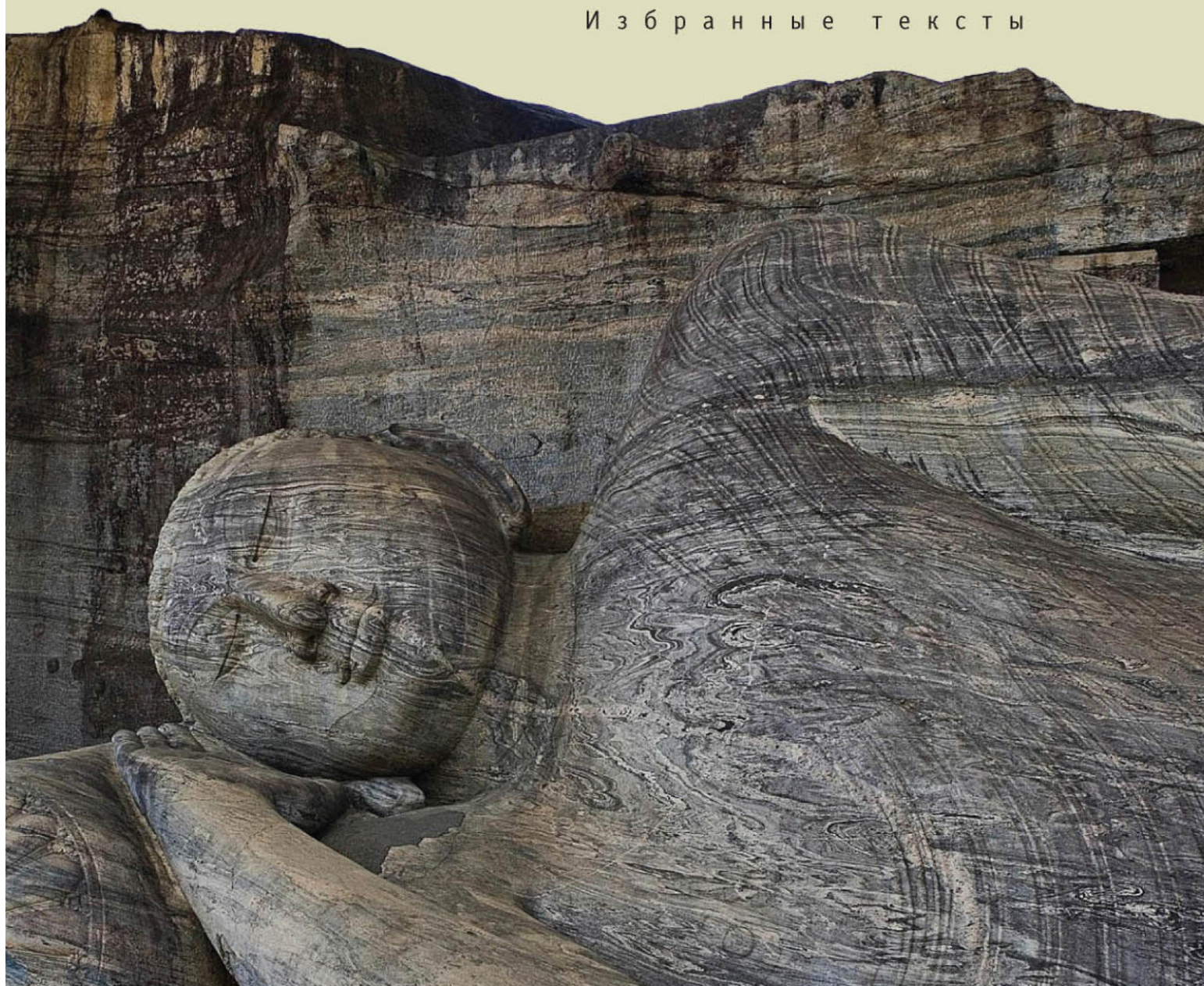


Родники и камни

Избранные тексты



Русское зарубежье. Коллекция поэзии и прозы

Коллектив авторов

Родники и камни (сборник)

«Алетейя»

2017

УДК 821.161.1-822
ББК 84(2Рос=Рус)6-44 я43

Коллектив авторов

Родники и камни (сборник) / Коллектив авторов — «Алетейя»,
2017 — (Русское зарубежье. Коллекция поэзии и прозы)

ISBN 978-5-906980-27-4

В книгу вошли тексты десяти авторов, в разное время публиковавшихся
в журнале «Крещатик». Все эти тексты в той или иной мере связаны с
литературой и искусством.

УДК 821.161.1-822
ББК 84(2Рос=Рус)6-44 я43

ISBN 978-5-906980-27-4

© Коллектив авторов, 2017
© Алетейя, 2017

Содержание

Борис Хазанов (Мюнхен)	6
Тоска по многословию	6
К северу от будущего: Хайдеггер и Целан	8
Смысл и оправдание литературы[1]	14
Набросок о красоте прозы	18
Театр сумасшедших: маркиз де Сад	21
Жабры и лёгкие языка	23
Ветер изгнания	27
Конец ознакомительного фрагмента.	28

Родники и камни (сборник)

© Коллектив авторов, 2017

© Б. Н. Марковский, составление, 2017

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2017

Борис Хазанов (Мюнхен)

Тоска по многословию

Карамзина спрашивали, откуда у него такой дивный слог. Из камина, сказал он. «Напишу, и в огонь, напишу снова – и снова в огонь». С именем автора «Бедной Лизы» школа приучила нас связывать представление о чувствительной, слезливой словесности. Но если вы раскроете сейчас эту повесть, вам бросится в глаза её лаконизм.

«Повести покойного Ивана Петровича Белкина», собственно, не повести, а новеллы. Двухтомный роман «Дубровский» занимает, странно сказать, от 60 до 70 страниц отнюдь не убористой печати. И даже «Мёртвые Души», с которыми в русскую литературу пришёл совершенно другой темп повествования, книга, производящая впечатление огромного, просторного сочинения, – на самом деле совсем невелика.

Можно вычертить кривую среднего объёма русского классического романа, и окажется, что на протяжении всего XIX века график многоглаголения ползёт вверх.

Существуют три типа прозы, назовём их условно французским, немецким и русским. Французская проза словно вышла из-под пресса: вся жидкость отжата; сухой, выветренный веками, прозрачный и лаконичный язык; ориентация на латинских классиков. По возможности простой синтаксис (если при чтении фразы вслух у вас перехватывает дыхание, значит, фраза плохая, учил Флобер), короткие абзацы, энергичная дикция. Так достигается прославленная *clarte*, французская ясность, о которой говорил Золя над гробом Мопассана. Немецкий слог, напротив, тяготеет к длинным ветвистым периодам, это проза глубокого дыхания, замедленного ритма, задумчивая, обстоятельная и тяжеловесная, как шаг першерона. Наконец, проза русского типа как бы вовсе не помышляет о литературных правилах, это живая стихия: раскованная, прихотливая, нарочито неряшливая и неэкономная. Само собой, речь идёт не о национальных литературах; в каждой литературе представлены, хотя и в разных пропорциях, все три типа. «Французы» – это не только Стендаль или Камю, но и Пушкин, и, конечно, Тургенев. Пруста придётся отнести к немцам, а писателями русского склада оказываются, вместе с Достоевским, американцы Томас Вулф и Фолкнер или недавно умерший австриец Томас Бернхард. В конце концов то, о чём я говорю, можно обозначить одним словом: дисциплина. Есть писатели дисциплинированные и есть недисциплинированные. Есть авторы, которые ценят время читателя. И есть писатели, которым на него наплевать. Они пишут так, словно у публики столько же свободного времени, сколько у них самих, и читателю нечего делать, кроме как завалиться на диван и уйти с головой в многочасовое, многомесечное чтение.

Может быть, лет сто тому назад это было возможно. Но когда спрашиваешь себя, что больше всего повредило престижу современной советской и русской литературы, отчего её мало читают, то одним из возможных ответов будет утомительная многоречивость этой литературы.

Сказывается давняя и почтенная традиция. Существует бремя славного прошлого. И я подозреваю, что не кто иной, как Толстой, создатель самой длинной книги в русской литературе, породил и вечный, неумирающий соблазн многописания. Творить, как Толстой, – какой отечественный беллетрист устоял перед этим соблазном? Советская литература – это литература так называемых широких полотен и тысячестраничных народных эпопей.

В детстве я прочитал во время болезни гигантский роман Сергеева-Ценского «Севастопольская страда»; думаю, что немногие способны на такой подвиг. Читателям, у которых хватило сил перемолоть такие сочинения, как «Россия, кровью умытая» Артёма Весёлого, или кошмарную четырёхтомную эпопею Фёдора Панфёрова «Бруски», следовало бы выдавать осо-

бую награду. Стать новым Толстым всю жизнь мечтал Александр Фадеев; первые главы эпоса «Чёрная металлургия» показывают, что из этого могло бы получиться. Какой-нибудь Анатолий Иванов с его сагой «Вечный зов», Сергей Сартаков с трехтомными «Хребтами Саянскими», одолеть которые так же трудно, как взобраться на Эверест, Георгий Марков со стопудовой «Сибирью», Иван Стаднюк с многоэтажной «Войной», маститые авторы увесистых, как кули с мукой, исторических, революционных, военных, колхозных и индустриальных повествований – всё это не было случайной модой, но тянулось десятилетиями, а многоосная колесница Александра Солженицына служит доказательством, что традиция многоглаголения не умерла и днесь.

Быть может, некоторые новые стимулы для неё представляет современный русский язык. Этот язык, сохранивший эллинские черты, утратил лаконизм языков древности. Он потерял и вкус к той экономии, которая определяла стилистику русской прозы во времена, когда она ещё находилась под обаянием французской литературы XVIII века. Взамен он приобрёл скверную привычку махать руками там, где можно ограничиться движением бровей.

Писание – это война с хаосом. Нет ничего притягательнее, чем зов хаоса, будь то стихия жизни или хаос собственной души; броситься ему навстречу, погрузиться в него – нет большего соблазна. Тут мы выходим за пределы искусства, потому что тяга к безмерности, тайная любовь к хаосу и наркотическая завороченность стихией – быть может, самая сильная страсть русской души. И можно сказать, что русская литература укротила эстетически русскую душу, подобно тому как авторитарная государственность укрощала её другими средствами. Литература – терапия души. Для мастера, имеющего дело со словом, это означает укрощение стихии языка.

Наш язык хаотически-многоречив, избыточен и неопрятен, в нём есть какая-то непреодолимая тяга к информационным шумам. Пыльные хвосты прилагательных, мусор плеоназмов одинаково свойственны языку деловых бумаг, журнальных статей, языку народа и языку посредственной литературы. Высокая энтропийность языка – первый признак плохого писателя. Мы говорили о предках. Подумаем, сколько вреда принёс примитивно понятый совет Пушкина учиться языку у московских просвирен. Поколения писателей оказались в плену у этого языка, сложилась целая традиция лубочной словесности, – что с ней делать, куда деваться от этих сказителей, уверенных, что они возвращают народу его природную речь, между тем как народ давно уже изъясняется на языке газеты. Нет, литература – это война с языком, с расхристанностью русского языка; писатель управляет языком, как генерал-губернатор – покорённой провинцией. И нет ничего более очищающего душу, чем чтение хороших стилистов.

Некогда Гейне предлагал ввести налог на романтические баллады. Что если обложить многословных, водянистых, слизистых, анархически-недисциплинированных и не знающих никакого удержу отечественных прозаиков хорошим налогом? По крайней мере, государство смогло бы залатать свои прохудившиеся штаны.

К северу от будущего: Хайдеггер и Целан

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

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

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

Opus magnum Мартина Хайдеггера, 400-страничный главный труд «Бытие и время», создан в молодости. Книга (оставшаяся незаконченной) была написана в 20-х годах, в пору тайной близости Хайдеггера с его ученицей, тогдашней студенткой Фрейбургского университета и будущим философом и социологом, автором «Истоков тоталитаризма» Ханной Арендт.

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

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

Во временности, в том, что бытие «временится», заключён двойной вызов: время открывает перед бытием всё новые возможности, и время превращает его в бытие-к-смерти. Время – это и есть смысл бытия. Вопросание смысла есть «ситуация страха». Анализу страха – экзистенциальной тревоги – посвящён 40-й параграф «Бытия и времени», чуть ли не самый известный текст Хайдеггера.

Страх (*die Angst*, в переводе В. Бибихина – «ужас») нужно отличать от боязни, испуга (*die Furcht*). Если боязнь – это страх перед конкретной опасностью, то страх в собственном смысле, в том, что подразумевает под этим словом философ, есть нечто безграничное, безотчётный страх перед миром как таковым. Мир зияет чёрной бездной. «Страх – это откровение перед лицом Ничто». Это также опыт погружения в трансцендентное, похожий на религиозный опыт общения с Богом. Но общаться не с кем – Бога нет. Поставим на этом точку.

Мы живём в мире рядом с другими и вместе с другими. Эта необходимая форма бытия включает в себе известный риск: приравниваясь к другим, я теряю себя. Я становлюсь «как все», я уже больше не я сам, я – это «люди». («Не видите, что ли, – говорили в России пытающемуся протолкнуться в очереди, – здесь люди стоят!»). Теперь я уже «кто-то», *man* Хайдеггера. Фразы «*man sagt*», «*man schreibt*» передаются по-русски безличной формой глагола: говорят, пишут... Но и *man* состоит из таких же поддельных людей, у которых вместо лиц вывески: толпа, безличный и безответственный коллектив. Взгляд философа устремлён на близкое будущее. Тоталитарное общество уже на пороге.

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

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

После войны у него начались неприятности. Философ, внутренне давно порвавший с нацизмом, оправдывался, подчас кривил душой; тягостная история опьянения и похмелья известна сейчас во всех подробностях. Увы, Хайдеггер не был исключением. Он просто был самым знаменитым из писателей, мыслителей, интеллигентов, поддавшихся теперь уже почти непонятному для нас обаянию фашизма. От Хайдеггера ожидали публичного признания своих заблуждений. Он этого не сделал. Почему? Из гордости? Или оттого, что считал своё грехопадение невольным, искренним, в каком-то смысле даже логичным?

Арендт эмигрировала в 1933 г. во Францию. Останься она на родине, её сожгли бы в печах. Через много лет она посетила философа и его жену в Шварцвальде. После этого она приезжала к ним каждый год. Ханне Аренд принадлежит следующее высказывание об учителе из Германии:

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

В июле 1967 года Пауль Целан, приехав во Фрейбург, с некоторым удивлением увидел свои книги в витринах книжных лавок. На его выступление в Большой аудитории университета собралось больше тысячи человек, никогда ещё он не видел перед собой такую массу слушателей. В зале сидел Мартин Хайдеггер. Целан основательно знал философию Хайдеггера,

ощущал магнетизм его мысли. Принадлежавший ему экземпляр «Бытия и времени» испещрён пометками. Помнил он и то, что произошло с Хайдеггером в 1933 году. Чего он не знал, так это то, что 78-летний философ обошёл заблаговременно книжные магазины города и попросил владельцев заказать и выставить сборники стихов Целана.

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

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

Чёрное молоко рассвета мы пьём его на ночь
пьём его в полдень и утром мы пьём его ночью
пьём и пьём
и роем могилу в воздушных пространствах где лежать не так тесно
некто живёт в своём доме играет со змеями пишет
пишет когда стемнеет в Германию твои золотые волосы Маргарита
пишет он и выходит из дому и звёзды сверкают свистит своим псам
евреям своим свистит пусть вылезают и роют могилу в земле
он отдаёт нам приказ и играет и приглашает сплясать
Чёрное млеко рассвета мы пьём тебя ночью
пьём тебя утром и в полдень пьём тебя на ночь
пьём и пьём
некто живёт в своём доме тот кто играет со змеями тот кто пишет
пишет когда стемнеет в Германию твои золотые волосы Маргарита
твои пепельные волосы Суламифь
мы роем могилу в воздушных пространствах там лежать не так
тесно
он кричит эй вы там глубже втыкайте лопату
а вы запевайте кричит и играет
выхватит нож из-за пояса машет ножом глаза у него голубые
глубже втыкайте лопату вы там и вы и снова играет чтоб дальше
плясали
Чёрное млеко рассвета мы пьём тебя ночью
пьём тебя в полдень и утром пьём тебя на ночь
пьём и пьём
некто в доме живёт твои золотые волосы Маргарита
твои волосы ставшие пеплом Суламифь он играет со змеями
Он зовёт играет всё слаще смерть
смерть наставница из Германии
он зовёт
и водит по струнам смычком темнеет и дымом плывёте вы к небу
в могилу над облаками где лежать не так тесно

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

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

Как и у Манделштама (чья слава в Германии основана в огромной степени на конгениальных переложениях Целана; он замечательно переводил и других русских поэтов: Лермонтова, Цветаеву, Есенина), мы встречаем здесь то, что принято называть смысловыми пучками. Активизировано множество смыслов, содержащихся в слове; каждая метафора многослойна и не просматривается до конца. Стихотворение – сложная система ассоциаций, допускающих всё новые и неожиданные толкования. Секрет в том, что в пространстве стиха имплицитно присутствуют все толкования; исчерпать их, однако, невозможно.

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

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

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

Целан решил стать врачом и отправился учиться во Францию. Летом 1939 г. он приехал на каникулы к родителям. В сентябре началась война, пришлось остаться в Черновцах. Он поступил в университет. Его интересы изменились: теперь он увлечён романской филоло-

гией. В июне следующего года в Буковину вступает Красная Армия, и на один год подданные румынского короля становятся советскими гражданами. Затем город оккупируют части вермахта и румынские войска. Седьмого июля 1941 года в город прибывает эсэсовское оперативное формирование – Einsatzgruppe D. Девушка по имени Рут Лакнер, подруга Целана, находит убежище для семьи – маленькую румынскую фабрику; хозяин готов помочь евреям, но родители Целана считают, что опасность преувеличена. Целан прибегает домой – матери и отца уже нет, они были отправлены в лагерь. Там они и погибли.

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

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

Вдруг молния губы сведёт – приоткроется пропасть,
где сломанной скрипки звучанье,
и зубы, как пальцы к смычку, прикоснутся:
прекрасный тростник, запой!
Любимая, ты ведь тростник,
мы шумим над тобою, как ливни,
вино бесподобное ты – и глубокими чашами пьём,
челнок на полях твоё сердце, но выплывет в ночи
кувшин синева,
ты склоняешься к нам: засыпаем...

В 50-е и 60-е годы Целан опубликовал ещё несколько сборников, среди них «От порога к порогу», «Решётка языка», «Роза ничья, никому», «Поворот дыхания», «Нити солнца», «Насильственный свет». Нелегко перевести самые заголовки этих тонких книжечек. Подстрочки трёх коротеньких стихотворений могут дать представление о сложности адекватного переложения:

На реках к северу от будущего
я забрасываю сеть, которую ты,
медля, отягощаешь
тенями, что написали камни.
Не у моих губ ищи свои уста,
не за воротами – чужестранца,
не в глазах – слёзы.
Семью ночами выше странствует красное к красному,
семью сердцами глубже рука стучится в ворота,
семью розами позже журчит фонтан.
Солнца из нитей

над серо-чёрной пустыней.
Мысль высотой
с дерево
перебирает звуки света: есть ещё
песни, чтоб петь
по ту сторону людей.

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

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

Смысл и оправдание литературы¹

Был задан вопрос: в чём оправдание художественной литературы?

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

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

(*Антиох Кантемир*)

Один ответ уже дан: пишут ради известности. Можно было бы продолжать. Пишут, чтобы выставить себя напоказ. Повинуясь потребности выразить себя. Высказаться по поводу той или иной злободневности. Расквитаться с кем-нибудь (литература – это сведение счётов, сказал Арман Лану). Пишут для собственного удовольствия. Для заработка (что оказывается чаще всего иллюзией: доходы прозаика средней руки уступают улову опытного собирателя подаяний). Наконец можно возразить, что, как всякое традиционное занятие, литература существует потому, что она существует: коль скоро есть редакторы, издатели, критики и, по некоторым сведениям, читатели, то должны быть и писатели.

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

Durch so viel Formen geschritten, durch Ich und Wir und Du, doch aUes blieb
erlitten durch die ewige Frage: Wozu?

(Ты прошёл через такое множество форм, через Я, через Мы, через Ты, –
но вечной мукой остался вопрос: зачем? *Готфрид Бенн*).

Стихотворение Бенна обросло множеством интерпретаций; в конце концов оно говорит о смысле существования. Я цитирую его, пытаюсь отдать себе отчёт о смысле того дела, которым мы занимаемся. В постановке вопроса скрыто подозрение, что такой смысл всё-таки существует. Верно ли это? Наши литературные предки могли испытывать тяжёлые сомнения относительно своих творческих способностей, но им не приходила в голову мысль о ненужности самой литературы.

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

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

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,

¹ Выступление в мюнхенском Русском литературном кружке.

Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

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

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

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

Это, может быть, самое радикальное заявление. Литература есть заново, во всей её реальности восстановленная жизнь. В отличие от той, замусоренной рутинным знанием, прожитой и неотрефлексированной, не высветленной искусством жизни, это жизнь подлинная. В этом и состоит задача литературы, её высший смысл. Литература не есть фантазия или эстетическая игра, но некая сверхреальность.

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

«Обретенное время», последний том эпопеи Пруста, было опубликовано, если не ошибаюсь, в 1927 году; через пятьдесят лет Ролан Барт в лекции, прочитанной в *College de France* незадолго до своей нелепой гибели от несчастного случая на улице, развивает альтернативную мысль об особой раскрепощающей функции литературы. Наш язык по своей природе авторитарен; язык – это инструмент подавления, это фашист. Всякий дискурс в той или иной мере поражён вирусом порабощения и рабства. Язык должен быть изобличён, «подорван» внутри самого языка, эту работу, выполняемую писателем, лектор называет смещением.

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

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

Сказанное выше может убеждать или не убеждать; похоже, что все попытки оправдать литературу недостаточны, – и не в этом ли, в силу какого-то хитрого парадокса, скрыто её конечное оправдание? Однако вопрос «зачем» фатально смыкается с вопросом «для кого». Кто такие наши воображаемые читатели, есть ли у нас вообще читатели. Поистине скандальная

тема нашего времени. Оставим её в стороне: о плачевной участи литературы, вытесненной на обочину в массовом телевизионном обществе, сказано достаточно.

Будем говорить «о высоком». (В конце концов эпохи, когда серьёзная литература предназначалась для ничтожного меньшинства, – правило, а не исключение.) Знаменитая фраза Флобера из письма к м-ль Леруайе де Шантпи от 18 марта 1857 г. о том, что писатель в своём произведении подобен Богу в природе, он везде присутствует, но его нигде не видно, – фраза эта не могла не всплыть в нашем разговоре. Для автора «Госпожи Бовари» это формула объективной, безличной прозы. Можно предложить другое сравнение: романист по отношению к своим героям – то же, что игрок над шахматной доской. Он распоряжается фигурами, а они, в свою очередь, диктуют ему свою волю, ибо живут и двигаются по собственным правилам; таковы законы искусства, которыми писатель не может пренебречь.

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

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

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

Открытие неприглядной действительности, беспощадный натурализм великих романов XIX века, Бодлер, Достоевский научили видеть в человеке существо, не заслуживающее доверия, – трезвый взгляд, что и говорить, и покончивший со всяческим прекраснотушием. Редукционистские теории – экономические, социологические, психологические – санкционировали этот взгляд, этот вектор, направленный вниз, в грязные закоулки жизни и тёмные подвалы души; туда переселилось искусство. Отсюда было недалеко до смакования безобразного, до фекального эстетизма. (Термин «фекальная литература» изобретён не мною.) Из литературы культ безобразия перекочевал на сцену, его с восторгом подхватил экран. Сложился, по закону обратного воздействия искусства на творца, новый тип писателя-циника, драматурга-циника, кинематографиста-циника, для которого иной взгляд на вещи, иной подход – как бы уже дурной тон. Проза, драма, кино словно не чувствуют себя вправе заниматься чем-либо другим, кроме раскапывания экскрементов. Предполагается, что рвотный рефлекс, который хотят возбудить у читателя или зрителя, есть новая разновидность катарсиса.

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

Заговорив о литературе безобразия, унижающей читателя, рискнём ли мы вспомнить о древнейшей функции искусства – творить красоту? От этого слова пахнет, как сказал бы незабвенный Гаев, пачулями. От него разит парикмахерской и кичем. И всё-таки. Перечитайте «Египетские ночи», и вы, по крайней мере, почувствуете, что такое эстетическое совершенство прозы. Красота прозы отнюдь не чужается жизненной прозы. Её не пугают подвалы жизни. Чехов жаловался, что в рассказе «Припадок» никто не заметил описания первого снега в переулке публичных домов. Повесть «Чёрный монах» начинает за здравие, кончает за упо-

кой; и нечасто встретишь в русской литературе произведение, чей итог, сюжетный и философский, был бы таким беспросветным. Диагноз, поставленный русской деревне в повестях «Мужики» и «В овраге», в рассказе «Новая дача», безнадежен. Но как это всё написано!

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

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

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

К этому как будто уже нечего прибавить.

Но – ещё два слова. Рано или поздно каждый, кто всерьёз занимается литературой, догадывается, что его суверенность – мнимая. На самом деле он находится в услужении. Не у государства, или общества, или народа, об этом и говорить сегодня как-то неловко. Литература предстаёт перед писателем как некая сущность или, если хотите, живое сверхсущество, наделённое вечной жизнью. Оно стоит над всеми современниками и соотечественниками. Все мы, великие и невеликие, знаменитые и неизвестные, пляшем под его дудку. Оно существовало до нас и переживёт нас всех. Мы умираем, сказал Блок, а искусство остаётся. Его конечные цели нам неизвестны.

Набросок о красоте прозы

Вот два предложения:

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

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

Не правда ли, очевидное сходство. Та же структура фразы, та же мелодия, предваряющая изыщество ожидаемого текста.

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

В хороводе муз, которых ведёт за собой Аполлон Мусагет, не было десятой сестры – отсутствовала муза прозы; впрочем, эту должность по совместительству исполняла Клио, муза истории, ведь историографы античного мира – Фукидид, Ксенофонт Афинский, Юлий Цезарь, Тит Ливий, Корнелий Тацит – первоклассные прозаики.

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

Плохой писатель – это тот, кто плохо пишет: как всегда, тавтология оказывается лучшим способом выразить смысл того, что имеют в виду. Критик, страдающий амусией, отдаёт предпочтение языковому и стилистическому инвалиду и равнодушен к свидетельствам абсолютного слуха в современной ему литературе. Здесь, возможно, будет уместно привести пример автора, чья безмузыкальность не помешала ему (если не способствовала) стать самым знаменитым русским писателем нашего века, – Александра Солженицына.

Ещё несколько отрывков:

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

Это было в Черном море в ноябре месяце. Русская парусная шхуна «Мария» шла в Болгарию с грузом жмыхов в трюме. Была ночь, и дул свежий ветер с востока, холодный и с дождем. Тяжелые, намокшие паруса едва маячили на темном небе черными пятнами. По мачтам и снастям холодными струями сбегала вода. На мокрой палубе было темно и скользко. Впрочем, сейчас и ходить было некому. Один рулевой стоял у штурвала и ежился, когда холодная струя попадала с шапки за ворот. В матросском кубрике в носу судна в сырой духоте спало по койкам пять человек матросов. Кисло пахло махоркой

и грязным человеческим жильем. Мальчишку Федьку кусали блохи, и ему не спалось. Было душно. Он встал, нащупал трап и вышел на палубу. Он натянул на голову рваный бушлат и зашлепал босиком по мокрым доскам. Слышно было, как хлестко поддавала зыбь в корму. Федька хорошо узнал палубу за два года и в темноте не спотыкался. Море казалось черным, как чернила, и только кое-где скалились белые гребешки. (*Бор. Житков*)

Много лет утекло с тех пор, давно уже нет лестницы и стены, по которой поднимался в мою сторону отблеск свечи. (...) Давно уже отец мой утратил способность говорить: «Ступай к мальчику». Возможность таких минут никогда уж не возродится для меня. Но с недавнего времени, стоит вслушаться, и начинаю различать рыдания, которые я изо всех сил сдерживал тогда, стоя перед отцом, расплакавшись только потом, когда остался один, с матерью. На самом-то деле рыдания эти и не кончались никогда, и лишь потому, что жизнь всё больше замолкает вокруг меня, я снова слышу их, как те монастырские колокола, которые бывают днём заглушены уличным шумом, так что думаешь, что они совсем не звучат, но которые вновь начинают звонить в вечерней тишине. (*Пруст, перевод А. Франковского*).

Под лёгким, едва заметным бризом, нежно-голубые и отливающие металлом волны Адриатического моря катились навстречу императорской флотилии, когда, минувя слева медленно надвигавшиеся плоские холмы калабрийского берега, корабли вошли в бухту Бриндизия, – и вот, оттого ли, что солнечное, но дышащее близостью смерти одиночество моря превратилось в мирную и счастливую колыбель человеческих забот, оттого ли, что воды расцвели кротким отблеском человеческого жилья и заселились множеством судёнышек, сновавших туда и сюда, в гавань или из гавани, оттого ли, что, оттолкнувшись от низких волнорезов, защищавших многочисленные приморские селения и хутора, и развернув коричневые паруса, рыбацкие лодки со всех сторон покидали белый пенящийся берег, – вот, зеркало вод почти разгладилось, над ним раскрылась перламутровая раковина неба, вечерело, донеслись звуки жизни, стук молотка, ветер принёс чей-то зов, и почувался запах горящих поленьев в очаге.

Из семи защищенных высокими бортами, выстроившихся в кильватер судов только два принадлежали военному флоту – первое и последнее: оба пятивёсельные, вооружённые таранами; остальные же пять, с десятью, с двенадцатью рядами вёсел, тяжеловесные и величественные, были изукрашены с той роскошью, какая подобает придворному обиходу, и самый богатый корабль, который шёл в середине, золотясь и сверкая обитым бронзой носом, сверкая львиными головами с продетыми в ноздри кольцами под поручнями носа, с пёстрыми вымпелами, развевающимися на мачтах, грозно и медленно вёз под своими пурпурными парусами шатёр цезаря. А следом за ним плыл корабль, на котором находился поэт – создатель «Энеиды», и знак смерти был начертан на его челе.

Эта медлительная, несколько высокопарная проза, ритм которой я пытался передать в несовершенном переводе, принадлежит Герману Броху: два первых абзаца 450-страничного романа «Смерть Вергилия». Проза рисует последние восемнадцать часов умирающего Вергилия, от момента его прибытия в порт Бриндизий и до кончины.

Я приступаю к рассказу о временах, исполненных несчастий, изобилующих битвами, смутами и распрями, о временах, свирепых даже

в мирную пору. Четыре принцепса заколоты; три войны гражданских, множество внешних и ещё больше таких, что были одновременно и внешними, и гражданскими, удачи на Востоке и беды на Западе. На Италию обрушиваются невзгоды, каких она не знала никогда, Рим опустошают пожары, гибнут древние храмы, горит Капитолий, подожжённый руками самих же граждан. Поруганы старинные обряды, осквернены брачные узы; море покрыто кораблями, увозящими в изгнание осуждённых... всё вменяется в преступление: знатность, богатство, почётные должности; награда добродетели – неминуемая гибель... Плата доносчикам вызывает не меньше негодования, чем их преступления, за свои подвиги они получают жреческие и консульские должности. Рабов подкупают угрозами. У кого нет врагов, того губят друзья.

(*Тацит, пер. Г. Кнабе*)

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

Искусство прозы обнаруживает внутреннюю близость словесности и музыкальной композиции.

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

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

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

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

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

2007–2013

Театр сумасшедших: маркиз де Сад

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

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

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

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

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

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

Жабры и лёгкие языка

Между Чистыми прудами и Садовым кольцом, в переулке, хранящем запах старой Москвы, какой она была в начале нашего невероятно длинного века, стоит диковинное полуводосточное сооружение, в котором гений архитектора спорит с безвкусицей взбалмошного заказчика; до времён нашего детства дожила легенда о том, что потомок татарских мурз проиграл свой дворец в карты. Должно быть, это было уже после того, как князь убил святого старца Распутина. Вскоре начались известные события, новый владелец палат бежал вслед за старым. Дворец остался. Несколько старых клёнов простёрли свои ветки над переулком, и каждый год расточительная осень устилает жёлтыми клеёнчатыми листьями тротуар и лужайку за чугунной оградой.

Мир ребёнка не тесней, а просторнее мира взрослых; вопреки известной теории, мы живём в сужающейся вселенной; в день паломничества к местам детства, в одно ужасное утро, находишь сморщенный и замшелый город, лабиринт тесных улочек там, где некогда жилось так привольно. Жалкий дворик за чугунным узором ограды назывался в те времена Юсуповским садом. Там бродили, шурша листьями, ковырялись в земле и прыгали на одной ножке вверх по широкой каменной лестнице, и когда возвращались парами, держась за руки, шестивие возглавляла высокая белокурая дама по имени Эрна Эдуардовна, обладавшая отличным слухом. Время от времени она оглядывалась, и тот, кто всё ещё болтал с соседом по-русски, знал, что его ждут неприятности.

В большой комнате у Эрны Эдуардовны, за круглым столом пили чай из больших чашек и роняли на скатерть куски бутерброда, рисовали цветными карандашами, что кому вздумается, и по очереди излагали содержание рисунка на языке, который странным образом не давался только одному мальчику, – это был сын Эрны Эдуардовны. Года через два настало время идти в школу, и гулянья в саду прекратились; немецкий язык быстро испарился, осталась память о лёгком дыхании незвонкой гортанной речи; этот язык не был казнью, в отличие от игры на скрипке, мучеником которой я был пять лет, но и со скрипкой было покончено, когда прирзак туберкулёза посеял панику в сердцах моих родителей, побудив их сослать меня в лесную школу. Между тем на западе клубились тучи, близость большой войны не была тайной, и всё же война разразилась в день, когда её никто не ждал. На улицах гремела музыка. В первые недели, может быть, в первые дни Эрна Эдуардовна исчезла, пропал без вести Эрик, самый стойкий патриот русского языка среди всех детей группы, ибо он так и не научился немецкому. То, что он был сыном не только тевтонской матери, но и еврейского отца, к тому времени умершего всё от того же туберкулёза, не спасло Эрика от пожизненного изгнания; много позже из тёмных слухов узнали, что оба были вывезены в Казахстан.

Дела шли всё хуже, мой отец, записавшийся добровольцем в народное ополчение, отправился на фронт, где это скороспелое войско вместе с регулярной армией угодило в огромный котёл между Вязьмой и Смоленском. Немало времени протекло, прежде чем мы получили известие от отца: он был одним из немногих, кому удалось выйти из окружения. Никто не знал о том, что красноармейцы миллионами сдаются в плен, и можно было только догадываться, что немцы уже совсем близко.

Мне было четырнадцать лет, и мы жили за тысячу километров от нашего дома, переулкa и Юсуповского дворца, когда под влиянием внезапной идеи, не имевшей ничего общего с войной, – при том, что фронт придвинулся к Сталинграду, – я надумал учить заново этот язык, написал письмо в Москву на заочные курсы и получил первое задание. Я ходил в сельскую школу, где тоже учили немецкий, не хуже и лучше, чем во всех школах, и довольно быстро обогнал своих одноклассников; учитель, литовский еврей, в молодости бывавший в Европе, приглашал меня к себе домой и говорил со мной на священном языке Клопштока и Гёте. Ко

времени, когда мы вернулись в Москву, я сносно читал по-немецки и мог бы, вероятно, более или менее прилично объясняться, если бы мне разрешили войти во двор поблизости от почтамта, где работали пленные. Парень постарше меня, вернувшийся с фронта и работавший, как и я, сортировщиком на почтамте, называл меня Генрихом по причине, которую я не могу припомнить. Наступило изумительное время, война кончилась. Никто никогда не поймёт, что значили эти слова. В булочных продавцы наклеивали на газетный лист крошечные квадратики хлебных карточек, а букинистические магазины ломались от награбленных книг. Я выпросил у приятеля почитать «Фауста», пожухлый томик, изданный в Штутгарте в начале века, и с тех пор никогда его не возвращал. С ним я шатался по городу и, засыпая, запикивал его под подушку. В единственной на всю столицу маленькой библиотеке иностранной литературы, которую посещали интеллигентные старушки, читательницы французских романов, я взял «Книгу песен» Гейне и вернулся с ней через девять месяцев. Библиотекарша показала пальцем на соседнюю комнату, где мне надлежало уплатить астрономический штраф. Я вышел в другую дверь и убежал – разумеется, вместе с книгой. Осенью я поступил в университет и блеснул перед профессором античной литературы тем, что продекламировал знаменитое начало Пролога на небесах, где говорится о пифагоровой музыке сфер. А ко дню рождения дядя преподнёс мне двухтомный трактат Шопенгауэра «Мир как воля и представление» в синих переплётках с серебряным тиснением.

Я забыл язык, ибо это была уже не та немецкая речь, на которой мы беспечно болтали за столом у Эрны Эдуардовны и от которой осталось лишь лёгкое дуновение. Это был не тот язык, что рождается заново с каждым ребёнком, когда он начинает лепетать, язык, в котором звук и образ, мысль и движения губ невозможно разъединить, потому что они представляют собой изначальное целое и кажется странным, что вещи могут называться иначе и желание может выразить себя посредством других фонем. Язык живёт нераздельно во всех своих проявлениях, как тело со своими конечностями, язык пронизывает наше существо до той неуловимой границы, где действительность превращается в сон, дневной мир соприкасается с ночным; язык просачивается в бессознательное, и более того, мы вправе сказать, что язык переформирует нашу психику, ибо он существует до своих собственных проявлений, до членораздельной речи, до артикуляции, до мыслиезъявления и рефлексии. Язык – это ровесник души. Или, если угодно, – её царственный супруг.

И вот в этот брачный союз, не терпящий посторонних, вторгается соблазнитель, и на ваших глазах, на глазах испуганной и замороженной души происходит что-то вроде дуэли на шпагах, совершается адюльтер. Кажется, что немецкий язык наделён качеством агрессии и соращения: мужиковатый Дон-Жуан в окружении славянок, достаточно неотёсанный, чтобы предварительно получить отпор на западе от Марианны, но тем более удачливый, когда он имеет дело с душой русского языка.

Мужская природа немецкого языка проявляет себя в жёсткости его конструкций, в строгом порядке слов, этом наказании для новичка, в архитектурной грамматике, которая обходится сравнительно небольшим числом исключений и примиряет иностранца с его горькой участью. Мужская напористость этого языка сконцентрирована в его энергоносителях – бесконечно богатых и многообразных частицах, которыми обрастает глагол, но которые могут вести самостоятельное существование, ползать по фразе, сцепляться, разъединяться, становиться наречиями, могут звучать как приказы и заменять целые предложения. Ни в одном известном мне языке нет подобного арсенала частиц, с поразительной точностью выражающих направление движения, частиц, как бы оснащающих фразу остриём и язык – крыльями. Но этот язык, умеющий быть грозно-лаконичным, язык коротких команд и сгустков энергии, машет своими крыльями, ползая по земле; воистину непостижим подвиг германских поэтов, сумевших поднять в воздух эту махину.

Мужская тяжеловесность немецкого языка проявляет себя в громоздких глагольных формах, в торжественном поезде инфинитивов, следующих, как за локомотивом, после модального глагола или глагола в сослагательном наклонении; мужское тяжелодумие языка выражается в хитроумном словообразовании, бесконечно расширяющем лексику, в пристрастии к длинным, как макароны, словам, над которыми посмеивался Марк Твен; это тяжелодумие сказывается и в неколебимой серьёзности его юмора, и в той особой, неподражаемой обстоятельности, которая делает этот язык почти не способным к эллиптическому построению фразы. Перевод русской речи на немецкий язык напоминает танец легконогой красавицы с неуклюжим полковником, который топчет сапогами и трясёт большой головой, в то время как она порхает вокруг него. Пересказанный по-немецки, русский текст удлинняется на одну пятую, на одну четверть. Мужская дисциплина немецкого языка, столь непохожая на капризно-текучую женственность русского, требует грубой словесной материи, тяжеловесных языковых масс, чтобы ворочать ими и умирять их. И, наконец, мужской дар абстракции, средневековый реализм, вошедший в плоть языка и растворённый в его лимфе, почти безграничная способность к субстантивации всех языковых элементов, всё ещё не законченное, всё ещё продолжающееся сотворение новых и новых отвлечённых понятий, в котором немецкий язык приглашает участвовать и вас, – так же хорошо известны, как и злоупотребление этими дарами; нет нужды распространяться о них.

Но до тех пор, пока вас не окунули с головой в эту вязкую стихию, пока чужой язык не залил ваши лёгкие, до тех пор, пока он не посягает на ваш ум, вашу душу, ваш пол, ваши сны, ваши обмолвки, – отношение к нему сохраняет музейную благоговейность: так созерцают природный заповедник, который не может грозить стихийным бедствием. Так язык остаётся заповедным, покуда это язык кристаллизованной культуры. По крайней мере таково ощущение человека, знавшего за свою жизнь считанное число живых носителей языка: тот, кто вырос в наглухо законопаченной стране, только и мог общаться с миром священных надгробий. Настал день, когда я вылез из самолёта, увидел немецкие надписи над входом в аэровокзал – и это было всё равно, как если бы они были начертаны на древней умершей латыни. Как если бы мы очутились в Риме Вергилия! Конвейер подтащил к нам три полуразрушенных чемодана, постыдное имущество беглецов, кругом кучки людей переговаривались, не обращая на нас никакого внимания.

Это была *aurea latinitas*, золотая латынь! Или хотя бы серебряная. Это был немецкий язык, иератическая речь, невозможная в быту, недопустимая для профанного употребления, и, однако, она звучала здесь как нечто принадлежащее всем, не имеющее ценности, словно воздух; немецкая речь, которую живая небрежность произношения, беззаботная фонетика, народный акцент делали почти неузнаваемой.

Итак, планеты выстроились в два ряда, и начало жизни повторилось полвека спустя. В два ряда, взявшись за руки, полагалось шагать за Эрной Эдуардовной, но один мальчик сгинул в Средней Азии, а для другого лёгкая речь детства стала языком изгнания. Будем откровенны, это надменный язык; и он не признаёт никаких заслуг. Ветхий старец, учивший меня другой премудрости, – мы сидели в его камерке под самой крышей старого дома на Преображенке, на мне был бархатный берет, опустошённый молью, и учитель говорил, что запрет читать Пятикнижие с непокрытой головой есть всего лишь модернистское нововведение, ему не более тысячи лет, – старик этот рассказывал о неслыханном оскорблении, нанесённом его брату. Тринадцать поколений их рода подарили своему народу тридцать учёных знатоков Талмуда и священного языка. На девятом десятке жизни рабби прибыл в Иерусалим, вышел на улицу и задал вопрос босому мальчишке, на что тот презрительно ответил: «Сава (дедушка), ты плохо говоришь на иврите!» Итак, приготовьтесь заранее к унижениям, которым подвергнется в этой стране ваша учёность.

Эмиграция начинается, когда мираж небесного Иерусалима исчезает в сутолоке земного Иерусалима, когда сопляк поправляет ваши глагольные формы, когда филология поднимает

руки перед жизнью. Эмиграция – это жизнь в стихии другого языка, который обступает тебя со всех сторон, грозит штрафом за незаконный проезд, зовёт к телефону, талдычит в светящемся экране, языка, который высовывает язык и смеётся над тобой в маске неудобопонятного диалекта, чтобы вдруг, сорвав личину, показать, что это – он, всё тот же, чужой и не совсем чужой, свой и не свой; языка, который зовёт к себе, в неверные объятия, между тем как родная речь, старая и преданная жена, смотрит на тебя с укоризной и пожимает плечами. Эмиграция, плавание в океане, всё дальше от берега, так что мало помалу покрываешься серебристой чешуёй, с залитыми водой лёгкими, с незаметно выросшими жабрами; эмиграция, превращение в земноводное, которое в состоянии ещё двигаться по земле, но уже мечтает о том, как бы скорей окунуться в воду...

Ветер изгнания

Посвящается Юзу Алешковскому, другу и писателю, который не принадлежит ни родине, ни чужбине, а лишь самому себе и русской литературе.

I

С тех пор, как существует цивилизация, существует эмиграция, с тех пор, как существуют рубежи, существует зарубежная литература. Основоположником русского литературного рассеяния можно считать князя Андрея Курбского, но генеалогия изгнанной литературы много старше. Поистине у литературного эмигранта есть право гордиться древностью своей участи. Череда предков за его спиной уходит в невообразимую даль. На берегу Понта его тень греется у огня рядом с Назоном. Вместе с Данте в чужой Равенне не он ли испытывал злобную радость, заталкивая папу Бонифация в ад? Столетия мало что изменили в его судьбе. Что такое отечество? Место, где ты не будешь похоронен. Александр Герцен покоится на кладбище в Ницце за три тысячи вёрст от Москвы. Немецкий поэт Карл Вольфскель писал из Новой Зеландии друзьям: «Сюда-то уж они не доберутся». Он лежит на окраине Окленда, под камнем с надписью *Exsul poeta*, «поэт-изгнанник». На могиле Иосифа Бродского, на острове-погосте Сан-Микеле в Венецианской лагуне написано только имя.

Ура, мы свободны!

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

II

Слово *exsilium*, изгнание, вошедшее в новые языки, встречается у авторов I века и спустя два тысячелетия означает всё то же. Изгнать, значит прогнать насовсем, чтобы духу твоего не было. Изгнанный умирает для тех, кто остался и самим этим фактом как бы приложил руку к его изгнанию. Так было со всеми; и с нами, разумеется. Между тем мы не умерли. Прошли годы, кое-что изменилось, и о нас вспомнили на бывшей родине, чтобы торжественно объявить нам, что мы, беглецы и беженцы, принадлежим прошлому: граница стала проницаемой, эмиграция утратила свой резон, дорога «домой» открыта.

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

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.