Фолкнера всегда вершит грязные дела. Фолкнер великий христианин, а христианство никогда не было религией ни толпы, ни массы,

но только индивида и становящейся личности. И все же специфически протестантский мотив предопределения, согласно которому люди — пешки в руках Незримого, звучит у Фолкнера тоже очень грозно: людьми, как Кристмасом, движет некая неосмысленная ими самими сила. Вот здесь и лежит, собственно говоря, проблема свободы воли и предопределения, неразрешимая вообще и решаемая только в каждом конкретном случае. Но, разумеется, применительно к Фолкнеру следует говорить не о том, что он исповедовал какие-то идеи, но о том, что, как у всякого великого писателя, у него был строй ощущений, видений и прозрений, который уже мы, часто с натяжкой, для собственного понимания переводим на язык идей. Но от этого и громоздкий стиль Фолкнера. Он, как Толстой, хотел все запихнуть в одну фразу, вложить в один абзац, все оттенки переживаний, все проблески света во тьме, высвечивающие человека. Кстати, название романа «Свет в августе» (другое раннее название было «Роды в августе») связано с темой приятия этого мира и родами Лины Гроув. Но Фолкнер объяснял его еще проще, говоря, что в середине августа в Миссисипи бывают прохладные дни, когда уже чувствуется дыханье осени, и тогда свет так сверкает словно доносится из глубины времен, и это отблеск света более старого, чем наш.

По поводу сложнейшего романа «Шум и ярость» из соображений времени я вынуждена позволить себе лишь несколько пояснений. По словам автора, роман родился из одной картинки: маленькая Кэдди взирается на грушу, чтобы заглянуть в окно на панихиду по бабушке, а Квентин, Джейсон и негры смотрят, как она испачкала панталончики. Сам Фолкнер писал об этом так: «Образ запачканных штанишек девочки, влезшей на грушевое дерево, откуда она могла заглянуть в окно и рассказать о проводах бабки, потом запачканные штанишки смешались с образом девушки без матери и отца, которая спускается по водо-



сточной трубе и убегает из дому, в котором она не находит ни любви, ни понимания. И я начал рассказывать эту историю устами слабоумного ребенка, т. е. знающего факты, но не понимающего их, — но историю рассказать не вышло, и я попытался воспроизвести ее устами брата, Квентина. Не получилось. Устами третьего брата, Джейсона — не то. Тогда я собрал все куски вместе и заполнил пробелы, сделав рассказчиком себя».

Как видите, Фолкнер одно время считал, что достаточно рассказать историю, увиденную глазами больного отсталого ребенка, — между прочим, Бенджи, как и Кристмасу, тридцать три года, и оба они ущербны, — который знает, что происходит, но не знает почему. В речи Бенджи опущены все причинно-следственные связи, нет никаких объяснений. И, однако, в невнятице его ощущений пробивается вполне определенная нота: тоска по былому, олицетворяемому фигурой ушедшей из дома Кэдди. У Бенджи в речи легче всего происходят переходы, вернее, перепады из одного времени в другое, потому что этих перепадов нет: для Бенджи все настояще: «Кэдди пахнет деревьями». Речь Бенджи наиболее эмоционально достоверна, а события в подаче идиота наиболее адекватны тому, что хотел сказать автор. Речи Бенджи противостоит речь Джейсона, самая рациональная, со всеми полагающимися связками и объяснениями, у него уже ничто ничем не пахнет, он вообще не воспринимает чувственного мира, (кстати, в романе есть намек на его импотенцию), зато он разглагольствует о понижении и повышении учетных ставок и выясняет курс доллара. Как это обычно у Фолкнера, мужчины, в частности, Джейсон и Квентин одержимы каждый своей идеей. При этом мерзее Джейсона трудно кого-нибудь себе представить (Фолкнер из всех своих героев больше всего ненавидел Джейсона). Вообще-то, вы увидите, что он не безумец, как док Хайнс, и не туп, как Минк, но он близок именно этим героям, ибо одержим совершенно лютой злобой





и ненавистью. Это какой-то недомерок с комплексом неполноценности и оттого исходящий злой, чистая змея.

Монолог Джейсона написан совершенно блистательно. Конечно, что касается формы, он использовал литературные достижения Джойса, но без джойсовских крайностей в изображении потока сознания. Не обольщайтесь, что бы новое писатель ни придумал, совсем как в жизни или не совсем как в жизни, все равно это более или менее удачная модель, схема. И все же у Фолкнера введение приема, разработанного принципиально Джойсом, я имею в виду так называемый поток сознания, глубинно мотивировано и обусловлено общехудожественными задачами произведения как единого целого.

Увидев, что историю словами одного персонажа не рассказать, Фолкнер попытался передать ее через рассказ другого... Но с Квентином дело обстоит не намного проще. Роман описывает один, последний, день из жизни Квентина Компсона. Квентин бродит, погруженный в свои переживания, по окрестностям Кембриджа, за ним увязывается девочка из итальянского семейства, он что-то ей покупает, булочку, кажется, и она за ним тащится, а у него в голове отец, мать, Кэдди, негры компсоновского семейства, слова отца о времени, сказанные при дарении часов: «Дарю тебе, Квентин, сию гробницу надежд и устремлений». Квентин тоже идеологический помешанный и тоже выпавший, как пастор Хайтаэр, из своего времени человек, он весь мыслями в былом компсоновском величии и безмерном унижении, которое, как он предполагает, семейству приходится претерпевать. При этом особенная для него травма — унижение сестры Кэдди, он для того и придумывает историю с кровосмешением, чтобы превратить обыкновенную историю духовного распада и физического обнищания в сатанинскую, придать ей масштаб и избежать тем самым уж совершенного ничтожества. Квентина терзают по преимуществству муки уязвленной и растрявленной гордости.





Он глух ко всякой реальности, к любому «сейчас», и спрашиваются с наваждением он не в силах. Обратите внимание, Квентин бродит с девчушкой-итальянкой, и они друг друга (Квентин не знает итальянского языка, девчонка — английского) не понимают. На самом деле лингвистическое непонимание — только метафора более обширного непонимания: Квентин не способен принять в себя ничью постороннюю мысль, а его собственные соображения исчерпываются теми, о которых я говорила. И разбивает отцовские часы Квентин потому, что они идут вперед, а его будущее в прошлом. Это «подпольный» человек, хотя и симпатичный.

Позже оказывается, я уже об этом говорила, что этих трех рассказов недостаточно, и история излагается и дополняется автором. И тогда, из сопоставления этих четырех версий, возникает более или менее адекватное представление об истории семейства — это семейная хроника, как «Будденброки», но разительно нетрадиционно написанная — история о некогда владетельном семействе, прощающем в качестве поля для гольфа местному клубу свой заливной луг, чтобы оплатить учебу одного из сыновей, Квентина, и прилично выдать замуж дочь, Кэдди. И все же это история не только материального обнищания, но скорее общей деградации людей, чье время ушло, а к новому они не приспособятся: отец спивается и умирает, мать пребывает в депрессии и вечно больна, старший сын — умственно неполноценен, Квентин нежизнеспособен и кончает с собой, с Кэдди тоже все кончено, а Джейсон такое духовное страшилище, что по сравнению с ним умственно отсталый Бенджи кажется перлом создания.



Олдос Хаксли и его роман о свинцовых снах человечества (1894-1963)

«Мы никогда не живем настоящим. Мы ожидаем будущего и торопим его, словно оно опаздывает, или вспоминаем прошедшее и стремимся удержать его, словно оно уходит слишком быстро. Мы настолько неразумны, что блуждаем во временах, которые нам не принадлежат, не думая о том, единственном, которое наше, мы настолько суэтны, что мечтаем о тех временах, которых нет, и бездумно упускаем единственное, которое существует. Пусть каждый исследует свои мысли: окажется, что они целиком заняты или прошедшим или будущим. О настоящем мы или не думаем или думаем только для того, чтобы выяснить, как устроить будущее. Настоящее никогда не составляет нашей цели... Итак, мы никогда не живем, но всегда только надеемся жить» (Из «Мыслей» Паскаля)

А вот и другой, более недавний пример соображений на ту же тему: «Господа, если к правде святой мир дорогу найти не сумеет, честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой» (Беранже).

Вопрос, который предстоит сегодня выяснить, честь или бесчестие безумцу, навевающему человечеству золотые сны, и как давно это человечество принялось грезить о молочных реках в кисельных берегах.

Оказалось, давно: с времен незапамятных были сказки о землях, в которых царит вечная весна, нет болезней, страсти и зла, зато есть достаток. Вспомните землю обетованную в Библии, Золотой век у Гесиода, Государство Платона и т. д. Таковы немецкая Шлараффия, английская страна Кокейн, французская Кокань, американский рай

бедняков и т. д. Древний миф о земном рае и его обитателях, живших в сказочные времена до начала истории, хилястические учения о грядущем тысячелетнем царстве, об обетованных землях и островах счастья, которые за океанами... Доказано, кстати, что дикиари, которые по представлениям западного человека, жили в раю, того не ведали, а думали вполне как западные христиане, что они пребывают в некоем «падшем» состоянии по сравнению со сказочно счастливым положением дел в прошлом. Ведь, например, в африканских мифах тоже есть свое прошлое, и это прошлое описывается так: в те дни люди ничего не знали о смерти, понимали язык зверей, жили с ними в мире, вообще не работали, а пища всегда была под рукой, а потом этот период закончился, и мир стал таким, каким стал...

Это представление есть у всех народов.

В христианстве ностальгия Золотого века усиливается, преображаясь в страстное желание Рая. Уже сам Восток, на который молятся, ассоциируется с темой Рая. Еще раньше Сократ говорил своим ученикам, что персидские сады называются «парадизами» (огороженное место). Но что такое монастырские сады, если не окружающий монаха земной рай? Вообще, по Аверинцеву, в христианской иконографии, литературе и фольклоре тема «рая» разрабатывается по трем направлениям: рай предстает как небесные ярусы, населенные ангелами; как город, новозаветный Небесный Иерусалим; рай как сад — ветхозаветный Эдем.

Кстати сказать, если говорить о садах, то, кроме Эдема, сквозь христианские образы Сада проглядывают греческие сады Гесперид с золотыми яблоками, яблоневая земля Аввалон в кельтских мифах, божественные сады в эпосе о Гильгамеше. По сути дела это то, что называется «палимпсест», сквозь один образ просвечивает другой. Тема сада как рая актуальна до нашего времени: у Маяковского — «город-сад», у Цветаевой — «За этот ад, За этот бред пошли мне сад на старость лет. Такой мне сад на старость лет. Тот сад? — А может быть, тот свет?»



Короче говоря, времен, когда человечество бы не грезило золотым веком, обретшим вид того или иного изумительного места, в частности, райских садов, не бывало. Это нормальная вещь, когда, оказавшись в невыносимых обстоятельствах, а мы регулярно в них оказываемся, мы придумываем себе какую-нибудь утешительную грезу для компенсации и восстановления утраченного душевного равновесия. Вот один раз грезы человечества взяли и спроецировались на Новый Свет. Скажу об этом несколько слов.

Итак, в 1492 году был открыт Колумбом Новый Свет. С этим открытием было связано много интересных историй, но главное было в том, что поскольку завоеватели не понимали смысла ими увиденного, они стали эту ошеломляющую реальность подгонять к тому, что им было известно, то есть по возможности шить на Новый Свет костюм по мерке Старого. Например, неведомая река была названа Амазонкой, потому что одному конкистадору — мы знаем его имя — втемяшилось, что на ее берегах живут греческие амazonки, и он даже написал об этом отчет Короне. Вообще, там было много замечательных вещей, в частности, в период колонизации во множестве строились католические храмы, на фронтонах которых, к примеру, ангелы играли на индейских инструментах чоронго и т. д. Но важнее всего было не то, что из Индии повезли золото, серебро, картофель и кукурузу, а то, что открытие Нового Света капитально повлияло на европейский образ мыслей: открытием Нового Света радостно воспользовались, и мечта западного человека отыскать современника, живущего в земном раю, начала свое долгое странствие. Отныне вся литература о дикарях служит — а было множество документальных описаний и дневников, — не только этнографическим целям изучения дикарей как таковых, но и утоляет влечение западного человека к благодатной природе Эдема, к тропическим островам, потрясающим пейзажам, блаженной наготе и красоте туземных девушки (разве не





этую жажду засвидетельствовали живопись и судьба Гогена?), к свободе, которой на самом деле — это было доказано исследованиями антропологов, — было меньше, а не больше, чем у нас с вами, к пресловутой сексуальной свободе, которая тоже в значительной степени была плодом пылкого воображения европейцев.

Но как бы то ни было, золотой сон о прекрасной стране и счастливом ее обитателе дикаре возрождается. В 1516 г. выходит «Утопия» Томаса Мора, в которой рассказчик Рафаил Гитлодей, (по-гречески — «сведущий в чепухе») сообщает, что он участник трех путешествий Америго Веспуччи — письма Веспуччи вышли в 1500 г. — и рассказывает об острове «Утопии», на котором проживают утопы, иными словами, о «Нигде», на которой проживают люди, каких не бывает. И живут они при этом исключительно счастливо.

Вот после «Утопии» Мора это слово стало обозначать особый тип, особый жанр романа-путешествия в несуществующую идеальную страну. Утопия предполагала описание воображаемого, в конкретных времена и пространстве общества, построенного на основе социально-исторической гипотезы и устроенного совершеннее, чем общество, в котором живет автор. Причем это описание не частей или отдельных деталей, а системы, целостного устройства. Именно такова уже известная нам по Гессе Касталия.

«Утопия» Мора, «Город Солнца» Кампанеллы, фаланстеры Оуэна и Фурье, «Приключения Телемака» епископа Фенелона, «Путешествие в Икарию» Этьена Кабе, «Робинзон Крузо» Дефо, Четвертый сон Веры Павловны у Чернышевского и т. д. Но важнее всего, быть может, здесь отметить вдохновителя довольно многих идей, павших в России на особенно благодатную почву, я имею в виду идеи французского просветителя Жан-Жака Руссо, чей портрет Лев Николаевич Толстой носил некоторое время на шее в медальоне.



Кредо Руссо: простая естественная жизнь, верность природе, вот — рай. В его сочинении под названием «Эмиль» сказано: «Следуйте по пути, который прокладывает природа, итак, я запер все книги — одна только открыта очам — это книга природы. Ребенок не сделает ничего плохого, если будет выполнять ее требования». Природа делает человека простым, добрым, нравственным, от природы люди склонны только к доброму. Чувства предшествуют разумению и надо полагаться на чувства. Простой человек всегда добр, как Пятница в «Робинзоне», дядя Том в «Хижине дяди Тома» и многие другие.

У епископа Фенелона на его острове Крит земля, как добрая мать, умножает свои дары в зависимости от числа детей их пожинающих. Люди довольствуются только подлинными нуждами, замечательно умея их отличать от неподлинных, и устанавливается гармония. И если не нарушать этой гармонии своею волей, все замечательно. В сущности, на этих идеях покоятся все просветительские проекты преустройства общества. Даже у вообще-то очень проницательного Андрея Платонова: «Необходимо смести все чудовищное, гадкое и злое, чтобы освободить место для прекрасного и доброго». При этом обязанности благодетеля рода человеческого возлагаются на природу.

Для того чтобы утопия была более осуществима и при этом не мешали со стороны, ее обычно строят на острове. Обратите внимание, у Мора — остров, остров Крит, остров Робинзона, остров в «Буре» Шекспира, остров у Голдинга в «Повелителе мух», остров Куба... отделенность от мира способствует более легкому воплощению идеалов.

Специфические черты такого общества — унификация всего на свете и коллективизм (то, что так ненавидел Гессе, убежденный в том, что путь к природе — это путь в грязь и по преимуществу, грязь нравственную). Но проект можно воплотить только если он единообразен, ведь анархия, разнобой не предполагают государственного устрой-



ства. В «Утопии» Мора после недолгой и нетяжелой работы все запрограммировано нюхают розы, у Этьена Кабе в его «Путешествии в Икарию» одежда шьется по образцам, установленным народным собранием, все живут в одинаковых домах, едят в коммунальных столовых, есть госплан и цензурный комитет. В Городе Солнца Кампанеллы можно опускать доносы на инакомыслящих в специальный почтовый ящик.

И всегда такие сообщества созидаются совершенно на пустом месте не только в смысле географического пространства. Важнее, что это сообщества без истории и без традиции, словно до них прежде ничего не было. Проживающие в утопических сообществах радикально нечувствительны к истории. Как сказал отец Георгий Флоровский «утопист чувствует себя в истории как в пустыне». Еще раз вспомните Кастилию, — очень особый случай интеллектуально-элитарной утопии, преследующей особые цели, — с ее нелюбовью к истории, из-за чего под влиянием историка отца Иакова Кнехт, осознав важность преемственности, из нее уходит. Но в такого рода сообществах, я об этом говорила, господствуют горизонтальные товарищественные связи, отвечающие только на вопрос, как это сейчас происходит, а не на вопрос, откуда мы, не вертикальные отношения преемственности и наследования. Главная черта Хама, если вспомнить Библию, то, что он не наследник: для него не существует преемственности в широком смысле слова, одним из обязательных моментов которой является почтение к прошлому и к тем, кто его воплощает.

У Андрея Платонова коммунизм предстает как бродяжничество вдоль земли, перемещение по горизонтали. Кстати, у раннего Гессе поиски себя связаны с горизонтальным перемещением и отказом от социальных связей. И все-таки поиски себя больше стоит связывать с историей, чем с географией.

Исторически первые возражения утопии прозвучали из уст двух великих художников, умерших в один год, 1616,



Сервантеса и Шекспира. У Сервантеса осмеянию подвергается именно прекраснодушие и беспочвенные иллюзии. Благородны идеалы Дон Кихота, но он обречен сеять несчастье. Второе возражение было выдвинуто Шекспиром в последнем сочинении, в «Буре». Позволю себе напомнить вам сюжет: жертвы кораблекрушения, которым удалось спастись, попадают на неведомый остров и один из них формулирует вполне утопическую программу его освоения, прочие выражают по этому поводу сомнения, очевидно, совпадающие с авторскими:

Акт 11, сцена 1

Гонзalo

Когда бы эту землю дали мне...

Антонио

Засеял бы весь остров он крапивой.

Себастьян

Репейник тут везде бы насадил.

Гонзalo

*...И королем бы здесь я стал, то что бы
Устроил я ?*

Себастьян

*Уж верно не попойку —
По той причине, что вина тут нет.*

Гонзalo

*Устроил бы я в этом государстве
Иначе все, чем принято у нас.
Я отменил бы всякую торговлю.
Чиновников, судей я упразднил бы,
Науками никто б не занимался.
Я б уничтожил бедность и богатство,
Здесь не было бы ни рабов, ни слуг.*



Ни виноградарей, ни землепашцев,
 Ни прав наследственных, ни договоров,
 Ни огораживания земель.
 Никто бы не трудился: ни мужчины,
 Ни женщины. Не ведали бы люди
 Металлов, хлеба, масла и вина,
 Но были бы чисты. Никто над ними
 Не властновал бы...

Себастьян

Вот тебе и раз, начал
 Ведь он с того, что он властитель!

Антонио

В конце он позабыл уже начало.

Гонзalo

Все нужное давала бы природа -
 К чему трудиться? Не было бы здесь
 Измен, убийств, ножей, мечей и копий
 И вообще орудий никаких.
 Сама природа щедро бы кормила
 Бесхитростный невинный мой народ.

Себастьян

А можно будет подданным жениться?

Антонио

Нет, это тоже труд. Все будут праздны:
 Толпа бездельников и свора шлюх.

Гонзalo

И я своим правлением затмил бы
 Век Золотой.

Себастьян

О, мудрый государь!

Антонио

Да здравствует король Гонзalo Первый!



Но самые яростные возражения против социального конструктивизма выдвинул Достоевский, знавший по опыту катарги все прелести принудительного человеческого общения и вынужденного общего сожительства. Человек, к тому же, странное существо, он вовсе не всегда стремится к благу и выгоде. Он иногда находит больше всего наслаждения в страдании..., разве есть удовольствия, за которые принц Гамлет отдаст свои мучительные раздумья? Кто и кому дал право решать, что для меня есть счастье? Много ли есть таких, кто променяет свою тяжкую долю на благополучную, но чужую, свое несчастье на чужое довольство? Наконец, не исчезнет ли счастье благополучия вместе с новизной, после того как появится привычка, ведь однообразие и неподвижность человеку противны. И тогда являются такой Великий Инквизитор из Достоевского или такой Главноуправляющий, как у Хаксли, и возлагают на свои плечи ответственность думать и решать за меня. По Достоевскому, это сатанинское высокомерие.

К несчастью, или счастью, нет земель обетованных, в которых сплошные плюсы и ни одного минуса, а что касается утопического сообщества то оно осуществимо только за счет предельной регламентации и унификации — короче говоря, тюрьму можно выстроить продуманно и планомерно, а человеческое сообщество нельзя, хотя, конечно, как говорил Мамардашвили, всем хочется, чтобы их желания осуществились у всех вместе, завтра, в звездный час, но приходится идти к нему маленькими шагками, по отдельности и с отчаянным напряжением.

Вот так обстояли в самых общих чертах дела с утопиями, которые практически всегда оценивались (об отдельных умных возражениях я говорила) положительно, когда Николай Бердяев произнес свои слова о запланированном ужасе, о геометрических идиллиях и омерзительных чудесах, добавив: «...утопии оказались более осуществимыми, чем казалось, вопрос в том, как избежать их осуществле-

ния». Вот когда начинает осознаваться опасность казарменных утопий, тогда в литературе и рождается жанр «Антиутопии». Именно к жанру антиутопий относятся грозные предостерегающие видения, которые нам предложили Хаксли, Оруэлл и Замятин. Между прочим, именно в романе Замятина «Мы» есть парадоксальная фраза, которую сейчас, после знакомства с Борхесом, вы способны оценить. Эта фраза: «Все истины ошибочны». А русский поэт сказал: «мысль изреченная есть ложь». Вспомните, Борхес убегает от Борхеса, осуществившего и, можно сказать, выпавшего в осадок. Но именно по этой причине ошибочна истина утопии — она для всех и навсегда, а истина не может быть для всех и навсегда. Смысл всегда здесь, сейчас для конкретного меня и в моих конкретных обстоятельствах. Конечно, культура предписывает вести себя по правилам, но поступок только по правилу и по программе — не мой.

Евангельская истина — это хорошо, но это истина вообще, пока не наступит ситуация, когда тебе придется на деле ей следовать. Жизни вообще не бывает, или она не жизнь. Жизнь это то, что в частности: одно дело заповедь «не укради», другое дело, — увижу, например, потерянный кошелек и верну хозяину. И здесь возникаю я и мои конкретные обстоятельства. Человек знает правила, но живет он в своих частных решениях. В утопиях нет своих поступков и оттого нет жизни. Но если человек живет в частных решениях своей жизни, то как можно рассчитать завтрашний день? Это ведь не случайно, что не оправдываются прогнозы не только на погоду, прогнозы делаются в расчете на некоторое статистическое усреднение, а его нет. Человек берет и поступает вопреки здравому смыслу, и оттого футурология — самая фантастическая из наук. Человек утопий скучно равен самому себе, а мир похож на сумасшедшего и человек в каждый последующий миг себе не равен, если он жив. Он есть «что-то через себя перехлестывающее», но наука не может иметь дела с чем-то перехлестывающим, она



имеет дело со статистическими тенями и оттого вера в науку — суеверие. Человек призван бороться в своих трудноразличимых обстоятельствах, самостоятельно осмысливая свой ответ, а не вкушая кем-то заблаговременно состряпанные карамельки истин. У Георгия Иванова есть стихи:

*Она прекрасна эта мгла,
она похожа на сиянье.
Добра и зла, добра и зла
в ней неразрывное слиянье...*

А сейчас мы подошли к тому, чтобы поговорить о романе Хаксли «Этот дивный новый мир», вообще-то говоря, произведении немудреном, но детям полезном, хотя Набоков и многие другие считали, что от литературы ну решительно никакой пользы... но мы все-таки по возможности стараемся эту пользу извлечь.

Название романа позаимствовано у того же Шекспира. В «Буре» персонаж по имени Миранда, вступив на неведомый остров, произносит: «О, этот дивный новый мир». Естественно, у Хаксли название звучит иронически. Нам представлены сцены из жизни очередного острова, на сей раз Англии двадцать первого века, на котором осуществлена очередная попытка безоговорочного устроения всеобщего счастья и цель каждого обитателя — свое счастье, а Главноуправляющего — счастье всех его подопечных. Счастье достигается за счет строжайшей регламентации всех действий и обязательного приема «сомы» — легкого наркотика, и это почти всех обитателей устраивает. А для тех, в ком ненароком развились самосознание, есть такая мера как ссылка на дальние острова для уединенных занятий и перевоспитания.

Главноуправляющий острова с его претензией на роль Великого Инквизитора, Отца народов и т. д. — человек, который все знает, все понимает, умный, образованный, проницательный, жертвенно возложивший на свои плечи бремя ответственности за всех.





Роман начинается со сцены в инкубатории, поскольку господин Форд или Фрейд — сознательная издевка Хаксли — открыл всю подноготную, всю грязь семейной жизни, ее устранили, и живорождение считается постыдно-грязным и неприемлемым занятием, а соответствующий сексуальный акт практикуется исключительно в целях развлечения и удовольствия.

Вообще для того, чтобы разобраться в жизни этого чудовищного общества, нужно проанализировать те ее параметры, которые предоставляет в наше распоряжение Хаксли. Это — отношение к семье, родителям, рождению, смерти, возрасту, любви, истине, искусству, природе. Предлагаю сделать это самим — не хитер труд.

Между тем обучение в этой грядущей Англии сводятся к урокам секса и кастового самосознания. В итоге землетрясение оборачивается сверхурочкой работой инкубатория. Единомыслие закладывается биологически, и заблаговременно решается вопрос, быть тебе управляющим или ассенизатором. Стандартные, предсказуемые во всех отношениях люди гарантируют общественную стабильность, ибо секрет счастья и добродетели в том, чтобы любить то, что тебе предназначено, а гипнотизация (многократное внушение соответствующих прописных истин во сне) как раз и прививает любовь к своему социальному уделу и судьбе. Семь часов умеренного труда, «ощущалка» (зал для просмотра кинофильмов, обустроенный таким образом, что зрителям передаются все приятные ощущения героев фильма) и разрешенное совокупление. Все сильные переживания (любовь, Шекспир) — источник нестабильности, поэтому между, скажем, сексуальным позывом и его удовлетворением не должно быть большого временного разрыва.

Искусственному миру вроде бы противостоит естественный мир, мир резервации. На самом деле это не так. Отвратительно и там и здесь, и у Хаксли на этот счет нет ни капли руссоистских иллюзий.

Дивный новый мир оказывается миром суррогатов, голой технократии, инженерии и физиологических инстинктов.

Это в чистом виде обезьянник. Поклонник Шекспира Ди-карь Джон в ужасе припоминает: «Жизнь — это история, которую пересказал дурак, в ней много слов и шума — нет лишь смысла.» Обитатель дивного мира — кретин, не помышляющий ни об истине ни о свободе. Ди-карь Джон кричит: «...не хочу удобств, хочу Бога, поэзию, настоящую опасность, свободу...». Главноуправляющий: «Вы требуете права быть несчастным...»

Здесь на самом деле большая проблема. Хочу, однако, сказать, что если человек — существо из царства природы, как утверждали Евгений Базаров и Зигмунд Фрейд, тогда действительно такой остров — истинное счастье и нечего больше желать. Но ведь это глупости, что человек — животное, пусть даже мыслящее... Самое главное, что человек — не животное. По сравнению с животным у человека отношение к жизни совершенно перевернутое. У животного, полностью обусловленного физиологией и влечениями, есть сознание, но у него нет самосознания, оно не владеет собой, оно себе не хозяин. Иными словами, животное видит и слышит, не зная, что оно видит и слышит, а человек, так сказать, представляет себя в третьем лице, а третье лицо — это и есть самосознание. На иронию и юмор по отношению к самому себе способен только человек, и поэтому человек есть существо, превосходящее себя и мир. Как писал немецкий философ Шелер: животное всегда говорит жизни «да» (его «нет» обусловлено физиологией — пережрал, больше не могу). Но человечность состоит в том, чтобы всякий раз прорываться из царства природы в царство свободы и, делая усилие, воссоздавать себя, ибо человек рожден для усилия как птица для полета.

А если говорить о технических новшествах, то самая сверхразвитая техника прекрасно уживается и соседствует с самыми грубыми суевериями. Коллективное самоубийство группы высококвалифицированных компьютерщиков, пожелавших переселиться на пролетавшую мимо комету, — тому свидетельство. Техника — это продление в человеке линий природы, а не развитие духовного усилия.

Иероглиф одиночества, или Об одном рассказе Франца Кафки (1883-1924)

Трудно припомнить в мировой литературе писателя, чье имя стало бы в такой степени нарицательным, в какой им стало имя Кафки. Эпитет «кафкианский» вошел во все языки и значит: мрачный, странный, причудливый, непонятный, запутанный, абсурдный... Есть анекдоты, например, перифраз строки из известной песни советских времен: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» — вместо «сказку» вставляли «кафку». Иногда ужас измеряются «кафками» — 2 кафки, 3 кафки...

Родился Франц Кафка в большом доме на границе гетто в Праге (вообще чехи, евреи и австрийцы — все считают его своим), в семье коммерсанта, владельца галантерейной лавки. Семейный очаг всю жизнь Кафку чрезвычайно тяготил, особенно тяжелые отношения у него сложились с отцом, человеком крутым, властным и бесцеремонным. Ему было три года, когда батюшка выставил его ночью за какую-то шалость на балкон. Чем-то пражское детство Кафки напоминало таганрогское детство Чехова. Но Чехов не сломался и преодолел все препятствия, Кафку же все препятствия ломали. Отношения с отцом, банальным семейным деспотом — предмет чрезвычайного внимания фрейдистов, пытавшихся разобраться в кафкианских загадках через личную биографию писателя и анализ знаменитого, так никогда и не отправленного, письма к отцу. При этом поразительно, что написал его не мальчик, а великовозрастный муж в период расцвета литературного творчества. Дело, однако, в том, что очень многие сыновья могли бы написать своим отцам такие письма — здесь нет объяснения

творчества и его причин, исходя из биографий, иногда можно обосновать какие-то особенности таланта и стиля, но не более того. И в детстве и в зрелые годы Кафка мучим разнообразными страхами: он боялся няньки, поварихи, учителей, каждый год ждал провала в школе, хотя учится вполне прилично. Кажется, он был «стеклянным» мальчиком, как называл себя вечно ревевший в детстве Петр Ильич Чайковский. После окончания гимназии он решает выбрать такую специальность, которая меньше всего занимала бы душу и мысли, оставляя совершенно равнодушным, и выбирает юриспруденцию, полагая, что она допускает наибольшее «равнодушие».

В двадцать лет знакомится с Максом Бродом, единственным верным другом на всю жизнь, энергичным помощником, душеприказчиком, не исполнившим волю покойного и не уничтожившим его произведений и дневников, за что мы с вами ему премного обязаны. Кончает юридический факультет, имеет весьма причудливые отношения с женщинами: Фелицией Бауэр, Гретой Блох, Миленой Ясенской. И поочередно и зараз. С ними у Кафки бесконечная переписка по два письма в день, бесконечные объяснения в письмах и признания, бегство от реальных свиданий и рассторжение помолвок. Со всеми одно и то же: что с не очень умной и умеренно красивой Фелицией Бауэр, то и с красавицей, умницей и талантливой журналисткой Миленой Ясенской. Они не понимали, что, в сущности, дело не в них, что они случайные жертвы, что просто Кафка, как утопающий, хватается за все, что проплывает мимо в напрасных усилиях спастись. Как-то Фелиция Бауэр использовала в качестве посредницы подружку Грету, и Кафка схватился за нее. То же было и с роковой красавицей, напоминающей Лу Андреас Саломе, Миленой Ясенской. У Кафки был отчаянный страх перед окончательным выбором, перед совместностью, вероятно, более всего перед физической совместностью, хотя он страшно боялся одиночества и боготворил семью. От всего этого, если что и оставалось,

так это письма: к отцу, к Фелиции, и особенно, совершенные письма к Милене. Все они опубликованы.

Кстати, эти письма не очень отличаются по стилю от прозы Кафки, потому что особенности его художественного письма в том, что все эти художественные гротески написаны спокойным регистрирующим слогом. Помните, применительно к Борхесу я вам рассказывала об ученом и визионере Сведенборге, так вот, тексты Кафки – это нечто в том же роде, только объект описания иной. Это чудовища в стеклянных сосудах, как в кунсткамере. Ко всему прочему, у него была болезнь, бывшая в начале века бичом мелкой интеллигенции – чахотка, туберкулез. Впрочем, он утверждал, что его каверна (ниша в легких) – символ Фелиции Бауэр. Правда, последний год жизни Кафка провел очень благополучно с немудреной юной женщиной, заботившейся больше по части кухни, Дорой Димант, которая не предъявляла к нему никаких требований, и этот последний год оказался весьма плодотворен в творческом отношении. Всем и всему чужой, и христианам и иудеям, он был, по сути, совершенно бездомен в том смысле, в котором, по Цветаевой, бездомны все поэты и все проклятые (помните, у Булгакова был поэт Иван Бездомный, это такая серьезная шутка). Милена Ясенская говорила, что он «голый среди одетых». На людях, правда, Кафка держался весело и дружелюбно, представляя совсем не таким, каким его можно было вообразить, читая дневники. Вообще же он относился к тому человеческому типу, который у Юнга называется интровертом.

Согласно теории Юнга, все люди делятся в общих чертах на два типа, и от того, к какому типу принадлежит индивид, зависят его мнение и поведение, хотя, разумеется, в чистом виде экстраверты и интроверты не встречаются, а больше нечетко выраженных типов. К тому же, по Юнгу человек – существо, живущее в психическом поле и тяготеющее к гомеостазу, т. е. к балансу, равновесию. Так что, если одно, например, интровертное, начало выражено очень



сильно, то начинает действовать в порядке компенсации другое начало. (Персона и душа составляют два начала бессознательного.) Это как антитела в клетках, они молчат, пока клетки здоровы, но как только они заболевают, антитела начинают действовать и сопротивляться. Так вот, экстраверт — человек, ориентирующийся на внешний мир, на вещи, на традиции, на внешний порядок, этот человек живет, мыслит, чувствует, приспосабливаясь к внешним требованиям, причем опасность для экстраверта состоит в том, что он может зарваться и потеряться в вещах (припомните случай с бизнесменом в горах, пациентом Юнга, о котором я вам рассказывала). Между тем интроверт, ориентирован внутрь и самоуглублен, упрям в отстаивании своего представления о вещах, это человек, живущий в своих мыслях и додумывающий их до конца, не понимающий, как вещи, понятные ему, могут быть непонятны кому-то другому. Пренебрегающий всеми мнениями, кроме своего или тех, под чьим влиянием он находится. В обществе часто робок, но упрям и т. д.

Так вот, Кафка был предельным интровертом. Идеи Кафки насчет того, как следует вести себя в жизни и в творчестве, заключаются в следующих словах: «Нет нужды выходить из дома — оставайся за свои столом и прислушивайся, и даже не прислушивайся, а жди, и даже не жди, а будь неподвижен и одинок... — и мир откроется тебе, он не может иначе...»

При жизни Кафки были опубликованы восемь набросков. Романы «Процесс», «Замок», «Америка» и большинство рассказов были опубликованы, как я сказала, против воли покойного, после его смерти. Открыт Кафка был в 1928 году, когда рассказ «Превращение» был переведен на французский язык. И с тех пор чего только о Кафке не наговорили. Социологические исследования творчества Кафки, популярный у нас в свое время анализ, например, рассказа «Исправительная колония» с точки зрения критики уродств капиталистического общества — то единствен-





ное, что смогла вообще выдавить из себя советская критика по адресу писателя. Такая критика, однако, бессмысленна — у Кафки нет реального мира в традиционном понимании этого слова и никакого отражения никакого мира тоже. Это не отражения, а изобретения, только вопрос, отчего они у него такие? Психоаналитики исследовали личность Кафки и его отношения с отцом, а не его произведения, к которым непонятно, с какой стороны подступаться. Почти все мы невротики, но писателями от этого не становимся, так что обязательного перехода от невротизма к творчеству тоже нет.

Но можно все же попытаться хоть как-то разобраться с тем рассказом, с которого началась слава Кафки, и который Набоков считал непревзойденным шедевром, с рассказа «Превращение».

Некто Грегор Замза, скромный и усердный мелкий торговый агент малозначащей фирмы. Человек застенчивый и робкий, своим трудом содержащий семейство, состоящее из ничем не примечательных отца и матери, тоже хлопочущих, чтобы продержаться на плаву, и сестры, наделенной некоторыми музыкальными способностями, в одно прекрасное или ужасное утро просыпается с намерением как всегда отправиться на работу. Но внезапно обнаруживает, что он — не он, а какое-то отвратительное насекомое, не то черный жук, не то сороконожка, и не только не может идти ни на какую работу, но и с постели встать не может. Кафка скрупулезно описывает попытки Замзы управиться с мохнатым животом и лапками: он ползает, оставляя клейкие следы. Родители потрясены, является менеджер фирмы выяснить причину неявки на работу: все видят, заглядывая в комнату Замзы, жуткое пищащее насекомое, в которого превратился Грегор. Управляющий сбегает. Грегора запирают у него в комнате. Отец хочет его прикончить, но сестра не дает. Замза ненавидит молоко и молочные продукты, которыми его кормят, сначала кормит его и перестилает ему постель сестра, потом это делает служанка, единственная, кто посещает его комнату. Чтобы не

травмировать посетителей, Грэгор на это время прячется. Без грэговых денег дела идут в доме хуже — приходится пустить постояльцев. Жильцы ужасны, но без них семье не прокормиться. Но это все так, между прочим. Главное то, что все хотят избавления от этого ужаса. И, хворающий после того, как в него попало брошенное отцом яблоко, Грэгор, чье сознание совершенно не изменилось, изменился только физический облик, умаривает себя голодом. Служанка выносит его на помойку. Семейство облегченно вздыхает.

Это не рассказ, а какой-то кошмар. Кстати, Борхес говорил про Кафку, что его произведения это — кошмары, вплоть до всех их безумных подробностей. Но вот теперь послушайте этот отрывок: «...оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной вершка в четыре, у головы толщиной в два пальца, к хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не более десятой доли вершка. На вершок от головы из туловища выходят под углом сорок пять градусов две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что все животное представляется, если смотреть сверху в виде трезубца. Головы я не рассмотрел, но видел два усика, не длинные, в виде двух игл, тоже коричневые. Такие же два усика на конце хвоста и на конце каждой из лап, всего, стало быть, восемь усиков. Животное бегало по комнате очень быстро, упираясь лапами и хвостом, и когда бежало, то и туловище, и лапы извивались, как змейки, с необыкновенной быстротой, несмотря на скорлупу, и на это было очень гадко смотреть».

Что это? Можно подумать, что это описание наружности Грэгора Замзы после превращения... Но это сон Ипполита из романа Достоевского «Идиот». Животное, привидевшееся Ипполиту, извергает сок, такие же следы белого цвета оставляет и Замза, ведь облыкнув, Замза любил лазать по стенам и потолку. У Достоевского гадкое насекомое воплощает омерзительность ужаса смерти (помните, один из



героев Достоевского, Свидригайлов, предполагал, что ад — это не что иное как заброшенная деревенская баня с пауками и затянутыми паутиной углами. Вообще эта мысль Свидригайлова весьма и весьма кафкианская, тянет на три кафки.

Вот что записывает Кафка в Дневнике: «Однажды вечером пришел из канцелярии домой несколько позже и открыл дверь в свою комнату весь в мыслях о недавнем разговоре... уже хотел подойти к умывальнику, как вдруг услышал чужое прерывистое дыхание. Я поднял глаза и увидел на вдвинутой в угол печи в полутьме что-то живое. Сверкающие желтоватым блеском глаза уставились на меня, под незнакомым лицом на печи лежали большие женские груди, все существо, казалось, состояло из груд мягкого белого мяса, толстый желтоватый хвост свисал с печи, конец его все время скользил по щелям между кафельными плитками».

Или запись другого дня: «Сон про опухоль на щеке. Постоянно трепещущая грань между обычной жизнью и кажущимся более реальным ужасом». И еще одна очень важная вещь: «Страх — основа моего существа».

Общее для Кафки характерно восприятие жизни как врага, как угрозы индивиду. Конечно, Достоевский был одним из самых близких Кафке авторов. Как известно, Достоевский оказал исключительное влияние на западное искусство начала века, и шире — на западное мироощущение вообще. Однако Кафка целеустремленно развивал наиболее страдальческие идеи русского писателя, пристально разглядывавшего причудливую подноготную человеческой души. И все же у Достоевского власть тьмы над человеческой душой не окончательна, есть и прогалины и проблески. У Кафки этих прогалин нет.

У Кафки нет грандиозных полотен, хотя есть несколько романов, но это все как какие-то обрывки чего-то, галлюцинации, видения, сны... То привидится замысловатая машина для казни, то замучает какая-то дрянь, до истоков которой не добраться, какой-нибудь докучливый невпопад,



то почудится герою, что он превратился в насекомое. Вообще сюжет у Кафки обычно предельно прост. В романе «Процесс» герой, подавленный непонятным ему бессмыслиценным процессом, не может ни выяснить, в чем его обвиняют, ни даже встретиться с неуловимыми судьями, которым предстоит судить его. Суд же без предварительного рассмотрения дела приговаривает его к обезглавливанию. В другом романе — «Замок» — герой, землемер, вызван в замок, но ему не удается ни проникнуть в замок, ни познакомиться с тем, кто этим замком управляет. В одном из рассказов речь идет об императорском послании, которое не доходит до адресата из-за того, что люди задерживают гонца. Еще в одном человек умирает, не успев выбраться в ближайшее селение. Это все кошмары, но кошмары, имеющие — так полагал Борхес — в основе знаменитую апорию Зенона о движении: догонит ли Ахиллес черепаху при движении из пункта А в пункт Б, и состязание это длится бесконечно, ибо Ахиллесу черепаху не догнать.

И, обратите внимание, маленький обыватель Замза, превратившийся в гадкое насекомое, умирает, совершая самоубийство в маленькой комнате, в которую его упрятано от чужих назойливых глаз семейство, и он даже внутренне не протестует, ведь с судьбой, роком не борются. И при этом в том, что превращение происходит, никто не сомневается, все поражены, шокированы, но никто не удивляется. Абсурд подается как естественное событие. Но отчего это абсурд?

Здесь надо вспомнить Бальзака, да еще и Пруста и Фолкнера. Дело в том, что все эти писатели занимались своего рода «объясняльной деятельностью». Когда у этих авторов персонаж что-либо говорит, или делает жест, то потом писатель на две страницы, а у Пруста и того больше, объясняет, отчего они так сказали или сделали. У Кафки все наоборот. Как метко замечал известный философ и социолог Вальтер Беньямин: «Кафка отделяет гримасу от причин и получает предмет для бесконечных размышлений».





Но, вообще-то говоря, попытки изобразить жест, не интерпретируя его, не истолковывая, были известны давно. Вот, например: «Во втором акте были картоны, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на лампе подняли, и стали играть в трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, а в руках у них было что-то вроде кинжалов, потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая прежде была в белом, а теперь в голубом платье. Они утащили ее не сразу, а долго с ней пели, а потом только утащили, и за кулисами три раза ударили во что-то железное, и все стали на колена и запели молитву».

Это первое посещение оперы Наташей Ростовой. Наташа не подготовлена к восприятию культурных условностей оперы, поэтому она видит только сам жест, не понимая того, что за ним стоит. Для нее, как сказал бы Соссюр, существует только план означающего. Я уже говорила, что противник ритуального условного поведения, противник культурных ритуалов Толстой не видит смысла в опере. Раз простая искренняя Наташа оперы не понимает и для понимания нужна специальная подготовка, значит, долой оперу, а заодно и мое собственное, Льва Толстого, искусство — оно тоже ведь непростое. Но это уже личные толстовские выводы... Для нас же главное, что жестам, предметам и словам Кафка не дает никакого истолкования, в итоге у него все оказывается беспричинно. Вот когда вы впервые слышите иностранное слово, не догадываясь об его значении, ваш слух особенно внимательно фиксирует его звучание, внешнюю оболочку. Вот так получается и с Кафкой. И здесь надо обратить внимание на еще одну вещь: абсурд рождается не только от того, что вещи принципиально не истолковываются, еще более сильный абсурдный эффект возникает оттого, что сополагаются вещи в обычной жизни не совмещающиеся... Например, вы все знаете, что судьи и суды и чердаки — вещи обиходные, явления





обыкновенные. Ну, суд... ну чердак... Но вот если суд — а так это в «Процессе» — разместить на чердаке среди сохнущего белья жильцов, да еще сообщить, что служащие всех судов сидят на чердаках, то дело станет выглядеть угрожающе. При этом люди, переполняющие чердаки, кажутся горбатыми, а чтобы не ушибиться о потолок, некоторые берут с собой диванные подушки.

Или, висела у Грегора Замзы на стене в комнате, когда он был нормальным человеком, рамка с вырезанным из журнала женским изображением, и сейчас, когда он стал Бог знает кем, тоже висит. И оказывается, что самый устрашающий эффект производит не то, что Замза без объяснения причин превратился в насекомое, а то, что он превратился в насекомое, а все остальное на своих местах. И рамка висит на стене и Замза насекомое, и это многое страшнее распространенной шутки насчет «рояля в кустах», как раз и подчеркивающей нелепость сочетания несочетаемых в жизни вещей.

Но если обратиться к творчеству одного известного и модного художника двадцатого века, мы увидим, что этот пресловутый «рояль в кустах» встречается у него сплошь и рядом, составляя, можно сказать, главный творческий принцип. Конечно, это Сальвадор Дали, чьи опредмеченные кошмары, помимо натуральности анатомического атласа, поражают как раз еще и жизненной несочетаемостью предметов. Например, у него есть изображение рояля в пустыне, что так же интересно, как в кустах. Вообще-то если мы немного отвлечемся, то я хочу сказать вам, что больше всего Дали пленяет неискушенного зрителя, а неискушенный зритель всегда пленяется прежде всего темой. В данном случае, экстравагантной темой, и в этом смысле это больше литература, чем живопись, т. е. живопись, которая исходит не из материала, а из посторонних соображений. Это иллюстрация какой-то неживописной идеи: обличить, осудить, поразить. Зато есть живопись, которая не через тему и не через посторонние эффекты (как у поражающего не-



искушенных зрителей Де Кирико или Куинджи) способна дать постичь образ — таковы портреты Эль Греко и Ван Гога, и многих других художников, и это гораздо более серьезный путь.

Конечно, Дали, я не отрицаю, был человеком феноменальных способностей. Он, кстати, утверждал, начитавшись и Фрейда и, возможно, Юнга, что его картины — это рисованные фотографии снов. Вполне на то похоже. Действительно для сновидения как раз характерно то, что мы имеем и в картине Дали и в рассказе Кафки. Нет начала, нет конца, нет характера, нет мотивировки, нет прошлого, есть жест без объяснений, здесь и сейчас. Согласно психоанализу, именно в сновидении подлинные истины бытия, залегающие глубоко в бессознательном, в каком-то потаенном энергетическом поле личности, истины бытия, не пропущенные сознанием и столь потребные личности для баланса, для равновесия, всплывают наружу. Знаки, которые являются нам Кафка и Дали, мы как-то для себя должны дешифровать, мы должны понять что-то из того, что они нам говорят... Я не знаю, как дешифровать Дали, или знаю, по крайней мере, что мне он говорит немного, единственно, что можно ощутить во всех его полотнах, это какую-то темную сексуальность, сопряженную с болезнью, лично меня пугающую.

Что касается Кафки, то напомню вам, что всплывающие в творчестве провидцев архетипы — это общие схемы, незаполненные структуры, которые нам самим надобно заполнить. Может быть, стоит вспомнить, что тема превращения: живого в неживое, людей в предметы, оборотни, Нарцисса — в цветок, Кощя Бессмертного — в царевича, девушки — в плаучую иву, — один из самых основополагающих архетипов. Причем превращение в животное, чаще всего, птицу, по преимуществу, означает смерть. Так что мы имеем все основания воспринимать этот рассказ как один из современных вариантов излюбленной человечеством схемы. Но у Кафки это не смерть после



смерти, нет, превращение Замзы в таракана означает не-вообразимую разобщенность со всеми, кто его окружает в повседневной безобразной жизни, таракан Замза – это некий иероглиф безоглядного одиночества, взаимобезразличия, взаимонепонимания и окончательной человеческой разобщенности.

И еще одно: ужас, мастерски запечатленный, дарует, как говорили древние, катарсис. Явленная нам жуткая картишка, очищает, заговаривает, дает пережить страх и избавляет от страха, избавляет от боли, но для этого ужас должен быть воплощен мастером. Этим как раз и занимается истинное искусство, представляющее собой предостерегающий сон и служащее процессу духовного саморегулирования наций и эпох, помогающее нам установить душевный баланс и сохранить личностную целостность.



Нулевой градус сознания: Альбер Камю «Посторонний» (1913-1960)

В 1942 г. молодой француз из Алжира, журналист, пишет повесть под названием «Le étranger» — то ли чужой, нездешний, то ли посторонний, свое первое и самое читаемое произведение. Позже, в пятидесятые годы, Камю напишет еще много художественных и философских произведений и сделается властителем дум, как говорится, и кумиром французских интеллектуалов. Камю был вполне состоятелен в творческом смысле, когда 4-го января 1960 года спортивный автомобиль, несшийся к Парижу, — за рулем сидел один из самых крупных парижских издателей Пьер Галлимар, — вылетел на обочину, и врезался в платан. Дорога была пустынной, однако шел дождь. Водитель был тяжело ранен, пассажир убит, у разбитой машины полицейские нашли забрызганный грязью портфель, в котором лежали паспорт Камю и рукопись незавершенного романа.

«Посторонний» представляет собой по жанру повесть с весьма традиционным сюжетом, опирающимся, прежде всего на писателей девятнадцатого века: от Стендаля и Гюго, до Толстого и Достоевского, у которых нередко сюжетным стержнем произведения становились злоключения по дороге на скамью подсудимых или на каторгу и эшафот. Эти произведения осуществляли своего рода беспристрастное, писательское, в отличие от официального, расследование поступков героя. Вот и у Камю, несомненно, связанного в своей повести с этой великой русско-французской традицией, осужденный преступник перед смертью пишет записки, стараясь с предельной откровенностью перебрать в памяти то, что привело его в камеру смертника.



Перед нашим взором протекает в высшей степени незамысловатая жизнь одинокого холостяка по имени Мерсо, обитателя алжирского предместья и служащего какой-то конторы. В первый раз мы сталкиваемся с Мерсо в тот день, когда он, получив телеграмму о смерти скончавшейся в богадельне матушки, к своему неудовольствию, понимает, что ему надо ехать на похороны и отправляется в поездку. Но уже на другое утро после похорон и возвращения все входит в обычную колею: по вечерам пустячные разговоры с соседями, купанье в море, связь с более или менее случайными женщинами. И вся жизнь так бы и шла, да только одуревший от жары и солнца и бесконечных нюансов телесных ощущений Мерсо, ненароком встремя в распри своих соседей, фактически случайным выстрелом убивает незнакомого араба. И это приводит его на скамью подсудимых.

Повесть разбита на две равные, композиционно схожие части, очевидно перекликающиеся друг с другом, и здесь снова возникает тема зеркального отражения, переклички и смещения отразившегося предмета. Во второй части — судейское расследование пытается разобраться с причинами случившегося, но справиться со своей задачей суду не удается: Мерсо приговаривают к смерти за убийство, так и не выяснив подлинного смысла происшедшего.

Вторая часть — судебное разбирательство — представляет собой зеркальное отражение первой, а искажает это зеркало или нет, читателю предстоит самому разобраться. По крайней мере, важно одно: Мерсо в нем себя не узнает, ведь говорят о его сухих глазах над гробом матери, о пляже, кино и свидании с женщиной на другой день после похорон, и для судей и прокурора такое поведение — святотатство, так они, возможно, лицемерно, утверждают. Между тем Мерсо не может отделаться от впечатления, что речь идет не о нем. И это так, потому что Мерсо, так сказать, не привык думать о себе в третьем лице, не привык оценивать свои поступки. Отупляющая усталость и сожаление



об утре, пропавшем для прогулки — вот все, что угнетает его у гроба матери. Зато прогулка для Мерсо значит очень много, он обожает стихии моря, солнца и земли, он ими загипнотизирован, он ведь и убивает-то, потому что находится во власти очередного солнечного наваждения. Он себя ни в чем, ни в ком, ни в каком постороннем описании не узнает, потому что его мозг не работает, моральное сознание у Мерсо заменено влечением к телесно-приятному — это то, что называется гедонизмом. В отличие от тупого интеллекта все ощущения Мерсо — зрительные, тактильные, обонятельные, слуховые — всегда остры и свежи. Самый незначительный физиологический раздражитель повергает его либо в исключительное блаженство, либо в эмоциональное отчаяние, он все время словно пребывает в хакслиевской «ощущалке». Физическая потребность в еде, сне, близости с женщиной для Мерсо очень значима, все прочее — досадные обязанности, и ему плевать на карьеру, и безразлично жениться или не жениться, и на ком, а если безразлично, то отчего не сделать подружке приятно?

Такому строю чувств и мыслей соответствует и мастерски переданная речь Мерсо. Обратите внимание, для нее характерна сочинительная или вообще бессоюзная связь (паратаксис), в ней нет причинно-следственных отношений и, стало быть, иерархии вещей и мыслей, выстраивания, так сказать, в глубину, соотнесения чего-то с чем-то. По преимуществу речь Мерсо — простая регистрация ощущений, причем самые сильные вспышки этих ощущений происходят на наиболее сильные по интенсивности физиологические раздражители. Все эти симптомы животной примитивности дали право критику Ролану Барту говорить о «нулевом градусе сознания». Он не так уж далеко ушел, этот Мерсо, от умственно отсталого фолкнеровского Бенджи, для которого мир сводится к тому, что «Кэдди пахнет деревьями». Кстати, обратите внимание, что весь ритуал похорон воспринимается Мерсо именно так, как Наташа Ростова воспринимает оперу, т. е. как что-то абсолютно



чужое и непонятное. Наташа и Мерсо, хотя и по-разному, — дети природы, они не включаются в систему культурной игры, трагической игры, stoической игры. Не случайно однажды — Камю сознательно подчеркивает этот эпизод — Мерсо потрясла встреча в кафе с женщиной, которая ела с отрешенностью марионетки, механически поглощая пищу. Это Мерсо абсолютно непонятно: как можно пищу не вкушать, как можно ею не наслаждаться, именно это, а не что-нибудь другое, для Мерсо святотатство.

Правда, которую яростно отстаивает Мерсо и вместе с ним Альбер Камю, очевидно, несмотря на некоторые оговорки, симпатизирующий своему герою, — это правда «ощущалки», возведенной в высшую ценность. А правда, которую Мерсо вызывающе бросает в лицо суду — дикарская правда, не желание дикаря принимать трудные обязательства, страстное желание сузиться до размеров инфузории, до гусеницы, содрогающейся от физического и физиологического раздражителя. Да, суд лицемерен, но лицемерие суда не может служить оправданием Мерсо. Толстой не признал бы Мерсо «своим», хотя объективно дорогу прокладывал этому он и превратно понятый тезис Ницше о переоценке ценностей. Я подчеркиваю, превратно понятый. Говорят, Ницше любил кошек, а Шопенгауэр — собак, но то, что философов не умиляли кошечки и собачки в человеческом обличии — это точно.

При этом словно случайно забывается, что правдолюб Мерсо отобрал жизнь у случайного араба, но это же не своя жизнь... свою Мерсо ценить умеет. Недаром единственный всплеск сознания возникает у Мерсо именно в связи со смертью, когда он лихорадочно выкрикивает в лицо священнику: «Что мне все, все, любовь матери, правила поведения, если мне суждено умереть?» По мнению Мерсо, и Камю в этом с ним солидарен, смерть обессмысливает жизнь... Что толку, если все равно смерть, — старый мотив. Но это радикально неверно, ибо только смерть дает смысл жизни, ценность и неповторимость всякому нашему по-





ступку. Вообразите, что будет, если окажется, что всякий ваш поступок можно сотню и бесконечное число раз переделывать, поступки и деяния совершенно бы обесценились. Вечность обрекла бы нас на незначительность всех наших поступков. Только грозная точка в финале, имеющая смертью, гарантирует больший или меньший смысл любой жизни.

Повесть Альбера Камю еще один сложно опосредованный рецидив руссоизма и, повторяю, недостаточно освоенного Ницше. Нам представляют, чуть ли не как идеал человека действительно искреннего, но одновременно варвара и дикаря, взывающего к правде инстинктов и отвергающего культуру как фальшь в принципе. Это старая песня, которая в иные времена оказывается по той или иной причине вновь востребованной. При этом, как правило, ссылаются на Ницше. Да у Ницше можно найти много всякого, но я хочу припомнить то, что я говорила на первой лекции, цитируя Ницше: «Воля состоит в том, чтобы удерживаться от инстинктивных поступков, не позволять себе реагировать сразу, не быть игрушкой элементарных раздражений».

Именно о человеке, сделавшемся игрушкой элементарных раздражений, у нас шла речь в этом маленьком сюжете, посвященном сочинению Альбера Камю.





Без итогов

Дорогие друзья, я думаю, вы уже поняли самое главное, а именно то, что как говорил философ Жиль Делез, благодаря искусству мы вместо того, чтобы видеть один — единственный, наш собственный мир, видим мир множественный, или множество миров.

В 1938 году в конце творческого и жизненного пути английский писатель Сомерсет Моэм написал свою лучшую книгу — книгу мемуаров, которую назвал «Подводя итоги». Действительно любая добропорядочная и добротная академическая история литературы, с которой у этого курса очень мало общего, вменила бы себе в непременную обязанность набросать схему развития и вычертить некую генеральную траекторию, по которой осуществлялось движение упомянутой литературы... Я не стану этого делать и потому, что не в силах полноценно разобраться с такой проблемой, и потому что это мне не по нраву, и потому, что по не зависящим от нас обстоятельствам мы оставили за бортом ряд писателей, не говоря о которых, никаких итоговых траекторий прочертить нельзя. Я имею в виду в первую очередь Джеймса Джойса, краеугольный камень романистики двадцатого века... А еще Вирджиния Вулф, Роберт Музиль, Владимир Набоков, не просто прекрасные писатели, это писатели без которых парадигма значений зияет лакунами и вычерчивается ложная траектория. А еще потому, что дыхание этой классики еще долетает до нас, она не отстоялась временем и страстями, ведь «видеть — как говорил Орtega — вопрос расстояния». Так что не стоит торопиться. И все-таки я рискнула бы сделать кое-какие умозаключения общего порядка, предположив, например, что прочитанный курс мог бы иметь подзаголовок «Литература sub specie ludi», или «Литература под знаком





игры», имея в виду те игры, в которых ставка — жизнь, и магистр Кнехт, бросаясь в ледяную воду горного озера, делает последний ход.

И еще, высокая литература в двадцатом веке, условно говоря, не только выглядывает из окна, интересуясь архетипическим пейзажем и архетипическими людьми. Правда, что эта литература частенько склонна вообще отвернуться от такого пейзажа и от всякой святой непосредственности, хотя по-прежнему делает это ради человека. Утонченная и сложная литература двадцатого века, замечу, что произведения, о которых у нас шла речь, очень масштабные по замыслу и виртуозные по исполнению, не становится дегуманизованной, в смысле — бесчеловечной, скорее, совсем наоборот. Кантовское: человек — не средство для моих целей — имеет продолжение в двадцатом веке в «Логике Другого», предполагающей Другого продлением самого себя, ибо сознание всегда множественно. Но это и есть перекличка отражений в борхесовских зеркалах, когда не сыскать начала, потому что этого начала нет, и это прутстовское видение персонажа всякий раз в зеркалах иных глаз иным, чем прежний. Это очень «человеческая» литература, просто у нее иная мера требовательности и к себе и к потребителю, ведь предметом изображения становится не бытовое существование или приключения, а ДУХОВНАЯ СУДЬБА. А это настолько сложнее, насколько Стендаль сложнее Вальтер Скотта. Духовную судьбу не изобразить стародавним способом, кистью простодушного пейзажиста. Уже сам словесный ряд преображается и, конечно, не только он. Сменив предмет изображения, литература неизбежно вторгается в круг тем, всегда бывших объектом философской мысли, при этом литература зачастую выхватывает у философии кусок изо рта. Так входит в литературу всеобъемлющая тема игры в том сверхсерезном смысле, в котором ее трактовала классическая философия. Игра возникает как в качестве темы произведений («Игра в бисер», «Доктор Фаустус»), так и в качестве



творческой практики у большинства писателей, о которых нам довелось говорить, обильно пользующихся разнообразными игровыми приемами, в частности, реставрацией архетипических сюжетов, коллажами, введением цитат и многими, многими другими.

А теперь напоследок о том, о чем не написал Гессе: к сожалению, в конце века в связи с бесконечной и утомительной эксплуатацией одних и тех же игровых приемов игра начала вырождаться, при этом, хотя игроки достигли высокого профессионализма, она стала рутиной. И главное — о духовном самоусовершенствовании речи уже не было и в помине.

В заключение я хотела бы завершить нашу последнюю встречу словами Владимира Владимировича Набокова, сказавшего как-то в конце курса своих лекций: «Работа с вашей группой была необычайно приятным взаимодействием между фонтаном моей речи и садом ваших ушей, иных открытых, иных закрытых, иногда чисто декоративных, но всегда человеческих... Окончив университет, кто-то из вас продолжит чтение великих книг, кто-то прекратит, а кто чувствует, что никогда не разовьет в себе способность наслаждаться великими мастерами, тому лучше их вообще не читать. В конце концов, и в других областях встречается этот трепет восторга. Главное, этот озноб ощутить, а каким отделом сердца или мозга — неважно. Мы рискуем упустить лучшее в жизни, если этому ознобу не научимся, если не научимся привставать чуть выше собственного роста, чтобы отведать плоды искусства — редчайшие и сладчайшие из всех, какие предлагает человеческий ум».



ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ ДЕВЯТНАДЦАТОГО ВЕКА





О чудачествах и проницательности господина Стендаля Анри Бейль (1783-1842)

Фредерик Стендаль, писатель, о чьем творчестве и личности, много чего сказано. Я имею в виду, как современников, так и последующие поколения. Мы эту полемику опустим, и потолкуем немного о причудливой личности господина Стендаля, а также, фактически и сознательно, всего о двух его произведениях — мы ведь с вами здесь не литературный процесс изучаем, куда нам с нашими временными ограничениями анализировать исторический процесс. Нет, мы поведем себя единственным возможным в наших условиях образом — мы постараемся нашупать в том, что принято считать литературной классикой, определенные болевые точки, благодаря которым указанная литературная классика может стать нам душевно и умственно близкой. Вот, собственно говоря, и все. Творчество писателя Стендаля представляет в этом смысле благодатную почву, к тому же оно наиболее непосредственно выводит нас на литературу двадцатого века. Ну конечно, мое дело вам на принципиальные вещи указать, а там всякий за себя сам решает, что ему обо всем этом думать.

Родился писатель в Гренобле в семье адвоката, в среде вполне обеспеченных почтенных буржуа. Стендаль оставил о детском и юношеском периоде своей жизни достаточно достоверные воспоминания. Написанные под конец жизни, они были, согласно завещанию, опубликованы спустя пятнадцать лет после его смерти в сочинении под названием «Жизнь Анри Брюлара». В этих воспоминаниях он, в частности, указывает, что собственный характер его съязвальства и до полной зрелости не претерпел никакой эволюции,



а также ласково именует родимый Гренобль «дерьмом» и «блевотиной». О матушке у мальчика остались самые чудные воспоминания, потому что она умерла, когда ему было семь лет. А батюшке случалось отнимать у сынишки книги, возмешая утрату книг объяснением своих проектов земельной мелиорации. Вот Стендаль и благожелателен к нему, как к родному городу, именуя папашу «ублюдком». Однажды услышав, как какой-то незадачливый священник в разговоре с отцом заметил, что смерть его жены, очевидно, угодна Богу, он заодно и на всю жизнь возненавидел и религию. Стендаль пишет: «Я ненавидел аббата (своего воспитателя), я ненавидел моего отца, я еще более ненавидел религию, во имя которой они меня терроризировали». Воспитывал внука дед с материинской стороны — врач и довольно известный общественный деятель, поклонник Вольтера, естествоиспытатель, автор ряда научно-популярных, как мы бы нынче сказали, книг. Атмосфера в доме деда была куда более благоприятной для интеллектуального развития и вообще теплее, нежели в угрюмом доме отца. Стендаль учится в одной из созданных Конвентом школ, по программе, разработанной философом-просветителем Дестютом де Траси. Это весьма элитарная школа: среди учителей есть ряд примечательных людей, например, языковед и философ, последователь Паскаля и Декарта Клод-Мари Гаттель и известные математики Анри Диопюи и Андре Шабер. Кстати, мы будем об этом говорить, математику Стендаль вообще воспринимает с восторгом, как своего рода необходимую умственную гигиену — и как противоядие от повального общественного лицемерия. Как совершил в математике? А еще он понимает, что хорошие отметки по математике помогут ему удрать из Гренобля и, занимаясь математикой дополнительно, заканчивает триумфально школу первым учеником по этой дисциплине. И еще одно, но великое событие, произшедшее в гренобльском детстве — открытие серванtesовского Дон Кихота. Как скажет сам Стендаль «...величайшая эпоха в моей



жизни». В 1799 г. он покидает Гренобль ради Парижа, где работает в военной канцелярии под руководством весьма высокопоставленного родственника. Канцелярская работа скучна, и через некоторое время мы видим восемнадцатилетнего Стендalia (не без помощи тех же родственников, братьев Дарю) лейтенантом шестого драгунского полка, вместе с полком совершающим итальянский поход. Италия, Милан, миланская опера Ла Скала производят на юного лейтенанта неизгладимое впечатление. Именно в Милане он начинает вести свой знаменитый Дневник, в котором намерен записывать историю своей жизни, ничего не утаявя и не вымарывая. В этом же Дневнике он утверждает, что ему суждено быть писателем, но писателем, которого оценят лишь в двадцатом веке, а до 1880 года ему понятным быть не суждено. И еще он боится собственной чувствительности, способной привести к безумию. Отчасти поэтому он записывает в Дневнике, когда ему двадцать три года: «Найти самого себя. Как можно больше бывать в обществе и развивать свои способности. Я настоятельно нуждаюсь в учебном плане».

В начале наполеоновской кампании родственники Стендalia братья Дарю занимают высокие посты, определенную должность получает и Стендаль, который тогда еще не был ни в каком смысле Стендалем, а был Анри Бейлем, проходящим как-то раз с войсками через немецкий городок Штендаль, название которого ему так понравилось, что одиннадцать лет спустя он сделает его своим основополагающим псевдонимом. В 1810 году посещает соляные копи в Галлеине, где посетителям предлагают ветки, побывавшие в соляной купальне, и это посещение позже отзовется в его знаменитом трактате о любви. Принимает участие в Наполеоновской русской кампании 1812 г., едет к Наполеону в Москву с деловой почтой. В России едва не замерзает, мучается зубной болью и прострелом. В одном из заброшенных московских особняков обнаруживает сочинения Корнеля и Вольтера, томик последнего прихва-





тывает с собой. Снова Париж, снова Милан. А в Милане оперный театр Ла Скала.

При этом я бы хотела, чтобы вы поняли, что в первой четверти девятнадцатого века Ла Скала — это несколько больше, чем просто оперный театр. Это театр, исполняющий одновременно функции огромного салона, в котором сходится элита и средний класс, и, кстати, вовсе не только знатоки музыки. Вообразите, конечно, прекрасная музыка, но опер в ходу не так уж много и все они известны назубок. Так что слушают и разражаются аплодисментами или свистом после кульминационных арий, в которых выказывает свои голосовые возможности та или иная знаменитость, а в прочее время заключают сделки, флиртуют, обсуждают новости, знакомятся.

Стендалию нравится эта атмосфера. Впрочем, музыкой Стендаль увлекается всерьез и навсегда, он обожает композитора Чимарозу, позже он начинает ценить Моцарта, он пишет «Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио» — компилиятивное сочинение, плод искренней увлеченности музыкой и пренебрежения авторским правом. Он пишет о том, что музыка, чье царство начинается там, где кончается царство слова, способна вызвать из прошлого посетившее некогда нас чувство. Тема, которую позже разовьет писатель Марсель Пруст применительно к своему персонажу композитору Вентейю и его сонате.

Вообще Стендаль человек пылких и разнообразных увлечений, уж не буду распространяться об увлечениях любовных — иные исследователи только этому свои рассказы о Стендале и посвящают, — а равно обладатель самых причудливых мнений. Например, он утверждает, что только знание латыни может спасти нацию от варварства и вырождения. Что выше всех наук математика, — об этом мы уже говорили — ибо она не допускает лицемерия и неясности, и в ней невозможно притворяться. С другой стороны, сам он наилучшим образом притворяется, потому что он вдохновенный враль и мистификатор, изобретший



себе 177 (посчитано исследователями) псевдонимов, указывавший в письмах неверные адреса и даты, совершенно сознательно старавшийся всех ввести в заблуждение относительно собственной персоны. Это несчастный влюбленный, перебирающийся из Милана в Париж через перевал Сен-Готтард и мечтавший свалиться в пропасть и на всякий случай придумавший себе эпитафию: «Арриго Бейль — миланец. Жил, любил, писал. Эта душа обожала Моцарта, Чимарозу и Гайдна». Страсть к мистификациям, впрочем, в этом случае не увенчалась успехом — в надписи на могиле на Монмартре, в Париже, а не в Италии, написано Анри Бейль, и несколько ниже, — Стендаль.

Стендаль, человек, прогуливавшийся по Милану с булавкой в лацкане камзола, и булавка указывала, на то, что к нему подходить нельзя — он думает. Этот скорописец, человек едва успевавший записывать пришедшие ему в голову слова, ужасно скучает без общества в маленьком городке Чивитавеккья, куда он во времена Бурбонов послан служить консулом, и с тоской следит из окна консульства, как подваливают и отваливают от пристани пароходы. Это человек, сохранивший, несмотря на участие в бесславном русском походе, уважение к Наполеону и даже восхищение им, в отличие, например, от Бетховена, разорвавшего посвящение и разочаровавшегося в короновавшем себя республиканце.

В России этого господина, ставившего томик Вольтера, тоже приметили. Русский декабрист Николай Иванович Тургенев буркнет, что у писателя физиономия лавочника. (Что поделаешь, с физиономиями знаменитых философов дела обстоят еще хуже.) А поэт Вяземский напишет ему кудрявую записку, в которой скажет, что он, Вяземский, не последний литератор в своем отечестве, хорошо знакомый с господином Фредериком Стендалем по прогулкам по Риму (намек на книгу Стендalia «Прогулки по Риму»), счастлив был бы быть представленным господину Анри Бейлю.

А еще важная деталь характера: понятие Бога в произведениях Стендalia не присутствует. Идея Бога — утвер-





ждает он — полезна только тирании, и вообще «Бога извinyaет только то, что его нет». Острое словцо, которому позже позавидует Ницше. Стендаль вполне сын Века Проповеди, ему нравится философ Дестюд де Траси, полагавший, что философия является частью зоологии. И еще Стендаль думает, что с философа Декарта хватило бы «Физики», а «Метафизику» писать было ни к чему. Этот стремившийся к ясности мистификатор, считал, что все лгут, в этом он был совершенно уверен, и оттого лгал сам. Но поэтому же он думал, что писать — это значит разоблачать, анатомировать, измерять жар термометром, разлагать чувства на порывы и смотреть на них в лупу.

Однажды в салоне кто-то его простодушно спросил о профессии и получил ответ: исследователь человеческого сердца. Современники Стендаля действительно не разглядели, за исключением Бальзака и Гете. Но похвала Бальзака двусмысленна, а Гете к словам одобрения не без изумления присовокупил, что этот очень талантливый писатель без зазрения совести содрал у него большой кусок текста и приписал его совсем другому источнику. Так все случилось, как предсказывал сам Стендаль. А еще исследователи подсчитали, что литературой он зарабатывал в день семьдесят пять сантимов, а в год — убогих двести семьдесят франков. Человек с блестящей памятью он в последние годы сильно страдал от ее ослабления и как-то заметил, что нет ничего смешного в том, чтобы умереть на улице, если это не намеренно. 22-го марта 1842 г. он упал на парижской улице. Случившийся рядом друг велел перенести его в отель, в котором писатель жил, и там он, не приходя в сознание, умирает от удара, или, как нынче говорят, инсульта. И это было совсем не намеренно.

Когда он умер, Бальзак обронил, что теперь уже со Стендалем не покончить никогда. А поэт Поль Клодель, хотя и не прощавший Стендалю атеизма, сказал, что он один из полубогов французской литературы, мэтр абстрактной и пылкой, сухой и легкой литературы, качества,



отличающие французскую литературу от любой другой. Это литература сжатых формул и динамики, равно отторгающая догматическое и поэтическое.

А сейчас собственно о творчестве. Потому что если Стендаль сегодня нас интересует, то это не потому, что у него было несчастливое детство или он принимал участие в на-полеоновских походах, не потому что он сделал посредственную дипломатическую карьеру, или имел любовные связи, не потому, что он о себе думал или говорил, а потому что оставил после себя выдающиеся тексты. Вот кое-какие соображения, рождающиеся при соприкосновении всего лишь с двумя текстами писателя.

Собственно говоря, тема у обоих произведений общая — любовь. Но одно из них написано в форме трактата, второе — роман. И еще одно забавное наблюдение: если бы писатель Стендаль в своем романе о любви строго следовал идеям своего трактата о любви, возможно, нам не пришлось бы изучать творчество этого писателя. Но давайте по порядку. Трактат, который так и называется «Трактат о любви», был написан в ту эпоху, когда еще не остыла самая сильная и пылкая из стендальевских страстей — любовь к Матильде Висконтини, жене генерала Яна Дембовского, с которым она жила врозь, имея от него двух детей. Матильда страстные эпистолярные признания Стендalia не распечатывала, предлагая взамен духовное сродство и дружбу, а после того как писатель, переодетый в маскарадное платье, позволил себе ее преследовать, и вовсе разгневалась. Она была убежденной «карбонаркой» и позже подверглась домашнему аресту.

Как бы то ни было, под впечатлением этой любви в двадцатом году Стендаль работает над Трактатом и в двадцать втором году его публикует, считая Трактат своим главным произведением. Публикация проходит незамеченной.

Что же представляет собой сочинение на такую увлекательную тему?

Стендаль с его математическим пунктиком ставит себе целью просто и математически убедительно объяснить, что





такое любовь и каковы ее этапы и как развивается чувство, именуемое любовной страстью. Не напрасно же он считает себя прежде всего и больше всего исследователем человеческого сердца. Меж тем в это время самым знаменитым писателем, чья слава достигла апогея, считается Вальтер Скотт. При всем уважении к Скотту у Стендalia к нему есть претензии. Он считает, что произведения Скотта страдают существенными недостатками — писатель ничего не понимает в человеческом сердце. Скотт избегает говорить не только о любви, но и о чувствах вообще, заменяя их описанием вещей, о которых мало кто знает, как они на самом деле выглядели. Но дело даже не в этом, а в том, что описать одежду средневекового раба — полагает Стендаль — пейзаж, лицо легче, чем трудноуловимое движение души, человеческого сердца. И вообще описание одежды — напрасная трата времени. Важнее побудительные мотивы души. Итак, в 1820 г. он заводит *casus morbi*, или историю болезни, состоящую из серии клинических наблюдений над поведением больного, которым является он сам, иными словами, он пишет трактат о любви.

Книга начинается утверждением, что существуют четыре вида любви: любовь- страсть, любовь- склонность, любовь физическая и любовь, порожденная тщеславием. (престранный *principium divisionis!*). Все они следуют одним и тем же законам, хотя высшим типом является любовь- страсть. Этот процесс начинается с восхищения, после чего следует стадия, когда вступает в действие воображение, украшающее возлюбленную всевозможными достоинствами, затем наступает стадия надежд, чередующаяся с волнениями и тревогами насчет взаимности, и вот здесь начинается та самая стадия, то знаменитое преображение, которое Стендаль называет КРИСТАЛЛИЗАЦИЕЙ чувства. «Я называю кристаллизацией — пишет Стендаль — такую деятельность сознания, когда оно использует все, что ему предстает для того, чтобы наделить предмет любви все новыми совершенствами». И здесь у Стендalia имеется знаменитое сравнение





с теми самыми солевыми копями вблизи Зальцбурга в Галльне, в которых он некогда побывал, и ему там презентовали украшенную кристаллами ветку. Вот как эта брошенная в соляную купальню сухая веточка спустя несколько часов предстанет искрящейся и переливающейся радужными кристаллами, так происходит и с кристаллизующейся и расцветающей в душе любовью.

Если при выходе сочинение не заметили, позже Трактат «О любви» стал так же неизбежен на камине в светской гостиной, как картины на стенах или чайный сервис. Светское общество читало Трактат, более того, по прошествии многих лет трактат считали нужным опровергать.

Так в сороковые годы двадцатого века испанский философ, чье имя у меня в лекциях будет встречаться более или менее регулярно, Хосе Ортега-и-Гассет счел нужным в своих «Этюдах о любви» вступить в полемику — и успешной — со Стендалем. Присмотримся к резонам знаменитого испанского философа. В сущности, они таковы: В голове у Стендalu рождалось много теорий, но теоретиком он был никаким. Его трактат читается с упоением, но только потому, что автор — прекрасный рассказчик. Согласно Стендалю — пишет Ортега — мы влюбляемся, когда наше воображение наделяет кого-либо не присущими ему достоинствами, а когда дурман рассеивается, любовь умирает. Любовь — по Стендалю — не только не видит реальности, она ее фальсифицирует. Стендаль очень сильно преувеличивает заключенную в любви долю обмана. Самая сильная сторона трактата это предположение, что есть истории, любовные только с виду. Случай Стендalu совершенно ясен — заявляет Ортега — речь идет о человеке, который не только никогда не любил, но и которого никогда не любили. Все его бесконечные страсти суть псевдолюбовь. Чувство маркизы де Кюстин к Шатобриану (я об этом говорила, когда рассказывала про Шатобриана) Стендalu незнакомо. Стендаль утверждает, что кристаллизация — это всплеск душевой энергии и обогащение внутреннего мира.



Но на самом деле влюбленность — это состояние душевного убожества, ненормальное состояние нормального человека, состояние при котором заинтересованность кем-то одним резко сужает круг вещей, прежде волновавших. Мир стягивается в одну точку и теряет свою многомерность. И дело не в том, что как полагал Стендаль, предмету приписываются несуществующие достоинства, а в том, что он занимает в нашем сознании исключительное место. Как только мы впадаем в состояние умственной ограниченности и душевной ангины влюбленности, мы пропали. Влюбленность — замечает при этом Ортега — всего лишь один этап, за которым часто вообще ничего не следует.

Кстати, припомним школьно-хрестоматийный прекрасный рассказ Льва Николаевича Толстого «После бала». Вспомните, что произошло с его главным персонажем Иваном Васильевичем? Влюбленность Ивана Васильевича оказалась этапом, за которым ничего не последовало, потому что это был начальный и не самый существенный этап, на котором, кстати говоря, большинство останавливается. Это первое. Второе и главное, что Толстой, между прочим, очень убедительно опровергает прочно внедрившийся нынче в массовое сознание миф о любви как о неподолимой силы биологически обусловленном инстинкте. (Ортега, между прочим, замечает, что чем сильнее эмоциональный порыв, тем ниже его место в душевной иерархии.) Эта завладевшая умами масс идея всемогущего инстинкта так же ошибочна, как пафос стендальской кристаллизации, полагающей, что достоинства всегда выдуманы, и любить значит заблуждаться. После того как потрясенному взору Ивана Васильевича предстает папаша полковник, бьющий рукой, затянутой в замшевую перчатку, слабосильного или просто мягкосердечного солдата, после зрелица изувеченного татарина, вообще, о чём может идти речь? Это такие непреодолимые культурные обстоятельства, с которыми не справиться никакой влюбленности именно потому, что любовь — это феномен культуры, а вовсе не



инстинкт. Любовь, мои дорогие, скажу непривычную вещь, НЕ ЕСТЕСТВЕННА. Кстати, от того у нее и нет места проживания, своего органа. Говорят, правда, что живет она в душе, которая тоже безместна. И именно потому, что Иван Васильевич — человек, а не безотчетно спаривающееся животное, влюбленность растворяется как облачко в небе. Какая же после такого зрелища любовь, какая такая Варенька?

И, тем не менее, — это справедливо утверждает Ортега — любовь это ситуация, в которой человек, сам того не сознавая, раскрывает свою суть. Именно в выборе объекта любви раскрывается личность мужчины и женщины, ибо, парадоксально, МЫ ТЕ, КОГО МЫ ЛЮБИМ. Что это значит? А значит это, что мы любим улучшенный вариант самих себя, некий идеал — я, который вдруг обнаруживаем воплощенным в другом человеке. К тому же, нужно принять во внимание, что если мы говорим, что такой-то и такая-то — неровня, значит либо мужчина не так уж ничтожен, либо женщина не таких высоких достоинств. Напрасно женщина, претендующая на утонченность, пытается нас обмануть, мы знаем — она любила такого-то, а он груб, лицемерен и пр., но значит и она не такого высокого полета птица, какой хочет казаться. Сердечные пристрастия обнажают наше истинное лицо. По своей сути любовь это выбор, представляющий прекрасный повод подумать о самом себе.

Итак, Стендадя больше всего интересуют побудительные мотивы души и прихоти сердца, и именно тогда, в 1828 г. он набредает на сюжет сугубо современный, такой, какой ему нужен, такой, из которого можно соорудить роман. Источник — судебная хроника. Стендаль не был особенно оригинален, когда утверждал, что судебная хроника источник драгоценных сведений: благородные разбойники наvodняли литературу и до Французской революции, на эту тему было написано немало душепитательных историй. У меня сейчас нет возможности возвращаться к эволюции романического жанра, некогда мы с вами говорили о рыцар-





ском и плутовском романах и том баснословном синтезе, какой дали эти две романические линии в незабвенном «Дон Кихоте», в котором впервые возникли многомерность и объемность. Неоднозначность. Сложность как результат соединения различных точек зрения. Напомню только о самом главном: если рыцарский и плутовской романы представляли собой повествование, которое только указывало на что-то, рассказывало о событиях, то с Дон Кихота начинается представление во плоти, изображение, как было то или другое. Прежде приключение занимало, как занимают события, случившиеся со знакомым человеком. Позже темы перестают интересовать и источником удовольствия становится не история, судьба и приключения, но эффект присутствия. Роман становится представляющим — главное увидеть персонаж воочию.

Нынче — я не говорю о детективах — интересуют не приключения, мы должны увидеть героя, привыкнуть к нему — оттого роман, как говорил Новалис, замедленный жанр. Причем плотность обретается не нанизыванием одного события на другое, а растягиванием каждого отдельного приключения за счет скрупулезного описания мельчайших компонентов. Мы будем говорить об этом, когда зайдет речь о Прусте. Поведение персонажа лучше не укладывать в какие-то определенные рамки, заданные мнимой характеристикой автора — тогда читатель будет вынужден, как это бывает в реальной жизни, сам давать оценку действующему лицу. Вот всем романам Стендالя присуще стремление избегать оценок — вы не вычитаете у него нигде оценок поступкам героя — он стремится сбивать читателя с толку, характеры у него изменчивы и одновременно течение событий весьма неторопливо. Несколько лет из жизни Жюльена Сореля — это всего три или четыре картины (дом Реналей в Верьере, семинария, особняк Ла Молей), каждая из этих картин своей внутренней композицией напоминает отдельный роман Достоевского. И в этом смысле «Красное и черное» совершенно современный роман, да в нем





развивается сюжет и есть действие, но его главное назначение — описать атмосферу. Конкретное стремящееся к финалу действие уравновешивается и даже перевешивается изображением приглашающей к созерцанию атмосферы. В лучших романах — об этом пишет Орtega — запоминаются не происшествия или события, а их участники. Стратегия автора состоит в том, чтобы переселить читателя в воображаемый мир, небольшой и замкнутый, во внутреннее пространство романа. Читательский горизонт в таком случае не расширяется, как в рыцарском романе, а сужается, читатель на время становится провинциалом. Это единственная возможность вызвать у читателя интерес к происходящему. Но оттого нежизнеспособны любые романы, преследующие побочные цели, политические, идеологические, сатирические — ведь касаться любых сиюминутных животрепещущих вопросов все равно, что выталкивать погрузившегося в роман читателя наружу из вымыщенного замкнутого пространства, — разрушать иллюзию. Задача романиста как раз состоит в том, чтобы притупить у читателя чувство действительности, зачаровать его, заставить вести мнимое существование. Повторяю, самым интересным в романе становится не придумывание действий, а придумывание интересных душ.

И вот интересующийся именно интересными душами и всевозможными человеческими безумствами Стендаль в 1827 г. прочитывает Судебную газету с отчетом о деле некоего господина Антуана Берте, обвиненного в покушении на убийство госпожи Мишу. Через три года в свет выходит роман «Красное и черное». Но что прочитал Стендаль в уголовной хронике? Драма случилась в районе родного ненавистного Гренобля, причем в семье, которую Стендаль помнил, семье Мишу. В эту семью берут домашним учителем мальчика из семьи кузнеца, слабосильного и воспитанного деревенским кюре. Антуану двадцать два года. Госпоже Мишу — тридцать пять. По всей вероятности, хозяйку и Антуана начинают связывать особые отношения. Как бы





то ни было, через год Антуан возвращается в семинарию, а еще через два года он вновь желает вернуться в семью Мишу. Но когда он к ним приезжает, он обращает внимание на нового учителя, заменившего его и занявшего его место, причем, вероятно, во всех смыслах. Берте начинает скандалить и угрожать, с помощью семейства Мишу возвращается в семинарию, в которой исповедуется настоятелю. Настоятель требует его удаления из семинарии, дома его избивает отец и устраивает учителем в другую семью. Там на него начинает иметь виды дочка, и отец семейства запрашивает характеристику и сведения у госпожи Мишу. Госпожа Мишу присыпает отрицательный отзыв и Антуана просят семейство покинуть. Мишу стараются ему помочь, но Антуан грозит убить госпожу Мишу как причину всех своих несчастий, и обезумев, стреляет в нее и в себя в церкви. Когда он приходит в себя, госпожа Мишу говорит, что прощает его. На следствии Антуан обвиняет во всем госпожу Мишу. Его казнят.

Кроме того, Стендаль интересуется еще несколькими сходными уголовными делами. С одной стороны, налицо в романе и уголовной хронике совершенно определенное сюжетное сходство, с другой, имеются существенные психологические различия. Задача Стендоля состояла в том, чтобы написать на этой основе роман, непохожий ни на бытописания Вальтера Скотта, ни на чувствительного Шатобриана, ни на псевдогероического Гюго.

Так и вышло — Стендаль ни на кого не похож. При этом использование в отношении «Красного и черного» категорий романтизма, реализма и пр. мало что дает. Что это, с позволения сказать, за романтик, если автора тошнит, когда вместо слова лошадь говорят «скакун»? Но что это за реалист, если его больше всего интересует эфемерная душа? Остается сказать, что, несмотря на влечение к описанию вещей трудноуловимых, все же Стендаль был больше всего воспитан Просвещением, и он был французом, ценившим ясность.



Теперь немного общезвестных вещей. Герой «Красного и черного» Жюльен Сорель — человек, которому выпал скверный жребий родиться в жалкое время в социальных низах. Родись он на двадцать-тридцать лет раньше, у него была бы другая судьба. Сорелю шесть лет во время падения наполеоновской империи, ему ничего не достается от тех времен, когда человек из низов мог сделать головокружительную карьеру. И он живет тихо отцветающими легендами и гиперболами. В прежние годы, в годы наполеоновских карьер для него был возможен взлет — нынче он может стать только священником. Теперь юноше, заговаривающему о славе, отвечают — идите в монахи. И оттого он полон неиспользованной энергии и страсти, которая в это время живет только в социальных низах. Потому что на верху ярость только мешает.

Одинокий дома, он еще более одинок в семинарии, где его ненавидят за незаурядность. Ему остается только одно — выбор между бунтом и лицемерием. И он проходит изумительную школу аморальности, блестяще осваивая науку лицемерия. Талейран — знаменитый дипломат и политический деятель той эпохи, наделенный прозвищем лисы, — имел обыкновение говорить, что слово дается человеку для того, чтобы скрывать свои чувства. Жюльен научается лицемерить, но для того, чтобы по-настоящему продвинуться, надо выбирать кости из рыбы на блюде епископа, как это делает аббат Фрилер. А на это Жюльен не способен. Энергичный и даровитый плебей, которому выпало неудачное время, от всего этого приходит в ярость. И именно поэтому он выбирает себе в тайные кумиры Наполеона. Для него Наполеон — революционер и реформатор на троне. Он полагает, что Наполеон хотел освободить страну от богатых бездельников аристократов и открыть путь талантливым, смелым и энергичным. Но Бурбоны все повернули вспять. Жюльен называет себя учеником Плутарха и Наполеона. Отчего? Оттого, что Плутарх написал биографии Александра Македонского и Цезаря.





Сорель в унизительной ситуации, а это опасно — минуты унижения рождают «робеспьеров». В сущности ведь и Наполеон самоутверждающийся амбициозный коротышка. Вот Сорель и «глядит в Наполеоны» («...мы все глядим в Наполеоны, двуногих тварей миллионы...»), как позже будет глядеть в Наполеоны Раскольников. Но в иные минуты привычка к лицемерию не срабатывает и Сореля неудержимо выносит за рамки общества. Надо сказать, что Стендаль был первым писателем, почувствовавшим историю как смену поколений.

«Красное и черное» в сущности, роман об эпохе. В романе все персонажи рассматриваются глазами Жюльена, сквозь его биографию и отчетливо делятся на тех, кто ему интересен, к кому он относится доброжелательно, и тех, кого он презирает. Последних значительно больше. С одной стороны: г-н Реналь, Вально, аббат Кастанед и прочие, с другой: аббат Шелан, аббат Пирар и, конечно, госпожа Реналь. При всем том у этого так любящего ясность и трезвость писателя самое частотное слово в романе — душа. И разве не годится любое средство для того, чтобы в этом мире лжи, интриганства и лицемерия выстоять? Самое главное для Жюльена — не быть обманутым, не дать себя обмануть. Но это значит — уметь притворяться лучше, чем остальные. Все три романа Стендяля касаются такого мотива, как лицемерие. Это у Стендяля, как у Льва Толстого, большое место. Оттого Толстой так и любил Стендяля.

Впрочем, еще он, конечно, его любил за манеру письма и воспользовался для своих изображений военных действий описанием битвы при Ватерлоо из «Пармского монастыря» Стендяля. У Стендяля — говорил Толстой — война такая, какой она бывает на самом деле. И далее: «во всем том, что я знаю о войне, мой первый учитель — Стендаль».

Итак, девиз Сореля: кому мила цель, милы и средства. Это классическая формулировка, позже ее повторит Бальзак в том смысле, что если хочешь жить и побеждать, изволь принимать правила игры. Когда Сорель открывает,



что все — влияние, места, власть — в руках аристократов или нуворишей, и эти ничтожества везде оттесняют талант и ум, он вспоминает, что во времена Революции и Наполеона каждый в соответствии с возрожденческим принципом, сформулированным Сервантесом, был «сыном своих дел». Сорель претендует на место под солнцем только в связи с личным талантом и заслугами. Но если в прежней литературе ни раб, ни слуга, ни крестьянин не могли претендовать на роль серьезного героя литературного произведения — им, как правило, отводились комические роли — то Жюльен Сорель — первый герой романа плебей, причем возмущенный плебей, сознающий это, и оттого каждую свою личную победу рассматривающий как победу всех плебеев, а свое личное поражение считающий поражением всех людей своего сословия. Он даже госпоже Реналь, женщине, которую он любит, не может простить ее происхождения и принадлежности к слою состоятельных людей. При этом Стендаль — и это надо иметь в виду — сочувствует вовсе не обделенным и обездоленным, но только талантливым и даровитым, чьи места заняты тупыми и бездарными. Это индивидуалистическое и, в определенном смысле, аристократическое чувство, романтический культ героя, тоска по сильной исключительной личности, идея «немногих счастливцев», одаренных богами. И все же, несмотря на явное сочувствие герою, Стендаль смотрит на него трезво и достаточно критически — ведь Сорель невыносимо подозрителен и всегда настороже. Стендаль критически относится к этим настроениям своего героя, к постоянно присутствующему в его переживаниях ощущению, или оттенку чувства, которое можно было бы назвать французским словом *«ressentiment»*, словом, давно ставшим термином. Но что это за чувство? Признаюсь, в незапамятные годы я умудрилась сносно перевести с испанского языка роман под таким названием, не будучи знакомой с концепцией понятия, которая имеется на этот счет у Ницше. Это была типичная советская катастрофа, потому что по-



немецки я не читаю, а по-русски Ницше был запретен. Позже, устыдившись, разобралась и теперь на вас отыгрываюсь. Ну, это из печального личного опыта, а переходя ближе к теме: словарный перевод — обида, досада, злоба, злопамятство, раздражение. Фактически в наше время мы бы сказали, что это чувство, сходное с каким-то комплексом неполноценности. Так вот, дело в том, что Ницше в своей работе «Рождение трагедии из духа музыки», и не только в ней, пространно интерпретирует и объясняет корни этого самого замечательного переживания, практически в той или иной степени всем нам хорошо знакомого. (Недаром Ницше так нравился Стендаль, думаю, что при разработке этой темы личность Жюльена Сореля послужила ему хорошим подспорьем.) Ницше говорит, что это воля к власти, играющая дурную шутку с ее носителем. Та жажда, то побуждение к власти, которое испытывает слабый в каких-то отношениях человек, неспособный эту власть обрести, и затаивающий в итоге в сердце душистый букет из вышеперечисленных оттенков чувств. При этом Ницше припоминает лафонтеновскую басню о лисе и винограде, в которой лисе не добраться до высоко висящего винограда, так она бранит его за незрелость, кислый вкус, жестькость и пр. Так и слабые — говорит Ницше — все, чего они не могут добиться, объявляют недостойным, порочным и дурным. Слабые и неспособные делают из нужды добродетель. Раз я не могу, стало быть, — долой мощь, раз я глуп, значит — интеллект порочен, а потому долой его. Это глубинное чувство зависти, по Ницше, главный источник морали, в принципе, и оно свойственно христианству вообще. Это мстительная и раздраженная неприязнь слабого и ущербного к сильному и талантливому. С этой несколько агрессивной концепцией можно спорить. И один господин, тоже немецкий философ, писавший немного позже, чем Ницше, по имени Макс Шелер с ним поспорил. Он написал работу, которая называется: «Чувство ressentiment в структуре морали». Шелер (кстати, в конце жизни — священник)

поддерживает Ницше, одновременно споря с ним. Он, как и Ницше, утверждает, что *ressentiment* – это своего рода самоотравление души, которая, сознавая собственную слабость, запрещает себе мстить, испытывает ненависть, злобу, зависть и тормозит ответный импульс мести от того, что боится проиграть, испытывая при этом ощущение немощи, бессилия и приговаривая: «ну, ужо тебе! вот придет час, тогда!» Припомните, господа: «Ужо, тебе, строитель чудотворный...!» – бессильную злобу и отчаяние Евгения из «Медного всадника». Месть всегда удел человека слабого в каком-либо отношении. Повторяю, если я вас разбранила, а вы вышли из аудитории и пространно высказались в мой адрес – это не *ressentiment*. *Ressentiment* – постоянное накапливающееся самоотравление в результате торможения ответной реакции. Что касается, утверждения Ницше о том, что на этом зиждется все христианство, это проблематично. Вот Федор Михайлович Достоевский и русские «маленькие люди», «подпольный человек» на этом ощущении взошли и настыны, русская и французская революции пытаются этим чувством. Ведь что такое желание мести как не попытка справиться с собственной болью? Но вот великий святой Франциск Ассизский согревает своим дыханием прокаженного, обнимая его, не оттого, что, как русские революционеры, сочувствует униженным и оскорбленным, а потому что он – ГЕНИЙ ЖИЗНЕННОЙ СИЛЫ, у него глубокое и спокойное ощущение полноты жизни, позволяющее ему не испытывать отвращения. Это движение души, вовсе не желающей компенсировать несправедливость, оно просто от собственного спокойного душевного богатства. Так отвечает Шелер Ницше. Добавлю: великий Гете говорил замечательную вещь: против превосходства другого человека нет средства, кроме как полюбить его. Многие на это способны? Умолкаю. Но возвращаемся, вот это-то чувство *ressentiment*, самоотравления души, ощущающей допущенную и не подлежащую на веку Сореля исправлению не-



справедливость, постоянно испытывает умный и талантливый Жюльен Сорель. «В этих случаях — пишет Стендаль — его взгляд был жесток, а выражение лица ужасно». Да и стреляет Жюльен в госпожу де Реналь, в сущности, потому что переполнилась чаша его унижений, и сорвалась последняя возможность покончить с зависимостью от ничтожеств.

И еще одна важная, быть может, самая важная, вещь... Когда Стендаль говорит, имея в виду Сореля, что у человека две души, это не совсем то, о чем говорили Гете и Достоевский. Стендаль имеет в виду сосуществование в одном человеке фактически двух: человека действия и человека наблюдающего за собственным действием. Встает вопрос, и для Стендalia это тоже вопрос: самонаблюдение отравляет ли любовь? Да, Сорелю самонаблюдение любовь отравляет. Но вообще, этот вопрос можно поставить шире, скажем так: а возможно ли счастье в настоящем? Или счастье это всегда, — Стендаль сам это и говорит — осознание счастья, то, что доходит только потом, пройдя этап осознания, потому что непосредственно мы ничего такого испытать не можем. Повторяю, только потом это или другое состояние может оцениваться как счастье. Иными словами, в большей или меньшей степени мы «всегда включены». Для Расина, Руссо и Толстого непосредственность и осознание, самонаблюдение не совместимы, одно убивает другое. Но здесь художественная правда, и в данном случае это правда Стендalia, сильнее. Мы с вами по себе знаем, что мы просто обречены на то, чтобы переживать и сознавать одновременно, и сознание при этом вовсе не убивает чувств, а углубляет их. У героя Стендalia переживание любви к госпоже де Реналь и соображение, какая дрянь, — богаче и знатнее меня и надо мной издевается — развиваются параллельно. А еще можно задаться вопросом: что я чувствую, когда я чувствую? Да, мы видим и способны анализировать свои собственные переживания в момент их переживания, и это не отменяет переживания. Кое-кто скажет, что это лицемерие. Но это вовсе не лицемерие и не двоедушие, но нормальное состояние нормально сложного человека.



Кстати, Лев Толстой, так страстно домогавшийся душевной одномерности, пытался описать неравенство человека самому себе (этот эпизод остался в черновиках и не использовался им) на физическом уровне: «в то время как мои уста поблагодарили и попрощались, тело изогнулось и село на диван». Физическое или душевное несовпадение с самим собой — нормальное явление, не стоит нас упрощать. Одна из самых сильных страстей человека и героев Стендадля, и в этом принципиальная новизна Стендадля и состоит, — отдавать себе отчет в том, что он переживает. Припомните, как Жюльен ставит себе задачу завладеть ручкой госпожи де Реналь. Он желает добиться, чтобы эта ручка не отдергивалась, ибо ему хочется хотя бы отчасти, компенсировать то унижение, которому он, простолюдин, подвергается в доме аристократа. «Это сознание долга, который ему надлежало выполнить, и боязнь почувствовать себя смешным или, вернее, почувствовать себя униженным мгновенно отравили всю его радость» (гл. 8). В следующей главе герой решает во чтобы то ни стало добиться, чтобы рука госпожи Реналь осталась в его руке. «Как только часы пробьют десять, я сделаю то, что обещал сделать нынче вечером, — иначе иду к себе и пулю в лоб». Он совершает свой подвиг и душа его утопает в блаженстве не оттого, что он влюблен в г-жу де Реналь, а оттого, что кончилась эта чудовищная пытка. Это уже достаточно сложное душевное состояние, и, конечно, до Стендадля литература таких вещей не знала. Писатель, действительно, оказался специалистом по человеческому сердцу. Но возвратимся к г-же Реналь: она, совершенно упоенная любовью, пребывает в блаженстве и всю ночь не смыкает глаз, ибо счастье не дает ей уснуть. Меж тем Жюльен засыпает мертвым сном, изнемогший от борьбы, которую целый день вели в его сердце застенчивость и гордость. Утром, когда его разбудили, он не вспоминает г-жу де Реналь... он выполнил свой долг — вот главная восторженная мысль.





Эта ситуация неоднократно обыгрывается Стендalem для того, чтобы показать как различно восприятие людей. (Мамардашвили по этому поводу шутливо замечал, что не следует целовать возлюбленного, когда он несет хвост).

Утром, забывая о всех своих победах, Жюльен думает: «...надо будет сказать, что я влюблен в нее». Здесь все — цинизм и застенчивость, расчет и импульсивность, увлеченность и гордыня. Про такой характер — а Стендаль избегает комментариев и авторских оценок, только рисуя, — никто уже не скажет, что он односложен. Да, Жюльен Сорель взрывается, его постоянно «выносит за газон», он лицемерит и врет. Но вот в этом состоянии двойственности, переживания и самоанализа, на самом деле, никакой двойственности нет, а есть удел человеческий. Не зря крупнейшие философы говорят, что человек — это единственное среди животного мира существо, задающееся вопросом о себе. И даже более, ты человек именно в той мере, в какой задаешься вопросом о себе, своих состояниях.

Ходили слухи, что для того чтобы взять нужный тон в романе, Стендаль поутру читал Гражданский кодекс и отсюда сжатость, сухость, объективность. Романы Стендalia похожи на дневники, наброски, имеющие целью сохранить, воспроизвести в целости непосредственность душевного движения, именно так, как оно развивалось. Истинная цель повествования о Сореле передать не результат его чувств и поступков, а их внутреннее движение, ритм чувств и мыслей. Но именно поэтому Стендаль близок искусству XX века. Он импровизатор, а современное искусство в значительной мере продукт импровизации. Все психологическое искусство Стендalia направлено на то, чтобы призвать читателя сотрудничать с пишущим, участвовать в наблюдении и анализе, который осуществляет автор. В эпоху до Стендalia цельность и единство характера были критерием правдоподобия. Позже задачи меняются.





Литературный персонаж жив и убедителен в той мере, в какой он сложен, и насколько оставляется читателю места и свободного пространства для додумывания образа, исходя из собственного жизненного опыта. А исходя из нашего жизненного опыта, мы все-таки знаем, что люди не выстроены по одному правилу, что живой человек неравен самому себе, а если всегда равен — он человек не живой, а мертвый, а живой есть что-то через себя «перехлестывающее». Предполагает любить — и вдруг ненавидит, предполагает делать карьеру и небезуспешно лицемерит... и вдруг оскорбляется и стреляет. Конечно, есть разные литературные жанры, например, в детективе во имя узнаваемости всегда у героя выделяются одна или две-три доминирующие черты, на которые автор сознательно давит, создавая типаж... Например, Шерлок Холмс с его вечной трубкой, игрой на скрипке и наблюдательностью... но это именно типаж, маска, даже не характер, который так не любили романтики, потому что в нем тоже чувствуется что-то незыблемое.

История названия. На этот счет много копий сломано. Позволю себе воспроизвести точку зрения известного специалиста по французской литературе и, в частности, по Стендалю, профессора Реизова. Сначала Стендаль предлагал назвать роман — «Жюльен». Но это не очень «кассовое» название, в ходу были такие названия, как, например, «Мертвый осел и гильотинированная женщина», или «Коричневые рассказы опрокинутой головы». По очевидным причинам. Никто не понимал, отчего роман называется «Красное и черное». Многие полагали, что от желания соригинальничать, что это поля рулетки, что цвет мундира... но такой цвет мундира был только у англичан. А у французов красный цвет тогда по преимуществу ассоциировался с красным фонарем. А цвет Реставрации — зеленый. Или когда якобинских заговорщиков казнили в 1794 г. они шли на эшафот в красных рубахах. Черная сутана священника и т. д.





Реизов полагает, что все проще. В романе есть две пророческие сцены, содержащие указание на название романа.

Перед посещением Реналей Жюльен заходит в верьерскую церковь и обращает внимание на царящий в ней красноватый сумрак. Это красными полотнищами зашторены окна. И там же он находит обрывок газеты с отчетом о казни, какие-то слова о преступнике и гильотине и имя преступника, от которого на обрывке осталось лишь окончание, совпадающее окончанием с именем Сорель. Этот эпизод в начале романа как пресловутое чеховское ружье на сцене в первом действии выстреливает в последнем. Это указание на цвет штор и цвет крови — отсюда красное. Кстати, первым изданием роман вышел в двух книжечках, и на обложке каждой из них была изображена соответствующая сцена. На первой это была сцена в церкви. Во второй части впервые присутствующий на семейном приеме в доме Ла Молей Жюльен с удивлением обращает внимание на то, что Матильда в черном. Ему объясняют, что этот наряд — траур по родственнику, казненному на Гревской площади возлюбленному Маргариты Наваррской Бонифасу де Ла Молю. Так возникает черный цвет, и если красный — цвет крови и убийства, то черный — смерти и наказания.

С каким русским писателем можно сопоставить Стендадля? Очень редко замечают, часто упоминая в связи со Стендалем имя Достоевского, что по духу, масштабам и эстетическим взглядам он сходен с Пушкиным. Об этом писала Л. И. Вольперт. И тот и другой воспитаны на идеях Проповедования. Оба в ускоренном темпе прошли одну и ту же эволюцию: борьба с классицистами, увлечение романтизмом, отход от романтизма. И даты-то у них совпадают. В 27-ом первую прозу пишет Стендаль, и Пушкин пишет первую прозу «Арап Петра Великого». 30-ый год, год «Красного и Черного», это пушкинская Болдинская осень. Кстати, известно, что Пушкин читал «Красное и черное», сохранилась записка к одной из его знакомых с просьбой переслать



ему вторую часть романа. К тому же, сходно понимание личности, ее социально-исторической обусловленности, многосторонности характера, решительное неприятие схематичных героев. Общая и суховатая неживописная тональность этой прозы. Стендаля интересует текучесть душевной жизни, Пушкина тоже интересует сложное в простом. Общие черты и сознательное игровое поведение, вся эта любовь к псевдонимам, перевоплощениям, маскам, ролям. Ведь это игровое поведение, сознательная установка на исполнение определенной роли была этапом развития представления о человеке как о чем-то многосложном.

Стендаль и Достоевский. Доказательств тому, что Достоевский читал роман Стендаля не имеется, но в России роман был очень известен и читался. Странно было бы, если бы Достоевский его пропустил. Конечно некоторые основания для сравнения характеров Сореля и Раскольникова имеются. Вспомним: чувствительность Руссо и волевой напор Наполеона одинаково увлекают Сореля. Благородный и независимый индивид — вот его идеал. Чего вообще хочет Сорель, он ведь даже и не карьеры вовсе хочет, хотя и стреляет, обезумев. Он в значительной мере хочет доказать свою исключительность, он хочет доказать, что он не такой, как все. Его единственная забота доказать всем, что он вылеплен из того же теста, что и великие люди, «наполеоны». И, в сущности, его исключительность всеми признана. Но ему этого мало. Когда Сорель в тюрьме говорит, что его всю жизнь одушевляла идея долга, то оказывается, что долг-то состоял в том, чтобы быть выше других. И Сорель и Раскольников «глядят в Наполеоны». Но Сорель поступает так, как поступает, вовсе не из-за идей, им меньше всего движут логика и теоретические соображения. Он руководствуется чувствами, в нем говорит комплекс обиды. Проклятый «recentiment». Что же касается Раскольникова, он проверяет идею, а проверка идей очень русская черта, что бы там ни говорили такие фило-



софы как Бердяев и Шестов, усматривавшие в Раскольникове нерусский характер. Хотя и приятель Раскольникова Разумихин тоже иронически роняет по поводу характера Родиона Романыча «перевод с иностранного», и это можно истолковать как указание на Сореля. Правда, есть возможность еще одного истолкования, о котором я не хочу здесь говорить из-за временных ограничений. Но то, что русские, по крайней мере, с 18-19-го веков сделались людьми идеологическими, людьми, для которых идеи значат очень много, — тому свидетельством весь Достоевский и Толстой тоже. А в какой мере это наше природное, а в какой — заимствованное, различить не очень просто. Другое дело, что горе-теоретики, вроде приснопамятного Родиона Романыча, в проверке своих частных идей обычно не сами берут в руки топор, а предпочитают перекладывать проверку устрашающих идей на плечи готовых на что угодно посредников.





ИЗ ИСПАНОЯЗЫЧНОГО МИРА





Испанский героический эпос

При знакомстве с самым масштабным и хрестоматийным произведением испанского героического эпоса Песнью о Сиде современного не очень основательно подготовленного читателя ждут некоторые неожиданности, самая серьезная из которых риск неадекватного понимания с виду очень незамысловатого и, казалось бы, вполне недвусмысленного текста. Другой неожиданностью для читателя становится тот несомненный факт, что «Песнь о Сиде» внешне мало отвечает трафаретным представлениям о героическом эпосе и об испанском национальном характере как религиозно экзальтированном и фанатичном, отмеченном печатью особенно высокого идеализма. И это еще не все. Дело в том, что всякий текст в восприятии читателя представляет собой палимпсест, и хотя в истории литературы сначала возникает текст о рыцаре Сиде и только через пятьсот лет текст о рыцаре Дон Кихоте, читатель, как правило, читает их в обратном порядке. Но от этого на всякого рыцаря неизбежно падает тень, отбрасываемая Дон Кихотом. В итоге мы склонны ждать от всех рыцарей исповедания такого кодекса рыцарской чести, каковой имел в душе и сердце неzapамятный Рыцарь Печального Образа. Но и на этом пути читателя тоже ждет разочарование, маловероятно чтобы Сид и Дон Кихот нашли общий язык, если бы им довелось — фантастическое предположение! — познакомиться. И не позволила бы этим славным кабальеро понять друг друга, как сказали бы историки, различная ментальность, или, более по-русски, различное умонастроение, ибо жили они, хотя и на одной земле, но в эпохи, по-разному дышавшие, руководствуясь разными, подотчетными и безотчетными, умственными и психическими установками. Точно так тот факт, что и наш читатель, — а наш



читатель по образу мыслей современник Дон Кихота, а не рыцаря Сида — наполняет при чтении нехитрые слова текста Песни, привычным ему, читателю, жизненным содержанием, является источником ряда заблуждений. Впрочем, речь об этом впереди.

Известно, что романский эпос целиком вырос на почве исторического предания, хотя сам этот историзм надо понимать не как сугубую верность в изображении какого-либо исторического факта, а всего лишь как оперирование материалом исторического предания. Также известно, что эпос как жанр достиг полного развития в рамках устного бытования. Он представлял собой импровизацию, которая сначала была пением с музыкальным сопровождением, а позже — декламацией-речитативом. Сказитель, часто из среды самих дружинников, воплощал определенный исторический материал, преображая темы и мотивы избранного им исторического эпизода в рамках одной метрической схемы, опираясь на разработанные неоднократно повторяющиеся устойчивые словесные формулы, которые играли роль опор и облегчали сказителю задачу импровизации. Позже возникла запись сказания, осуществляемая, возможно, самим сказителем. Именно так и вышло, полагают исследователи, с Песнью о Сиде, — а это огромная поэма — которая была записана самим сказителем около 1140 года так называемыми неправильными стихами, т. е. строками с неравным количеством слогов. Песнь воспроизводит эпизоды из жизни реального лица — рыцаря Родриго (Руй) Диаса, прозванного Сидом (сейд — господин, арабское титулование, дававшееся испанским сеньорам, имевшим среди своих подданных мавров, или живших в мавританской среде), который родился между 1025 и 1043 годами, а умер в 1099 г. Песнь действительно близка исторической основе — реальный Сид действительно брал Валенсию и мирился и ссорился с королем Альфонсом Шестым и т. д. При этом фактические исторические основания не мешают Песни о Сиде быть типичным





по форме и смыслам средневековым произведением, подчеркивающим и прославляющим физическую силу и храбрость, хотя и рассказывает сказание о характере, строптивость и незаурядность которого приводят уже не к богоборчеству, а к земным конфликтам. Не исключено, полагают исследователи, что сказитель был знаком со своим героям или же у них были общие знакомые. Это предположение подтверждается исключительно достоверной географической локализацией событий, которые описываются автором Песни. Песнь, что называется, крепко завязана на местности в реальном пространстве, города и деревни указываются сказителем с предельной точностью.

Меж тем в жизни, а не в поэзии, Сид был знатным кастильским рыцарем, крупным военным деятелем эпохи реконкисты, — отвоевания земель, захваченных маврами — которая длилась восемь веков. Существуют основательно документированные достоверные биографии исторического Родриго Диаса — Сида¹. Фаворит короля Кастилии Санчо, после восшествия на престол Альфонса Шестого, Сид из-за наветов завистников королевскую благосклонность утрачивает и изгоняется из пределов Кастилии. В изгнании Сид служит наемником у разных христианских и мусульманских правителей. Отвоевание у мавров стратегического узла, города Валенсии возвращает ему королевское благоволение — Сид мирится с королем и некоторое время действует с ним в союзе. Таковы в самых общих чертах деяния Сида исторического. Характерно, что никто из исследователей, по-разному оценивающих роль Сида в военных действиях тех времен, не подвергает сомнению его выдающийся полководческий талант и исключительную личную храбрость.

Что же касается текста Песни, посвященной его действиям, в ней три части.

Первая часть описывает изгнание Сида. Отправляясь в изгнание, Сид под видом фамильных драгоценностей

¹ Менендес Пидаль, Рамон Сид Кампeadор. М., 2006 г.



закладывает евреям-ростовщикам сундуки с песком. По-прощавшись с женой и дочерьми и собрав отряд, он уходит из Кастилии. К нему стекается воинство, он одерживает ряд побед, после каждой победы отсылая часть добычи королю, который его изгнал.

Вторая часть изображает захват Сидом Валенсии. Получив богатые подарки от Сида после захвата им Валенсии, король мирится с Сидом и позволяет его семье переехать в Валенсию. Более того, король сватает дочерей Сида за инфантов де Каррьон. Сид неохотно соглашается, дарит зятьям по мечу и играет свадьбу.

В третьей части рассказывается о том, что новоиспеченные зяя, затаившие ненависть к Сиду и его сподвижникам, вымешают обиду на дочерях Сида, избив их и оставив на растерзание зверям в лесу Корпес. Сподвижник Сида спасает дочерей. Сид требует от короля мщения. Дело решается в суде, в котором соратники Сида побеждают противников. К дочерям Сида сватаются новые именитые женихи. Завершается Песнь прославлением Сида.

Таков сюжетный каркас, поддерживающий при помощи возвращающихся устойчивых формул, вроде «Сид, в час добрый надевший шпагу», или «Сид... рожденный в час добрый...», или «Сид, бородою славный...» и клишированных (читатель средневекового текста должен постоянно отдавать себе отчет в том, что средневековая эстетика ценит сходство и повторяемость, а не новизну и оригинальность) описании сражений — масштабное сооружение из 3735 стихов.

Как правило, сравнивая Сида с Роландом и указывая на французского собрата как на поэтический ориентир и образец для испанской Песни, исследователи подчеркивают прозаичность и «заземленность» испанского эпоса, чтобы не сказать, разбойную будничность поведения рыцаря Сида. И правда, как еще назвать современному человеку то, чем занимается Сид в изгнании, ведь, в сущности, его деятельность сводится к набегам, грабежам, дележке добычи и очень тщательному ведению бухгалтерии. Характерно, что после





каждого набега сказитель указывает, в каких конкретных цифрах выражалась добыча и какая ее часть воспоследовала для отсылки изгнавшему Сида королю. Едва ли не самые частотные в тексте поэмы глаголы это глаголы: «грабить» и «считать» или их синонимы.

«Всю местность окрест разорил без пощады»

*«Днем отсыпаясь, в набегах ночью
Беря города, он прожил три года»*

*«...Ходил на Альканъяс, разграбил местность.
Одел он в траур весь край окрестный...»*

*«Когда в Валенсию Сид вошел...
Разжились все золотом и серебром
Сделался там богачом любой.
Взял пятую часть мой Сид от всего –
Тридцать тысяч марок ему пришлось».*

*«Минайя с дружиной остался в поле
Считать и записывать взятое с бою» и т. д.²*

Действительно, следует признать, сражения, задаваемые Сидом только постольку, поскольку имеют целью торжество христианской веры, почти всегда это сражения ради добычи и наживы. Сервантесовский Дон Кихот с его милосердием, обостренным нововременным чувством социальной справедливости и зарождающимся правосознанием никогда ничего подобного, конечно бы, не одобрил. Но равно для Сида благородные намерения рыцаря Печального Образа остались бы за семью печатями. При этом вовсе не всегда и только отчасти враг воплощен маврами,

² Цит. по: Западноевропейский эпос. Лениздат, 1977 г. (Перевод Ю. Б. Корнеева)



он может быть представлен содружеством мавров с христианами, а если точнее, врагами являются все не сподвижники, располагающие тем, что может быть отнято и использовано для личного обогащения, обогащения своих людей и в целях военной выгоды. Все это именно так, и в итоге простодушному взгляду, брошенному современным читателем на текст «Песни о Сиде», предстает весьма неожиданная для средних веков картина всевластья практицизма и меркантильности, которую часть исследователей называет реализмом, и находит в ней обаяние и простодушную безыскусственность, столь свойственные обитателям земель за Пиренеями. Это с одной стороны. С другой стороны, у современного читателя создается впечатление, что речь идет о заурядном разбойнике былых времен, этаком лихаче уголовного кодекса, чьи неблаговидные действия в известном количестве случаев задним числом оправдываются пресловутым патриотизмом. Но дело, однако, не в этом.

У поведения рыцаря Сида, конечно, есть подспудные идеальные основания — просто современному взгляду они не сразу видны, потому что судим мы о нем из нашего времени. Да и как иначе мы можем судить? Известное высказывание о том, что «история всегда творится сегодня», т. е. тем, кто ее пишет, — сущая правда. Но не единственная. Правда еще и в том, что, только попытавшись встать хотя бы в чем-то на позиции той, очень далекой, эпохи, можно добиться более или менее адекватного понимания эпических событий.

Прежде всего, нужно отдать себе отчет в одной принципиальной вещи: человек тех времен не был человеком государственным, он не имел у себя в голове никакой стратегии и цели, соответствующих неким общим интересам. А пока не сложилась нововременная идея государства, никого нельзя было убедить в том, что человеческая жизнь обретает смысл тогда, когда она служит какому-то делу. Человек тех времен полагал, что не он должен приспосабливаться к какой-то своей миссии и обязанности, а наоборот миссия призвана



ублажать и развлекать его. Как пишет знаменитый испанский философ Ортега-и-Гассет, самым несущественным в каком-нибудь предприятии было для этих людей довести дело до конца, и самым важным — воспользоваться им как чистым предлогом и счастливым случаем для того, чтобы не сидеть на месте, поспорить, «раздухариться», заварить заварушку, и если повезет, добьть себе на остриях праздных пик какую-нибудь выгоду. (Заметим, кстати сказать, что и выгода эта тоже понималась не на нынешний лад³). Предположим, из Кастилии вниз, на юг, и из Севильи вверх, на север, двигались некие отряды рыцарей с ясным и коротким намерением напасть и ограбить мавританский город, именно так, как это сплошь и рядом происходит в «Песне о Сиде».

*«Вверх по Энаресу движется Сид...
Взять хочет Алькосер мой Сид де Бивар»*

Кстати, взяв у мавров Алькосер, Сид вслед за этим снова продаёт его маврам. Это наилучшим образом доказывает, что взятие Алькосера не является компонентом военного замысла и подтверждает отсутствие у Сида какой-либо высшей военной стратегии, и уж подавно отсутствие государственного мышления.

«За Теруэль направился дальше...»

«От Сарагосы потребовал дани»

«Валенсией он овладеть решил...»

Отряды встречались у какого-нибудь Заречья, какого-нибудь «Кобыльего водопоя», как говорит Ортега-и-Гассет,

³ *Las aventuras de un capitán español por Jose Ortega y Gasset en Vida del capitán Alonso de Contreras, Taurus. Madrid, 1965, p. 193-194*



или любой иной деревушки. Там они ели, пили, бросали кости, стараясь не прийти к соглашению относительно общей стратегии, и итогом горячих дискуссий была повисавшая над пашней оглушительная брань. Все чувствовали свою необыкновенную значимость, никто не ощущал себя исполнителем. По завершении всего этого они обращались спиной к маврам и их землям, в конце концов, к любой цели, и возвращались в свои родовые поместья, оставляя дело без точки, незавершенным, или, как говорили римляне *«res inexacta»*. Финал не имел значения, поскольку — как замечает уже наш известный историк — для славы победа не обязательна, можно и потерпеть поражение и добить славу, для славы надо только вести себя в соответствии с нормами рыцарственности. Несбыточность, химеричность, практическая неосуществимость иногда только способствовала славе предприятия⁴. В итоге, реконкиста, отвоевание земель у мавров, а это пространственное отвоевание не такой уж значительной территории, потому и длилась восемьсот лет, что никакого государственного в современном понимании слова умонастроения тогда в двенадцатом веке не было, или же оно было в зачаточной форме. Само собой разумеется, что сказитель всегда описывает только *res exacta*, действия, увенчавшиеся финалом, а не *res inexacta* (дела незавершенные), более свойственные современному роману, и, тем не менее, именно при чтении Сида возникает ощущение глубокой достоверности слов философа. Брошенные военные затеи — это своего рода не описанный сказителем фон, выстилающий события, сподобившиеся завершения, очень точно схваченное мироощущение, которому важно не **для чего**, а **как**, не результат, а процесс. В эпоху Сида военную деятельность структурировали сугубо личные, а не государственные специфические ценностные ориентации,

⁴ Ю. М. Лотман, *Об оппозиции «честь» — «слава» в светских текстах Киевского периода в «Труды по знаковым системам 111». Тарту, 1967 г.*





но именно поэтому в иерархии воинских достоинств первую ступеньку занимало бесстрашие. Маститый испанский филолог и историк Рамон Менендес Пидаль в своей биографии Сида рассказывает о том, как однажды на Сида с дюжиной молодцов напали сто пятьдесят арагонских рыцарей, и Сид всех обратил в бегство, взяв в плен семерых с лошадьми и амуницией. Однако же когда пленники взмоглились о пощаде, отпустил их без выкупа, да еще возвратил коней⁵. Странный с военной точки зрения поступок, словно бы и не был рыцарь Сид заинтересован в победе над арагонцами и в уменьшении численности врагов. В чем же дело? Похоже на то, что не в милосердии, как полагает историк, дело, а в утраченном интересе. Сид потому и возвратил коней и отпустил арагонских воинов, что для рыцаря одиннадцатого века не результат был важен, а процесс, не победа, а выказать себя храбрецом, доблестным рыцарем. Таковым Сид в схватке с арагонскими рыцарями себя выказал. И это-то и было самым важным. Личное бесстрашие служило фундаментальным основанием воинской рыцарской культуры, культуры жеста, личного поступка, всегда несколько театрального и обязательно символического. Что это значит? Но вспомним: средневековый мир обретал целостность, или, скажем так, выстраивался до конца за пределами зримых вещей и вещей, к которым можно прикоснуться. Он довершался там, где творился главный жест — «протожест» Божьей десницы. Это она, Божья десница, вершила суд и решала судьбу всех земных поединков, она определяла правого и виноватого, достойного быть и не достойного. Именно потому, что всякий жест на земле отсылал к жесту небесному, он был церемониален и значим только как публичный, совершенный в присутствии возможно большего числа свидетелей (письменных гарантий или не было, или они были неэффективны). Рыцарский мир этим и держался — жестом, личным поведением,

⁵ Менендес Пидаль, Рамон. Ук. соч. с. 74



поведением публичным и символическим, не государственным умонастроением с его безликой ответственностью, а личным честным словом рыцаря. Бог представлял в рыцарском мире как Сюзерен, а Дьявол как вероломный вассал, нарушитель обязательств и честных слов. От этого необыкновенная важность соблюдения узаконивающего разнообразные рыцарские деяния кодекса чести. В этом мире, в котором ставка — жизнь и в отличие от нашего времени безопасность нимало не святыня, от подвига нельзя было уклоняться. Рыцарь утверждал себя, рискуя собой, бросая себя на кон. Но именно поэтому в арсенале достоинств истинного рыцаря, помогающем ему обрести, — а в данном случае, точнее сказать, заработать, честь, первое место занимала личная отвага. Иначе и быть не могло, если иметь в виду относительно не инструментальный, а почти «рукопашный» характер средневековой военной культуры, при котором особую роль играла такая категория как пространственная близость. Поединок предполагает вхождение с врагом в непосредственный контакт, столкновение лицом к лицу, и при этом всегда: «пан или пропал» — ситуация, в которой, как говорил Философ⁶, сразу выявляется, кто господин, а кто — раб. При этом победа всего лишь косвенное следствие доблестного личного поведения. Сид должен был принять бой и себя показать сподвижникам и перед лицом Вседержителя, прочее не имело значения. Но именно поэтому в «Песне» так настоятельно подчеркивается необыкновенная отвага Сида.

Только к 16-ому веку в Европе возникает странная власть, именуемая государством, при которой в предпринятых этой властью сражениях дисциплинируются и однобразно направляются массы людей и им придается какое-то органическое единство. Только тогда ни с того ни с сего люди начинают и впрямь служить тому, что от них требуется. А что касается Сида, он служит по собственной воле,

⁶ Имеется в виду Гегель





кому придется и заблагорассудится, в том числе время от времени мусульманским владельцам, не видя в том большого зазора и не считая это изменой никаким общим фундаментальным интересам, поскольку таковые пока что никем не представлены. К тому же, в те времена было хорошо известно, что любой изгнанный испанский рыцарь просто обречен на поселение среди мавров, чтобы «заработать себе на хлеб». Мавританские эмиры не могли привить иначе, как опираясь на какое-либо христианское войско. Так и вышло, что эмир Сарагосы себе на счастье выбрал для охраны изгнанного Сида, под чьим военным руководством Сарагоса стала влиятельной и опасной для прилегающих территорий. Что же касается идеи патриотизма, как особого высокого ощущения собственности на землю, то поскольку в средние века земля и время безраздельно пребывали в Божьей, а не людской власти, она медленно кристаллизовалась и вызревала параллельно идее государственности. Зато в отсутствие совместного служения единым целям необыкновенно важным, повторимся, становился жест, кодекс поведения, кодекс чести, пресловутое **как** надлежит себя вести истинному рыцарю для того, чтобы прославиться и оправдать свою принадлежность славной корпорации рыцарей. Ведь в средневековье вещи ценились не сами по себе, а только если на них лежал отпечаток Божества, а человек чего-то стоил, только если он был причастен социальной корпорации, ее представительствовал. Например, корпорации каменщиков, кузнецов или рыцарей. И вот здесь возникают некоторые трудности с пониманием и оценкой происходящих, в частности, в «Песне о Сиде» событий, те трудности, которыми мы обязаны, в частности, нашему привычному, сложившемуся в Новое время, представлению о собственности. Именно с ним связано неверное первое впечатление о Сиде, как о грабителе, преследующем цели личной наживы и накопления, не важно, для личного удовольствия или последующего инвестирования. Это современное отношение к собственности,



меж тем мы не должны забывать о том, что самое глубинное ощущение средневекового человека — **ничто никому не принадлежит**. Никакой неотчуждаемой собственности ни у кого быть не может, все только во временном и кратковременном пользовании. Хозяин не здесь. В полном согласии с этой фундаментальной исходной установкой Сид обращается с награбленным имуществом: он подсчитывает захваченную поживу, золотую и серебряную утварь и коней, раздает ее дружинникам и отсыает королю в качестве подарков.

*«Ко мне, Альвар Фаньес, копейщик ловкий!
Везде и во всем моя вы опора.
Пусть вашу добычу с нашею сложат.
Вы пятую часть из нее возьмете»*

*«Я вам премного, мой Сид, благодарен,
Но пятую часть, ту, что вы мне дали,
Альфонс Кастильский пусть получает»*

*Или «Сид пятую часть получил по разделу.
Ее не продашь, не раздашь немедля...»*

*Или «Рука моя правая, Альвар Фаньес,
Из этих богатств, что послал нам Создатель,
Все лучшее вы отберите сами.
В Кастилью вас я хочу отправить
С вестью о битве, где верх мы взяли.
Я королю, хоть он мне и опала,
Тридцать коней посылаю в подарок.
Отменная сбруя, седло на каждом,
К луке приторочена шпага стальная...» И т. д.*

Это очень странное на наш современный взгляд богатство, представленное некой все время приходящей и уходящей



дящей в непрестанно циркулирующем обмене, непрерывно отчуждающейся собственностью, по сути, никому не принадлежащей. Ведь, король, в свою очередь, получив дар, отсылает свой дар и т. д. Конечно, как говорил Аристотель, затраты на подарки придают человеку великолепие. Это так, но дело не в этом, и даже не в том, что отсылка бутылки вина с нашего стола вашему столу есть свидетельство благосклонности адресату, а и иногда и свидетельство власти.

Дело в том, что дележом и раздачей трофеев и экспроприированного имущества Сид опять-таки добивается того, о чем уже шла речь, а именно — чести. В наше время честь считается высокой духовной категорией, не имеющей адекватного материального выражения. Проблема, однако, в том, что только в 18 веке в эпоху Просвещения честь перестает, в том числе, связываться с материальной выгодой, ей начинает приписываться идеальная, а не практическая ценность. Как это ни покажется странным, до этого времени понимание феномена чести было иным совсем не в том смысле, что честь была в большем почете, с ней церемонились и на нее не плевали, а в том, что она могла быть вещественной. Как доказал Юрий Михайлович Лотман в своем анализе средневекового текста честь могла иметь материальное выражение. Честь это то, что получал младший феодал от старшего на иерархической лестнице после захвата на поле боя добычи, честь зарабатывалась победой. Но и с добычей тоже все обстояло не так просто — для того, чтобы добыча, захваченная на поле боя, стала знаком чести, ее сначала надо было отдать сеньору, а потом вновь получить как признание своих воинских заслуг. Собрав от вассалов их добычу и «наградив» их ею же, старший феодал — в случае с Сидом король Альфонс — превращал вещи, в данном случае коней, амуницию и оружие в знаки чести. Эти отношения с сюзереном были строго выверены, регламентированы и закреплены неписанным кодексом.





Вот именно для того, чтобы заполучить честь, шлет, разоряя окрест лежащие селенья, Сид подарки обидевшему его королю Альфонсу. Вообще-то говоря, по старинным установлениям (*fueros*) Сид в качестве несправедливо изгнанного иdalго имел право враждовать с Альфонсом, но, совершая свой самый большой подвиг в «Песне», подвиг васального долга, он склоняется перед своим сюзереном — королем. Все сказания, посвященные Сиду, акцентируют этот его поступок. И король, в свою очередь, награждая Сида подарком, одновременно ниспосыпает ему честь. Точно так же поступает Сид по отношению к своим дружинникам. Доля в добыче является материальным выражением знака чести, а сама по себе она ценится постольку поскольку. Как орден, который сам по себе не очень ценен, даже если он из платины. Честь неотделима от захвата трофеев — их обязательно нужно захватить, чтобы избежать бесчестия. Но, захватив добычу, отослав ее сеньору, получив обратно в виде ответного дара, и вместе с ней «получив доблесть», саму материальную добычу можно уничтожить — раздарить, бросить, пропить и т. д. В итоге большой материальный ущерб мог обернуться незначительным ущербом для чести. И напротив малая имущественная потеря серьезным бесчестием, если рыцарь вел себя недолжно. Между тем воздаянием за правильное рыцарское поведение на высших ступенях феодальной иерархии была слава. Понятие действительно невещественное и оттого в средневековье, эпоху, устремленную в небеса, обладающее высшей ценностью. В тексте «Песни» это достоинство Сида отражается в устойчивой формуле: «Повсюду о Сиде известно стало».

Все дело в том, что, читая средневековый текст, читатель вынужден постоянно иметь в виду, что реальные события могут быть совсем не тем, чем они кажутся на первый взгляд современному человеку — ценным и важным может быть то, что, по нашему мнению, таковым не является, и напротив. Короче говоря, Сид ведет себя, как он себя ве-





дет — грабит и захватывает, потому, что ему полагается так себя вести, иначе он не честный славный рыцарь. В его поведении, в отличие от поведения незабвенного Дон Кихота, нет отблеска неповторимой личности, оно мало говорит об особенностях характера, ума и души Сида, оно рассказывает нам о рыцарском времени и о рыцарях. Это поведение свидетельство не столько о человеке, сколько о культурных нормах эпохи. Но чтобы понять хотя бы некоторые смыслы минувшей эпохи, запечатленные в литературном памятнике, нужно кое в чем отрешиться от наших нынешних представлений. И если это удается, это и будет позиция историзма.





Роман об Амадисе

Высмеяв рыцарские романы, Сервантес спас их. Благодаря помешавшемуся на приключениях рыцарей Дон Кихоту весомое звено литературной эволюции не утонуло в летейском забвении, оставшись известным только узкому кругу специалистов. Впрочем, если быть точным, не один Дон Кихот увлекается рыцарскими романами, пристрастием к этому странному чтению у Сервантеса страдают многие — их взахлеб читают и служанка постоянного двора Мариторнес, и дочка хозяина, сам хозяин, цирюльник, а также сумасшедший, которого встретил в горах Рыцарь Печального Образа. И хотя в реальных Испании и Португалии к тому времени, когда в начале 17-го века в Дон Кихоте из рыцарских романов сложили костер, они вышли из моды и их не читали, прежде, однако, в веке 16-ом, это действительно была процветающая, заполонившая книжный рынок проза. Так что даже если бы Сервантес на счет рыцарских романов не обмолвился ни словом, для специалистов громкая популярность такого рода чтения все равно не составила бы тайны. У этой непонятной популярности были свои веские причины. Но для того чтобы попытаться в них разобраться, нужно немного отступить назад от той поры, о которой пойдет речь.

Всякое время на свой лад управляет с жизнью. Этот организующий лад, т. е. представления о важном и незначительном, хорошем и плохом, должном и непозволительном, возможном и несбыточном, что-то вроде идеальных умственных координат, с помощью которых человек ориентируется в пространстве жизни, у каждого времени свой. Был такой лад, такие координаты и у длительного временного периода, называемого средневековьем. Об этом написано множество книг. Но поскольку применительно





к нашей теме нам интересны только некоторые особенности средневековья, мы ограничимся очень коротким рассуждением: первостепенным в средние века считалось то, что причащало человека вечному и общему, небесам и коллективу¹. Средневековый человек всегда был во что-то включен, он входил во всевозможные объединения и корпорации и, даже будучи пустынножителем, — как замечает исследователь — никогда не пребывал в духовном одиночестве, представляя не себя, а племя пустынножителей². Человеку средневековья, сколь угодно выразительному и своеобразному по характеру, не приходило в голову судить о вещах «со своей колокольни», просто потому, что у него не имелось «колокольни» собственного усмотрения, такая колокольня была на всех одна. Должно было пройти неимоверно долгое время, прежде чем средневековый человек ощутит свою личностную уникальность, почувствует себя субъектом действия, начав воспринимать мир не как вертикальную иерархию, а как разворачивающуюся перед ним вытянутую по горизонтали картину. Между тем, начав воспринимать мир как картину, он вступит в иное время.

Но пока этого не произошло, живопись и литература, изображая человека, погребают его под завалом из loci communis — символовических общих мест. Доблестный характер рыцаря Сида это расхожий набор из храбрости, верности и предприимчивости — узаконенных традицией прописных истин, черты всякого настоящего рыцаря, а никакие не особенные его, Сида, личные свойства. При этом у восприятия эпоса, восприятия коллективного, были свои

¹ Например, высоко ценившиеся в средние века драгоценные камни ценялись не сами по себе — «за красоту», — а за то, что считались частичками выпавшего на землю Божественного света. Недаром ими так обильно украшались переплеты переписанных в скрипториях богословских книг.

² Как замечает французский историк Ле Гофф, в средневековом обществе самый печальный удел у отдельных и «ничьих людей», у тех, кто не принадлежит никакой группе, например, чужестранцев («Цивилизация средневекового Запада»).



потребительские правила. Эпический слушатель, и равно читатель эпоса, всегда знал, о чем будет рассказывать сказание, у него никогда не возникало сомнения в истинности описываемых событий, которые ушли в вечность и никогда не возвратятся, никогда не сомкнутся с его жизнью. Безличная и ровная эпическая интонация, с которой воспроизводился неизменно предсказуемый устойчивый сюжетный каркас, воспевающий события мертвые и потому бессмертные, доказывала скорее высокое техническое мастерство, чем творческую изобретательность в современном понимании этих слов. Одновременно эпическая эстетика, нацеленная на воспроизведение матрицы, не предполагала больших отклонений от стереотипа и разнообразия суждений личного вкуса.

Конечно, эпос не исчерпывал средневековой литературы. Переписанная в средневековом монастыре богословская книга являлась сколком и отзвуком одной единственной великой книги — Священного Писания. Ее чтение походило на своего рода литургию, приобщающую читающего, еще не читателя в нынешнем значении слова, к одной единственной истине, истине бытия Божьего. Существовал очень мощный пласт низовой народной литературы, состоявший из сказок, видений, христианских легенд, переложений в прозе средневековых рыцарских романов и т. д., тоже исполненных устоявшихся символических смыслов и предназначавшихся для коллективного потребления.

Умонастроение эпохи, духовный климат в течение веков незаметно преображаются, к 15-16 векам духовная власть медленно и плавно перетекает к иным авторитетам. Человек уже не так прочно прикрепляется к какой-либо корпорации, он «отвязывается» от своего места, постепенно возлагая на собственные плечи ответственность за свои поступки, становясь, по выражению Сервантеса, «сыном своих дел». Таких «сыновей своих дел», «ничых людей» — политических изгнанников, бродящих монахов, путешествующих купцов, учителей всего на свете, поэтов, наемных солдат,





ищущих себе применения, и т. д. — делается все больше. Средневековый образ мира как духовной вертикали бледнеет, традиционалистские установки на духовную тотальность истощаются, их изнутри начинает взламывать стремление к разнообразию. Человеческие ум и внимание все больше сосредотачиваются на «необщем выражении лица», на индивидуальной неповторимости. Любопытство к превратностям судьбы, столь характерное для эпоса и воплотившееся в эпической литературе в образе дороги как месте реализации сюжета, месте, где что только не случается, независимо от того, реальная ли это земная дорога или путь духовный, начинает постепенно дополняться интересом к душевным состояниям и внутренним конфликтам. Рядом с твердым и устойчивым миром вещей медленно и постепенно возникает осознаваемый мир переживаний, прерывистый и текучий внутренний мир человека, который был всегда, но словно бы и не был, потому что только сейчас человек начинает отдавать себе в нем отчет. И с этой поры — особенно после изобретения Гуттенбергом в 1440 году печатного станка — чтение превращается в частное занятие человека, ощутившего себя не корпоративным, а частным человеком. Именно смене духовных ориентиров и модификации читательских потребностей обязаны своим преображением литературные формы. При этом считается, что именно испано-портugальский рыцарский роман стал первым приватным чтением не избранного круга людей, например, итальянских гуманистов, а самых широких и разных слоев населения; оно, население, впервые намеренно погрузилось в переживание воображаемых и недостоверных смыслов, в созерцание чудесных картинок, которые — неизвестно как — проясняли собственную личную ситуацию и, несмотря на прискорбный случай с Дон Кихотом, все же были призваны не лишать душевного равновесия, а восстанавливать его. Но это уже было существенно другое чтение совсем другой книги.



Итак, больше всего в Испании 16 века читались рыцарские романы. Как правило, в основе этих романов лежали сюжеты существующих или утраченных эпических поэм. Испанский исследователь Марселино Менендес Пелайо считал, что рыцарский роман в Испании 16 века не был в прямом смысле национальным продуктом, но скорее поздней экзотической прививкой с французского древа, успешно принявшейся благодаря совокупности случайных (и добавим от себя — совсем неслучайных) обстоятельств. Прошло целых двести лет с той поры как во Франции отцвел рыцарский роман, когда в таких, ориентированных на французский бретонский цикл, на Тристана и Ланселота, романах, как Амадис Гальский, Тирант Белый, Пальмерин Английский, рыцарский роман в Испании вдруг не только наново произрос, но, в свою очередь, навязал Европе собственный стиль. И длилось это запоздалое цветение еще сто лет.

Структурное сходство поздних рыцарских романов, наличие у них устойчивых жанровых показателей избавляет от необходимости по отдельности описывать отправленные на костер и спасенные от него в романе Сервантеса фолианты. Достаточно посмотреть, что собой представлял самый знаменитый роман, самая читаемая книга второй половины 16 века, книга, которой увлекались все: как разные сословия, так и отдельные знаменитости. Ведь, по крайней мере, св. Тереса, св. Игнатий Лойола, император Карл Пятый признавались, что в молодости потратили порядочно времени на чтение сочинения, которое благодаря своим исключительным достоинствам спаслось от костра в Дон Кихоте. Мы имеем в виду вышедшего в 1508 году в Сарагосе Амадиса Гальского.

При выходе в свет роман был заявлен не оригинальным произведением, а изданием, дополненным и исправленным около 1492 года неким Монтальво. Монтальво же, бывший членом городской управы маленького кастильского городка Медина дель Кампо, заядлым охотником и книгоочеем,





по-видимому, полностью написал последнюю из четырех книг Амадиса и внес существенные поправки в третью.

Вообще сюжет об Амадисе был известен уже лет за двести до сарагосской публикации, он возник как раз в эпоху процветания классического рыцарского романа. О его популярности свидетельствует забавный факт: на территории севильского университета в изножье надгробного памятника некоему магистру ордена Святого Иакова, похороненному почти за сто лет до выхода книги Монтальво, покоятся и останки его пса: надгробие воспроизводит ошейник с выгравированным на нем именем Амадис.

Как бы то ни было, появление версии Монтальво во много раз добавляет славы сюжету, произведение переводится на все европейские языки, порождая множество отпрысков в виде разнообразных продолжений. При этом 12 книг испанского издания на французском языке превращаются в 20, на итальянском в 25, а на немецком языке — в 30. Амадисом увлекается не только малообразованная и непритязательная публика, в нем черпают вдохновение знаменитые итальянские поэты Ариосто и Тассо. Между тем до сих пор остается неясным, кто написал Амадиса Гальского впервые и на каком именно языке. К тому же, если принять во внимание то, что Амадис считается произведением, предопределившим строй европейского романа, становится понятно, отчего португальцы, французы и испанцы не устают оспаривать друг у друга права собственности.

Амадис Гальский в версии Монтальво состоит из 4-х книг. Первая книга рассказывает о рождении Амадиса, о том, что был он брошен в море в просмоленном ящике, при нем были кольцо и меч, которые позже способствуют его узнаванию. Ящик вылавливает некий рыцарь, берущий Амадиса на воспитание. Юный Амадис знакомится с принцессой Орианой, к которой поступает в пажи. В книге рассказывается об идиллической любви Амадиса к Ориане, о том, как Амадиса посвящают в рыцари, о первых подвигах на рыцарском поприще. О том, как его узнают родители, как





злые чары его заколдовывают, как Амадиса освобождают две служанки Урганды Неуловимой, как он сражается с братом, не зная, что это его брат и т. д.

Вторая книга рассказывает об ошеломляющих победах Амадиса над рыцарями-гигантами и драконами и переписке с Орианой.

Третья повествует о том, что у Орианы рождается сын Эспландиан, плод ее потаенной любви с Амадисом. Эспландиана воспитывает львица, меж тем как Амадис совершает свои удивительные подвиги все на более обширной территории и под разными именами. Он триумфально освобождает Константинополь, после чего освобождает и Ориану. Книга завершается их счастливым совместным пребыванием на острове Твердь. Предполагается, что Монтальво, которого не удовлетворяла развязка, существенно правил текст, начиная с третьей книги, что рождение Эспландиана — продукт его воображения, и привнесение в текст религиозных обоснований тоже его рук дело.

Четвертая книга, менее оригинальная, посвящена сражениям Амадиса и его вассалов на острове Твердь. Амадис примиряется с королем Лисуарте отцом Орианы. А так как в очередной битве терпит поражение претендующий на руку Орианы римский император, то его женят на сестре Орианы, устранивая тем самым препятствия к «официальной регистрации» тайного супружества. Король Лисуарте передает свои владения Амадису.

Как у всех рыцарских романов поздней поры у романа о рыцаре Амадисе, композиция элементарна и сложна одновременно. Это простейшая, достаточно однообразная, форма развертывания повествования, при которой множество отдельных, относительно самостоятельных эпизодов — приключений, или авантюр, словно нанизываются на стержневую фигуру главного героя, непрерывно перемещающегося, сражающегося и побеждающего. В итоге авантюры выстраиваются в линейно последовательный, но запутанный лабиринт, это звенья перепутавшейся цепи,



иногда у центрального ствола вырастают боковые побеги, иногда авантюры прерываются и возобновляются по прихоти рассказчика. В типовом отношении эти эпизоды-приключения сходны, рассказ о них имеет характер самоцельности, и сюжет стремится вперед не за счет качественного разнообразия, а за счет наращивания количества авантюр и включения новых персонажей. Однако, несмотря на перипетии петляющего сюжета и невероятное число персонажей (их около 300) рассказчик никогда не прерывает связующей повествование нити, — все, что происходит в книге, связано с Амадисом, — демонстрируя завидное мастерство в преследовании цели. Что касается второстепенных и третьестепенных персонажей романа про Амадиса, все они «играют свиту» Амадиса, иными словами, окружают его и служат его прославлению. Эта единая цель сплачивает всех участников событий и сплавляет все эпизоды в некое органическое единство, замкнутое на себя и тяготеющее к определенному финалу. И в таком качестве роман об Амадисе — авторское произведение, предполагающее одну — авторскую — точку зрения, далекую от эпических нормативов, не скованную никакой ни письменной, ни устной традицией, несмотря на связь с циклом романов Круглого Стола.

Конечно, композиционно и структурно роман об Амадисе похож на богатырскую сказку, а сам Амадис на сказочного героя, добывающего себе царевну и пол царства и, конечно, это апробированная и отлаженная веками схема. Но вино,литое в старые мехи, воспринималось как свежее вино и с другим букетом. Вообще в отличие от сказочных героев, герои рыцарского романа, особенно такого позднего и из-за этого сконцентрировавшего жанровые признаки, так сказать, особо показательного рыцарского романа, каковым был Амадис, это некие духовные конструкции, оперируя которыми автор решает проблемы другого времени. Если классический рыцарский роман уже был энциклопедией условности и ритуала, миром куртуазной игры, в которой все происходит по правилам, которые



нельзя нарушать, то в Амадисе все эти черты утрированы. Благородные деяния Амадиса — деяния химерического свойства в экзотическом пространстве островов Тверди, Дьявола, а равно завоеванного Константинополя. Деяния не заземленные, лишенные практического смысла, направленные на привнесение в мир добра и справедливости, эталон и ориентир для грядущей через сто лет деятельности великого Дон Кихота. В Амадисе нет страсти Тристана и Ланселота, но он тип совершенного рыцаря, неимоверно далекого от земли, истории, от прозаических поступков реального человека рыцаря Сида. К тому же, Амадис и окружающие его рыцари это уже не феодальная буйная вольница, с насупленными бровями подставляющая плечи под тяжкий крест вассальной зависимости, но монархическое умонастроение именно в это время складывающейся государственности и начинающих четко проступать и отвердевать территориальных границ. Уходят в незапамятное прошлое времена, в которые правители по-родственному договаривались со своими, кому из них чем владеть. Вот почему в последней книге Амадиса, этом кодексе поведения образцового рыцаря, главный герой в итоге превращается из верного паладина в идеального монарха, обезоруживающего врагов милостью, выступающего арбитром в тяжбах отдельных личностей и народов, справедливого и добродетельного. Здесь Монтальво очевидно следовал распространенным политическим трактатам об идеальных государях, примерно управляющих своими народами, возможно, под влиянием «Истории королей готов, вандалов и свевов» Исидора Севильского, знаменитого средневекового теолога и писателя из Картахены. Это было характерное поветрие времени, стоит вспомнить Макиавелли и что через четверть века появится знаменитый труд на эту тему у Эразма Роттердамского.

Короче говоря, добродетелям Амадиса несть числа, он зерцало мужества и куртуазности, образец вассальной верности, защитник всем слабым и угнетенным, карающий



меч на службе морального закона и справедливости; он смел, но не жесток, несгибаем в любви и дружбе, набожен, но не фанатичен. Пресловутое соблюдение рыцарского кодекса чести превращается в романе в незыблемый ритуал, в идеологическую подоплеку всякого поступка и всякого диалога. Иногда деликатность и мягкое сердечие Амадиса граничат с плаксивостью, что тоже было едва ли не типической чертой куртуазного поведения, призванного смягчать жестокие нравы времени и сильной половины человечества. Ведь в эпоху классического рыцарского романа — и этим нормам следует Амадис — искусство было наводнено женским элементом, любовными трагедиями женщин, Изольды и Джиневры. Вечно женственное есть средоточие всякого доброго действия, и всякое доброе действие обречено утрачивать земные очертания. Вот и в романе об Амадисе Ориана едва ли не важнее самого Амадиса. Если еще раз припомнить «Песнь о Сиде» и возвратиться мыслями к отношениям Сида и его жены Химены, то мы с очевидностью увидим, что любовь в «Песни о Сиде» это чувство родственности и семейственности, и ничего другого там просто нет. Меж тем в рыцарском романе любовь превращается в «любовь, что движет солнце и светила». Влюбленность, принимающая экстатические формы, нормальное состояние рыцаря. При этом для Амадиса характерна не роковая страсть, как в Тристане, а любовное рабство с оттенком идолопоклонства, более того, это любовь нормативная, несколько педантичная и поучающая:

«Неустанно вопрошал Амадис о своей госпоже Ориане, ибо одна она была целью и средоточием его помыслов; и хотя она пребывала в его власти, от этого не убыло в нем ни на песчинку любви, которая была в нем всегда, но, напротив, еще более того, он к ней сердцем прилепился и воле ее повиновался; и от этого существовавшая промеж них великая любовь была, не как у многих, случайной и на времена, кто, полюбив тут же и возненавидел, но была она такой глубокой и покоилась на таких добрых основаниях, что от



раза к разу только возрастала, и так случается со всеми теми вещами, которые основываются на добродетели, а не на тех скверных побуждениях, которые мы обычно стремимся удовлетворить». (*Перевод мой — В. Р.*)

Действительно, в отличие от сказки, на которую похож роман об Амадисе, в нем очень силен дидактический элемент. «Рыцарское искусство — например, заявляет в finale романа Монтальво устами своего героя — это искусство высокое и даже очень высокое, и Господь его создал во имя мира и справедливости, дабы торжествовали они среди детей человеческих, и во имя истины и чтобы воздать каждому по праву его... И все это можно извлечь из рассказанной здесь истории, которая показалась правившему ее одновременно чудесной и человечной». (*Перевод мой — В. Р.*)

Книга имела такое сильное поучительное воздействие, что для всех слоев населения духовный облик Амадиса сделался моральным образцом. И в этом смысле роман об Амадисе превосходил, скажем, «Придворного» Кастильоне, поскольку предназначался более широким читательским кругам. Это был кодекс поведения совершенного рыцаря, а для всего 16 века учебник хорошего тона, умения поддерживать должным образом беседу, правил поведения в обществе.

Это все так. И все же остается главный вопрос, что же особенное было в Амадисе, что с такой силой привлекало к нему сердца читателя той эпохи, а нынче кажется загадочным? Потому что все, что выше было сказано об этом романе в том или ином виде реализовал классический рыцарский роман. Например, французский. Да, конечно, Амадис — герой, а быть героем — говорит Ортега — это просто быть собой, а не пленником необходимости, делающим все по принуждению. Герой утверждает свое волевое начало, побеждает обычай, изобретает новый рисунок поступка, в нем клокочет страсть к душевной экспансии, расширению своих границ. В то время как обыватель изо всех



сил старается сохранить себя в границах привычного и, естественно, пленяется тем, чего ему не дано.

Да, конечно, сам Амадис в качестве персонажа представлял новый эротический тип, и собственно новое романное начало проявляется, в частности, именно в повышенной, по сравнению с эпосом, способности героя к душевным переживаниям и попытке их анализа. Ведь, в сущности, для этого роман и возникает, потому что любой настоящий роман описывает и поступки и пейзаж только для того, чтобы развернуть перед читателем другую картину — картину душевного движения. Именно поэтому нагромождение авантюр в Амадисе упорядочено неким нравственным заданием, пусть выраженным с изрядной долей дидактики.

Но, пожалуй, главным было другое. Припомним: в эпосе присутствовало указание на событие и фактически отсутствовало изображение события, его описание, вместо него фигурировали устойчивые формулы, вроде «Сид, в час добрый надевший шпагу». Множество вещей не изображалось по принципиальным соображениям, но также и, в частности, из-за отсутствия соответствующих кодификаций, т. е. закрепленных способов описания. В сущности, технически, несмотря на тематическое расширение, роман об Амадисе представляет собой монтаж из таких уже установившихся описаний, устойчивых клише и разработанных по соответствующим куртуазным нормативам тоже клишированных диалогов между персонажами. Техника общих мест в нем, конечно, несколько расшатывается, но определенно сохраняется. Показательно в этом смысле одно из таких описаний — путешествия по морю на Дьявольский остров: «А когда плыл Рыцарь Зеленого меча со своей дружиной при попутном ветре в Константинополь, как уже говорилось, вдруг все — так это обычно и бывает — пошло как назло не в ту сторону, море разбушевалось, и так сильно, что ни корабль, а он был большим, ни моряки, а они были куда какими опытными, не могли с бурей управиться, и подверглись их жизни смертельной опасности; дождь был таким сильным,



а ветер таким порывистым, небо таким темным, что впали все в отчаяние. И не спсти бы им свою жизнь, кабы не милость Господня, потому что денно и нощно корабль заливало водой, которой, как ее не выливали, не убавлялось, и не было у них возможности ни поесть, ни попить, как людям подобает»³.

Перед нами не что иное, как воспроизведение имеющего устойчивое богословское толкование известного и описываемого Евангелием эпизода «буря на море», когда Христос спас учеников, взмолявшихся о спасении. Это традиционное толкование таково: в море человеческой жизни часто случаются бури. Эти бури — разные несчастья, которым подвержен человек. Но более всего несчастьям подвержен человек, живущий без Бога. Если такого человека застает буря, она может оказаться для него гибельной. Вообще, если вера спит, вокруг будут бушевать бури невзгод. Но если обратиться с мольбой к Спасителю, и эта мольба будет искренней, он придет на помощь.

Это толкование сделалось средневековым клише, а сам сюжет попал на страницы романа об Амадисе. С существенным различием. Выстраивая последовательность смыслов, богословский поиск предполагает такую интерпретацию, когда за первым непосредственным смыслом открывается второй, а потом — третий и т. д. И это оказывается возможным именно потому, что, в принципе, устройство мира известно. Вспомним, однако, то, о чем говорилось выше: в это историческое время происходит умственная перестройка. Мир становится другим, принципиально неизвестным, никакой уверенности в вещах нет и во всем нужно самолично удостоверяться. И это тоже ново и необыкновенно: поскольку в предшествующую эпоху наличие общего порядка на земле и на небе гарантировало жизненную предсказуемость, постольку расшатывание мироустройства

³ Цит. по: *Amadis de Gaula*. Zaragoza, 1977, Biblioteca clasica Ebro cap. 10, libro 3, p.108, (перевод мой — В. Р.)





делает человека щепкой в океане обстоятельств. Привлекая к этим самым обстоятельствам повышенное внимание, обостряя к ним любопытство. Автоматизм толкований отменяется. Все символические и аллегорические значения как бы уходят на задний план, переставая осознаваться, открывается нечто такое, что предстоит наделять смыслом и делать это самому, с собственной колокольни усмоктения.

Но именно тогда отменяются клишированные устойчивые значения текста, и на первый план выходит пересовтвроящее мир приключение.

Именно тогда евангельское описание бури на море со всеми сопутствующими ему смыслами, попав на страницы романа об Амадисе, утрачивает свои привычные значения и под читательским взором — а это взор человека другой эпохи — наделяется другим смыслом. И это тот смысл, который имеет у себя в голове читатель, с недавних пор частный человек с иной перспективой в уме⁴. Этому человеку, особенно после открытия в 1492 г. Америки, мир окончательно представляется *terra incognita* и приключения в неизведомом пространстве делаются потрясающе интересны.

Роман обречен на бессмертие. Да, конечно, — мы уже говорили — приключения, творя мир заново, увлекают читателя. Со временем, однако, то, как описано приключение, станет интересовать читателя, набравшегося опыта о мире, — он ведь снова сделается известным — больше, чем само событие. Не кто украл шкатулку с бриллиантами, а какова она, шкатулка, и каковы в ней бриллианты, и, главное, каков душевный мир вора, укравшего шкатулку с бриллиантами. Ведь всякое начало есть начало конца.

⁴ Сходная ситуация наделения значением смешно описана в новелле Борхеса «Пьер Менар, автор *Дон Кихота*».





В предчувствии плутовского романа

Когда в середине 16 века все читатели Испании и Португалии погрузились в рыцарские романы, а, погрузившись, вместе с их персонажами взмыли в сказочные облака, в городе Бургосе, местах, в которых протекала деятельность славного Сида Кампепадора, вышла маленькая книжечка, с исключительной дерзостью попытавшаяся этот заоблачный полет прервать и промыть глаза забывшемуся в грезах читателю.

Книжечка представляла собой простодушную по тону и бесхитростную по содержанию повесть анонимного автора, в которой на обозрение публики выставлялись не подвиги благородных рыцарей, совершенные во имя прекрасных дам, а жизненные университеты ничем не примечательного, но сметливого мальчишки. Простодушие и бесхитростность, впрочем, были мнимыми — автор, пожелавший остаться незнанным, оказался на редкость умелым и профессиональным литератором. И делал он вещь редкостную: повествовал про обыкновенную жизнь от имени обыкновенного человека. Необыкновенными были только грациозность, с которой он это делал, и неизменно сопутствующее автору чувство меры.

Повестушка, вышедшая в бургосской типографии в 1554 г.¹, а чуть позже и в некоторых других городах, называлась «Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения». Непривычным в этом тексте было все: уже сам выбор на роль главного героя мыкающего горе побиушки и слуги разных господ, чья заурядная судьба становится объектом повествования, казалось, бросал рыцарскую перчатку

¹ Кстати, в России первый перевод «Ласарильо с Тормеса» появился в 1775 г.





в забрало всем рыцарским романам вместе взятым, избирая тему в приличном обществе едва ли не зазорную.

Сюжет повести сводится к рассказу о том, как, утратив пострадавших в борьбе с жизненными превратностями отца и отчима-мавра, мальчишка по имени Ласаро, родом с мельницы на реке Тормес, нанимается в поводыри к слепцу, наставляющему его в науке жизни, потом переходит к скромному священнику, служит у дворянину, потом — у продавца папских грамот, и, наконец, сделавшись городским глашатаем, женится на служанке, сожительнице церковного настоятеля, разделяя с ним на супружеском ложе жену, и пребывая, по мнению героя, на вершине житейского благополучия.

В сущности, анонимный автор избирает хорошо освоенную рыцарским романом композиционную схему, с тем отличием, что в содержательном смысле эта схема служит совершенно другим интересам, нежели рыцарский роман, являя вкупе с ним некую фигуру карнавального танца в том смысле, каким наделял карнавал Михаил Михайлович Бахтин. Все в этой истории про Ласарильо, композицией, сходной с рыцарским романом, так да не так. Начнем с того, что, и в рыцарском романе, например, в романе про Амадиса, и в «Жизни Ласарильо» события происходят вокруг дороги, дорога это, можно сказать, ожерелье, на нить которого нанизаны чудесные жемчужины — приключения. В случае рыцарского романа, однако, это приключения возвышающего свойства — в повести о Ласарильо они фарсового и унижающего свойства. Не станем, однако, забегать вперед и зададимся вопросом, где больше всего происходит приключений? И сами себе ответим: разумеется, на дороге, ведь дорога особенно выгодна для изображения событий, управляемых случайностью. На дороге сталкиваются самые разные люди с самыми разными судьбами, представители всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут неожиданно повстречаться те, кто обычно разъединен ступенями социальной лестницы



или пространственной удаленностью, на дороге могут возникнуть любые незадачи, столкнуться и переплестись любые судьбы. Дорога в литературе всех времен и народов, — в одни эпохи чаще, в другие реже, — это такое важное место, на котором осуществляется романический сюжет. М. М. Бахтин, как раз и писавший о дороге, готическом замке, провинциальном городке и светском салоне как особых пространственно-временных местах, в которых в разные эпохи происходят главные события романов, именовал их «хронотопами». При этом из перечисленных выше хронотопов дорога самый важный, потому что самый распространенный. С ним связан античный роман странствий. Это может быть дорога души, приближающейся и удаляющейся от Бога, как в «Парсифале» Вольфрама фон Эшенбаха, в котором реальная дорога постепенно переходит в метафорическую, духовную (духовная дорога — общее место средневековой литературы). На дорогу выезжает Дон Кихот, и кого он только на ней не встречает: от каторжника, идущего на галеры до герцога. Дорога лежит в основе сюжетов Дефо, Филдинга, Гете («Годы странствия Вильгельма Мейстера»), Пушкина (встреча Гринева с Пугачевым на дороге в метели в «Капитанской дочке»), «Мертвых душ» Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова и т. д.

Естественно рыцарю скакать по дороге навстречу дракону. Но так же, как в рыцарском романе, Ласаро, которому на опустевшей родительской мельнице больше делать нечего, тоже пускается в путь — дорогу. Только славного рыцаря на этой дороге ждут высокие приключения и ошеломляющие победы, а нашего незадачливого героя — служба у последовательно сменяемых им дурных и никудышных хозяев. А еще дорога нашего героя, в отличие от рыцарского романа, пролегает не в экзотических далях, или, как в романе об Амадисе, по загадочному острову Твердь, а стелется по родному краю со всеми зримыми приметами жизни в родном испанском отечестве. Ироническое





пародийное снижение возникает уже в самом начале повести при описании происхождения Ласаро («Произошел я на свет на реке Тормесе»), в котором пародируются зачины рыцарских романов, повествующие о таинственном, зачастую связанном с водной стихией, рождении рыцаря. В частности, повесть намекает на рождение того же Амадиса Гальского, которого выловили в просмоленной бочке из моря, отчего он прозвывался «Юношей моря».

Аналогичным образом пародируется мотив посвящения в рыцари в истории первого урока, преподанного мальчишке его жестоким хозяином слепцом, изо всей силы ударившим своего поводыря головой о каменного быка и присовокупившим к удару некий моральный вывод о пользе хитрости. Если рыцарский роман представлял собой кодекс поведения и путеводитель в достижении нравственного совершенства, история Ласарильо тоже некоторым образом наставление для начинающих торить жестокую дорогу жизни, на которой опасностей встречается не меньше, чем в рыцарском романе драконов. Конечно, поведение рыцаря воплощает высокий стиль, взгляд рыцаря на мир — это взгляд с высоты коня, при таком взгляде детали в поле зрения не видны, это сглаживающее в туманной дымке, шлифующее окружающий мир панорамное видение. В сущности, рыцарский роман состоит из кодифицированных диалогов и узаконенных ритуалом жестов, перебивающихся описаниями, состоящими тоже из общих мест. Поведение рыцаря полностью предсказуемо. Ищущий приключений рыцарь — карающая десница справедливости. С Ласаро дело обстоит много сложнее, его поведение менее прогнозируемо, поскольку Ласаро влеком так или иначе складывающимися обстоятельствами, он — игрушка в житейском море. И это тоже ново и необыкновенно, поскольку в предшествующую эпоху наличие общего порядка на земле и на небе гарантировало жизненную предсказуемость, в то время как расшатывание мироустройства делало человека щепкой в океане обстоятельств. Ласаро видит мир, как «малорослая



голодная собака видит стол». Видит по преимуществу детали, и крупным планом, потому что именно к ним приковано внимание, например к хлебному караваю или кувшину с вином. Судьба Ласарильо, в отличие от судьбы Амадиса, интересна не столько сама по себе, сколько как способ увидеть глазами героя и описать окружающую жизнь, ее черную изнанку. (В сущности, такая же роль будет позже уготована Николаем Васильевичем Гоголем для бесцветного Чичикова.) На дороге жизни единственная задача Ласарильо — выжить любой ценой, иногда ценой неприглядных поступков, что нисколько не мешает рассказчику представлять свою историю тоже как образцовую и поучительную для других. По сравнению, однако, с романом об Амадисе, у маленькой повести о мальчишке, построение куда сложнее, потому что совершенно очевидно: автор отстраняется от субъекта повествования, от самого Ласаро, рассказывающего свою собственную историю. Автор явно сочувствует своему персонажу, его позиция включает точку зрения Ласаро, объемлет ее, но не исчерпывается ею. И эта игра точек зрения, впоследствии регулярно использовавшаяся в плутовском романе, серьезный шаг в направлении усложнения повествовательной техники и по дороге к Сервантесу, с исключительным вниманием отнесшемуся к этому литературному приему. Более того, возможность сопоставления в пределах одного текста различных точек зрения — ситуация для литературы принципиально новая, никогда до того не реализовавшаяся, поскольку предполагающая выход за пределы одного культурного языка. Все эти возникшие разнообразные изобразительные возможности, однако, как раз и предопределялись сменой духовного климата эпохи. (Спустя несколько десятилетий осваивать технику точек зрения в живописи примется великий Эль Греко, чье знаменитое полотно «Похорона графа Оргаса» является образцовый пример совмещения в пределах одного произведения прямой и обратной



живописных перспектив, и, таким образом, выхода за пределы одного живописного кода.)

Но если возвратиться к нашему герою, реальный рассказчик, анонимный автор повести, иронизирует по поводу образцности жизненного пути Ласарильо: сострадая своему персонажу, он не разделяет его убеждений, хотя и не вмешивается в них в его речи, ни в поступки — в ткань текста с нотами морального осуждения. В повести вообще ничего не говорится о том, плохо или хорошо то, что происходит, в ней есть только ироническая интонация автора и желание досыта поесть у рассказывающего свою жизнь героя.

Как в рыцарском романе авантюры, в повести про Ласарильо на связующую нить странствия нанизываются достаточно самостоятельные и исчерпывающие собственное содержание эпизоды службы у разных хозяев. При всем структурном сходстве, однако, авантюры Амадиса и «авантюры» Ласарильо содержательно не имеют ничего общего, их формальное сходство только подчеркивает существенность различий. При этом не подлежит сомнению, что такого рода насмешливые соотнесения входили в намерения анонимного автора Ласарильо. (Пародийные намеки, впрочем, касаются не только построения повести, шпильки по адресу Библии стоили книжечке внесения в 1559 г. в проксиционные запрещающие списки.) Более того, эти два структурно схожие текста про Амадиса и Ласарильо ставят себе настолько несходные цели и настолько непохоже написаны, что поневоле задаешься вопросом, как могло быть, что они предназначались одному и тому же читателю, человеку шестнадцатого века? Достаточно сравнить любое клишированное описание из романа об Амадисе, например, с эпизодом приготовления на ночь постели в «Ласарильо с Тормеса», для того, чтобы ощутить, какие это различные тексты по уровню литературной зрелости.

«Я встал с одного конца, а он (хозяин — прим. мое В. Р.) с другого, и мы вдвоем приготовили это



несчастное ложе, где и готовить-то нечего было, потому что состояло оно из плетенки, положенной на скамьи, и накрытого простыней тощего тюфяка, который, давно забыв о чистке, даже и не походил на тюфяк, но все же заменял таковой, хотя начинки в нем было меньше, чем полагалось. Мы его разостлали и попытались умягчить, но это оказалось невозможно, ибо из твердого очень трудно сделать мягкое. Проклятый тюфяк так мало содержал в себе шерсти, что, когда мы положили его на плетенку, все ее прутья обозначились под ним, как ребра у тощей свиньи»².

В данном случае речь идет не о том, что этот эпизод (а равно, история о том, как Ласаро через опущенную в кувшин длинную соломинку воровал у слепца вино) отозвался эхом у Сервантеса, совершенно очевидно вдохновив великого писателя на описание убогого ложа, на котором пришлось провести очень беспокойную ночь на постоялом дворе Дон Кихоту. Несомненно, перекличка великих писателей и внутренний диалог литературы не может не быть интересен, главное, все же не в этом, а в том, что подобное описание в Амадисе и вообразить трудно. Мыслимое ли дело, чтобы предметом внимания эпоса или рыцарского романа, не говоря уж о различных богословских книгах, в которых оно сосредотачивалось на вещах исключительных и в таком своем качестве исключительности наделенных запредельными духовными смыслами, вообще предметом внимания людей предшествующей эпохи сделалась такая заурядная бытовая вещь как тюфячок для постели! Вовсе нет, интересен был описанный в предыдущей главке евангельский сюжет «бурного моря» и его богословская интерпретация, со всеми сопутствующими ей символическими смыслами, а не постельная утварь.

² Цит. по «Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения» в кн. Испанский плутовской роман. М., Худ. лит., 2000 г. с.54





Меж тем в процитированном эпизоде из «Жизни Ласарильо» за описанием процедуры сотворения постели не просматривается никаких глубинных символических либо иносказательных смыслов, зато напрашивается простейший и лежащий на поверхности текста вывод: хозяин Ласаро беден. И именно это, и только это, хочет сказать читателю автор устами персонажа. С одной оговоркой. Отсутствие закрепленных традицией символических смыслов восполняется какой-то странной настойчивостью, с которой взгляд автора, задерживаясь на мелочах, прежде в литературе ничьего бы взгляда не приковавших, сосредотачивается на том, как выглядит такая недостойная изображения вещь, как тюфяк. Велика важность, какой-то тюфяк³, но ведь и про то, что он тощий, говорится, и не чищеный давно, и какой твердый, да сколько в нем шерсти. И про то, что положен тюфяк на плетенку, и еще сравнение — тоже прежде немыслимое, потому что намеренно посюстороннее, земное, на мир небесный не намекающее — с ребрами тощей свиньи. В итоге вещь не только не имевшая в мире типовой и архетипической литературы зрительного облика, но даже и не обозначавшаяся, — тюфячик обретает то, что можно было бы назвать «индивидуальностью». Становясь зрымым. Рождая эффект присутствия. Это уже не риторическое описание, техника общих мест, и не простое словесное указание на вещь, но тот самый «портрет» вещи, который прежде был невозможен, потому что неинтересен, а теперь возник именно благодаря возможности смотреть с разных точек зрения и по-разному видеть. Ведь «портрет вещи» это всегда то, как выглядит вещь именно с этой позиции здесь и сейчас. Так это и в литературе и в живописи. По крайней мере, именно это имеет в виду испанский философ Ортега-и-Гассет, когда говорит

³ Вещи не заслуживают внимания. Философ неоплатоник Плотин, задавший некоторым образом идеологическую программу средневековому искусству, говорил, что душу не изобразить, а тело изображать не стоит.



о впервые родившемся в начале семнадцатого века «портрете кувшина» в живописи Веласкеса.

Конечно, анонимный автор Ласарильо, фиксируя внимание на человеческой связи с вещами, начав изображать мир окружающих человека вещей не как случайных аксессуаров, а как определяющие важный мир жизненных характеристик, вступил на принципиально новую для искусства дорогу. И так это в том, что касается вещей видимых, а по поводу вещей невидимых — мы имеем в виду душевное движение — он пока что нимало не претендует на лавры Стендоля, только указывая на эмоциональные состояния и не описывая душевное движение в его развитии.

И еще одно. Описание не баснословных жестов и речей рыцаря, а хорошо узнаваемой жизни, описание с подачи ее главного героя, с частной точки зрения бродяги и горемыки не могло быть предназначено никакому коллективу, но только частному читателю. Но не заурядному читателю, а сведущему гуманисту, способному понять и оценить пародийные намеки богословского свойства, а также ссылки на Цицерона и Одиссею, потому что заурядным читателям предназначались рыцарские романы.

Последнее по поводу понятия чести, на котором держалась идеология официальной Испании, и так или иначе трактовавшегося в испанской литературе. Если смысл деятельности рыцаря Сида состоит в том, чтобы, ограбив город, послать богатые подарки королю и получить от него ответный подарок, а с ним и честь; если для рыцаря Амадиса честь воплощена в непререкаемом исполнении нормативов рыцарственности в безвоздушном пространстве рыцарского мира, то наученный горьким опытом Ласарильо не находит в чести никакого проку, полагая единственной целью, достижаемой любыми способами — включая те, что традиционно считались бесчестными — материальный достаток.

В конце победоносной скачки по неведомому тракту таинственного мира рыцарь завоевывает Прекрасную Даму, а Ласаро, сбив ноги в пыли реальной грязной дороги,





берет в жены служанку, сожительницу настоятеля. Рыцарю удается отстоять и возвеличить высокие идеалы бескорыстия и чести — Ласаро после совершенствования в науке жизни тоже удается доказать читателю, что мир насквозь корыстен, а честь — пустой звук. Наивно было бы считать, что структурное совпадение при диаметрально противоположных содержательных выводах какая-то случайность. И просто так непредвидено вышло, что Ласарильо — рыцарь наоборот. Пародийная антираторика как раз и возникает на фоне возвышенных общих мест, побуждая культуру к движению и являясь свидетельством ее жизнеспособности.

Через полвека этим двум точкам зрения, рыцарской аристократической и плебейской плутовской, предстоит объединиться в пределах одного текста, породив его многомерность, объемность, и в итоге, исключительную наглядность сложного образа. Нарисовав портреты людей и вещей. Впервые явив представление в плоти, когда источником удовольствия делаются не только судьба и приключения, но эффект присутствия. Мы имеем в виду конечно Дон Кихота.



Несколько предварительных слов

Эта книга очень долго томилась в ожидании издателя. Десять лет назад, когда она приблизительно сложилась, она могла стать культурным событием — сейчас это событие среди других равных. Октавио Пас тем временем умер, и автору этих строк пришлось с печалью пересматривать «есть» на «был». По годам он был уже стар, хотя слова «старый» и «старость» как-то к нему уж совсем не подходят. Издали, по крайней мере, всегда создавалось впечатление, что он жил мимо собственного летосчисления.

Смолоду друзья наградили Паса труднопереводимым прозвищем «El reves revolteado», которое приблизительно можно передать как «Господин Шиворот-Навыворот» или «Баламут», одновременно, впрочем, в посольских и министерских коридорах его почтительно-щутливо именовали «Поэт». Что Поэт — классик, в самом что ни на есть сто процентном смысле, стало ясно всем и давно, но, конечно, теперь, когда он больше ничего не пишет, его творчество подвергнется исчерпывающей — Бог даст, не умертвляющей — каталогизации, причем поле деятельности у исследователей, а пишут о нем очень много, поистине огромно. Написанные ниже строки не предполагают ни одной из целей добропорядочного обзора, они для этого недостаточны, это просто попытка постоять неподалеку.

На присуждение в 1990 г. Октавио Пасу Нобелевской премии по литературе наша пресса отозвалась единодушным: кажется, его знают все, кроме нас. Это так. Назначение этой книги — постараться хотя бы немного восполнить большой пробел в нашем культурном багаже, но, конечно, не только это, дело не в том, что мы просто чего-то не знаем. Пас в своей эссеистике по преимуществу писал о том



же, о чём вообще писали в XX веке, что занимало умы крупнейших поэтов, и писал очень много. (У его попытки везде поспеть были, как кажется, свои психологические причины, но об этом ниже.) Культурные открытия последних лет успешно убеждают нас, по крайней мере, в том, что запоздалых открытий больше не будет, и это, значит, что складывается нормальная ситуация, усиливающая, а не отменяющая насущность этой книги — ведь, наконец-то, мы начинаем располагать способностью адекватного суждения, не помраченного восторгами неофита. Кроме того, никуда не деться от того факта, что чтобы и где бы ни говорили Поэты, они всегда говорят впервые, уже потому, что всегда говорят лучше. У Томаса Элиота сказано по этому поводу очень точно: «Выражая то, что чувствуют другие люди, поэт вместе с тем изменяет само это чувство, делая его более осознанным, он побуждает людей более отчетливо себе представить, что они в настоящий момент чувствуют, а тем самым преподает им определенное представление о них самих».

Один знакомый заметил, перелистывая книгу Хорхе Луиса Борхеса: «Борхес... Помилуйте, при чём здесь Латинская Америка?» Действительно, при словах «Латинская Америка» у нас с легкого и красивого пера популярного латиноамериканского писателя возникает устойчивый ряд ассоциаций: «...там чудеса, там леший бродит, русалка на ветвях сидит...» И оттого, что бы ни сообщала нам почти точная наука статистика, она не делает погоды в нашем воображении, — наиреальнейшей латиноамериканской реальностью для массового читателя все еще остается умирающий под каштаном полковник Аурелиано Буэндиа. И полковник с его золотыми рыбками, и каштан обладают какой-то сверхподлинностью бытия. Так некогда возвращая Тому Манну отпечатанную рукопись романа «Иосиф и его братья», машинистка сказала: «Ну вот, теперь хоть знаешь, как все было на самом деле». Линзы искусства обладают



даром фокусировать подлинность. И все же читатель, не выпускающий из ума полковника с золотыми рыбками и отказывающий Борхесу в прописке по латиноамериканскому адресу прав не более какого-нибудь латиноамериканца, традиционно судящего о русских по Карамазовым: ведь им обоим кажется, что поэт, творящий бытие, сотворил его навсегда. Меж тем образ может быть прозрением истины, но стереотипы — всегда полуправда. Пас, и не он один, настойчиво предостерегал от превращения мысли в эпитафию самой себе, говоря, что сотворенное бытие — это приостановка жизни, что бытие не данность, на которую можно опереться, но нечто непрестанно созидающееся. Поэтому эта книга для читателя, готового встретиться, хотя бы и с большим опозданием, с еще одним всемирным латиноамериканцем без экзотики, патриотом без почвенничества, полагающим, что только уровень мышления в искусстве обеспечивает искусству национальное и всякое прочее достоинство. Книги без читателя не существует. Октавио Пас, как и Борхес не уставал повторять, что писатель и читатель — два мига одной и той же операции, что ни одно произведение искусства ничего не говорит вообще и всем, но что всякое произведение — это потенциальное высказывание, неизбежность значений, открывающаяся и обретающая плоть только под читательским взором.

Октавио Пас родился в 1914 г. в мексиканском штате Миохака, он был увенчан всеми мыслими и немыслимыми премиями: престижной в испаноязычном мире премией Сервантеса, премией Британской энциклопедии, Нобелевской премией — говорю только о премиях последних по счету. Он был так знаменит в культурном мире Латинской Америки, что сделался объектом почти ритуальных поношений, пародий и иногда злых, иногда беззлобных шуток.

Мексиканский писатель Карлос Фуэнтес, составляя Пасу творческую родословную, не без улыбки написал:





«Сын Мексики, брат Латинской Америки, пасынок Испании, приемный сын Франции, Англии и Италии, семейный друг Японии и Индии, внебрачный сын, как сегодня все мы, Соединенных Штатов». Шутка намекала как раз на всемирную отзывчивость и плодовитость Поэта, на исключительный творческий диапазон этого эссеиста, переводчика, дипломата и путешественника по культурам всего мира, автора более десятка поэтических сборников и около двадцати томов эссеистики и переводов. Родовое гнездо и история собственного духовного созревания в какой-то мере описана поэтом в представленной в этой книге Нобелевской лекции, и нет нужды вторить сказанному. Но важно представить себе то, о чем он в ней говорит вскользь, и что может быть нам давно известно, но не очевидно, я имею в виду то прошлое, которое у всякого большого поэта никогда не проходит, но всегда продолжается и с которым ему всегда приходится так или иначе соотноситься.

В своей первой прозаической и едва ли не самой знаменитой книге под названием «Лабиринт одиночества», написанной в 1950 г., своего рода психоаналитическом портрете типового мексиканца внутри его природных и культурных обстоятельств, Пас приводит забавный пример истолкования картины, изображающей снятие с креста: «Там в гробу, — говорит спрошенный мексиканец индейского происхождения, — Святой Мануэль, еще его зовут Святой Спаситель или Святой Матфей... Пока Святой Мануэль не родился на свет, земля была холодная, как луна. На земле жили злые духи, они пожирали людей. Солнце стало пригревать, когда родился младенец Господь, сын Богородицы, Святой наш Спаситель». Как ни странно, носитель этого экзотического сознания почти наш современник, как ни удивительно, жить в Новом Свете почти четыреста лет значило принадлежать культуре, причудливо сочетающей навязанную за воевателями христианскую традицию с упрямо прорастающей сквозь наслоения культурой аборигенов, значило

говорить на странном, экзотическом, формальном языке, пребывать в состоянии мучительной культурной неукорененности, потому что культура, создаваемая после завоевания Нового Света по образу и подобию испанской и португальской, была обречена на утрату изначального содержания, и в новой природной и антропологической действительности ее реалии обессмысливались, как расцвечивалось и обесмысливалось в приведенном высказывании снятие с креста. Писатель Алео Карпентье говорил, что ни индеец, ни негр не могли узнать себя ни в Венере Милосской, ни в Аполлоне Бельведерском. В то же самое время колонизатор с изумлением взирал на ангелов на фронтонах соборов, играющих на индейских музыкальных инструментах мараках и чоронго. Продукты этой наивной метисской культуры, в которой долго никто себя не узнавал, поражали воображение масштабами, рождая не столько ощущение эстетической ценности, сколько любопытство. Вплоть до начала века быть латиноамериканцем значило в определенном смысле томиться в культурном одиночестве и не быть «современником всего человечества». Впрочем, не так это нам и непонятно, если припомнить, как сходное ощущение «нечастичности своего народа» терзало нашего Чаадаева, полагавшего, что, когда люди не руководимы чувством непрерывной длительности, когда нет наезженных путей сознания, придающих уму непринужденность и вызывающих равномерность душевных движений, тогда можно говорить только о неорганизованном круге культурных явлений, но не об истории. Для выработки культурной традиции потребны тысячелетия, и времени благодаря нынешним чудовищным ускорениям, катастрофически не хватает. Естественно, однако, что во всех этих случаях ориентиром могла стать лишь европейская традиция, несмотря на то, что и в Мексике, и в России не однажды звучало, что мы — скифы, и Паса обвиняли в «мексиканофобии», — пресловутая фобия скорее всего была, если воспользоваться



словами Мандельштама, «тоской по мировой культуре». Войти в пространство мировой культуры, вписаться в мировую традицию, не утратив, как говорил Поэт, «ненадменной особости», ощутить себя полноправным наследником — вот, вероятно, психологическая основа свойственного Пасу стремления все охватить и везде поспеть высказаться, психологическая основа уникального диалога с миром, который он вел.

Только перечисление написанного и переведенного Пасом за почти 85 лет жизни занимает целую страницу, но верно и то, что у всякого большого художника всегда выявляются некие изоморфные соответствия в рисунке конкретного произведения и очертаниях всей совокупности творческой продукции. У Борхеса есть притча: «Один человек задумал изобразить все, что ни есть в мире. Год за годом он заполнял изображениями пространство. Незадолго перед смертью он обнаружил, что безропотная галерея... вторит чертам его лица». У большого художника и галерея и отдельные картины вторят чертам его лица и перекликаются между собой, но именно поэтому затруднительность исчерпывающего обзора творчества не отменяет возможности попытаться понять природу какого-нибудь характерного случая.

В сборнике стихов «Свобода под честное слово» (1958 г.) есть стихотворение под названием «Mediodia» (в переводе «Полуденные терцины»), чей поэтический сюжет можно представить как преображения попавшего в глаза и плененного телом луча солнечного света. Словесная ткань стихотворения целеустремленно воссоздает случившиеся в этом путешествии луча в теле цветовые и световые контрасты. Совершенно очевидно, что палитра стихотворения воспроизводит доминантную у ацтеков мифологическую оппозицию двух борющихся первоначал, тьмы и света, поскольку ацтеки считали себя «детьми солнца» и их верховное божество Уицилопочтли ежедневно побеждая силы ночи, персонифицировало собой не только войну, но и солнце.





Элементарные сведения о мифологии ацтеков нам сообщают также о том, что главные ацтекские боги Тескатлипока и Кецалькоатль поочередно исполняли функции солнца. При этом считалось, что совершающих свой небесный путь богов надо подкармливать жертвенной кровью (сочетание черного и красного – традиционный знак жертвенной крови), чтобы они не ослабли и не скатились с неба, учинив мировую катастрофу. При этом само солнце в ацтекской традиции, обычно связывавшееся, так или иначе, со зрением, иногда изображалось как слепой глаз. Все перечисленные элементы явно или подспудно присутствует в тексте, давая законное право интерпретировать стихотворение как проявление национального духа, опору на автохтонный культ и исконную почву, как обращение к истокам. Но это истолкование окажется истолкованием только одного слоя – мексиканского. Меж тем как в нем очень настойчиво заявляет о себе собственно европейский компонент, приступающий, как только мы обратимся хотя бы к системе версификации: стихотворение написано терцинами, в технике, разработанной великим флорентинцем. Упоминание о нем вообще у Паса нередко (см., например, эссе «Обращенное время», с его характерной перекличкой с элиотовским эссе «Данте»), неслучайно и знаменательно, поскольку безотносительно каких-либо собственно содержательных задач, вмененных тексту, в котором это имя фигурирует, оно само оказывается знаковым и определенным образом ориентирует произведение – ведь Данте больше чем великий итальянский поэт. Он прежде всего и больше всего европеец и символ европейской культуры. Тоска по мировой и европейской культуре непременно приводит к Данте и к терцинам «Божественной комедии». К тому же вторая терцина Паса: «...очутившись вдруг во мраке алчном, им переполняясь, я тотчас забываю все вокруг» уже впрямую намекает на первую терцину «Ада»: «Я очутился в сумрачном лесу, утратив правый путь во тьме долины».





Меж тем дантовский «сумрачный лес» — аллегория пороков, связанных с вожделениями плоти, а дантовский рай — выход души из сумрачного леса и восхождение к яркому полуденному свету. Вообще в христианской традиции, уходящей корнями в неоплатоников и Псевдо-Дионисия Ареопагита и укрепляющейся и разветвляющейся в светоносной готике начитавшегося Ареопагита аббата Сюжера, в характерном для францисканских кругов представлении об «*illumination*», в византийской иконописи (в которой черный цвет олицетворял смерть и мрак, свет божественный представлялся белым, при этом собственно цветность была признаком земного мира, поскольку всякий цвет это некоторое ослабление сияния, которое само себя слепит) — в этой традиции тьма могла оказаться и оказывалась сверхсветлой, а «свехсущностное светолитие» — мраком. Вообще же сотворение мира представлялось свечением, исходящим из единого посылающего свет источника, сначала постепенно выводящим творение из небытия, а потом отражающимся и возвращающимся к нему из сумрачных окраин.

Вещи мира светились изнутри, драгоценные камни воплощали застывший свет, а красный цвет символизировал жизнь и был цветом карающего и очищающего огня. Многосмысленные контрасты и преображения света и тьмы — домinantная оппозиция европейской культуры, воплощенной торжественными терцинами Данте, в которых герой, достигший полдня собственной жизни, начинает восхождение к Богу, божественному свету, к светящемуся средоточию огня, но оказывается отброшенным в сумрачный лес экстерьоризированных пороков. В терцинах Паса нет в эксплицированном виде христианской догматики, но у него солнце, блекнувшее от собственного сияния, наделяет мир цветом, а смеживший веки герой оказывается «в кромешном полдне логова», «во мраке алчном» собственной телесности. И так же как у Ареопагита и у Данте «мрак мирозданья» транспонируется в «блеск мирозданья» (кстати, эта





же константная для европейской культуры оппозиция просматривается, например, в таких стихах Георгия Иванова «Она прекрасна эта мгла, она похожа на сиянье, добра и зла, добра и зла в ней неразрывное слиянье. Добра и зла, добра и зла, смысл, раскаленный добела»). Если Данте написал поэму на богословские темы, то мексиканец Пас создал некий парофраз, описал игру светотени в связи с глубинными дантовскими лейтмотивами.

Так возникает второй – европейский слой стихотворения Паса. Но когда составляющие мексиканской и европейской культурной традиции совпадают в некоем, хотя бы эстетическом, резонансе, тогда простое смежение век может привести в движение фундаментальные механизмы смыслопорождения и разрешиться «эктропическим» (В. Н. Топоров) пространством поэзии. Тогда искусство перестает быть искусством экзотическим, таким, в котором никто себя не узнает, и намечаются выходы из «лабиринта одиночества».

В Америке из-за диапазона интересов его называли «человеком-оркестром». Да, он стремительно перемещался от собственных стихов к размышлениям о природе творчества, от анализа психологического склада мексиканца к судьбам мировой культуры вообще, от проблемы времени к принципу аналогии, от маркиза де Сада к теориям социального антрополога Клода Леви-Строса, а от него к живописи Марселя Дюшана и Франсиско Тамайо, к кино Бунюэля и проблемам перевода. Восток вдохновляет его на такую своеобразную книгу, как «Грамматическая обезьяна», а еще есть великая мексиканская поэтесса сор Хуана Инес де ла Крус, которой посвящается большая книга, и снова стихи, и снова проблемы языка, вдохновения, природы творчества. Конечно, это необузданное желание, приникнув, осушить родник, было свойственно не только Пасу, но и многим другим латиноамериканским писателям и художникам, влекшимся к очагам европейской культуры, собиравшимся



в тридцатые годы в Париже. Но только у немногих, как, например, у Борхеса и Паса эта культура не смотрелась костюмом с чужого плеча, а сидела как влитая. К тому же «человек-оркестр» — это скорее хлестко, чем точно, да, действительно умопомрачительный калейдоскоп тем, редкая образованность, но на самом деле его никогда особенно не интересовали метод, технология, детали, но только последнее и окончательные вопросы, только метафизика творчества и судьбы культуры. Поэтому повторимся, ... оркестр, с виду обладающий широчайшим репертуаром, если вслушаться, исполнял вариации на несколько устойчивых тем, обрисовывавших собственное лицо Октавио Паса. Работая в жанре эссе, в жанре композиций на философские темы, Пас неизбежно преобразовывал его в поэтический, руководствуясь прежде всего как художник гармонией повторения одного и того же на разных уровнях текста. В этих эссе едва ли не самое важное — ритм фразы. Пас манипулирует созидаемыми им философическими текстами, зачастую включая в разные эссе готовые блоки фраз, используя их на манер заготовок (еще дальше шел в этом отношении Борхес, например, пристраивавший двум различным эссе одну и ту же концовку) и созерцая холст с некоторого расстояния, как художник, понимая, что деталь делает окружение — прием для профессионального мыслителя, заботящегося больше всего о содержательной последовательности, по крайней мере, нехарактерный, даже если мыслитель повторяется. Но такова была вошедшая в живопись XX века практика коллажа, использованная Пикассо, Браком, столь близкими Пасу сюрреалистами. Томасу Манну некоторые наивные читатели, прочитавшие его интеллектуальные романы, полагая его специалистом, задавали вопросы, касающиеся проблематики мифа и головоломок современной музыки, и повергали автора в растерянность. Среди работ, посвященных Пасу, тоже можно встретить статьи под названием «Пас и Витгенштейн» или «Пас и Уайтхед»,



в этом, вероятно, не много смысла, стоит ли поэта rag excellence сравнивать то с одним, то с другим именитым философом, ведь куда ни падет взор поэта, он все превращает в поэзию. Пас не писал научных сочинений, он не вменял себе в задачу осуществление «логической диспозиции, предполагающей поочередное исчерпание обособленных между собой проблем», у него нет собственной философии и концепции бытия. Его эссеистика это поэтические композиции на философские темы, чудесным образом вразумляющие читателя и создающие философский образ иногда лучше философского прототипа, и тем самым, разумеется, становившиеся духовной собственностью поэта, если бы вопрос о собственности вообще имел смысл. Надо думать, именно с этими особенностями эссеистики Паса была связана формулировка премии Британской энциклопедии «За исключительные заслуги в распространении знаний на благо человечества». Но при всем при том Пас никогда не был популяризатором каких-то, пусть любимых, идей, потому что более всего для него важен именно способ «проведения темы». И среди задач, которые он себе вменял, познание в энциклопедическом смысле — существенная, но совсем не главная задача. В конце концов, очевидно, например, что утверждение Паса: «Камень не только абсолютно не-человечен, он просто лишен какой бы то ни было биологической жизни. Он конкретное воплощение вселенского отрицания» — вторично хотя бы хронологически по отношению к утверждению: «Камни наиболее для нас принудительны, и мы наименее чувствуем их живыми, наиболее от них отчуждены», принадлежащему Николаю Бердяеву, но именно потому, что у Паса доминирует поэтическая функция, сочинения этих авторов преследуют существенно разные цели.

Одновременно избирательная способность улавливать самое существенное, выявлять его в языке наиболее точно, соотносить различное, высвечивая разницу неожиданно



ярко, перекидывать вдруг мостки на непредвиденные берега — это и есть, в частности, способность создавать культурную традицию, торить и наезжать пути сознания, и Пас намеренно стремился включить в мировую культурную полифонию голос Латинской Америки.

Во вступлении к одному из самых своих весомых сборников стихов, называвшемуся «Свобода под честное слово», вобравшему стихи более чем двух десятилетий, Пас написал позже перекочевавшую в эссе «Новая аналогия: поэзия и технология» фразу, которую можно считать эпиграфом ко всему его творчеству: «В борьбе с молчанием и невнятным гулом я творю слово, сотворяя свободу, меня ежечасно пересотворяющую». Для Паса свобода и творчество фактически одно и то же, свобода — возлюбленная поэта, ради которой он готов всем изменить. Послужной список Поэта свидетельствует о том, что он дорожил всеми ипостасями свободы: политической, экономической и духовной. Об этом говорят ранние стихи во славу республиканской Испании, уход в знак протesta с дипломатического поста после разгона студенческой демонстрации в Мехико в 1967 г., разрыв с коммунистами в 1939 г., после которого Пас, по его собственному свидетельству, клеймился коммунистическим официозом в строгой последовательности как: «космополит, формалист, троцкист, агент ЦРУ и даже структуралист на службе у буржуазии». Всегдашняя себе нетождественность была у него не капризом, но единственным возможным способом жить, при этом напряженное внимание бытию вовсе не равно его приятию и конформизму, а свобода рассыпать звук и наименовать услышанное — наиподлиннейшие из добываемых поэтом свобод. Внимание и прислушивание прекрасно уживались в нем с индивидуалистическим активизмом и поклонением личности. Поэт потому и вдохновился гераклитовским драматическим образом лука и лиры, назвав свою книгу о природе поэтического творчества «Лук и лира», что больше всего ценил напряженную согласованность



противоречия, и гармония для него никогда не была мертвым миром формальной слаженности. У Гераклита «расходящееся с собой согласуется», и Пас транспонирует это гармоническое противоречие гераклитовского образа на мир поэзии, ведь если лира, вслушиваясь и приникая к бытию, благословляет мир, лук стремится к запредельности. Между тем магия рождающегося из тишины звука привлекала еще немецких романтиков, и романтическая традиция очень ощутима во всех вдохновениях Паса, и в частности, в таком его вдохновении, как онтология Хайдеггера, в которой термин «вслушивание» («Hinlo...ren») весьма весом, рассыпанное — это понятое. И все же онтологии онтологиями, но вслушавшись в тишину, втянуться в нее и различить «дольней лозы прозябанье», звенящую над засохшей веткой «натянутую нитку звука» под силу только поэту, только он может назвать вещи своими именами, сказав, например, что ветка «сгорает в пылу золотого свиста» поющей птицы: истины о мире поддаются только поэтической расшифровке, поэты подслушивают слова у бытия, а не у философов, каким бы гулким ни было эхо от их толков на агоре.

И последнее, вытекающее из предыдущего. Все написанное Пасом, и собственно стихи, и искусствоведческие и философские и культурологические работы — все это нашего кончающегося века особенная лирика и эрос в первозданном, а не благоприобретенном смысле слова, Пас поэт эротический, хотя сказать такое о поэте, значит изъясняться тавтологиями ... Да ведь и какая другая может быть подоплека у неутолимой жажды со всем разобраться и все выставить в подлинном свете?

А теперь после того, как мы попытались «разбудить звук» и раздразнить любопытство читателя, останавливаляемся на полуслове, чтобы оставить его наедине с Поэтом.



Об Онетти

Актер: Антон Палыч, а как мне играть Лопахина?

Чехов: Он в желтых ботинках.

Из мемуаров

Эта книга, составленная из нескольких произведений писателя Хуана Карлоса Онетти, включает повесть под названием: «Над одной безымянной могилой». В этой повести рассказчик пытается реконструировать некую туманную историю, приведшую один многоликий персонаж в безымянную могилу. Проделанная рассказчиком реконструкция рождает не более чем пучок версий, венец которым очередное очевидное недоумение... и странное ощущение сбывания и завершенности.

Любопытно, но в сходной ситуации недоумевания оказалась и критика, занимающаяся творчеством Онетти. Нет, могила Онетти — это могила Онетти, на ней честно выбито имя и не врут даты. К тому же, и фактическая биография Онетти очевидна и проста как надпись на гробовом камне: родился 1-го июля 1909 г. в Монтевидео, учился в университете в Буэнос-Айресе, то в Монтевидео, то в Буэнос-Айресе, работал журналистом, библиотекарем и кем придется, после установления в 1974 году военной диктатуры на несколько месяцев попал в тюрьму, выйдя из которой, эмигрировал навсегда в Испанию, скончавшись там 30 мая 1994 года.

В 1980 году получил самую престижную в испаноязычном мире премию Сервантеса.

Есть еще свидетельства писателя о себе, рассыпанные в интервью и газетных заметках, хотя они больше говорят о человеческом характере, чем о творческом кредо: «Критика — это смерть, иногда она приходит с опозданием, но



все равно приходит» (Карлосу Мария Гутьерресу). «Мое творчество несет доброту. Кто этого не чувствует — просто осел» (ответ Марии Эстер Хильо из «Коллективного нападения на Онетти», интервью журналистам). «Обычно вначале приходится руководствоваться какой-то идеей, выражющей твоё душевное состояние в девизе или какой-то фразе, и не понимает этого только идиот. С годами приходит умиротворение, побуждая нас смягчать собственные убеждения, кто этого не понимает, тот — идиот» (Размышления о литературе).

Онетти очевидно сердится, это не значит, что он неправ, — у писателя были причины браниться. Растревявшаяся критика провела творчество Онетти по ведомству фантастической — фантасмагорической, было бы много точнее, — литературы и к тому же находила у писателя влияния Джойса, Фолкнера, Пиранделло, Селина, Сартра, Достоевского, Конрада, Арльта. На тех же основаниях, а вероятно, и с большими, этот список можно было бы дополнить Элиотом, Кафкой, Чеховым ... поэтикой Дос Пассоса...

Поистине критика — это смерть, такое обилие влияний способно убить и гения. Дело, однако, как раз в том, что Онетти нимало не эпигон, — недоумение рождала фигура, можно сказать, энigmatischeкая, загадочная... ультраписатель, так сказать, герметический эстет прозы. Это уже было странно, ведь в тридцатые-сороковые годы литература Латинской Америки только предвкушала бурное и ослепительное цветение и отказ от компоненты социальной критики казался по меньшей мере эксцентричностью: писатель запальчиво утверждал, что «Человек умственного труда не решает задач социальной значимости. Единственное, что ему необходимо это быть талантливым». И кстати, все ссылки на влияния в равной степени и доказуемы и опровергимы... и бессмысленны, поскольку единственное капитальное влияние, которое испытал Онетти, — это влияние времени. Его письмо, несомненно, располагается в русле





европейско-американской прозы первой половины века со всеми невыводимыми пятнами ее достижений. Во всякой литературе имеются крупные писатели и знаменитые имена, иногда скандально знаменитые, у которых, по правде говоря, нет своего собственного почерка, своей «фактуры». Парадокс, однако, в том и состоял, что сплошь «запятнанный» разными авангардистскими приемами Хуан Карлос Онетти умудрялся быть и цельным и похожим только на Хуана Карлоса Онетти. Причем не в связи с какими-то тематическими особенностями, а вообще, по фактуре текста и тому, что из этой фактуры вырастало, по особому «порядку дискурса», как сказали бы нынче. И в этом качестве писателя истинного Онетти неоспоримо входит в небольшое созвездие самых больших мастеров латиноамериканской и мировой прозы.

«Истина — дитя истории» говаривали Сервантес и Пьер Менар. В нашем случае истина истории заключается не только в том, что Онетти занял в литературе XX века нишу, из которой его в ближайшее время не выкинуть, но еще и в том, что каждая историческая формация — об этом в последние десятилетия много написано — перераспределяет предпочтения в отношении слов и вещей, зримого и высказываемого дискурсов, — как непременно сказали бы нынче, — преображая формы вещей и строй высказываний.

Скромные задачи осведомляющей вступительной статьи не предполагают восхождения на философские Гималаи, важно одно, — вероятно, перераспределение такого рода отношений взаимосвязано с эпохальной сменой умонастроений. Или, по-другому, с произошедшей в начале века сменой подспудных установок: на все внешнее и очевидное начинает ложиться тень неподлинности, все, что на поверхности, начинает расцениваться как укрывательство, — явное перестает значить то, что оно показывает. И моралист доктор Фрейд пишет о скрытых смыслах сновидений, юмора, обмолвок, дискредитируя всякое сознательное





свидетельство о себе, и выставляя на всеобщее обозрение потаенное «настоящее» лицо человеческое. Немецкий философ Хайдеггер говорит о том, что речи и поступки не раскрывают больше человека, утаивая его, и именно фигуры, рождающиеся умолчанием, надлежит разгадывать. Испанский философ Ортега-и-Гассет рассуждает о двух уровнях человеческих убеждений. О тех, которыми обмениваются и о которых спорят, и о тех, неосознанных, которые более достоверно характеризуют людей, и в этих внутренних убеждениях люди «пребывают», не замечая их. Историки, особенно французские, принимаются утверждать, что о предшествующих эпохах нельзя судить по идеям, которые они выдвигали и событиям внешнего порядка, а лучше выявлять некий слой безотчетных и неосознаваемых убеждений, которыми реально люди руководствовались, описывать реальносложившееся ментальности, потому что это лучше вскрывает суть происходивших некогда процессов. И писатели, по крайней мере, все перечисленные выше, начинают писать не как прежде, а по-другому, отворачиваясь от сложившихся приемов, уворачиваясь от священных коров повествования девятнадцатого века, таких, например, как характер и сюжет. Было чему изумляться. Даже очень подготовленный читатель как-то написал: «Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, роман немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе... фабуле и всему, что ей сопутствует» (О. Мандельштам). И правда, ведь все знаменитые персонажи бальзаковских, диккенсовских, толстовских романов как раз определенностью характера и запоминаются. В течение нескольких столетий складывалась идея, согласно которой характер принадлежит тому глубокому и основному, чем определяется личность, это ядро личности, «творящая ее цельность»; произошло же европейское представление о характере от греческого, означавшего поначалу нечто подчеркнуто внешнее (в греческой статуе нет души, которая



не была бы телом), но постепенно характер интерьоризировался, вбирался внутрь, пока наконец на пороге века не разошелся со своей собственной оболочкой. В литературе предыдущих столетий герои были таковы, каковые речи и поступки они имели, характер рождался через увязку речей с поступками. И вот это-то равенство самим себе (не следует забывать и о немецких романтиках, презиравших характеры как нечто омертвленное и выпавшее в осадок) и начинает расшатываться. Это происходит уже с Эммой Бовари. О каких неизменно-присущих качествах индивидуализированной личности речь, когда совпадает с собой только мертвец, а человек есть «нечто через себя перехлестывающее», и это единственно достоверная вещь, которую можно о нем сказать? — вот что доносится из толков на философской агоре в середине двадцатого века. И как следствие еще одна неприятность: если прежде поступки людей с определенными качествами характера неизбежно развивали сюжет в более или менее предсказуемом направлении — с утратой клейма характера и сюжет прекратил рассчитанное движение, сделавшись аморфным, второстепенным, плывущим, куда подует ветер... Так смена только одной внутренней глубинной установки начисто ломает всю классическую сложившуюся модель романического повествования, роман превращается в психологический эксперимент с факультативной фабулой и вообще главной его задачей перестает быть рассказ о событии. (Только детективы и эпигонская литература продолжают жить под знаком диккенсовской прозы.)

Роман «Ничейная земля», свое второе произведение Онетти написал в 1941 году, первой была повесть «Бездна» (1939), положившая, по мнению латиноамериканской критики, начало латиноамериканской авангардистской прозе. Действительно в этой повести даже больше, чем в предлагаемом читателю романе, явлен сразу и тотально такой Онетти, каким он будет в свой самый плодотворный и зрелый период, представленный в нашей книге двумя повестями:



«Прощания» (1954) и «Над одной безымянной могилой» (1959). Уже в этом первом произведении становится ясно, что Онетти не принадлежит к тому типу писателей, которые жестко предписывают персонажам, как себя вести, — он принадлежит к тем, кого нещадно тиранят продукты собственного вымысла. Это тоже живописный, филоновский или прустовский принцип письма, предполагающий дать разрастись персонажу или высказыванию самостоятельно, как кусту боярышника или весне.

Что же касается впервые публикуемого на русском романа «Ничейная земля» (онеттиевский роман это всегда нечто среднее по объему между романом и повестью, жанрами, не имеющими других дифференцирующих признаков, кроме приблизительных размеров) это еще, так сказать, Онетти на подступах к самому себе. И, тем не менее, некоторые характерные черты налицо: писатель в этом романе во многом относится к материалу, к выстраиваемому объекту письма литературного как художник к объекту письма живописного. Экспансия импрессионизма в смежные с живописью области искусства в начале века общеизвестна, но дело в том, что авангардистская литература не только использовала живописную практику этого течения применительно к собственным задачам, она принялась осваивать подход визуальных искусств к своему предмету в принципе. Парадоксально, но в это самое время живопись увлекается тем, что давно не входило в сферу ее интересов — выявлением структур, того, что стоит за оболочками изображенных вещей: так кишащее какими-то вихрями и запятыми небо Ван Гога это то, что Ван Гог видит, или то, что художник о небе думает? Дальше-больше. Возьмем «Любительницу абсента» Пикассо. Если у Веласкеса кувшин, как замечает Ортега-и-Гассет — не просто кувшин, кувшин вообще, а портрет данного кувшина, то с картины Пикассо на нас глядит именно пьющая женщина вообще, так сказать, идея пьющей женщины. Черный квадрат



Малевича смотрится исключительно в свете платоновской идеи квадрата и ближе к этой идеи нежели все прочие квадраты мира. Ощущение расхождения видимости и сущности подвигло художников на поиски сущности за видимым. Странно, но художники поменялись местами с писателями, в живописи глаз перестал быть непререкаемым контролером и блюстителем истины, художник начал писать то, что он не столько видит, сколько думает о вещах, писателя же, как никогда прежде заинтересовал недостоверный и обманчивый зрительный ряд. И быть может, теперь читателю сделается понятнее вынесенный в эпиграф загадочный ответ Чехова актеру — «он в желтых ботинках».

В романе «Ничейная земля», рисующем более романически традиционно, чем «Бездна», духовные состояния будэносайрской интеллигенции, композиция представляет собой монтаж развернутых зрительных кадров. Причем дающаяся в развитии сюжетная траектория нескольких равноценных персонажей, — Арансуру, Маурисьо, Ларви, Касаль, Нора, Роланда — систематически перебивается симультанными кадрами с безымянными персонажами, которые как явились, так и растворяются в небытии, аккумулируя энергию главного действия, задавая тональность, представляя живописные пятна окружения, которое «играет героев» (мужчина на балконе, женщина с желтыми волосами и т. д.). Главные герои не осуществляют никакой заданной их собственными высказываниями идеологической программы: задача Онетти не в рассказе о событии, а в выявлении у центральных персонажей состояния их сознания, как раз не совпадающего с внешней программой, не имеющего прямого отношения к действиям. Это как в не использованном наброске Льва Толстого: «В то время как мои уста поблагодарили и попрощались, тело изогнулось и село на диван». Визуальный дискурс у Онетти может свободно расходиться со словесным высказыванием, по крайней мере, они не взаимообуславливаются. Именно поэтому



сцена в романе иногда напоминает кадр немого кино, в котором надписи часто преследуют цель не пояснения, но утаивания. И еще один очевидный признак немого кино: во всех диалогах романа, во всех высказываниях героев самый типичный и частый синтаксический знак многоточие. У многоточия своя особая функция, например, многоточие в кинонадписи размыкает контур, создавая переход к последующему кадру и, кроме того, многоточие повышает напряжение воспринимающего сознания, побуждая это сознание к усилию реконструкции, и это равно относится к собеседнику внутри романа и к его читателю. За редким исключением, Онетти не дает ни одному персонажу исчерпать мысль в пространном высказывании. Но ведь и реальный диалог в жизни покоится на нестыковках и зазорах многое больше, чем на улавливании и понимании обращенных к тебе смыслов. В художественном произведении к тому же синтаксический знак многоточия призван подчеркнуть реальную текучесть сознания, понизив уровень условности и тем самым, повысив уровень жизнеподобия выстраиваемой модели... Для эстетики Онетти это очень важно. У героев разведены речи и поступки и, оказываясь в двойственной ситуации, уверившись в экзистенциальности одиночества, полагая словесные пояснения пошлостью, или же говоря по обязанности говорить, чтобы быть как все, ни на что не надеясь, персонажи Онетти с маxу обрывают говорение. И еще, в прозе предшествующего века герои говорили ровнохонько то, что они говорили, но, читая прозу Онетти, следует постоянно отдавать себе отчет в том, что это уровень укрывательства, только сигнализирующий, глубинное неблагополучие означающий.

Мы уже упоминали о том, что в отличие от двух других публикуемых повестей Онетти, в которых сюжетные ситуации не подлежат реальному комментарию, роман «Ничейная земля» еще не совсем выпадает из романической традиции и в таковом качестве поддается известному социологическому толкованию. Обезличенный лабиринт городских улиц, меб-





лированные комнаты, замызганные кафе — вот пространство общей, ничейной и бесплодной земли, на которой живут узнаваемые, слишком узнаваемые, персонажи, все эти достойные сострадания и сожаления: виолеты, ларви, маурисьо, касали, имя которым столичная интеллигенция. Это тот народ, что и в романах Кортасара... впрочем, совсем не тот, — ведь ничего так мало не интересует Онетти как умствования, интеллектуальная мода, цитаты из философов. Ведь еще и от своего глубокого безразличия к умным разговорам автор не дает героям толком договорить до конца ни одной фразы, — важнее то, о чем они умалчивают. Бог с ними с этими разглагольствованиями, это что-то вроде шума в канале духовной связи людей. Тарабарщина, не соединяющая, а разъединяющая субъектов. Если что она и свидетельствует, так это душевную разобщенность — эта мысль достигает предельного выражения в сцене дурацкой девчонечьей игры Норы и ее подружки, цитирующих то ли радиопостановку, то ли комиксы и оставляющих в горестном недоумении приударившего за Норой Касаля.

Но может ли быть, чтобы писатель не доверял словам? Разумеется, кому ж еще как не писателю знать, с какого рода двусмысленным и опасным инструментарием он имеет дело. Онетти совершенно уверен в исключительной необоримой силе слова, он знает, что это, как сказали бы нынче, практики, образующие объекты, о которых они говорят, он, как никто другой, знает, как прекрасно слова образуют опаснейшие объекты. В одной из своих газетных заметок, относящихся приблизительно к тому же времени, что и работа над романом, Онетти написал: «Пока Монтевидео не существует. Хотя тут живет больше докторов, чиновников и лавочников, чем во всей остальной стране...» Отчего же это Монтевидео есть и не существует? А от того, полагал Онетти, — и не он один — что только обретя воображаемое существование, родиввшись под пером, город и что бы то ни было обретают существование истинное, творчество не только возвращает утраченное



время, это вообще единственная теодицей жизни. «Писать значит стать богом» — утверждает писатель.

Вот так, — воздадим должное этому романтизму... Но тогда получается, что дело в том, кто говорит. И когда говорят не ларви и маурисьо, но объемлющий и ларви и маурисьо, и многих других и многое другое, творец по имени Хуан Карлос Онетти, на свет рождаются и Монтевидео и Буэнос-Айрес... И как раз поэтому так оскорбительна и невнятна жизнь на ничейной земле, что она творчески бесплодна. Нет большего греха и унижения, чем такое бесплодие, и не что иное как творческая, а не какая другая, немощь побуждает пустить себе пулю в лоб персонаж по имени Ларви. И еще об одном важном герое романа «Ничейная земля», чья тень появляется и раздваивается в повести «Над одной безымянной могилой». При этом персонаж из романа зовется Арансуру, а в повести одного героя кличут Хорхе Малабья, а второй и вовсе безымянен, — и все же у них есть нечто общее в поведении в отличие от тех персонажей, которых Онетти награждая одним и тем же именем, никак не связывает ни обличьем ни мыслями, ни поступками. Не следует заблуждаться поэтому, сравнивая онеттиевскую Санта-Марию с фолкнеровской Йокнапатофой, а Диаса Грея хотя бы и функционально, с Гэвином Стивенсом (вопреки распространенному в критике мнению, Онетти на идеолога и моралиста Фолкнера не похож). Если у Бальзака, Пруста и Фолкнера, герои кочуют из одного романа в другой, не в силах исчерпать себя, выплывая на первый план, уходя на второй, но, не меняя при этом наиболее существенных человеческих характеристик, — таков, например, барон Шарлю у Пруста, — Онетти, именно потому, что традиционный характер его не интересует, дает в разных произведениях одно и то же имя существенно отличающимся друг от друга людям: Ларсен в нашем романе это не Ларсен повести «Верфь» и не Ларсен романа «Наберикляч». И все эти ларсены в минимальной степени представляют какой-либо распространенный человеческий



тип. Зато у Арансуру периода его жизни с Каталиной, у безымянного парня, придумавшего проделку с козлом, и у Хорхе Малабья из «Над одной безымянной могилой» общее есть — это попытка вырваться из дурной бесконечности повторений, из вечного того же собственной скучной жизни и сбыться за счет чего-то невероятного, каких-то нелепых поступков. Ведь и вообще герои Онетти вынашивают и лелеют исключительно абсурдные идеи и проекты, причем чем нелепее, тем лучше и даже чище... В конце концов, разве нелепый поступок не бескорыстен? Столичный адвокат Арансуру находит себя, только став сутенером, своего рода бескорыстными сутенерами становятся и безымянный парень, изобретающий ловкий способ выманивать ненужные ему деньги, да и Хорхе Малабья, провожающий в компании страшного, грязного козла в последний путь проститутку, причем остается неведомым кого именно и есть ли кто-нибудь в гробу вообще. Это вполне «Достоевские» персонажи, индивиды, которых в сочетании «идея распутства и наживы» не интересуют ни распутство, ни нажива, но только осуществление невообразимой идеи, как нынче сказали бы, — «трансгрессия». И в романе, и в написанной спустя почти двадцать лет повести с разной степенью удачи и профессионального мастерства очень серьезно дебатируется один и тот же вопрос, — о сопротивлении бана́льным обстоятельствам, о преодолении услужливо подсунутого культурой и судьбой жизненного расписания, о переживаниях-испытаниях, отодвигающих границы допустимого. Что с того, что они зачастую носят фарсовый характер, ведь только они и позволяют мысли развернуться, а жизни воплотиться. И разве жизнь вообще не достигает максимума интенсивности именно тогда, когда она себя отрицает? Речь о том, в итоге, что в нынешней философской эссеистике зовется предельным опытом. Отвращение к истоптанным вдоль и поперек путям культуры побуждают этих онеттианских персонажей стремить мысль и действия в нелепо-скандальном направлении и дви-



жут ими при этом и злополучные идеи, и вполне понятное отвращение к пошлости, но заодно и, известный ставрогинский комплекс: неудержимое желание почтенное лицо за нос ухватить да при именитой публике через всю зеркальную залу за указанную выдающуюся часть физиономии и протянуть... Впрочем, наивно было бы полагать, что и этот путь не запрограммирован культурой. В конечном счете, проблема упирается в то самое: кто говорит. Как ни раскидывай, но превосхождение культуры возможно лишь на путях культуры, и здесь есть только один-единственный выход: «стать богом», разумеется, в том самом указанном выше смысле.

Повесть «Прощания» по оригинальности и новизне поэтики занимает промежуточное положение между романом «Ничейная земля» и повестью «Над одной безымянной могилой». В «Прощаниях» не только обнажен творческий прием, в повести просвечивает философия онеттианской поэтики. Если в «Над одной безымянной могилой», как уже было сказано, растерявшемуся читателю всучается как ничтожный итог несколько фантасмагорических версий на выбор, то в «Прощаниях» трактовка происходящего уникальна и вложена в уста фиктивному рассказчику, отчетливо не совпадающему с автором. Рассказчик — бывший пациент санатория, человек со своей потаенной историей, он очевидно не беспристрастен по отношению к разворачивающимся перед ним отдельным почти безмолвным сценам, — этакому немому кино — которые он истолковывает в соответствии с доступным ему уровнем понимания, заполняя визуальные пробелы собственными домыслами. При этом внешняя точка зрения, соответствующая истолкованию видимых рассказчиком сцен, то и дело подменяется внутренней, соотносящейся с теми его высказываниями, которые не мотивируются никаким «объективным» видением и являются собственными, фиктивного рассказчика, измышлениями. Именно систематическая смена «объективной» точки зрения, на «додуманную» создает ощущение неподлинности этой одной единственной интерпретации.





У Онетти фиктивный рассказчик не очень ломает голову над тем, «какой смысл бормочут видимые вещи» (Витгенштейн), он им этот смысл подсказывает, он, повторяю, видит так, как ему сподручно видеть... Нету ведь между высказываемым и зданным ни каузальной, ни символической связи, а, стало быть, о какой достоверности речь? Рассказчик, не ведающий о Платоне и о том, что видят в свете идей, может истово веровать в правильность собственного понимания того, что ему предстало в картинках, и того, о чем он вслед этим картинкам догадался, — кто остается в сомнении, так это читатель. И вот, в итоге, слабое подозрение, что автор издевается, неудовлетворенное любопытство, сопровождающееся, повторяю, как это ни странно, ощущением полноты и исчерпанности. И еще одно небольшое наблюдение: прежде считалось, что стратегия автора большой прозы состоит в том, чтобы завлечь читателя в замкнутый воображаемый мир, разредить в нем жизненный пульс, сделать его на время местным жителем, запереть в пространстве созданного текста, не выпуская наружу и не позволяя разрушить иллюзию мнимого существования. Но Онетти не вовлекает читателя в замкнутое пространство повествования, он сознательно удерживает его на расстоянии от того, что показывает, не давая втянуться, не давая усвоить чью-либо точку зрения, в конечном счете, непосредственно и наивно уверовать в изображенное. Онетти писатель века XX, ему нужен другой читатель, — подготовленный, незаинтересованно созерцающий и осознающий собственное эстетическое поведение. Но осознавать что-то позволяет только дистанцирование воспринимающего от собственного восприятия. Фразы, написанные Онетти, предназначены не для коммуникации, но исключительно для созерцания коммуникации, для сознания собственного сознания, для наслаждения созерцанием коммуникации, для наслаждения осознанием собственного сознания. Именно поэтому они и рождают в читателе катартическое ощущение совершенности.





Вера Резник, Александр Погоняйло

Картина Эль Греко «Апостолы Пётр и Павел» в контексте культуры конца XVI – начала XVII веков¹

Известно, что Доменикос Теотокопулос (1541-1614), прозванный в Италии Греком, родился в городе Кандии на Крите и, прежде чем обосноваться в Толедо, довольно длительное время совершенствовал своё мастерство в Венеции и Риме². О почтительном восхищении молодого художника творениями великих мастеров свидетельствует один из вариантов его картины итальянского периода «Изгнание торгующих из храма», в которой на первом плане изображены Тициан, Микеланджело, предположительно Рафаэль, а также покровитель Теотокопулоса миниатюрист Джулио Кловио.

Мотивы переезда (около 1577 г.) уже достаточно известного в Риме художника в Испанию остаются предметом полемики вплоть до настоящего времени. Поселившись в Толедо, Эль Греко создаёт там самые знаменитые свои произведения и в частности ту работу, о которой и пойдёт речь ниже – картину «Апостолы Пётр и Павел» (1587-1592), с 1911 г. находящуюся в собрании Эрмитажа, подаренную ему Дурново³.

¹ Сервантесовские чтения. 1988. Ленинград, 1988. С. 91-105.

² Показательно, что художник был рекомендован кардиналу Александру Фарнезе как ученик Тициана.

³ Петром Павловичем Дурново, московским генерал-губернатором, уроженцем Петербурга.

Картина примыкает к так называемому циклу «апостоладос», т. е. изображений Христа и двенадцати апостолов, создававшихся по заказам церковных иерархов и призванных украшать алтари, интерьеры соборов, госпиталей и т. д. Один из циклов апостоладос (1602-1605), украшающий собор в Толедо, бесспорно, принадлежит кисти самого мастера, в некоторых поздних работах ему, возможно, помогала мастерская. Эрмитажная картина не единственное двойное изображение апостолов Петра и Павла, существует стокгольмский вариант, картина на аналогичный сюжет есть в каталонском музее изобразительных искусств в Барселоне, известен ряд реплик⁴.

В силу особых обстоятельств сюжет имел важное значение для Эль Греко, критянина по происхождению: во многих картинах цикла апостол Павел держит послание Титу, первому епископу Крита; кроме того, существует достаточно обоснованная гипотеза, согласно которой апостол Павел, имеющий черты несомненного внешнего сходства во всех картинах цикла, это автопортрет художника⁵, но и это не самое важное — наиболее важным представляется само соположение фигур апостолов, обладающее особым смыслом в культурном контексте того времени. Если Пётр — первый апостол, основатель папства, ключарь, более или менее однозначно олицетворял католическую церковь, хотя и трактовался как персонаж, склонный к нерешительности и сомнениям, то отношение к апостолу Павлу предопределялось позицией, занимаемой теми или иными культурными кругами в религиозной полемике времени. Например,

⁴ См.: Каганэ Л. Л. Автопортрет Эль Греко в картине «Апостолы Пётр и Павел» из Государственного Эрмитажа // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1975. Л., 1976. С. 370-383.

Авторы выражают искреннюю признательность Людмиле Львовне за полезные замечания и советы, сделанные ею в процессе обсуждения этой статьи, а также за предоставленные ею книги.

⁵ См.: Каганэ Л. Л. Указ. соч.



в кружке друга и покровителя Микеланджело Виттории Колонна, слишком к реформаторским настроениям даже в их протестантском варианте, обсуждались именно послания апостола Павла, апостол Павел был почитаем реформаторами и скомпрометирован похвалами Лютера⁶. С другой стороны, именно энергичный и бескомпромиссный Павел внедрял христианскую доктрину в качестве идеологической основы церковной организации⁷. В конечном счёте, церковь призвала и обязала не противопоставлять личности апостолов, изображая их вместе, и формально картина Эль Греко не противоречит церковным догматам, однако, по мнению Л. Л. Каганэ, сюжет воспроизводит так называемый антиохийский эпизод — богословский спор между Петром и Павлом⁸.

Как бы то ни было, несомненно одно: смысл соположения и оппозиции фигур апостолов был внятен подготовленным кругом современников, хотя интерпретация этого сопоставления могла быть различной. Что же касается оценки зрителем картины в целом, то прямых свидетельств до нас не дошло, но косвенные данные имеются. Некоторое представление об отношении к творчеству Эль Греко складывается при чтении записок художника, историка, педагога, цензора картин, впоследствии тестя Веласкеса Франсиско Пачеко (1564-1654), посетившего мастерскую Эль Греко в 1611 г. Пачеко разделял господствовавшие при дворе Филиппа II (и позже Филиппа III) итальянизи-

⁶ См.: Каганэ Л. Л. Апостолы Эль Греко в свете идей эпохи Реформации // Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981. С. 249-257.

⁷ См.: Abbagnano N. Las cartas de San Pablo // Historia de la filosofía. Barcelona, 1955. Т.1. Р. 190-191. На рубеже тысячелетий поводом для обсуждения роли Павла, апостола *par excellence*, стала публикация книги А.Бадью Апостол Павел. Обоснование универсализма. М., СПб., 1999 (фр. изд. 1997).

⁸ Каганэ Л.Л. Сюжет картины Эль Греко «Апостолы Пётр и Павел». СГЭ, 1974. Т. XXXVIII. С. 9-12.



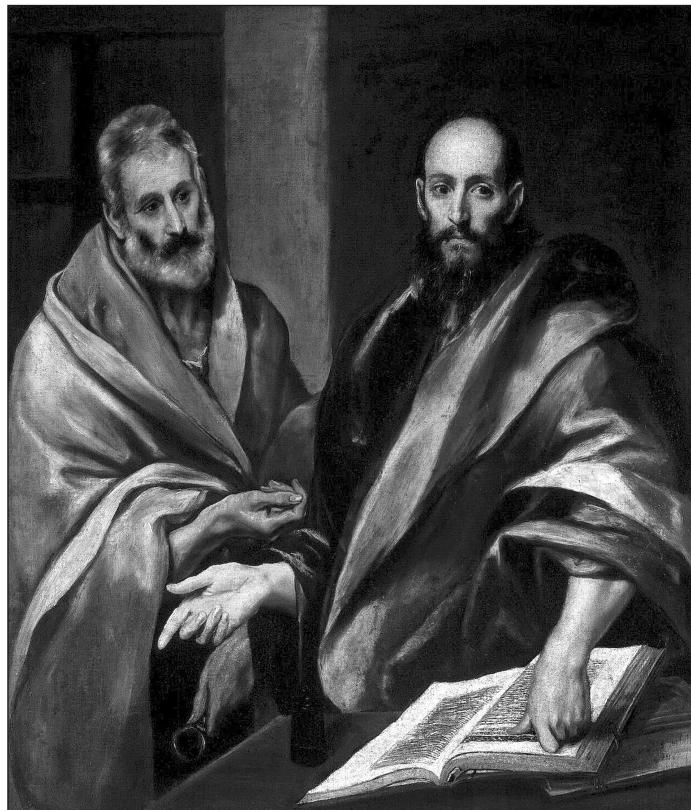
рованные вкусы — монарх отдавал предпочтение Тициану⁹, и в этом они с Эль Греко совпадали, — тем не менее, теоретическая ориентация на творения великих мастеров итальянского Возрождения из-за отсутствия значительных талантов практически выродилась в некую второсортность и вялый академизм¹⁰. Не одобрав экстравагантной манеры Эль Греко¹¹, Пачеко вынужден был включить его в число великих мастеров, склонившись перед его дарованием живописца. Кроме свидетельства Пачеко, отражавшего взгляды придворной художественной элиты, имеются ещё источники, по которым можно судить о влиятельности художника. Так, известно, что «Погребение графа Оргаса» произвело в Толедо ошеломляющее впечатление, картина стала гордостью города¹². О довольно устойчивых позициях Эль Греко в обществе говорят, с одной стороны, важные и многочисленные заказы, требование непривычно высоких гонораров, а с другой стороны, годами тянувшиеся тяжбы с высокопоставленными заказчиками по поводу

⁹ Очевидно, собственный портрет, выполненный Тицианом в 1551 г., его удовлетворил. Нельзя также исключить влияния придворного художника Филиппа II, портретиста Алонсо Санчеса Коэльо (1531-1588), восхищавшегося Тицианом. Однако самому Филиппу, по-видимому, больше всех нравился Питер Кок (Pieter Coecke van Aelst 1502-1550), одновременно он скупал произведения Иеронима Босха (1450-1516).

¹⁰ Отметим, что «второсортность» этих художников есть результат сравнения их с великими — Рафаэлем, Микеланджело и др. Сами по себе это первоклассные мастера, например, такая европейская знаменитость как Федерико Цуккаро (1542-1609), живописец, архитектор, скульптор и теоретик искусства, расписывавший для папы Capilla Paolina, сбежавший в Лондон и написавший там портреты королевы Изабеллы и Марии Стюарт, вернувшись через 6 лет в Италию (в Венецию, где работал во дворце Дожей), возвращённый папой в Рим для окончания росписей и отправившийся в 1586 г. по приглашению Филиппа II в Мадрид.

¹¹ *Cruelles borrones*, так он её характеризовал.

¹² Каптерева Т. Эль Греко. М., 1965. С. 100; см. также: Малицкая К. М. Толедо — старая столица Испании. М., 1968. С. 142.



Эль Греко. Апостолы Петр и Павел. 1587-1592 гг., Эрмитаж

оплаты выполненных работ, часто завершавшиеся компромиссным решением¹³.

И всё-таки реакция на его творчество была противоречивой; её отличало настороженное восхищение, приятие и неприятие. Вспомним, что один из близких друзей мастера, послуживший моделью для знаменитого портрета (около 1609 г.), по справедливости считающегося едва ли не луч-

¹³ См.: Cagan L. El Greco and the Law // Studies in the History of Art. Vol. 11. National Gallery of Art. Washington, 1982. P. 79-89.





шим произведением данного жанра в мировой живописи, прелат и придворный проповедник Филиппа III, поэт Феликс Ортенсио Парависино (ум. в 1633 г.) в одном из сонетов, посвящённых художнику, а всего их — четыре, определяет его живопись с помощью слова «extraneza», т. е. как необычную¹⁴.

И тогда возникает один из самых главных вопросов, что же такое было в живописи Эль Греко, что, при всём признании живописного таланта автора, ощущалось зрителями как некое нарушение норм и вызов общественному вкусу? Ведь недаром век, ориентировавшийся в эстетическом плане на «идеалы благородной простоты и спокойного величия», а именно XVIII век, счёл его творчество патологическим казусом. При этом важно отметить, что речь шла о более радикальном неприятии, нежели противостояние классицистских и академических устремлений, с одной стороны, и романтических тенденций в начале XIX в. — с другой. Ведь и романтики, за редким исключением, не признали Эль Греко «своим».

Возвратимся к временам Эль Греко и посмотрим, что отличало изобразительное искусство той эпохи, и какие его образцы могли бы быть признаны ею безоговорочно «своими». Задача не столь трудная, каковой она может показаться на первый взгляд, потому что, отвлекшись от великого разнообразия вкусов, школ и направлений искусства того времени, мы укажем только на некую очень общую изобразительную *норму*, сложившуюся, разумеется, стихийно, и лишь отчасти зафиксированную в разных теоретических сочинениях на темы искусства. Требования этой нормы были *обязательными* для любого, кто желал тогда

¹⁴ Следует отметить, что в устах последователя Гонгоры эпитет «необычайная» был высшим комплиментом художнику. Однако «странность» живописи Эль Греко более радикальна, чем изобретательность, темный стиль, «сопряжение далёких понятий» и «искусство острого ума» теоретиков и практиков барокко.



зарабатывать себе на жизнь кистью, потому что это были очевидные правила правильного письма, правописания, набором которых для идентификации соответствующей деятельности располагает любая культура. По этим стихийно и одновременно целеустремлённо вырабатывавшимся нормативам строилось всякое изображение человека, независимо от того, соотносилось ли оно с реальным прототипом, и художнику вменялась задача передать портретное сходство, или же оно было изображением персонажа, возможно, вымышленного, внешность которого могла интерпретироваться по-разному. Художнику вменялось в обязанность владение анатомически правильным рисунком головы и фигуры, соблюдение законов линейной перспективы, цвет по преимуществу использовался тонально, одновременно рекомендовалось избегать строгой симметрии (в связи с этим художники постепенно отказываются от чисто профильных или фасных изображений), чтобы придать человеческой позе «естественность», т. е. оправданность конкретной ситуацией в отличие от исключительно символического жеста, обязательного для того или иного персонажа в средневековом искусстве, которая должна создать иллюзию «случайного взгляда». Иными словами, ведущим для всей ренессансной и последующей живописи становится принцип, предопределённый общей переориентацией европейской культуры в эпоху Возрождения. Вот что справедливо, хотя и неодобрительно, писал по этому поводу П. А. Флоренский: «...когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика общего народного сознания разъедается усмотрением отдельного лица с его отдельною точкою зрения в этот именно данный момент, — тогда появляется и характерная для отъединённого сознания перспективность...»¹⁵. Отныне ограниченное

¹⁵ См.: Флоренский П. А. *Обратная перспектива. Труды по знаковым системам*. ПЛ. Тарту, 1967. С. 389.





рамой или стеной живописное пространство призвано создавать иллюзию «окошка в стене». В результате живопись стала, собственно, живописью, т. е. *картина́й*, значительно менее декоративной, но эта утрата в свою очередь компенсировалась иллюзией глубины изображения, обогатившей возможности передачи «естественного сходства», причём имеются в виду не только портретная живопись или натюрморт, которые отпочковались именно в итоге секуляризации изображения. Не вызывает сомнения, что «Апостолы» в общих чертах принадлежат описанной выше норме.

В общих чертах, да, но присмотримся повнимательнее к картине, чтобы попытаться понять, что удивляло современников в творчестве живописца, при том, что совершенно очевидно, что «Апостолы» далеко не самое странное из его произведений. Для сравнения возьмём другую – раннюю, итальянского периода – работу Эль Греко, портрет Джулио Кловио. Различие бросается в глаза: портрет знаменитого миниатюриста, обладающий всеми приметами живописной манеры Эль Греко, «нормален» во всех отношениях. В нём скрупулёзно соблюdenы все требования возрожденческой нормы (кстати, портрет горизонтален по композиции, эта горизонтальная композиция, создающая впечатление целостности и устойчивости, в общем, не характерна для Эль Греко, живописца, тяготевшего к неустойчивости и изменчивости сливающихся форм), и сходство с живописью Тициана дополняется поразительным сходством головы Кловио с тициановским же портретом папы Павла III в кресле. Портрет аскетичен: сдержанный колорит, условный пейзаж в условном окне – нередкий в ренессансном и постренессансном искусстве – создаёт впечатление глубины; отсутствует детализация интерьера, а равно, натюрморт: в руках у Кловио часослов семьи Фарнезе работы самого Кловио.

Переведя с этого портрета взгляд на «Апостолов», мы сразу обнаруживаем, что это не совсем портрет, и даже



вовсе не портрет, хотя и портрет тоже. И причина такого положения дел не только в религиозной тематике. Если сосредоточиться на «странных» или, лучше сказать, на особенностях зрелого и позднего творчества художника, то они в «Апостолах» налицо, хотя и в смягчённом виде. Это черты, повторим, не очень явные, сводящиеся в данном случае к выразительному «смятению» тяжёлых одежд, ниспадающих контрастными складками, движению рук, типично грековским зелёному и красному... Лица — несомненно, портретны, поскольку изображение Павла воспроизводит более ранний автопортрет (в облике апостола Павла) из собрания маркизы де Нарраес, и рядом с ним Пётр, не имеющий реального прототипа, смотрится тоже вполне «портретно». Психологические характеристики заданы не только выражением лиц, но и позами, жестами персонажей; поразительным образом они уживаются с повышенной декоративностью изображения, при этом руки апостолов складываются в некий узор. Так что в данном случае логичнее говорить не о странностях, но живописном почерке, может быть, слишком смелом для современников.

Впрочем, некоторые приёмы, использованные живописцем, продиктованы явно не той общеренессансной нормой, о которой шла речь выше, являя собой некоторое отступление от действующих «правил правописания» в сторону ушедшей в прошлое «орфографии», а именно, орфографии иконы. Так, фигуры апостолов расположены рядом, они изображены почти en face, светлая вертикальная полоса фона правой границей «разрезает надвое» изображение. Между известно, симметричность иконописного изображения как раз и препятствовала созданию иллюзии реальности, «окошка в стене», одновременно упраздняя необходимость рамы. Икона самодостаточна и не нуждается в зрителе. Иконописное пространство «вбирает» созерцающего, отсюда и «обратность» перспективы. Конечно, мы не найдём в «Апостолах» оптической обратной перспективы, тем не



менее, эффект прямой тоже сильно ограничен. Фигуры апостолов, конечно объёмны, и раскрыта библия сокращается по всем оптическим законам, но дальше всё упирается в стенку, скорей всего,rudiment интерьера одного из помещений во дворце маркиза де Вильены, того же, что и на предполагаемом автопортрете. Ограничение глубины, плоскостной характер изображения резко повышает его декоративные возможности. Фигуры апостолов объёмны и, вместе с тем, в высшей степени декоративны. Линии рук, складки плащей, контуры фигур образуют сложный орнамент¹⁶, не умаляя психологической убедительности образов. К этому надо добавить «символическую» функцию цвета (локальный — чистый, беспримесный — цвет в отличие от тонального, учитывающего рефлексы, освещённость, удалённость предмета), также усиливающую декоративный эффект. Иконопись широко пользуется возможностями, которые предоставляет ей обратная перспектива. Но это принципиально другие возможности. Изображение мира в целом, т. е. так, как мы его не видим, но знаем, пиктографично, это своеобразное рисуночное письмо, оперирующее готовыми «буквами». Оно избегает всех «несовершенств зрения» (Плотин), исключая передачу рефлексов, эффекта многослойности воздуха, приглушающего цвет удалённых предметов, — всего того, что связано с непосредственным зрением. Того, на чем строится совокупность приёмов прямоперспективного изображения. Те, кто эту совокупность приёмов вырабатывали, интуитивно или осознанно постепенно отходили от иконописной орфографии, не забывая о ней. Ренессансная норма не была абсолютной для Эль Греко, но живописец обращался с нею свободно, очевидно, всё-таки

¹⁶ М. В. Аллатов писал по этому поводу, что у Эль Греко колебательное движение контура, фигуры, предопределяет не только форму тела, но и форму интервала, пространства между фигурами. Аллатов М.В. Живописное мастерство Эль Греко // Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 223-224.

свободнее большинства, коль скоро современники говорили о странности его картин.

Если в части работ Эль Греко считал нужным придерживаться прекрасно им усвоенных перспективы и возрожденческих установок на «натуральность» изображения, то в другой части он ими совершенно явно и сознательно пренебрегал. Вероятно, этим и объясняется двойственное отношение публики к его творчеству, неприятие, особенно усугублявшееся с течением времени в конце XVII и в XVIII вв., по мере того как «религиозный» сюжет всё более и более становится только предлогом для изображения тела и пейзажа¹⁷. К тому же неискущённого зрителя неизбежно поражала разница между тициановским по характеру письмом и острой портретностью Великого инквизитора Ниньо де Гевара (по последним предположениям на портрете изображён кардинал-инквизитор Сандоваль и Рохас) и деформированным обликом, например, святого Андрея в картине «Святой Андрей».

Чем мотивировано такое странное поведение? Почему абсолютно «нормальны» все толедские портреты, имевшие реальные прототипы, т. е. портреты в собственном смысле слова, и каждый из них — шедевр мастерства, использующего все приёмы Ренессанса? И почему святые в картинах на религиозную тематику (естественно, в Испании их было больше, нежели светских произведений) оказываются непропорциональными, змеевидно-вытянутыми, чем и удивляли современников и шокировали потомков вплоть до XX в.?

Мы не откроем тайны, если скажем, что Эль Греко применяет две разные живописные техники для изображения «града небесного» и «града земного», словно следуя наставлению святого Августина, писавшему, что град земной стоит на любви к себе, доведённой до презрения к Богу, а град небесный зиждется на любви к Богу, доведённой до пре-

¹⁷ См.: Флоренский П. А. Указ. соч. С. 393.



зрения к себе и подчеркивавшему, что здешними вещами надлежит только *пользоваться*, чтобы получить право *наслаждаться* вечными¹⁸.

Произведением, в котором Эль Греко одновременно является себя в обеих ипостасях, в котором «лицом к лицу» сходятся два явно различных живописных принципа, является уже упоминавшееся «Погребение графа Оргаса» (1586 г.). Это схождение обусловлено задачей пространственно свести два мира, «нижний» и «верхний», воплотить традиционную идею противостояния «земного» и «небесного»¹⁹. Однако, скажем, если в дюреровском «Прославлении Троицы» (1511 г.) идея «двоемирия» воплощена по преимуществу на уровнях сюжета и композиции (положение в пространстве), и не нарушается единственность точки зрения, т. е. прямая перспектива, то у Эль Греко — совершенно иное решение. Значащим становится само различие приёмов изображения разных миров: рисунка, композиции, точки зрения, цветовой интерпретации. Мир земной — *terrena*

¹⁸ Августин пишет: «Я знаю, что слово «плод» указывает на употребление, а польза (*usus*) — на пользование, и что между ними то различие, что то, что мы употребляем (*fruor*), доставляет нам удовольствие само по себе, без отношения к чему-либо другому, а то, чем пользуемся (*utor*), то нужно нам для чего-либо другого. Поэтому временными вещами скорее следует пользоваться, чем употреблять их, чтобы получить право наслаждаться вечными». («О граде Божьем». 11, 25).

¹⁹ Интересный исторический экскурс в традиции изображения двух миров можно найти в статье американского исследователя Сары Шрот, в которой она, в частности, пишет: «В тринадцатом веке в связи с необходимостью иллюстрировать сочинение святого Августина «О граде Божьем» возник новый стиль изображения святых. Разделения мира на град земной и град божий сохраняется до Страшного суда. Для того чтобы соответственно иллюстрировать эту идею, живописцы в своих композициях делили пространство на две зоны. Нижнюю зону, нижний город, населяли обыкновенные человеческие существа, а верхняя зона, небесный город, населялась святыми...». Schroth S. Burial of the Count of Orgaz // Studies in the History of Art. Vol. 11. National Galery of Art. Washington, 1982. P. 9.



civitas, изображающий процедуру погребения, — горизонтален, относительно статичен, композиционно уравновешен, тщательно прорисован и представляет собой групповой портрет: известно, что почти все персонажи были узнаны жителями Толедо. Нижний мир трактован в тёмно-золотистой венецианской гамме, имеет один источник света (сверху), строго подчинён линейной перспективе. Относительно нижнего мира можно с полным правом сказать, что он писан блестящим мастером позднего Возрождения, учеником Тициана, автором толедских портретов и т. д.

Что касается civitas dei, верхнего мира, то это нечто принципиально иное: верхний мир пребывает в состоянии полёта, границы между предметами неустойчивы, фигуры и вещи постоянно тяготеют к превращению во что-то другое²⁰, одного источника света нет — всё светоносно; фона соответственно тоже нет, он весь «включён» в действие; холодный жемчужный колорит сочетается с более локальным (символическим) использованием цвета. Удлинённые фигуры, разлетающиеся одежды, многоплановость композиции и приём соположения фигур — а иногда это одна фигура — увиденных с разных точек²¹, — вот что такое мир верхний, мир святых и праведников. Разумеется, многие приёмы, использованные художником при изображе-

²⁰ Алпатов М. В. Живописное мастерство Эль Греко // Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 228.

²¹ Этот приём, прежде всего, нарушает линейную перспективу, создавая впечатление анатомических аномалий и «змеевидного» облика (*figura serpentinata* — термин Джованни Паоло Ломаццо, 1538–1600). Кстати, Ломаццо связывал змеевидность фигуры с формой языка пламени — наисовершеннейшей, по его мнению, формой. Заметим, однако, что когда здесь и ниже мы ссылаемся на трактаты, т. е. на тексты, представляющие собой теоретическое самопрограммирование культуры, мы отдаём себе отчёт в том, что творчество художника и самоописания культуры — суть явления разных уровней. Об идее светоносности см. ниже. Иногда («Погребение графа Оргаса», «Коронация Девы Марии») Эль Греко прибегает к созданию особого оптического эффекта — «закругления» линейной перспективы.



нии этого мира, заимствованы Эль Греко у так называемых маньеристов (сейчас мы не намерены касаться этой обширной темы) но маньерист пребывает таковым во всех картинах, а Эль Греко определенной манерой не скован и позволяет себе свободно мыслить в каждом случае по-особому.

Таким образом, мы сталкиваемся с достаточно редким в послевозрожденческой живописи – во всяком случае, в таком явном виде – феноменом одновременного использования двух живописных языков. Уже упоминавшийся нами П. А. Флоренский пишет по этому поводу: «Но и пользование двумя пространствами зараз, перспективным и не-перспективным, встречается тоже...», и далее: «Этот приём составляет характерную особенность Доменико Теотокопуло, по прозванию El Greco, «Сон Филиппа II», «Погребение графа Оргазе», «Сошествие св. Духа», «Вид Толедо» и другие его произведения явно распадаются – каждое на несколько, не менее двух пространств, причём пространство духовной реальности определённо не смешивается с пространством реальности чувственной. Это-то и придаёт картинам Эль Греко особую убедительность»²².

Было бы, однако, весьма наивным полагать, что частичный отказ от перспективности при письме «божественной» части картины представляет собой некое непосредственное возвращение к принципам средневековой изобразительности. Относительно верхнего мира тоже можно с уверенностью сказать, что он писан блестящим мастером, прекрасно усвоившим все уроки ренессансной живописи и использовавшим этот багаж применительно к традициям византийской иконописи, в которой, в частности, трансцендентная

²² См.: Флоренский П. А. Указ. соч. С. 397. Флоренский постоянно намекает на приоритет неперспективного живописного мышления, что, с одной стороны, является данью полемике его времени, а с другой, противоречит его собственному очень проницательному суждению относительно возможности и истинности различных «орфографий». См.: Флоренский П. А. Указ соч. С. 384.



Эль. Греко. Святой Андрей и святой Франциск.
1590-1595 гг., Прадо, Мадрид





светосреда противополагалась земному человеческому лицу, и трансформации «золотое — жёлтое — земное — богатство — власть» противостояли холодной отчуждённости голубого цвета, символизирующего высшее начало²³. Иными словами, мы имеем дело с ренессансной или, точнее, постренессансной интерпретацией византийской схемы.

И здесь уместно задаться вопросом, почему художник поступил именно так, а не иначе, и конкретнее, с какими культурными нормами связана его позиция, насколько культурный климат Испании санкционировал эти авторские установки? Для этого стоит вспомнить о том, что в 1577 г. в Испанию приехал не новичок, а 36-летний мастер с блестящей выучкой и обширными знаниями, входивший в круг Фульвио Орсини, известного эрудита, библиотекаря кардинала Алессандро Фарнезе; приехал профессионал, настолько уверенный в себе, что молва приписывала ему утверждение, что он-де расписал бы Сикстинскую капеллу получше Микеланджело; художник, впитавший атмосферу позднего итальянского Ренессанса и заявлявший, что живопись — вовсе не ремесло (скорее, наука), и написавший позже утраченный трактат о живописи, архитектуре и скульптуре; мастер, убеждённый в своих правах на большие гонорары и на особый образ жизни, оправдываемый избранничеством. Да и как же иначе — ведь по ренессансным меркам художник имел право на странность, а избранность осознавалась ценностью не в сакральном или феодальном смыслах, но в качестве «природной заслуги», если воспользоваться парадоксальным словосочетанием Гёте. «Cada uno es hijo de sus obras» («Каждый — сын своих дел») — гласил

²³ Бычков В. В. Эстетическое значение цвета в восточнохристианском искусстве // Вопросы теории и истории эстетики. М., 1975. С. 129-145. Отметим, что в «Погребении графа Оргаса» колористически указанные миры объединяет одеяние священника, функция которого как раз и состоит в их объединении — решение вполне сознательное.





ренессансный принцип, сформулированный (и одновременно спародированный, карнавально «перевёрнутый») Сервантесом.

Не случаен и выбор места жительства. Бывшая столица в ту пору представлялась как бы островком, откуда ещё не улетучилась атмосфера арабо-еврейских культурных традиций, город отличался особым повышенным «полиглотизмом» культуры (термин Ю. М. Лотмана) и как следствие такого полиглотизма напряжённостью духовной интеллектуальной и религиозной жизни и, кроме того, политическим нонконформизмом. В этом городе, где смешались гуманизм, мистицизм и контрреформация²⁴, возможность сделаться «своим» казалась наиболее вероятной.

И всё же это была Испания, страна, в которой живописные произведения всё ещё в основном предназначались для украшения алтарей, а культовая скульптура и резьба по дереву ценились выше живописи. Претензии Эль Греко на высокую оплату изумляли церковных иерархов²⁵, а тот факт, что художник снял для себя часть роскошного дворца маркиза де Вильены, да ещё нанял по венециальному образцу музыкантов, чтобы они услаждали его и узкий круг избранных друзей во время обедов, вызвал повсеместное удивление в Толедо. Известно, что в круг избранных входили представители интеллектуальной элиты, например,

²⁴ Ничего удивительного в таком смешении не было: мистика Мейстера Экхарта и его учеников была далёким истоком реформации, потому что упраздняла посредников между Богом и человеком. Девиз Лютера: *sola fide, sola scriptura, sola gratia* (только вера, только Писание, только благодать).

²⁵ В этом отношении значительный интерес представляет статья Ричарда Кагана, посвящённая тяжбам художника, в которой автор, в частности, пишет следующее: «Это также наводило на мысль, что его тяжбы вовсе не были связаны с какими-то дурными чертами характера, но скорее с итальянским представлением об отношениях между художником и заказчиком, представлением, различительно отличающимся от того, которого на этот счёт придерживались в Толедо». Cagan R. Op. cit. P.79.





Гонгора и Парависино, просвещённые представители клира, например, Антонио Коваррубиас. Ориентация художника на выработанный итальянским Ренессансом стереотип поведения, при котором успеху способствовала индивидуальная эстетическая платформа (индивидуальная в узком смысле), провозглашение примата личных достоинств над родословной, — всё это на земле Испании обрекало и кружок, и самого художника на известную замкнутость и нелёгкое существование.

В том же 1577 г., когда художник поселился в Толедо, в местной тюрьме из-за распрай в кармелитском ордене, вылившимся в спор между «разутыми» и «обутыми» (*descalzos y calzados*), сидел один из выдающихся испанских мистиков, поэт Хуан де ла Крус. В наши задачи не входит решение вопроса о том, насколько совпадали творческие результаты этого выдающегося поэта и его же собственная идеологическая программа, но сформулирована программа испанского мистицизма была им весьма недвусмысленно и в одной фразе: «Уж если интеллект на что и годен, так это на то, чтобы служить помехой постижению желаемого»²⁶.

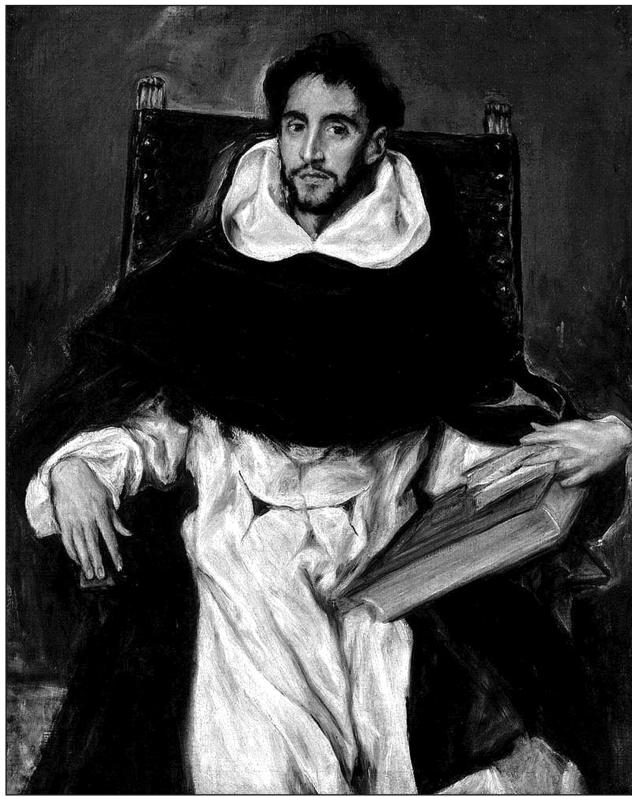
Испанский мистицизм (Тереса де Хесус, Хуан де ла Крус и др.) явился своеобразным испанским выражением реформаторских устремлений, целью которых было возвращение к евангельским истокам и непосредственное общение с Богом без вмешательства коррумпированной церковной иерархии. И это движение было популярным и сильным в идеологически многоликом Толедо. Эль Греко с его явным пристрастием к личности апостола Павла, писавшего в «Послании к Римлянам»: «Но ныне, умерши для закона, которым были связаны, мы освободились от него, чтобы служить в обновлении духа, а не по ветхой букве»²⁷, не мог остаться

²⁶ «Todo lo que el entendimiento puede alcanzar antes le sirve de impedimento que de medio si a ello se quiere asir». Chabas J. Poetas de todos los tiempos. La Habana, 1963. P. 66.

²⁷ Послание к Римлянам (6, 2).



чуждым тенденциям религиозного обновления. С другой стороны, общеизвестно, что Толедо представлял собой центр контрреформации, что это был город, в котором властвовала инквизиция и что, в частности, среди покровителей художника были высокопоставленные священники, такие, как Педро Саласар де Мендоса, в задачи которых входило неуклонное проведение в жизнь политики Тридентского собора. Не лишено оснований и замечание Сары Шрот о специфическом контексте и однозначном контрреформационном назидательном смысле «Погребения графа



**Эль Греко. Портрет поэта Ортенсио Парависино.
1610-1614 гг.**





Оргаса»²⁸. Кстати, установки Тридентского собора в плане регламентации искусства можно считать достаточно умеренными, ибо они практически сводились к требованию не представлять святые сюжеты и персонажей в неподобающем виде, т. е. обнажёнными (это было характерно для Италии, а не для Испании) или же неверно с «исторической» точки зрения, т. е. расходясь с текстом Священного писания²⁹.

Духовная ситуация в Толедо была сложной, при этом не следует забывать и о том своеобразном факте, что самая благая ориентация художника на аутентичное религиозное возрождение приходила в противоречие с реальным положением дел, и что именно при «савонаролах» художников притесняли значительно больше, чем при своенравных и деспотичных папах. Как отмечал известный австрийский теоретик искусства Арнольд Хаузер, церковь, вынужденная пойти на уступки, старалась превратить искусство в союзника по борьбе с Реформацией, и именно потому являла художникам свою благосклонность; реформаты же в большинстве случаев враждебно относились к искусству в принципе³⁰.

Поэтому представляется совсем не лёгкой, если не невозможной, попытка однозначно определить позиции Эль Греко в сложной религиозной полемике его времени. Сейчас по справедливости отошли в прошлое взгляды, характерные для ряда исследований 30-х гг., трактовавших творчество мастера как некое спонтанное визионерство мистика, как самовыражение мистического духа, обретшего себя на испанской почве. Ведь совсем иной характер возникает, когда мы обращаемся к реконструкции поведения Эль Греко, его образа жизни, к составу его библиотеки,

²⁸ См.: Schroth S. Op. cit. P. 1-15.

²⁹ См. статью: Rodriguez de Ceballos A. *La repercusion en Espana del decreto de Concilio de Trento acerca de las imagenes sagradas y las censuras al El Greco // Studies in the History of Art. Vol. 13. Washington, 1984, P. 153-158.*

³⁰ Hauser A. *El Manierismo. Madrid, 1958. P. 106.*



включавшей сочинения Гомера, Аристотеля, Плутарха, Ксенофонта, Еврипида, Петрарки, Тассо, Франческо Патрицци, Витрувия, Палладио, Леона Батиста Альберти, Вазари, новейшие сочинения по оптике. Тот, кого Пачеко назвал «великим философом», остроумный и высокомерный арендатор дворца маркиза де Вильены, вряд ли мог соблазниться формулой «просвещённости без наук природою». Как справедливо замечает Л. М. Баткин: «Уж если чему гуманизм и был чужд, так это призыву быть как



Эль Греко. Погребение графа Оргаса.
1586 г., Толедо, Санто-Томе



дети»³¹. Сказанное подтверждается недавними сенсационными находками — подробными маргиналиями художника на сочинениях Витрувия и Вазари³², проясняющими его собственную эстетическую платформу. Сейчас не вызывает сомнения тот факт, что Эль Греко был художником-эрuditом: знание вменялось в обязанность ренессансному художнику, а философия, наука и искусство воспринимались им как грани единого целого. Выдвижение, успех предполагали духовное самосозидание, и потому ценились обдуманность и рациональное обоснование. Убеждение Хуана де ла Крус в том, что интеллект это помеха на пути к Богу, понятое буквально, не могло разделяться Эль Греко, ибо для него, для художника итальянской выучки, усвоившего нормы ренессансного поведения, культура была дорогой к Богу, а интеллект — способом постижения высших ценностей культурной иерархии, во главе которой находился Бог. Парадокс эпохи в том и заключался, что пути к Богу различались способом постижения божественного начала, но вовсе не предметным содержанием. Бог был высшей ценностью равно для безымянного средневекового иконописца, для Джотто, для Микеланджело, для Эль Греко. Но если для иконописца существовал только один возможный и недискутируемый путь к нему, то в Ренессансе эти пути были разными и рядоположенными. Всё конкретно-определенное в Ренессансе, — пишет Л. М. Баткин, — собственно не-ренессансно (христианство, платонизм, аверроизм и т. д.), ибо «Ренессанс — это культура общения культуры»³³.

³¹ Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 57.

³² «Образ Эль Греко, который возникает при чтении этих работ, сильно отличается от общепринятой точки зрения на него как на гениального отшельника в Толедо; напротив, сейчас нам в нём видится типичный «учёный художник» с большой художественной и интеллектуальной традицией за плечами», Brown G. The redefinition of El Greco in the Twentieth Century // Studies in the History of Art. Vol. 13. Washington, 1982. P. 29–33.

³³ Баткин Л. М. Указ. соч. С. 170.



Творчество Эль Греко пришлось на самый пик Контрреформации, признанным лидером которой был Филипп II. Выполняя директивы Тридентского собора, завершившего работу в 1563 г., католическая церковь предъявляла художникам ряд требований, вытекавших из самой сущности Контрреформации как *противодействия*, т. е. реакции на действия реформаторов. Например, если последние отрицали или сводили к минимуму роль церкви и святых как заступников, посредников между человеком и Богом, то контрреформаторы эту роль всячески подчёркивали. Соответственно, реформаты отвергали все, что касалось направления культа, толкования таинств, почитания святых, значения исповеди и покаяния, их форм. В итоге тематические ограничения на религиозные сюжеты больше относились к живописцам в протестантских странах, тогда как их коллеги-католики продолжали писать различные композиции на евангельские и ветхозаветные темы, изображать святых, Деву Марию, Св. Семейство и т. д. В связи тем, что Собор подтвердил значение покаяния и исповеди, изображения кающихся грешников, в частности, Марии Магдалины, считались особенно желательными. И естественно, католическое искусство оставалось, в основном, церковным, в то время как искусство протестантское стремилось к светской самостоятельности. Церковное искусство — всегда и неизбежно искусство регламентированное. Регламентация церковного искусства в католических странах распространялась не только на тематику, но и на исполнение. Но поскольку требования носили достаточно общий характер: благочестие (церковь не одобряла крайностей маньеризма) и соответствие ортодоксии, а жёсткий канон отсутствовал, то оценка того или иного произведения была в значительной мере *делом вкуса*³⁴. Обязанность следить за

³⁴ Тем не менее, «за порядком» следили. Так, Паоло Веронезе, ученик великих венецианцев Тинторетто и Тициана, представал в 1573 г. перед трибуналом инквизиции по причине слишком вольной трактовки одного сложного.





соблюдением требований возлагалась на епископов. Нелишне напомнить, что официальным центром католицизма в Испании было как раз толедское архиепископство, религиозная столица страны, а совсем недавно (до 1561 г.) просто столица. Непосредственно всеми делами, связанными с художественными заказами, ведал совет диоцеза, которому и принадлежало последнее слово в тяжбах между художниками и заказчиками. Если только заказчиком не был сам король. А на него Эль Греко поначалу и рассчитывал. Но, как известно, Филиппу не понравилась ни одна из выполненных для Эль Эскориала картин — ни «Поклонение имени Иисуса», так называемый «Сон Филиппа II», ни «Мученичество св. Маврикия». Больше заказов от короля он не получал.

Итак, на роль решающей постепенно выдвигалась инстанция вкуса, критерий зыбкий, но в общих чертах угадываемый. «Духу» контрреформации и установкам Тридентского собора идеально соответствовала живопись отличного итальянского мастера Шипионе Пульцоне, прозванного Гаэтано (1544-1598), чье творчество могло бы считаться в указанном смысле образцовым. Это было искусство, чуждое всяkim «странныстям», доступное «простому человеку», неискушённому зрителю, без ухищрений маньеризма и в то же время профессионально безупречное как с точки зрения рисунка, очень крепкого, так и колорита. Усвоив уроки фламандского «натурализма», Пульцоне через головы старших современников вернулся к Высокому Возрождению, ориентируясь на Рафаэля. Католическая церковь не могла найти лучшего распространителя своим идеям «в массах», чем Пульцоне, ибо у него, как выражались бы идеологи соцреализма, «форма» была подчинена «содержанию». Он работал не ради «манеры», и не ради «идеи красоты», но ради идеи. Но поразительно: мы вынуждены признать, что экстравагантный Доменикос Теотокопулос тоже трудился для идеи. И вообще все великие



трудились для идеи. Одновременно «натурализм» Пульцоне также был стопроцентной «манерой». Различия индивидуальных стилей, школ и направлений в искусстве всегда, так или иначе, осознавались, но лишь в эпоху, названную Возрождением, они стали *конститтивными* для самого феномена искусства. Но это означает, что искусство, родившееся в это время, с искусством прежним имеет общим едва ли не одно только название.

Сравнительное описание преображения искусства увело бы нас слишком далеко от «Апостолов» Эль Греко. Поэтому ограничимся замечанием, что косвенным свидетельством радикального переосмыслиния «искусства», включившего это понятие в совершенно новые — привычные для нас, но неожиданные для того времени — контексты, служит появление множества трактатов, в которых сами художники, скульпторы, архитекторы выступают уже не как члены цеха, корпорации, составляющие сборник рецептов своего ремесла, но как теоретики-созерцатели, задающиеся вопросом о смысле того, чем они занимаются, и вообще, кто они такие³⁵. Прямым же свидетельством состоявшихся перемен оказывается именно тот упомянутый выше *факт*, что последним критерием оценки произведения, которое только теперь из статуса *изделия* переходит в статус *произведения* в современном смысле, отныне и впредь будет *вкус*, та самая категория, которая займёт центральное место в эстетике Просвещения. На «вкусе» надо остановиться чуть подробнее.

Вкус не исходит из какой-либо существующей нормы; он её устанавливает. Конечно, не на пустом месте, а используя репертуар возможностей, предоставленный художественной практикой. При этом он не выбирает одну из

³⁵ То есть появляются начатки искусствоведения и художественной критики, аналог зарождающейся критики в словесных жанрах. Пример: трактат того же Цуккаро «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» (1607 г.).





этих возможностей в качестве канонической, но, выражаясь по-гегелевски, *снимает*, или *преодолевает* их все³⁶. Вкус нормативен, поскольку антинормативен: всякое произведение он судит, значит, разлагает, подвергает уничтожающей критике, чтобы затем «собрать» его на новой — только в ходе этого критического анализа и обнаружившейся — основе, — на основе *суждения вкуса*. Судить, полагаясь на вкус, значит судить, полагаясь на себя. Но чтобы мочь на себя положиться, надо в определенной мере высыться над собой. И в этом плане опыт творцов нового искусства — искусства Нового времени — структурно воспроизводит парадигму мистического опыта.

Классический мистический опыт — процедура сугубо рациональная, поскольку подразумевает то, что называется *отрешённостью*. Отрешённость освобождает от «рабства себе», привычного полуавтоматического функционирования, впервые приводя таким образом «в себя», т. е. в сознание, если под «сознанием» понимать некоторое «трезвение ума», которое как раз и позволяет быть судьёй себе и своим поступкам. Так полагал Мейстер Экхарт. Именно мистическая традиция подсказала философу Декарту название этого состояния: «естественный свет».

И если после краткого экскурса в культурный климат эпохи, после попытки хотя бы частично реконструировать ценностные ориентации художника мы вернёмся к его живописи, то обнаружим самый важный, собственно живописный аргумент, сделавшийся взятым, однако, именно на фоне культурологических реконструкций. Возвратившись к «верхнему» и «нижнему» (кстати, мы пользуемся терминологией очень популярного в Испании XVI в. философа-неоплатоника Леона Еврея) мирам «Погребения графа Оргаса», мы увидим не что иное, как пронизанное сознательностью *рядоположение различных методов*

³⁶ Не по этой ли причине, такая образцово контрреформаторская живопись Пульцоне не стала обязательным образцом для подражания?



изображения соответственно сущности изображаемого объекта. Но сознательное соположение разных языков связано с осознанием их условности и, стало быть, представляет собой выход на определённую метапозицию по отношению к ним. Сам факт принципиально различного подхода к письму верхнего и нижнего миров предполагал не непосредственность явленного откровения, но глубоко продуманную и осознанную интеллектуальную акцию.

Масштаб художника (возрожденческого и поствозрожденческого) измеряется «широтой шага», тем, насколько широко он «шагнул» — от себя к себе, насколько хватило его дарования на то, чтобы «найтись» в открывшемся разнообразии «манер» и, оставив позади их все, открыться «естественному свету». «Шаг» Эль Греко был очень широким: он «шагнул» из одной эпохи прямо в другую и не исчез. В Венеции он из иконописца сделался живописцем, в Риме продолжил «образование» (кавычки говорят не просто об усвоении навыков, но об образовании самого себя), в Толедо он стал подлинным Греком. Крит, Италия, Испания — это его «морады», остановки-ступени итinerария, жизненного пути³⁷, каждая из которых была снятием, т. е. «отрицающим сохранением» предыдущих, преодолением, сделавшим его искусство в высшей степени естественным. Ибо он не маньерист и не духовидец, неизменной манеры у него нет, и она нимало не является для него живописной задачей. Ведь он её использует при изображении «верхнего мира», августинова «небесного града», оставляя для «града земного» технику вполне неманьеристской ренессансной живописи³⁸, конечно, тоже преображен-

³⁷ Santa Teresa de Jesus. El castillo interior (Внутренний замок. Las Moradas — другое название книги).

³⁸ К примеру, Паоло Веронезе ничего подобного в голову не пришло, когда, изображая битву при Лепанто, он чётко поделил изображение на два плана — земной и небесный, разгородив их, как это делал и Эль Греко, облаками.





ную под его кистью. Эль Греко — визионер? Да, визионер, если угодно, но не грезящий наяву мечтатель, а творящий, так сказать, в свете «естественного света», как св. Тереса³⁹. Его живописную технику вполне можно назвать мистической, потому что это техника «предельного опыта»: как мистик расчищает в своей душе место для *пустоты*, чтобы пропустить через эту бездну всё сущее, — не только обычные «мирские» вещи, церковные и монашеские институты, но самоё ощущение Бога, так и художник опустошается перед рождением образа.

Эль Греко считал, что язык (или «орфография» в значении Флоренского) может и должен быть различным применительно к изображению столь различных сфер. Этот принцип лежал в основе всего его искусства, наиболее очевидным образом воплотившись в пространственно-нarrативных категориях «Погребения графа Оргаса», где двоемирие как раз и составляет сюжет картины, которая по этой причине является наиболее удобным иллюстративным материалом. Представление о двоемирии лежит в основе христианства, и Эль Греко был не единственным глубоко религиозным художником, но он, возможно, был единственным художником, сознательно *инструментально* отнёсшимся к ушедшему в прошлое языку, к устаревшей орфографии.

Поэтому-то «нормальны» все земные толедские портреты и страдает аномалиями святой Андрей, да и все святые, коль скоро они принадлежат верхнему миру. В «Погребении

³⁹ Св. Тереса была очень практическим мистиком с вполне трезвым взглядом на вещи, что роднит её с Мейстером Экхартом. Она, например, говорила: «Tambien entre los pocheros anda El Señor», («Бог, Он и среди кухонных плошек тоже») и подшучивала над св. Хуаном де ла Крус: «Caro costaría si no pudieremos buscar a Dios sino cuando estuvieremos muertos al mundo... Dios me libre de gente tan espiritual» («Умерши для мира, как бы мы искали Бога? ... Боже меня упаси от таких воспаривших»). Эль Греко скорей всего читал напечатанные в 1588 г. произведения Святой Тересы.



графа Оргаса» не очень трудно разобраться именно потому, что мир верхний — наверху, а мир нижний — внизу. Но «Апостолы Пётр и Павел» — одно из немногих полотен Эль Греко, где двоемирие «упрятано» глубже, поскольку связано не с непосредственным уровнем сюжета, а с персонажами произведения. Две «орфографии» картины, очевидные и не очень подготовленному взгляду, обретут ещё больший смысл, когда мы вспомним, что апостолы суть земные существа, люди, приобщённые к верхнему миру посредством особой благодати. И тогда станет ясен смысл столкновения по-возрожденчески острохарактерно прописанных лиц апостолов и символической локальной тональности их одеяний, конкретной ситуативности человеческого жеста в споре и намеренной его декоративности. Что касается рук и голов апостолов, их «слишком человеческая орфография» смотрелась бы совершенно уместно в любом портрете Нового времени. Но иконописное тяготение к вертикали, симметричность композиции,rudиментарный геометризованный по сравнению с одеяниями интерьер — всё это знаки верхнего мира, а также свидетельство того, что византийская традиция осознана мастером как определённая система приёмов, пригодных для определённой цели.

Таким образом, в основе всех уровней текста «Апостолов Петра и Павла», уровней рисунка, композиции, цвета, персонажа лежит оппозиция «земное — небесное», и она то, проявляясь на всех уровнях, и рождает особую экспрессию этого завершённого в себе и внешне уравновешенного полотна. Что же касается самого способа отсылки к миру ушедшей «орфографии», то этот приём значащих реминисценций сделался приметой искусства XX в., признавшего великого мастера «своим».

В ЖАНРЕ КИНОРЕЦЕНЗИИ



Запоздалые заметки, или Увидеть себя... и заплакать

*«Дикое поле», 2008 г. В прокате с 22 января 2009 г.
Режиссер Михаил Калатозишвили, сценарий Петра Луцика и Алексея Саморядова, оператор Петр Духовской, музыка Алексея Айги. В ролях: Олег Долин, Роман Мадянов, Александр Коршунов, Юрий Степанов, Даниэла Стоянович и др.*

Когда-то испанский философ Ортега-и-Гассет, узнав о смерти Пруста, написал очерк о творчестве писателя, начав его фразой: «Вот еще одной жизни пришел конец, а заодно и праздникам нашим конец настал». Вот и я начну с этой фразы, имея в виду покинувших нас создателей фильма «Дикое поле», сценаристов и режиссера, и сам их фильм, ставший печальным праздником, каких мы давно не переживали. Фильм собрал букет премий на международных и наших фестивалях — нет нужды их перечислять — меж тем простые наши зрители фильм хвалят, фильм бранят, о фильме говорят много и охотно, нередко изъясняясь междометиями и затрудняясь с развернутым обоснованием собственного впечатления. На то они и просто зрители. С одним отличием: те, кому фильм нравится, зачастую не понимают, отчего он им нравится, и иногда ссылаются при этом на туманное слово «притча». Те, кому фильм не нравится, отчетливо понимают, отчего он им не нравится, точно выражая свое к нему отношение словом: «скучища».

Так и должно было случиться. Этой картине при редкой ее внешней непрятательности, а, точнее, именно из-за нее, потребна особая оптика: «Видеть — говаривал уже упоминавшийся философ — вопрос расстояния». Но к такой оптике, — оптике созерцания издали, сквозь дымку про-



шедших выучку ума и души, какая потребна для восприятия искусства в принципе, вовсе не у всякого любителя кино приспособлен глаз. И, когда в сцене, открывающей фильм, возникает обрамленная невысокими горами иссушенная солнцем казахская степь и разбитая унылая дорога — пейзаж, красоту которого, как никто другой, ценил небезызвестный художник Павел Кузнецов, — когда дорога, скорее, протоптанная стадом тропа, упирается в глинистую развалюху, окруженную частично глиняной же, частично скрепленной жердями не столько изгородью, сколько, как говорят в русских деревнях, «изгородой», возле которой торчит дощатый нужник (иные персонажи, впрочем, справляют нужду и возле него), сразу становится ясно, что все будет происходить здесь и больше нигде. И выражи главного героя на стареньком мотоцикле по одному и тому же клочку растрескавшейся земли настоятельно подтверждают: да, все будет здесь и только здесь, этим демонстративным жестом режиссера и оператора сразу задавая тот самый оптический камертон, о котором мы только что говорили. Меж тем зрителя охватывает тяжелое неприятное предчувствие: отдохнуть, бессмысленно потратить время не удастся, предстоит душевный труд. За что, спрашивается?

Да и поистине что за радость смотреть фильм, в котором среди исполнительского состава мелькнут два-три едва узнаваемых актерских лица и никаких кинозвезд, среди костюмов только один выдающийся — грязный старый милиционерский китель, надетый на застиранную майку, и все это в совокупности на обильно потеющее полное тело бывшего капитана милиции Рябова. Персонажа, утратившего своего бога — советскую власть, но в отличие от штабс-капитана, героя Достоевского, не считающего бессмысленным продолжать «капитанство». Никаких ошеломляющих интерьерах в духе Висконти и Брынцалова — такая заурядная скучность, что слов для нее не найти. О туристическом полете на крыльях восторга по городам и весям уже было сказано: оператор нам последовательно и целеустремленно



показывает то невысокие горы со стороны глиnobитного барака, то глиnobитный барак со стороны гор, и этим его визуальные находки за одним исключением, о котором скажем в конце, ограничиваются. «Красоток с зализанных картинок», как писал поэт Бодлер, нет, а две появляющиеся на короткое время в фильме женщины милы своей молодостью, но не более того. Ошеломляющих выдуманной натуральностью сексуальных сцен нет подавно: герой, вскачивая с топчана, на котором он лежал и всего лишь разговаривал с возлюбленной, целомудренно оборачивает бедра одеялом, выпалывая с корнем пробившиеся было зрительские надежды.

И в этом месте не видевший фильма проницательный читатель рецензии догадывается о том, что, очевидно, авторы картины — поклонники «черной эстетики», и это тоже не плохо — грубость и жестокость у зрителя с «палехским» набором эстетических претензий тоже пользуется исключительным спросом. Он ведь раб, этот зритель, ему нравится, когда играют у него на нервах, сгущая краски, «правдиво» показывая в картинках, наподобие анатомического атласа, грязную изнанку жизни, ... и под этот привычный тосклиwyй аккомпанемент, протаскивая какую-нибудь замечательную моральную идею, какое-нибудь равно прекрасное для всех времен назидание. Ну, как в фильме Лунгина «Остров», в котором надрывное юродство новоявленного «савонаролы», вульгарно и примитивно истолкованное христианство, сливаясь с общей художественной беспомощностью, рождают в своем роде шедевр. Но любой здравый человек, видевший «Дикое поле», справедливо возразит, что ничего такого в нем тоже нет. А я добавлю к словам этого правильного здравого зрителя, что и все разговоры о том, что фильм представляет собой некую притчу не более чем плод невежества. Притча есть иносказание, смысл которого в нравоучении, это предписание как должно себя вести. Но никакого поучения в картине хотя бы и в бинокль, в который главный герой фильма смотрит на горы, не разглядеть, оценок за поведение в ней никому не выставляют, и даже персонаж, убивающий док-





тора Дмитрия Васильевича Морозова, всего лишь несчастный сумасшедший. Или судьба в облике сумасшедшего, как у Арсения Тарковского:

*«И рыбы поднимались по реке,
И небо развернулось пред глазами...
Когда судьба по следу шла за нами,
Как сумасшедший с бритвой в руке»*

Так и кажется, что финал картины сценаристам подсказали именно эти строки поэта, а режиссер, угадав источник вдохновения, превратил поэтическое сравнение в зрительный образ.

И еще, если говорить о словах, какими разговаривают в фильме, скажем, что в «Диком поле» герои не орут, проповедуя, а говорят повседневным языком повседневные вещи. Известно же, что всяческая истощная надрывность, воздействующая, разумеется, на психопатическую толпу, делает речь особенно неубедительной, а правду говорят тихими голосами люди, спокойные за свою совесть. И обычными словами. Смотришь «Дикое поле» и кажется, что у сценаристов никогда не выветривался из памяти знаменитый эпизод из чеховской повести «Овраг», когда идущая по сельской ночной дороге с мертвым младенцем на руках молодая женщина Липа набредает на сидящих у костра людей, дающих ей поесть и обогреться. Потрясенная непривычным для нее человеческим отношением, Липа спрашивает: «Вы святые?» и получает ответ: «Нет, мы из Фирсанова». Именно в этой чеховской тональности, под знаком этой реплики сценаристами написаны все диалоги фильма. Равно о корове, сжевавшей скатерть, и о Богооставленности. Последний, впрочем, больше является собой монолог тоже бывшего медицинского начальника местного масштаба с замечательно найденным для него именем: Федор Абрамович.

При этом в отличие от некоторых рецензентов мне не кажется, что успех фильма предопределил прекрасный



сценарий, хотя в том, что он очень хорош, сомневаться не приходится, особенно это касается речей, вкладываемых в уста персонажей.

Действительно, великое дело, когда сценарий дает в руки актерам человеческий текст, «укладывающийся», естественно выговаривающийся. Что, в конце концов, обеспечило успех экранизации романа Достоевского «Идиот», если не слова диалогов и монологов, составленные Федором Михайловичем (во всем прочем, кстати говоря, фильм совершенно заурядный), открывшие такие огромные возможности для актеров Миронова и Ильина, блестящие их воспроизвести?

Но ведь многим как раз и скучно оттого, что нет папье-маше, нет этого неизбежного как физиологические отправления: «Я тебя люблю» — «И я тоже» — стандартного завершения всякого телефонного разговора с женами и детьми в американских кинофильмах, после которого с любовью как раз и возникают невиданные осложнения. Скучно оттого, что не удовлетворяется набор привычных запрограммированных картонных ожиданий.

Но не будем забегать вперед с похвалами, зададимся после всех перечисленных «нет» вопросом, а что же в фильме есть такое, что пленило жюри, критиков и часть зрительской публики, к которой принадлежит и пишущий эти строки?

Но для того чтобы ответить на этот очень непростой вопрос, приходится начинать с основополагающей материи, с того, с чего начинает всякий добропорядочный рецензент, — изложения сюжета. Меж тем сюжет представляет собой не имеющие внутренней связи последовательные эпизоды приема больных, которые свободно могли бы располагаться в ином порядке, потому что объединяет их в наибольшей степени, если не считать «завстепью» Рябова, фигура главного персонажа, неизменно являющегося участником или созерцателем событий. Итак, молодой доктор Дмитрий Васильевич Морозов, которого из уважения все величают с отчеством, работает и живет в бараке в сугубом одиночестве в компании пса с чудным хвостом. Док-





тор сушит травы, которые не могут заменить отсутствующих лекарств, смотрит на гору, на которой ему чудится кто-то в человеческом облике, лечит русских мужиков доступными ему — иногда вполне невероятными — средствами от чудовищных запоев и ранений, именующихся в уголовном кодексе бытовыми, изумляется тому, как мужики спасают опаленного молнией, ждет писем и приезда невесты, которая, не успев приехать, сразу его покидает. По ночам он иногда заглядывает в ящик старого телевизора и то, что он в нем видит, представляется ему событиями на планете Альфа-Центавра, так далеко все это от его нищей рутинной и одинокой, но при этом очень человеческой жизни. А еще он все поглядывает и поглядывает — он вообще много смотрит вокруг, силясь понять окружающую жизнь, — на гору, на которой, как доктор полагает, обитает его ангел-хранитель, в итоге оказывающийся ангелом смерти. Вот и все.

При этом Олег Долин (доктор Дмитрий Васильевич) играет, или, скажем так, «актерствует» меньше, чем кто-либо из персонажей второго плана именно потому, что очень хорошо усвоил поставленную перед ним режиссером задачу. Так некогда иллюстраторам гоголевских «Мертвых душ» никак не удавалось изобразить Чичикова из-за того, что в нем не было характерности. Собакевича и Плюшкина — сколько угодно, но Чичиков не поддавался визуальному определению. (Кстати, в «Мертвых душах» последовательность посещения Чичиковым помещиков, как и порядок появления страждущих в кинофильме, тоже не обусловлен развитием сюжета). Но не будем сравнивать симпатичного доктора Морозова с прохвостом Чичиковым, признаемся, и тот и другой — это, в основном, способ увидеть, глаза, чье предназначение созерцать окружающую жизнь.

Вот эту окружающую жизнь, предстающую удивленному взору молодого человека, — в докторе Морозове решительно нет ничего выдающегося, если не считать выдающимися качествами добросовестность и целомудрие — разыгрывают перед ним — и делают это блестяще — актеры





на второстепенных ролях, цель которых как раз состоит в создании характеров, т. е. обрисовке персонажей с очень определенным образом мыслей и поведением. Среди них особенно хороши Юрий Степанов, несравненно изобразивший доктора Федора Абрамовича, Александр Коршунов (мужик с коровой), Роман Мадянов (капитан Рябов). Исполнительский артистизм этих актеров, вжившихся в строй мысли и души своих персонажей заслуживает самых высоких похвал, проливая врачающий елей на сердца тех, кто тоскует по утраченной великой актерской традиции.

Дело, однако, в том, — хотя мы привыкли полагать иначе — что прекрасный сценарий и прекрасная актерская игра еще не составляют прекрасного фильма. Фильма — как явления искусства. Добротные фильмы советского времени в лучших своих, любимых народом образцах, вменяли себе в задачу ярко показать правдивые картинки из жизни, пробудив тем самым в зрителе человека нравственного, заставляя его думать о справедливости, долге, морали и т. д. Зритель ждал торжества добра в finale. (Точно так же, как в постсоветские времена тот же зритель ждал в finale торжества зла, что, в сущности, применительно к самому произведению, одно и то же.) И иногда именно благодаря хорошему сценарию, замечательной актерской школе (достаточно вспомнить Михаила Ульянова), высоким моральным ориентирам картина покоряла публику и критиков. При этом никаких специфических эстетических задач такая продукция перед собой не ставила, она не заботилась о киноязыке, о киноматерии и, если можно так выразиться, о концептуально-стилистической гармонии. Конечно, я не имею в виду Эйзенштейна, Тарковского, Параджанова и еще одного-двух немногих режиссеров, напряженно мыслявших кино как искусство особенной природы, пользующееся особыми изобразительными средствами воздействия. Иными словами, наше кино, в основном, было, если транспортировать на него квалификации из мира живописи, типично «передвижническим». Именно такие





нравоучительно-притчевые, в социальном и этическом смыслах благородные цели ставило перед живописью организованное художником Крамским в шестидесятые годы девятнадцатого века «Товарищество передвижных выставок». Такова живопись Федотова, Перова, Касаткина и многих других, выродившаяся в советские годы в нелепый жанризм, вроде известного произведения Решетникова «Опять двойка». Задачи собственно профессионального мастерства, живописный стиль являлись второстепенными по отношению к морали. В итоге эта возвышенная в нравственном отношении, но провинциальная живопись осталась достоянием только нашей русской истории.

Вот если бы в «Диком поле» присутствовал только один первый непосредственно событийный план, описывающий то, что происходит в прилегающем к бараку пространстве, наш фильм с его отличным сценарием и отменной актерской игрой мог бы стать еще одним творением мастера-«кинопередвижника», специалиста по жанровой живописи. И даже точнее, если бы режиссер ограничился этим крупным планом, изобилующим острыми ситуациями как-то: спасение умирающего от перепоя, перестрелка, воскрешение опаленного молнией, отъезд любимой женщины, операция раненой девушки — зритель получил бы экзотический синтез русского передвижничества с американским вестерном об освоении дикого Запада. При этом русскую экзотику как раз составляли бы, повторимся, точно разработанные сценарием и отлично сыгранные русские характеры, характеры, которым несколько отчужденно удивляется исполняющий свой долг лекаря, сдержанный доктор Морозов. Что же удивляет доктора — молодого, но — подчеркнем эту исключительно важную вещь — взрослого человека? (Я имею в виду взрослость как не часто встречающуюся способность не впадать в душевную эпилепсию. Философ Мераб Мамардашвили замечал, что за взрослого человека можно быть спокойным: он не сорвется, принявшиесь истерически рыдать и веровать, боготворить и проклинать, не





впадет в медитации на манер йогов, не обожествит золотое сечение или квантовую механику — иными словами, не удастся в неистовство и самозабвение дикаря. Взрослый человек осознает и принимает трагический жизненный удел в принципе.) Но именно поэтому доктору Морозову таким диковинным кажется окружающий его мир, что вокруг него не взрослые люди, а великовозрастные сироты, тоскующие по толице жизненной осмысленности. Они без нее жить не могут, но и найти ее не в силах, потому что ищут где угодно, только не в самих себе. Отчего и пьют по-черному, мечтая хотя бы о войне, потому что война — это все, какая ни есть, а смысловая определенность. Потому что не может русский человек жить просто ради жизни, ему потребны космические смыслы вроде тех, что приносит с собою война, и не спроворить его попросту летом варить варенье на зиму, а зимой посвящать себя заботам о рассаде, как того хотел еще один философ — Василий Васильевич Розанов, похоже, этой самой особенностью русского человека раздосадованный. Вот и мечется по степи, не в силах оставить должность, составлявшую смысл его жизни, капитан Рябов и бьются в хмельных конвульсиях не сподобившиеся взросления большие дети. Зато мужество и зрелость есть у молчаливого поглядывающего в сторону гор доктора Морозова.

И теперь, когда пришло время от рассуждения о представленном режиссером на первом плане экзотическом русском характере, перейти к размышлению о кинопланах в принципе, стоит припомнить слова одного нашего знаменитого гуманитария, некогда сказавшего, что кино как искусство началось тогда, когда научились снимать три плана. Это именно так: кино началось с искусства интеллектуальной операции, которая в кино называется монтаж, а в литературе — метафора. Камера оператора сопоставляет планы и вещи, всякий раз под определенным углом зрения и в нужном масштабе, навязывая зрителю несловесные впечатления, выпадающие в нем душевными осадками, преображающимися в смутные, постепенно кристаллизующиеся умоза-





ключения — те самые выводы, к которым камере желательно зрителя привести. При этом если в вестерне показ прерий, а у передвижников окружающий интерьер или пейзаж, носят сугубо аксессуарный характер, имея целью оттенить события крупного плана, в которых участвует главный герой, — в «Диком поле» режиссер ставит перед собою совершенно иную задачу. Калатозишвили — понятно это становится не сразу — наделяет второй план не вспомогательной, а доминирующей функцией. Ибо трагедия начинается со второго плана, а все происходящее по сюжету около барака с участием второстепенных персонажей со временем оказывается всего лишь трагикомедией, совсем другим жанром. Действительно, все смыслы там, куда нас уводит из пространства, прилегающего к медпункту, напряженный взгляд доктора Дмитрия Васильевича, там, где в пространстве неба и скал, на гребне маячит и перемещается фигура, очертаниями сходная с человеком. Этот трагедийный план, с которым связан только доктор Дмитрий Васильевич, в итоге становится первым и истинным. Вечность скал, неба и расселин доминирует над потоком сиюминутных утекающих вещей, которые есть время. Для восприятия этого плана потребна более изощренная оптика — припомните Ортегу с его «видеть — вопрос расстояния» — зато оно единственная дистанция, с которой что-то можно различить и адекватно оценить, ибо эта дистанция — «расстояние должного».

Меж тем у зрителя проблемы: дальше в лес — больше дров, чем ближе к финалу картины — тем больше капитальных затруднений. Созерцание недвижного тормозит, если не умерщвляет в зрителе динамический удел, он ощущает душевный дискомфорт, который трудно снести. Еще бы, ведь так хотелось принять всерьез все приключющееся возле барака, а что-то этому мешает, так хотелось получить привычный продукт аля вестерн... И, не понимая самого себя, зритель раздраженно говорит: скучища, ничего не происходит! Действительно, происходит уже другая история, она неуклонно прорастает, пробивается как трава из-под





деревянного настила, отстраняя картины запустения и возни с тоскующими русскими душами, формируясь и обретая космическую определенность. Для того чтобы с ней разобраться, нужно кое о чем вспомнить.

У героя греческой трагедии нет никаких особых качеств и своеобразия характера, у него нет психологии, у него есть нечто более фундаментальное: в частности, это способность обрести судьбу и сподобиться ее рокового удела. Сумасшедший старик, убивающий доктора не случаен, рок и случай – разные вещи, несмотря на то, что эти слова привычно срацаиваются в выражении «роковой случай». При этом избранник, достойный пасть жертвой рока, оказывается скроен не по мерке окружающего мира. Из-за этого вся его жизнь на виду и предстает обозримой в целом, законченной и свершившейся. Но разве не это происходит с несокрытой жизнью доктора Морозова, человека, духовно пребывающего в иных селениях, нежели его окружение, недаром он так поглядывает на горы. Последние кадры, когда мужики, несущие умирающего на палатке, все больше замедляют шаги в такт замедляющемуся дыханию доктора и колебанию горизонта и палатки, спускаясь с горного склона в расселину, тоже показательны для трагедии, которая всегда строится как возвращение туда, откуда началось то, что сейчас заканчивается. В итоге, исходный второй план, набравший моци, перекрывает всякий и всяческий жанризм, рождая трагедию в исконном значении слова, не поучительный смысл на белый свет выводящую, а обнаруживающую коренную загадочность бытия.

И только тогда, когда совмещаются и перекликаются оба указанные плана, тогда и трагедия о докторе Морозове и проблемы русской жизни, отстраненно созерцаемые издали, «с расстояния должного», очищенные от экзотической непосредственности, окантованные рамой искусства, перестают быть провинциальными, обретая всеобщность. Потому что только трагический театр, основывающийся на всеобщности, способен потрясти человека и привести его к сознаванию.



Содержание

От автора	4
Маленькая увертюра	6
О писателе Томасе Манне и некоторых его произведениях (1875-1955)	14
Насущная необходимость игры, или О Германе Гессе (1877-1962) и его романе «Игра в бисер»	73
Палимпсесты Хорхе Луиса Борхеса (1899-1986)	96
Марсель Пруст. Способность различать (1871-1922)	115
Титан Фолкнер (1897-1962)	141
Олдос Хаксли и его роман о свинцовых снах человечества (1894-1963)	160
Иероглиф одиночества, или об одном рассказе Франца Кафки (1883-1924)	173
Нулевой градус сознания: Альбер Камю «Посторонний» (1913-1960)	185
Без итогов	190

ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ ДЕВЯТНАДЦАТОГО ВЕКА

О чудачествах и проницательности господина Фредерика Стендаля Анри Бейль (1783-1842).....	194
--	-----

ИЗ ИСПАНОЯЗЫЧНОГО МИРА

Испанский героический эпос.....	221
Роман об Амадисе	236
В предчувствии плутовского романа	250
Несколько предварительных слов	260
Об Онетти	273
Картина Эль Греко «Апостолы Петр и Павел» в контексте культуры конца XVI – начала XVII веков <i>Вера Резник, Александр Погоняйло</i>	286

В ЖАНРЕ КИНОРЕЦЕНЗИИ

Запоздалые заметки, или увидеть себя...и заплакать....	316
--	-----

**Резник
Вера Григорьевна**

Пояснения к тексту

Редактор — М. Г. Ермакова

Корректор — И. Каршибаева

Верстка — А. Панкевич

Дизайн обложки — Т. Капустина

Отпечатано в типографии