



Милан Кундера

**Нарушенные завещания**

«Азбука-Аттикус»

1993

УДК 821.133.1  
ББК 84(4Фра)-44

**Кундера М.**

Нарушенные завещания / М. Кундера — «Азбука-Аттикус», 1993

ISBN 978-5-389-22117-8

Франсуа Рабле, Салман Рушди и Франц Кафка, Людвиг ван Бетховен и Арнольд Шёнберг, Леош Яначек и Игорь Стравинский, Лев Толстой и Эрнест Хемингуэй, Дени Дидро, Мигель де Сервантес, Витольд Гомбрович, Томас Манн, Роберт Музиль, Уильям Фолкнер... Эссе одного из самых популярных писателей современности Милана Кундера «Нарушенные завещания» — страстная апология романа, история и анализ этого жанра, вписанные в блистательно емкую и красочную картину развития литературы и музыки. В «Нарушенных завещаниях» внятно звучит благородный голос в защиту великолепных творцов, которые уже не могут защитить себя и свои произведения сами и порой посмертно становятся жертвами доброжелательных поклонников — критиков, переводчиков и даже близких друзей. Местами провокационная, неизменно пронизательная и замечательно элегантная, эта книга распахивает перед нами глубины творчества и расширяет границы нашего читательского восприятия. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 821.133.1  
ББК 84(4Фра)-44

ISBN 978-5-389-22117-8

© Кундера М., 1993  
© Азбука-Аттикус, 1993

## Содержание

Часть первая. День, когда Панург не сумеет рассмешить	6
Изобретение юмора	6
Область, где бездействуют моральные оценки	8
Профанация	9
Колодец прошлого	11
Существование различных исторических эпох в романе	12
История романа как месье просто истории	13
Импровизация и композиция	15
В тени великих принципов	17
Столкновение трех эпох	19
Конец ознакомительного фрагмента.	20

# Милан Кундера

## Нарушенные завещания

Milan Kundera

LES TESTAMENTS TRAHIS

Copyright © 1993, Milan Kundera

All rights reserved

All adaptations of the work for film, theatre, television and radio are strictly prohibited.

© М. Е. Тайманова, перевод, 2004

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2022

Издательство Колибри®

## Часть первая. День, когда Панург не сумеет рассмешить

### Изобретение юмора

Госпожа Грангузье, будучи на сносях, объелась требухой, да так, что пришлось дать ей вяжущего средства; оно так хорошо подействовало, что вены устья маточных артерий расширились и утробный плод Гаргантюа проскочил прямо в полую вену, а затем, взобравшись наверх, вылез через левое ухо мамы. Уже с первых строк в этой книге выкладываются все карты на стол: все то, о чем идет речь, нельзя принимать всерьез: это означает: здесь не утверждается истина (научная или мифическая); здесь не берутся излагать факты такими, какие они есть на самом деле.

Счастливые для Рабле времена: бабочка романа вспорхнула, унося на своем тельце остатки куколки. Пантагрюэль в своем обличье великана еще принадлежит к прошлому волшебных сказок, в то время как Панург является пришельцем из пока еще неведомого роману будущего. Уникальный миг рождения нового искусства придает книге Рабле невиданное величие; здесь есть все: правдоподобие и неправдоподобие, аллегория, сатира, великаны и обычные люди, анекдоты, размышления, путешествия реальные и вымышленные, ученые диспуты, виртуозные словесные отступления. Романист сегодняшнего дня, наследник XIX века, испытывает смешанную с завистью ностальгию по этому причудливо пышному миру первых романистов и по той радостной свободе, с которой они в нем обитали.

Точно так же как Рабле на первых страницах романа заставляет Гаргантюа упасть на подмости мира, вылетев из уха своей мамы, так и в *Сатанинских стихах* после того, как самолет взрывается в воздухе, двое героев Салмана Рушди падают, продолжая при этом переговариваться, петь, – словом, ведут себя комично и неправдоподобно. В то время как «над ними, сзади и в пустоте» летают кресла с регулируемыми спинками, картонные стаканчики, кислородные маски и пассажиры; один из них, Джибрил Фаришта, плавал «в воздухе баттерфляем, сжимался в комок, вытягивал руки и ноги в квазибесконечности на квазирассвете», а другой, Саладин Чамча, как «бесплотная тень... падал вниз головой в своем сером костюме, застегнутом на все пуговицы, руки по швам... на голове – котелок». Именно этой сценой открывается роман; Рушди, как и Рабле, знает, что договор между романистом и читателем должен быть заключен с самого начала; нужно, чтобы было ясно: то, о чем здесь рассказывается, нельзя принимать всерьез, даже если речь идет о вещах, как нельзя более ужасных.

Сочетание несерьезного и ужасного: вот сцена из *Четвертой книги* Пантагрюэля. Корабль Пантагрюэля встречает в открытом море корабль с торговцами баранами. Один из торговцев, увидев Панурга без гольфика, с очками, прикрепленными к колпаку, считает себя вправе над ним покуражиться и называет рогоносцем. Панург же в отместку покупает у него барана и бросает его в воду, все остальные бараны, привыкшие следовать за вожаком, тотчас же начинают прыгать за борт. Торговцы приходят в ярость, хватают баранов за шерсть, за рога и тоже падают с ними в воду. У Панурга в руках весло, но не для того, чтобы спасти торговцев, а чтобы помешать им вскарабкаться на корабль; он увещевает их, используя все свое красноречие, расписывает мировые беды, счастье и прелести жизни на том свете, убеждая, что усопшие гораздо счастливее живых. Однако, если торговцы не против жить среди простых смертных, он желает им повстречаться с китом, например с китом Ионы. Как только массовое потопление завершено, добрый брат Жан поздравляет Панурга, укоряя его лишь за то, что он расплатился

с торговцем и выбросил деньги на ветер. А Панург в ответ: «Клянусь силой Божьей, я позабылся тысяч на пятьдесят франков с лишком».

Сцена кажется ирреальной, невозможной. Содержится ли в ней по крайней мере мораль? Может быть, Рабле разоблачает скaredность торговцев, и тогда мы должны радоваться тому, что они наказаны? А может быть, он хочет, чтобы мы возмутились жестокостью Панурга? А может быть, как убежденный враг церковников, он высмеивает глупость религиозных клише, которые изрекает Панург? Догадайтесь! Любой ответ – ловушка для простофиль.

Октавио Пас: «Ни Гомер, ни Вергилий не знают, что такое юмор. Аристотель, кажется, предчувствует его появление, но свою истинную форму юмор обретает у Сервантеса.... Юмор, – продолжает Пас, – великое изобретение современного ума». Основная мысль – юмор не был присущ человеку с незапамятных времен, это *изобретение*, связанное с рождением романа. Значит, юмор – это не смех, не издевка, не сатира, а особый вид комического, о котором Пас говорит так (и эти слова – ключ к пониманию сути юмора): «он делает двусмысленным все то, к чему прикасается». Те, кто не получает удовольствия от сцены, в которой Панург спокойно наблюдает, как тонут торговцы баранами, расписывая при этом прелести загробной жизни, никогда ничего не поймут в искусстве романа.

## Область, где бездействуют моральные оценки

Если бы меня спросили, из-за чего чаще всего возникают недоразумения между моими читателями и мною, я бы без колебаний ответил: из-за юмора. Я в ту пору недавно поселился во Франции и уж никак не был избалован славой, и когда один известный профессор медицины пожелал встретиться со мной, потому что ему понравился мой *Вальс на прощание*, я был весьма польщен. Он считал мой роман пророческим; в образе моего героя, доктора Шкреты, который в городке на водах лечит якобы бесплодных женщин, впрыскивая им свою собственную сперму с помощью специального шприца, я коснулся проблемы будущего. Он пригласил меня на конференцию по искусственному оплодотворению. Достал из кармана листок бумаги и зачитал черновик своего выступления. Сдача спермы должна производиться анонимно, безвозмездно и (в этот момент он посмотрел мне прямо в глаза) должна мотивироваться тройной любовью: любовью к незнакомой яйцеклетке, жаждущей исполнить свою миссию; любовью донора к собственной личности, которая благодаря этому дару будет продолжена в потомстве; и, в-третьих, любовью к страдающей супружеской паре, которая не может осуществить свое желание. Потом он снова посмотрел мне в глаза и сказал, что, несмотря на все уважение ко мне, он позволит себе критику в мой адрес: мне не удалось достаточно впечатляющим образом выразить моральную красоту акта дарения спермы. Я стал защищаться: это ведь комический роман! Мой доктор Шкрета – фантазер! Не следует воспринимать все настолько серьезно. «Выходит, – спросил он недоверчиво, – ваши романы нельзя принимать всерьез?» Я смешался и вдруг понял: нет ничего труднее, чем заставить понять юмор.

В *Четвертой книге* на море поднимается шторм. Все выбегают на палубу, пытаясь спасти корабль. Один Панург, оцепенев от страха, только стонет: его изумительным стенаниям отведены целые страницы. Как только буря стихает, к нему возвращается мужество, и он начинает распекать всех за лень. И вот что любопытно: этот трус, бездельник, лжец, притворщик не только не вызывает у нас возмущения, наоборот, именно когда он бахвалится, мы любим его больше всего. Именно в этом месте книга Рабле полностью и окончательно становится романом. То есть *областью, где бездействуют моральные оценки*.

Прекращение действия моральных оценок не означает аморальности романа, в этом его *мораль*. Это мораль, которая противостоит неистребимой человеческой привычке судить мгновенно, безостановочно, всех и вся. Судить преждевременно и безосновательно. Эта страстная готовность судить с точки зрения мудрости романа является самой отвратительной глупостью, самым опасным злом. Романист не оспаривает законности моральных оценок как таковых, он лишь выносит их за пределы романа. Если это доставит вам удовольствие – там и осудите Панурга за трусость, осудите Эмму Бовари, осудите Растиньяка, дело ваше; романист тут ни при чем.

Создание воображаемого пространства, где бездействуют моральные оценки, было подвигом особой важности: только здесь могли раскрыться персонажи романа, а именно индивиды, задуманные не ради ранее существовавшей истины, как примеры добра и зла или как воплощение объективных законов, которые сталкиваются между собой, а как независимые существа, созданные на основе их собственной морали, их собственных законов. Западное общество взяло за правило представлять себя как общество, где соблюдаются права человека. Но прежде чем человек смог получить эти права, он должен был сформироваться как индивидуум, считать себя таковым и считаться таковым. Этого не могло бы произойти без долгого практического опыта европейских искусств и, в частности, романа, который учит читателя проявлять любопытство по отношению к другим и пытаться понять истины, отличные от тех, которые он исповедует сам. В этом отношении прав Сиоран, описывая европейское общество как «общество романа» и называя европейцев «сыновьями романа».

## Профанация

Отказ от обожествления мира (*Entgötterung*) – это один из феноменов, характеризующий Новое время. Отказ от обожествления мира не означает атеизм, это ситуация, когда индивидуум, мыслящее эго, заменяет Бога как основу всего; человек может сохранять веру, преклонять колени в церкви, молиться в постели, его святость теперь будет принадлежать лишь его собственному субъективному миру. Описав эту ситуацию, Хайдеггер заключает: «И таким образом, в конце концов боги ушли. Образовавшийся в результате этого вакуум заполнился историческими и психологическими исследованиями мифов».

Исследовать мифы и священные тексты с точки зрения истории и психологии означает десакрализировать и профанировать их. Слово «профанация» происходит от латинского *profanum*: место около храма, вне храма. Профанация – это вынос священного из храма, перенос его во внерелигиозную сферу. В той мере, в какой смех невидимо рассеян в атмосфере романа, профанация романа – это худшее из возможного. Поскольку религия и юмор несовместимы.

Тетралогия Томаса Манна *Иосиф и его братья*, написанная между 1926 и 1942 годами, – это прежде всего «историческое и психологическое исследование» священных текстов. Изложенные в ироничной и возвышенно скучной манере Манна, они тут же перестают быть сакральными: Бог, который в Библии существует извечно, у Манна превращается в творение человека, выдумку Авраама, который извлек его из хаоса политеизма как божество – сперва высшее, затем единственное. Зная, кому Он обязан своим существованием, Бог восклицает: «Просто невероятно, до чего основательно эта персть земная Меня познает! Кажется, Я начинаю делать Себе имя с ее помощью? Право, помажу ее!» Но прежде всего Манн подчеркивает, что его роман – произведение юмористическое. Святое Писание претендует на то, что способно вызвать смех! Как в истории с женой Потифара и Иосифом; обезумев от любви, она прикусывает язык и произносит свои обольщающие речи, сюсюкая, как ребенок, *лозись со мной, лозись со мной*, пока Иосиф, три года хранящий целомудрие, день за днем терпеливо объясняет сюсюкающей, что им не дозволено заниматься любовью. В тот роковой день они оказываются вдвоем в пустом доме; она продолжает настаивать, *лозись со мной, лозись со мной*, а он снова терпеливо, наставительно приводит ей доводы, почему нельзя заниматься любовью, но во время этого объяснения его плоть восстает, восстает, господи боже мой, восстает так изумительно, что жена Потифара, увидев это, в вожделении разрывает на нем рубаху, но когда Иосиф спасается бегством, а плоть его при этом все еще восстает, она, обезумев, отчаявшись и неистовствуя, зовет на помощь, обвиняя Иосифа в надругательстве.

Роман Манна заслужил всеобщее признание; это доказывает, что профанация уже не считалась оскорблением, а являлась отныне частью системы нравственности. В Новое время неверие перестало быть подозрительным и провокационным, а вера, со своей стороны, утратила миссионерскую убежденность или былую нетерпимость. В этой эволюции решающий удар был нанесен сталинизмом: при попытке стереть из памяти все связанное с христианством вдруг стало до боли ясно, что все мы, верующие и безбожники, богохульники и святоши, принадлежим к той же культуре, уходящей корнями в христианское прошлое, без которой мы были бы лишь бесплотными теньями, резонерами, растерявшими свой словарный запас, апатридами духа.

Меня воспитали атеистом, и мне нравилось быть таковым вплоть до того дня, когда в самые черные годы коммунистического режима я увидел, как глумятся над христианами. В одно мгновение подстрекательский и беззаботный атеизм моей молодости испарился, словно юношеский вздор. Я понимал своих верующих друзей и иногда, охваченный порывом солидарности, бывал с ними на службе. При этом я не приходил к убеждению, что Бог как вершитель

наших судеб существует. Как бы то ни было, что я мог знать об этом? А они, что могли они об этом знать? Были ли они действительно уверены в своей уверенности? Я сидел в церкви со странным и счастливым ощущением, что мое безверие и их вера соседствуют удивительным образом.

## Колодец прошлого

Что такое индивидуум? В чем состоит уникальность личности? Все романы стараются дать ответ на этот вопрос. И впрямь, что определяет «меня самого»? Поступки персонажа, его действия? Но ведь действие вырывается из-под власти автора и почти всегда оборачивается против него. Значит, внутренняя жизнь, мысли, скрытые чувства? Но разве человек способен понять самого себя? Могут ли скрытые мысли служить ключом к пониманию его личности? А может быть, человек определяется своим мировоззрением, идеями, *Weltanschauung*? В этом состоит эстетика Достоевского: его герои выросли в свою собственную весьма своеобразную идеологию, согласно которой они и действуют, руководствуясь прямолинейной логикой. Но у Толстого, в противоположность этому, индивидуальная идеология, на которой зиждется уникальность личности, не бывает застывшей: «Степан Аркадьевич не избирал ни направления, ни взглядов, а эти направления и взгляды сами приходили к нему, точно так же как он не выбирал формы шляпы или сюртука, а брал те, которые носят» (*Анна Каренина*). Но если индивидуальность мысли не является основой личности индивидуума (если та имеет не больше важности, чем шляпа), в чем же состоит эта основа?

Томас Манн внес весьма ценный вклад в эти бесконечные изыскания: мы думаем, что мы действуем, мы думаем, что мы думаем, но на самом деле кто-то другой или другие думают и действуют внутри нас. Древние привычки, архетипы, ставшие мифами, переходя от одного поколения к другому, приобретают огромную притягательную силу и с тех пор телемеханически управляют нами из «колодца прошлого» (по выражению Манна).

Манн: «Разве человеческое „я“ – это вообще нечто замкнутое, строго очерченное, не выходящее из четких границ плоти и времени? Разве многие элементы этого „я“ не принадлежали миру, который ему предшествовал и находится вне его?.. Различие между сознанием вообще и индивидуальным сознанием далеко не всегда занимало умы в такой большой мере, как в том „сегодня“...» И далее: «Мы оказались бы свидетелями явления, которое проще всего было бы определить как подражание или продолжение, жизненная концепция, согласно которой каждый человек исполняет свою роль, воссоздавая определенные заданные формы, определенные мифические схемы, установленные предками, и тем самым позволяет им перевоплощаться».

Конфликт между Иаковом и братом его Исавом лишь повторение древнего соперничества между Авелем и братом его Каином, между любимцем Бога и другим, забытым и завистливым. Этот конфликт, эта «схема мифа, установленная предками», находит новое воплощение в судьбе сына Иакова, Иосифа, тоже принадлежащего к породе избранных. Именно потому, что Иосифом движет свойственное избранным стародавнее чувство вины, Иаков посылает его помириться с завистливыми братьями (пагубная затея: братья бросят его в колодец).

Даже страдание, реакция, которую невозможно контролировать, является лишь «подражанием и продолжением»: когда роман сообщает нам о поведении и словах Иакова, оплакивающего смерть Иосифа, Манн комментирует их так: «То не были собственные его слова... так говорил уже Ной при виде потопа, и слова Ноя Иаков присвоил себе... Иаков мог применить к своему горю слова подобной чеканки... хотя не следует думать, будто это лишало их непосредственности». Важное замечание: подражание не означает отсутствие подлинности, поскольку индивидуум не может не подражать тому, что уже имело место; каким бы искренним он ни был, он только перевоплощение, и, каким бы достоверным он ни выглядел, он всего лишь производное от советов и наказов, исходящих из колодца прошлого.

## Сосуществование различных исторических эпох в романе

Я вспоминаю дни, когда я начал писать роман *Шутка*: я сразу и как-то неожиданно почувствовал, что благодаря персонажу по имени Ярослав роман сейчас погрузится взглядом в глубины прошлого (прошлого народного искусства) и что «я» моего персонажа откроется в этом взгляде и с его помощью. Впрочем, четверо главных героев созданы таким образом: четыре индивидуальных коммунистических микрокосма, привитых на четыре разновидности европейского прошлого: Людвик: коммунизм, произрастающий из разрушительного вольтерьянского ума; Ярослав: коммунизм как желание воскресить время патриархального прошлого, воплощенного в фольклоре; Костка: коммунистическая утопия, перенесенная на Евангелие; Гелена: коммунизм как источник радости *homo sentimentalis*. Все эти собственные микрокосмы застигнуты в момент их распада: четыре формы разложения коммунизма; что также означает: крушение четырех древних европейских авантюр.

В романе *Шутка* прошлое проявляется лишь как одна из граней психики персонажей или в отступлениях в форме эссе; впоследствии мне захотелось вывести это прошлое прямо на сцену. В романе *Жизнь не здесь* я показал жизнь молодого современного поэта на фоне полотна всей истории европейской поэзии, с тем чтобы его шаги смешались с шагами Рембо, Китса, Лермонтова. Я пошел еще дальше в романе *Бессмертие*, сведя вместе разные исторические эпохи.

Когда я был молодым писателем в Праге, я ненавидел слово «поколение», от которого пахло стадностью. Ощущение, что я как-то связан с другими, впервые возникло у меня, когда позднее, во Франции, я прочел *Terra nostra* Карлоса Фуэнтеса. Как это возможно, чтобы человек, живущий на другом континенте, отдаленный от меня и расстоянием, и культурой, был одержим той же эстетической *idée fixe* соединить в романе разные исторические эпохи, я-то наивно полагал, что эта одержимость присуща мне одному.

Невозможно понять, что такое *terra nostra*, мексиканская *terra nostra*, не вглядываясь в колодезь прошлого. Не так, как это делает историк, чтобы увидеть в нем исторические события в хронологическом порядке, а чтобы спросить себя: какова в глазах человека *квинтэссенция* мексиканской *terra*? Фуэнтес уловил эту квинтэссенцию в форме романа-сновидения, в котором разные исторические эпохи сталкиваются, как в поэтической пригрезившейся метаистории; таким образом, он создал нечто, не поддающееся описанию и в любом случае никогда до этого в литературе не встречавшееся.

Тот же взгляд, обращенный в глубины прошлого, я также нахожу в *Сатанинских стихах* Рушди: усложненное самосознание европеизированного индийца; *terra non nostra*; *terrae non postrae*; *terrae perditae*; чтобы понять это разорванное самосознание, роман исследует его в разных точках планеты: в Лондоне, в Бомбее, в современной пакистанской деревне. А затем в Азии VII века.

Можно ли объяснить это общее эстетическое побуждение (собрать в одном романе разные исторические эпохи) взаимовлиянием? Нет. Влиянием, которое мы испытываем одновременно? Каким именно? А может быть, мы дышали одним и тем же воздухом истории? А может быть, история романа, исключительно благодаря своей собственной логике, поставила перед нами одинаковые задачи?

## История романа как месть просто истории

История. Возможно ли еще сослаться на этот устаревший авторитет? Это признание совершенно личное: как романист, я всегда ощущал себя внутри истории, а именно где-то на полпути, беседуя с теми, кто пришел раньше меня, и даже, возможно (в меньшей степени), с теми, кто еще должен прийти. Разумеется, я имею в виду историю романа, а не какую-либо другую, и я говорю о ней так, как я себе ее представляю: она не имеет никакого отношения к Мировому разуму Гегеля; она не предопределена заранее, не равнозначна идее прогресса; она полностью человечна, создана для людей, *отдельными* людьми, и, стало быть, ее можно сравнить с эволюцией одного художника, действующего то достаточно банально, то непредсказуемо, то гениально, то заурядно и часто упускающего данные ему возможности.

Я делаю сейчас заявление о принадлежности к истории романа, в то время как во всех моих романах сквозит ужас перед историей, этой враждебной бесчеловечной силой, которая без приглашения, без нашего на то согласия вторгается извне в наши жизни, разрушая их. Однако в этом двойственном отношении нет ничего непоследовательного, поскольку история человечества и история романа – это совсем не одно и то же. Если первая не принадлежит человеку, если она навязана ему как чуждая сила, над которой он не властен, то история романа (живописи, музыки) порождена свободой человека, его глубоко личными творениями, его выбором. Смысл истории какого-либо из искусств противостоит смыслу просто истории. По своему характеру, неразрывно связанному с личностью, история какого-то искусства – это месть человека безликости истории человечества.

Личностный характер истории романа? Разве для того, чтобы сформировать единый характер на протяжении веков, эта история не должна быть объединена ощущением общности, постоянства и тем самым непременно быть сверхличностной? Нет. Я считаю, что это ощущение общности всегда остается личностным, человеческим, поскольку в ходе истории концепция того или иного искусства (что такое роман?), как и ощущение его эволюции (откуда он возникает и куда уходит?), подвергаются бесконечному осмыслению и переосмыслению каждым отдельным художником, каждым отдельным произведением. Смысл истории романа – это поиск этого смысла, его постоянное создание и воссоздание, которое ретроактивно охватывает все прошлое романа: наверняка Рабле никогда не называл своего *Гаргантюа – Пантагрюэля* романом. Это *не было* романом, это *стало* романом, по мере того как последующие писатели (Стерн, Дидро, Бальзак, Флобер, Ванчур, Гомбрович, Рушди, Кис, Шамуазо) черпали в нем вдохновение, открыто на него ссылались, вливаясь таким образом в историю романа, а позднее признав его краеугольным камнем этой истории.

После всего этого слова «конец истории» никогда не вызывали у меня ни волнения, ни недовольства. «Как было бы чудесно забыть ее, ту, что истощила наши жизненные силы, отмеренные на такой краткий срок, чтобы растрчивать их, бесплодно трудясь на нее, как было бы прекрасно забыть историю!» (*Жизнь не здесь*). Если она должна завершиться (хотя мне трудно реально представить себе этот конец, о котором так любят говорить философы), то пусть поторопится! Но та же формулировка «конец истории» применительно к искусству наполняет меня горечью; этот конец, я слишком четко могу его себе представить, поскольку большая часть современного рынка романов состоит из романов, не входящих в историю романа: исповеди в форме романа, репортажи в форме романа, сведение счетов в форме романа, автобиографии в форме романа, непристойные откровения в форме романа, разоблачения в форме романа, политические уроки в форме романа, муки мужа в форме романа, муки отца в форме романа, муки матери в форме романа, лишение девственности в форме романа, роды в форме романа, романы *ad infinitum*, до скончания веков, которые не несут в себе ничего нового, никакой эстетической задачи, ничего не меняют ни в понимании человека, ни в форме самого романа,

похожи друг на друга, пригодны к потреблению по утрам и к выбрасыванию в мусорную корзину по вечерам.

Я считаю, что великие произведения могут появляться лишь внутри истории своего жанра искусства и *при участии* в этой истории. Только внутри этой истории можно разобраться, что оригинально, а что вторично, где откровение, а где подражание, другими словами, только в недрах истории произведение может существовать как самостоятельная *ценность*, которую можно распознать и оценить по достоинству. Для искусства, как мне кажется, нет ничего страшнее, чем выпадение за пределы собственной истории, ибо это есть падение в хаос, где уже перестают восприниматься эстетические ценности.

## Импровизация и композиция

Свобода, которой околдовывают нас Рабле, Сервантес, Дидро, Стерн, была связана с импровизацией. Искусство сложной и строгой композиции стало императивом лишь в первой половине XIX века. Форма романа, в том виде, в каком она тогда зародилась, где действие концентрируется в строго ограниченном пространстве времени, в точке пересечения многочисленных историй многочисленных персонажей, требовала создания тщательно разработанного плана действия и сцен: итак, прежде чем приступить к роману, писатель набрасывал и переделывал план романа, считал и пересчитывал, рисовал и перерисовывал, раньше так никто никогда не делал. Достаточно перелистать заметки Достоевского к *Бесам*: собранные в семи тетрадах, которые в издании Плейад занимают 400 страниц (в самом романе их 750); сюжет здесь находится в поисках персонажей, персонажи – в поисках сюжета, персонажи долго спорят между собой, чтобы занять место главных героев; Ставрогин должен жениться, но «на ком?» – вопрошает Достоевский и по очереди пытается женить его на трех женщинах и т. д. (Мнимый парадокс: чем тщательнее просчитан этот конструктивный механизм, тем естественнее и подлиннее выглядят персонажи. Предрассудок, осуждающий эту математику конструирования, считая ее «антихудожественным» элементом, уродующим «живой» облик персонажей, лишь демонстрирует сентиментальную наивность тех, кто так ничего и не понял в искусстве.)

Романист нашего века, испытывающий ностальгию по искусству старых мастеров романа, не может связать нить там, где она оборвалась; он не может перешагнуть через огромный опыт, накопленный в XIX веке; если он желает присоединиться к непринужденной свободе Рабле или Стерна, он должен приспособить ее к требованиям композиции.

Помню, как я впервые читал *Жака-фаталиста*; очарованный этим дерзко разношерстным богатством, где размышления соседствуют с анекдотами, где один рассказ обрамляет другой, очарованный этой свободой композиции, высмеивающей правило единства действия, я спрашивал себя: чему обязан своим появлением этот восхитительный беспорядок – изумительной, тонко просчитанной конструкции или же торжеству чистой импровизации? Вне всякого сомнения, здесь главенствует импровизация; но вопрос, который я невольно задал себе, помог мне понять, что в этой пьянящей импровизации таятся чудесные архитектурные возможности, возможности для сложной, причудливой конструкции, просчитанной при этом до мельчайших деталей, измеренной и заранее продуманной, как была, в силу необходимости, продумана самая буйная архитектурная фантазия собора. Способен ли подобный архитектурный замысел лишить роман очарования свободы? Ощущения игры? Но в самом деле, что такое игра? Любая игра строится по правилам, и чем строже правила, тем интереснее игра. В отличие от игрока в шахматы, художник придумывает свои правила сам и для себя; импровизируя без правил, он будет не более свободным, чем когда придумает для себя собственную систему правил.

Примирение свободы Рабле или Дидро с требованиями композиции ставит перед романистом нашего века другие проблемы по сравнению с теми, что занимали Бальзака или Достоевского. В качестве примера можно привести третью книгу *Лунатиков* Броча, представляющую собой «полифонический» поток, состоящий из пяти «голосов», пяти совершенно независимых сюжетных линий: эти линии не объединены ни общностью действия, ни общими персонажами и по форме полностью отличаются одна от другой. (А – роман, В – репортаж, С – новелла, D – поэзия, E – эссе.) В восьмидесяти восьми главах книги эти пять сюжетных линий чередуются в следующем странном порядке: А-А-А-В-А-В-А-С-А-А-D-E-C-A-D-D-C-D-A-E-A-A-B-E-C-A-D-B-B-A-E-A-A-E-A-B-D-C-B-B-D-A-B-E-A-A-B-A-D-A-C-B-D-A-E-B-A-D-A-B-D-E-A-C-A-D-D-B-A-A-C-D-E-B-A-B-D-B-A-B-A-A-D-A-A-D-D-E.

Что заставило Броха выбрать именно этот порядок, а не какой-то другой? Что толкнуло его взять в четвертой главе линию В, а не С или D? Явно не логика персонажей или логика действия, поскольку в этих пяти линиях нет никакого общего действия. Им руководствовали другие критерии: обаяние завораживающего соседства различных форм (стихи, нарратив, афоризмы, философские размышления); контраст между различными эмоциями, которыми пропитаны разные главы; разница между длиной глав и, наконец, развитие тех же экзистенциальных вопросов, отраженных в пяти линиях сюжета, как в пяти зеркалах. За неимением лучшего назовем эти критерии *музыкальными* и сделаем вывод: XIX век разработал искусство композиции, но только наш век внес в это искусство музыкальность.

*Сатанинские стихи* состоят из трех более или менее независимых сюжетных линий: А: судьбы Джibriла Фаришты и Саладина Чамчи, двух современных индийцев, живущих между Бомбеем и Лондоном; В: кораническая история о происхождении ислама; С: поход сельских жителей в Мекку через море, которое они надеются перейти посуху и где они тонут.

Эти три сюжетные линии последовательно повторяются в девяти частях в следующем порядке: А-В-А-С-А-В-А-С-А (кстати, в музыке такая последовательность называется рондо: главная тема постоянно возвращается, чередуясь с второстепенными).

Вот ритм всего ансамбля (в скобках я указываю, округлив, количество страниц во французском издании): А (100) В (40) А (80) С (40) А (120) В (40) А (70) С (40) А (40). Как видно, части В и С одинаковы по длине, что придает ансамблю ритмическую четкость.

Линия А занимает пять седьмых, линия В – одну седьмую, линия С – одну седьмую пространства романа. Из этого количественного анализа вытекает доминирующее положение сюжетной линии А: центр равновесия романа находится в судьбах современников – Фаришты и Чамчи.

Однако, хотя линии В и С лишь второстепенные, в них сосредоточено *эстетическое пари* романа, поскольку именно благодаря этим двум частям Рушди смог по-новому понять фундаментальную проблему любого романа (проблему самосознания индивидуума, персонажа), выйдя за рамки условностей психологического романа: личности Фаришты и Чамчи остаются неясными из описания их душевного состояния; тайна заключена в сосуществовании в их психике двух цивилизаций: индийской и европейской; эта тайна кроется в их корнях, от которых они оторваны, но тем не менее эти корни в них остаются. Где оборваны эти корни и куда нужно спуститься, чтобы прикоснуться к ране? Взгляд в «колодец прошлого» метит здесь в самую сердцевину: экзистенциальный разрыв внутри обоих главных героев.

В той же мере, в какой Иаков непонятен без Авраама (жившего, по словам Манна, за несколько веков до него), поскольку является «подражанием ему и продолжением его», в такой же степени и Джibriл Фаришта непонятен без архангела Джibriла, без Махунда (Магомета), непонятен даже без теократического Имама Хомейни или без фанатичной девушки, ведущей своих односельчан в Мекку, а скорее, на погибель. Все они – его собственные, дремлющие в нем возможности, перед которыми он должен отстаивать собственную индивидуальность. В этом романе нет ни одного важного вопроса, который можно было бы обсудить, не заглянув в колодец прошлого. Что хорошо, а что плохо? Кто для другого дьявол – Чамча для Фаришты или Фаришта для Чамчи? Дьявол или ангел вдохновил односельчан на паломничество? Их гибель в море – достойное сожаления кораблекрушение или доблестный путь в рай? Кто ответит, кто это узнает? А что, если эта неуловимость добра и зла была лишь испытанием, через которое прошли создатели религий? Страшные слова отчаяния, неслыханное богохульство Христа: «Зачем Ты покинул меня, Господь?» – разве не звучат они в сознании всех христиан? Разве в сомнениях Махунда, который спрашивает себя, кто, бог или дьявол, подсказал ему эти строфы Корана («сатанинские стихи»), не чувствуется скрытая неуверенность, на которой зиждется само существование человека?

## В тени великих принципов

С выходом романа *Дети полуночи*, вызвавшего в то время (1980) единодушное восхищение, никто в англосаксонском литературном мире уже не сомневался, что Рушди является одним из самых одаренных романистов современности. Роман *Сатанинские стихи*, опубликованный по-английски в сентябре 1988 года, был встречен с таким вниманием, которое обычно проявляют только к очень большому писателю. Книга удостоилась почестей, но никто не мог и предположить, какую бурю она вызовет через несколько месяцев, когда глава Ирана Имам Хомейни приговорит Рушди к смерти за богохульство и пошлет по его следам наемных убийц, этой охоте так и не видно конца.

Произошло это до того, как роман успели перевести. Повсюду, за исключением англосаксонского мира, скандал опередил публикацию книги. Во Франции в прессе тут же появились отрывки еще неизданного романа, чтобы были понятны причины вынесенного Рушди смертного приговора. Действия эти совершенно естественны, но губительны для любого романа. Представив роман исключительно *инкриминируемыми* автору пассажами, произведение искусства изначально превратили в *состав преступления*.

Я никогда не злословлю по адресу литературной критики. Ибо нет ничего хуже для писателя, чем столкнуться с ее отсутствием. Я говорю о литературной критике как о медитации, как об анализе; о литературной критике, способной по нескольку раз перечитать книгу, о которой хочет говорить (как великая музыка, которую можно слушать снова и снова, без конца, великие романы тоже созданы для многократного чтения); о литературной критике, глухой к неумолимому тиканью часов современности, но готовой обсуждать произведения, рожденные год, тридцать лет, триста лет назад; о литературной критике, которая пытается понять новизну какого-то произведения только для того, чтобы таким образом войти в книгу истории. Если бы история романа не сопровождалась подобными медитациями, сегодня мы ничего не знали бы ни о Достоевском, ни о Джойсе, ни о Прусте. Без критики любое произведение было бы отдано на откуп субъективных суждений и предано быстрому забвению. Впрочем, случай Рушди показал (если еще требовалось доказательство), что подобные медитации больше не практикуются. Литературная критика неуловимо, неумышленно, в силу обстоятельств, в силу развития общества и прессы превратилась в простую (часто неглупую, всегда торопливую) *информацию о новостях литературы*.

В случае с *Сатанинскими стихами* литературные новости приговорили к смерти автора. В такой ситуации, где речь шла о жизни и смерти, казалось почти непристойным говорить об искусстве. И впрямь, что являет собой искусство перед лицом великих принципов, подвергнутое угрозе? Кроме того, во всем мире все комментарии рассматривали лишь проблематику принципов: свободу слова, необходимость защищать ее (и вправду, ее защищали, протестовали, подписывали петиции), религию, ислам и христианство; обсуждали также, имеет ли автор моральное право богохульствовать и тем самым оскорблять верующих. Было и такое подозрение: а вдруг Рушди специально развенчивает ислам, чтобы сделать себе рекламу и продать книгу, которую невозможно читать?

С загадочным единодушием (я наблюдал эту реакцию во всем мире) литераторы, интеллектуалы, завсегдатаи салонов заняли высокомерную позицию по отношению к роману. Они решили хоть раз в жизни оказать сопротивление коммерческому прессингу и отказывались читать то, что, по их мнению, представляло собой лишь предмет сенсации. Они подписывали все петиции в защиту Рушди, находя при этом изысканным произносить с усмешкой снобов: «Его книга? Да нет же, я ее не читал». Политики воспользовались этим удивительным «состоянием опалы» по отношению к романисту, которого они не жаловали. Никогда не забуду добродетельную беспристрастность, которую они тогда афишировали: «Мы осуждаем приговор

Хомейни. Свобода слова для нас священна. Но в не меньшей степени мы осуждаем нападки на религию. Недостойные, жалкие нападки, оскорбляющие душу народов».

Ну конечно, теперь уже никто не сомневался в том, что Рушди *напал на* ислам, поскольку единственной реальностью было само обвинение; текст книги уже не имел никакого значения. Его больше не существовало.

## Столкновение трех эпох

Уникальная для истории ситуация: по происхождению Рушди принадлежит к мусульманскому сообществу, большая часть которого еще живет в эпоху, хронологически предшествующую Новому времени. Он написал свою книгу в Европе в Новое время, или, точнее, в конце этой эпохи.

Так же как иранский ислам удалялся в то время от религиозной сдержанности в сторону воинствующей теократии, так история романа, с Рушди, переходила от мягкой профессорской улыбки Томаса Манна к безудержному воображению, черпающему вдохновение во вновь открытом источнике раблезианского юмора. Доведенные до крайности противоположности встретились.

С этой точки зрения осуждение Рушди выглядело не как случайность или безумие, а как глубочайший конфликт, возникший между двумя эпохами: теократия обвиняет Новое время и в качестве мишени выбирает самое убедительное ее создание: роман. Ведь Рушди не богохульствовал. Он не нападал на ислам. Он написал роман. Но для теократического ума это хуже, чем нападки на ислам; если нападают на религию (в ходе полемики богохульствуя или высказывая ересь), хранители храма могут легко защитить ее на собственной территории, собственным языком; но для них роман – это другая планета; другой мир, построенный на основе иной онтологии; инфернум, где единственная истина не имеет силы и где сатанинская двусмысленность обращает любую уверенность в загадку.

Подчеркнем это: не нападки, а двусмысленность; вторая часть *Сатанинских стихов* (то есть инкриминируемая часть, в которой упоминаются Магомет и происхождение ислама) представлена в романе как сон Джibriла Фаришты, который позже на основе этого сна создаст низкопробный фильм, где сам сыграет роль архангела. Таким образом, рассказ *вдвойне* относительно (прежде всего как сон, а затем как *плохой* фильм, обреченный на провал), он представлен не как утверждение, а как *изобретение – игра*. Обидное изобретение? Я это оспариваю: оно заставило меня понять, впервые в жизни, *поэзию* исламской религии, исламского мира.

Я на этом настаиваю: в мире относительности романа нет места ненависти: романист, написавший роман, чтобы свести счеты (будь то личные или идеологические), обречен на эстетическую гибель – окончательную и верную. Айша, девушка, которая ведет одержимых видениями односельчан на смерть, разумеется, чудовище, но она при этом соблазнительна, прелестна (в ореоле сопровождающих ее повсюду бабочек) и часто – трогательна; даже в портрете имама в изгнании (воображаемый портрет Хомейни) мы находим почти уважительное понимание; западная современность воспринимается скептически, она ни в коей мере не превосходит восточный архаизм; роман «исследует психологически и исторически» древние священные тексты, но он также показывает, до какой степени они *обесценены* телевидением, рекламой, индустрией развлечений; может быть, хотя бы леваки, клеймящие безнравственность современного мира, пользуются безраздельной симпатией автора? Ну нет, они до слез нелепы и так же безнравственны, как и все окружающие; никто не бывает прав и никто не ошибается полностью на этом грандиозном *карнавале относительности*, каким является это произведение.

В *Сатанинских стихах* искусство романа как такового подверглось осуждению. Поэтому из всей этой грустной истории самое грустное – не приговор Хомейни (который вытекает из жестокой, но последовательной логики), а неспособность Европы защитить и объяснить (терпеливо объяснить себе самой и остальным) самое европейское из искусств, искусство романа, иначе говоря, объяснить и защитить свою собственную культуру. «Сыновья романа» бросили сформировавшее их искусство. Европа, «общество романа», отказалась от себя самой.

## **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.