



МИЛАН  
КУНДЕРА  
ЗАНАВЕС

Издательство Колибри

# Милан Кундера

## Занавес

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=68519923](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68519923)*

*Занавес:*

*ISBN 978-5-389-22247-2*

### **Аннотация**

Милан Кундера, один из крупнейших писателей современности, вновь возвращается к осмыслению жанра, в котором работает всю жизнь: в литературно-философском эссе «Занавес» мы вместе с автором погружаемся во вселенную Романа. Глубинные закономерности романа, судьбы великих творений и творцов – Рабле, Сервантеса, Толстого, Пруста, Музиля, Кафки и многих других – раскрываются здесь тонко и с блеском, напоминая нам о том, зачем миру нужна художественная литература: она дает нам инструменты, чтобы разглядеть скрытое и научиться понимать неочевидное.

# Содержание

Часть первая. Осознание преемственности	5
Осознание преемственности	5
История и ценность	7
Теория романа	10
Открытие прозы	13
Деспотизм story	16
В поисках настоящего времени	19
Различные значения слова «история»	23
Красота внезапной плотности жизни	26
Власть ничтожного	29
Красота смерти	31
Стыдно повторяться	37
Часть вторая. Die Weltliteratur[15]	40
Максимум разнообразия на минимуме пространства	40
Безнадежное неравенство	42
Die Weltliteratur	45
Провинциализм малых	48
Провинциализм великих	52
Конец ознакомительного фрагмента.	55

# Милан Кундера

## Занавес

Milan Kundera

LE RIDEAU

Copyright © 2005, Milan Kundera

All rights reserved

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

Любые адаптации произведения для кино, театра, телевидения и радио строго запрещены.

© А. Н. Смирнова, перевод, 2010

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

Издательство КоЛибри ®

# Часть первая. Осознание преемственности

## Осознание преемственности

О моем отце-музыканте рассказывали такую историю. Он сидит где-то с друзьями, и тут из радио или из проигрывателя доносятся аккорды какой-то симфонии. Друзья, все музыканты или меломаны, немедленно узнают Девятую симфонию Бетховена. Они спрашивают у отца: «Что это за музыка?» Тот после долгого раздумья отвечает: «Похоже на Бетховена». Присутствующие едва сдерживают смех: мой отец не узнал Девятой симфонии! «Ты в этом уверен?» – «Да, – отвечает отец, – это Бетховен последнего периода». – «Откуда ты знаешь, что именно последнего?» И тогда отец обращает их внимание на один гармонический оборот, который молодой Бетховен просто не мог использовать.

Эта история, разумеется, всего-навсего чья-то злобная выдумка, но она прекрасно демонстрирует, что такое осознание исторической преемственности – это один из признаков, благодаря которым можно отличить человека, принадлежащего к цивилизации, что является (или являлась) нашей цивилизацией. Все в наших глазах выглядело некой историей,

представлялось в виде более или менее логической последовательности событий, поступков, произведений. Во времена моей ранней юности я знал, без всяких усилий со своей стороны, точную хронологию произведений своих любимых авторов. Невозможно представить себе, что Аполлинер мог бы написать «Алкоголи» после «Каллиграмм», ибо в таком случае это был бы совершенно другой поэт, его творчество имело бы иной смысл! Я люблю каждое полотно Пикассо само по себе, но также и все творчество Пикассо, воспринимаемое мной как длинный путь, последовательность этапов которого я знаю наизусть. Знаменитые философские вопросы: откуда мы пришли? куда мы идем? – в искусстве имеют конкретный и четкий смысл и отнюдь не остаются без ответа.

# История и ценность

Представим себе современного композитора, сочинившего сонату, которая по своей форме, гармониям, мелодиям была бы похожа на сонаты Бетховена. Представим даже, что эта соната оказалась так мастерски написана, что, принадлежи она и в самом деле Бетховену, могла бы числиться среди его шедевров. Однако, какой бы замечательной она ни была, подписанная современным композитором, она вызвала бы только смех. В лучшем случае ее автору аплодировали бы как виртуозу стилизации.

Как?! Мы испытываем эстетическое наслаждение от сонаты Бетховена и не испытываем его от другой сонаты того же стиля и столь же чарующей, если она подписана одним из наших современников? Разве это не верх лицемерия? Выходит, восприятие красоты отнюдь не спонтанно, не зависит от наших чувств, а рассудочно и обусловлено знанием даты?

С этим ничего нельзя поделать: историческое сознание до такой степени неотделимо от нашего восприятия искусства, что этот анахронизм (произведение Бетховена, датированное сегодняшним днем) *инстинктивно* (то есть без всякого лицемерия) был бы воспринят как нелепый, фальшивый, неуместный – одним словом, чудовищный. Наше осознание преемственности настолько сильно, что учитывается при восприятии любого произведения искусства.

Ян Мукаржовский, основоположник эстетики структурализма, написал в Праге в 1932 году: «Одно лишь допущение объективной эстетической ценности придает смысл исторической эволюции искусства». Иными словами, если эстетической ценности не существует, история искусств представляет собой лишь огромный склад произведений, хронологическая последовательность которых не имеет никакого смысла. И напротив, лишь в контексте исторической эволюции искусства эстетическая ценность оказывается ощутима.

Но о какой объективной эстетической ценности можно говорить, если каждая нация, каждый исторический период, каждая социальная группа имеет свои собственные вкусы? С социологической точки зрения история искусства не имеет смысла сама по себе, она является частью истории общества, точно так же как история костюма, погребальных или брачных ритуалов, спорта или праздников. Приблизительно так же рассматривается роман в статье из «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера. Автор статьи, шевалье де Жокур, признает за романом большой ареал распространения («его читают почти все»), нравственное влияние (порой полезное, порой вредное), но не отмечает никакой особой, присущей ему ценности; впрочем, он не упоминает почти никого из романистов, которыми мы сегодня восхищаемся: ни Рабле, ни Сервантеса, ни Кеведо, ни Гриммельсгаузена, ни Дефо, ни Свифта, ни Смоллетта, ни Лесажа, ни аббата Прево; для шевалье де Жокура роман не является ни искусством, ни са-

мостоятельной историей.

Рабле и Сервантес. То, что энциклопедист их не упомянул, ни в коей мере нельзя рассматривать как нечто скандальное; Рабле мало заботило, является он романистом или нет, а Сервантес полагал, что пишет язвительный эпилог фантастической литературы предыдущей эпохи; ни тот ни другой не считали себя «основоположниками». И только лишь *posteriori*<sup>1</sup>, постепенно, в процессе практики искусства романа им был присвоен этот статус. Он был им присвоен не потому, что они первыми написали романы (до Сервантеса было много других романистов), а потому, что их произведения лучше, чем другие, объясняли *право на существование* этого нового повествовательного искусства; потому что они представляли для последователей первые крупные *ценности* романа; и только начиная с того момента, когда за романом стали признавать ценность, особую ценность, эстетическую ценность, романы в своем поступательном развитии смогли предстать историей.

---

<sup>1</sup> Впоследствии (*лат.*).

# Теория романа

Филдинг был одним из первых романистов, способных осмыслить поэтику романа; каждая из восемнадцати частей «Тома Джонса» открывается главой, посвященной своего рода теории романа (легкой и занятой теории; именно так и теоретизирует писатель: ревниво оберегая собственный язык, избегая, как чумы, жаргона эрудитов).

Филдинг написал свой роман в 1749 году, то есть через два века после «Гаргантюа и Пантагрюэля», через полтора века после «Дон Кихота»; однако, хотя он и ссылается на Рабле и Сервантеса, роман для него всегда новое искусство, так что он сам себя называет основателем новой литературной области... Эта «новая область» до такой степени нова, что у нее еще нет названия! Точнее, по-английски у нее два названия: *novel* и *romance*, но Филдинг запрещает себе их употреблять, потому что в «новой области», едва открытой, уже появился «рой глупых и нелепых романов <sup>2</sup>(*a swarm of foolish novels and monstrous romances*)». Чтобы его не свалили в одну кучу с теми, кого он презирает, он тщательно избегает термина «роман» и обозначает это новое искусство формулой витиеватой, но замечательно точной: «*прозаико-коми-*

---

<sup>2</sup> Цит. по: Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша / Пер. А. Франковско-го. М.: Худож. лит., 1973. Т. 1, кн. 9, гл. 1.

ко-эпическое сочинение» <sup>3</sup>(*prosaic-comi-epic writing*).

Он пытается дать определение этому искусству, то есть определить его *право на существование*, установить пределы той реальности, которую он может освещать, исследовать, постигать: «заготовленная вами провизия является не чем иным, как человеческой природой»<sup>4</sup>. Банальность этого утверждения лишь кажется таковой; в романе можно было увидеть истории очаровательные, поучительные, развлекательные, но не больше; никто не стал бы им приписывать столь всеобъемлющую, то есть столь взыскательную, столь серьезную цель, как исследование «человеческой природы»; никто не стал бы приписывать роману такие достоинства, как размышления о человеке как таковом.

В «Томе Джонсе» посреди повествования Филдинг внезапно останавливается, чтобы заявить, что один из персонажей приводит его в изумление; его поведение представляется ему «самой необъяснимой из всех нелепостей, какие только могли взбрести на ум удивительнейшего создания, называемого человеком»<sup>5</sup>; в самом деле, удивление перед тем, что «необъяснимо» в «этом странном создании, каковым является человек», является для Филдинга первой побудительной причиной для написания романа, основанием для того, чтобы его *сочинить*. «Сочинение» (по-английски, так же как

---

<sup>3</sup> Цит. по: Филдинг Г. Op. cit. Т. 1, кн. 5, гл. 1.

<sup>4</sup> Цит. по: Филдинг Г. Op. cit. Т. 1, кн. 1, гл. 1.

<sup>5</sup> Цит. по: Филдинг Г. Op. cit. Т. 1, кн. 7, гл. 1.

и по-французски, *invention*) – ключевое слово для Филдинга; он ссылается на его латинское происхождение, *inventio*, что означает *открытие, обнаружение (discovery, finding out)*; сочиняя свой роман, автор *открывает* до сих пор неизвестный, скрытый аспект «человеческой природы»; следовательно, сочинение романа – это акт познания, который Филдинг определяет как «способность быстро и глубоко проникать в истинную сущность всех предметов нашего ведения» <sup>6</sup>(*a quick and sagacious penetration into the true essence of all the object of our contemplation*). (Знаменательная фраза; наречие «быстро» – *quick* – дает понять, что речь идет об акте специфического познания, где интуиция играет основополагающую роль.)

А форма этого «прозаико-комико-эпического сочинения»? «Будучи основоположником новой литературной области, я обладаю полной свободой издавать законы, под юрисдикцию которых она подпадает», – заявляет Филдинг; он заранее защищает себя от всех норм, которые ему хотели бы навязать все эти «функционеры от литературы», каковыми являются для него критики; роман он определяет, и это представляется мне самым главным, по его *праву на существование (raison d'être)* по области реальности, которую ему надлежит «открыть»; зато его форма подчеркивает свободу, которую человек не может ограничить и эволюция которой будет вечным сюрпризом.

---

<sup>6</sup> Цит. по: Филдинг Г. Op. cit. Т. 1, кн. 9, гл. 1.

# Открытие прозы

Вначале бедный Дон Кихот захотел возвыситься до легендарного персонажа странствующего рыцаря. За всю историю литературы только Сервантесу удалось прямо противоположное: он отправил легендарного персонажа вниз, в мир прозы. Слово «проза» означает не только непоэтический язык, оно также означает конкретное, повседневное, телесное свойство жизни. Сказать, что роман является искусством прозы, – отнюдь не банальность; данное слово определяет глубинный смысл этого искусства. Гомеру не приходила в голову мысль спрашивать себя, сохранили ли Ахилл и Аякс все свои зубы после многочисленных стычек. И напротив, для Дон Кихота и для Санчо зубы – предмет постоянной заботы: зубы болят, зубов не хватает. «Надобно тебе знать, Санчо, что... каждый зуб следует беречь пуще алмаза»<sup>7</sup>.

Но проза не только тягостная или вульгарная сторона жизни, это также красота, до сих пор недооцененная: например, красота скромных чувств, таких как несколько панибратское дружеское чувство, испытываемое Санчо к Дон Кихоту. А тот, в свою очередь, бранит его за болтливую развязность, ссылаясь на то, что ни в одной книге о рыцарях оруженосец

---

<sup>7</sup> Цит. по: *Сервантес М., де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский / Пер. Ю. Любимова. М.: Худож. лит., 1988. Ч. 1, гл. XVIII.*

не смеет говорить с хозяином таким тоном. Разумеется, не смеет: дружба Санчо – это одно из сервантесовских открытий новой прозаической красоты: «...всякий ребенок уверит его, что сейчас ночь, хотя бы это было в полдень, и вот за это простодушие я и люблю его больше жизни и, несмотря ни на какие его дурачества, при всем желании не могу от него уйти»<sup>8</sup>, – говорит Санчо.

Смерть Дон Кихота представляется тем более волнующей, что она прозаична, то есть лишена всякого пафоса. Он уже продиктовал свое завещание, затем в течение трех дней агонизирует в окружении любящих его людей, однако «это не мешало племяннице кушать, ключнице прикладываться к стаканчику, да и Санчо Панса себя не забывал: надобно признаться, что мысль о наследстве всегда умягчает и рассеивает ту невольную скорбь, которую вызывает в душе у наследников умирающий»<sup>9</sup>.

Дон Кихот объясняет Санчо, что Гомер и Вергилий «изображали и описывали своих персонажей не такими, каковы они были, а такими, каковыми они должны были бы быть, и тем самым указали грядущим поколениям на их доблести как на достойный подражания пример»<sup>10</sup>. Между тем сам Дон Кихот кто угодно, но только не пример для подражания. Персонажи романов не требуют, чтобы ими восхища-

---

<sup>8</sup> Цит. по: *Сервантес М., де.* Op. cit. Ч. 2, гл. VI.

<sup>9</sup> Цит. по: *Сервантес М., де.* Op. cit. Гл. LXXIV.

<sup>10</sup> Цит. по: *Сервантес М., де.* Op. cit. Ч. 1, гл. XXV.

лись за их добродетели. Они требуют, чтобы их понимали, а это нечто совсем другое. Герои эпопей побеждают или, если оказываются побеждены сами, до последнего дыхания сохраняют свое величие. Дон Кихот побежден. И без всякого величия. Ибо все понятно сразу: человеческая жизнь как таковая есть поражение. Единственное, что остается нам перед лицом такого неизбежного поражения, именуемого жизнью, – это попытаться ее понять. В этом и есть *право на существование* искусства романа.

## Деспотизм story

Том Джонс – это найденыш; он живет в деревенском замке, где лорд Олворти его содержит и воспитывает; молодой человек влюбляется в Софию, дочь богатого соседа, и, когда его любовь становится очевидной (в конце шестой части), недруги клеветают на него с таким коварством, что разъяренный Олворти прогоняет его; так начинаются его долгие скитания (вспомним композицию «плутовского» романа, где единственное действующее лицо, плут, переживает серию приключений и каждый раз встречает новых персонажей), и только ближе к концу (в семнадцатой и восемнадцатой частях) роман возвращается к главной интриге: после шквала удивительных разоблачений тайна происхождения Тома объясняется: он внебрачный сын любимой сестры Олворти, умершей уже давно; герой торжествует и в самой последней главе романа женится на возлюбленной Софии.

Когда Филдинг провозглашает свою полнейшую свободу перед формой романа, он прежде всего думает о своем отказе свести роман к той, обусловленной определенными причинами, последовательности действий, движений, слов, которую англичане называют «story» и которая якобы составляет смысл и сущность романа; в противовес абсолютной власти «story», он как раз отстаивает право прервать повествование «где захочет и когда захочет», введя собственные

комментарии и размышления, иными словами, «отступления». Однако он тоже использует «story», как если бы она была единственно возможной основой, гарантирующей целостность композиции, связывающей начало и конец. Так, он заканчивает «Тома Джонса» (хотя, возможно, не без тайной ироничной усмешки) обязательным «хэппи-эндом», то есть свадьбой.

С этой точки зрения «Тристрам Шенди» Лоренса Стерна, написанный пятнадцатью годами спустя, оказывается радикальным и полным разрушением «story». В то время как Филдинг, чтобы не задохнуться в длинном лабиринте последовательности событий, широко распахивает окна для отступлений и эпизодов, Стерн полностью отказывается от «story»; его роман не что иное, как одно многократное отступление, один круговорот эпизодов, единство которых, осознанно хрупкое, до странности хрупкое, держится лишь за счет нескольких своеобразных персонажей и их микроскопических действий, ничтожность которых вызывает смех.

Стерна любят сравнивать с революционерами формы романа XX века, и совершенно справедливо, если не считать, что Стерн не был «проклятым поэтом»; его приветствовала широкая публика; свое знаменитое действие по разрушению романа он совершил улыбаясь, смеясь, веселясь. Впрочем, никто не ставил ему в упрек то, что он сложен или непонятен; если он чем и раздражал, так это своей легкостью,

фривольностью, а еще более – шокирующей ничтожностью (*insignifiance en italique*) затронутых им тем.

Те, кто упрекал его в этой ничтожности, выбрали нужное слово. Но давайте вспомним, что говорил Филдинг: «Продукт, который мы предлагаем здесь нашему читателю, не что иное, как *человеческая природа*». Итак, действительно ли драматические события служат самым подходящим ключом для понимания «человеческой природы»? Может, напротив: они возвышаются, как барьер, который скрывает жизнь как таковую? Разве не ничтожность является одной из самых больших наших проблем? Разве не она наша судьба? А если да, подобная судьба – это наша удача или несчастье? Это наше унижение или, напротив, наше облегчение, наше спасение, наша идиллия, наше убежище?

Эти вопросы были неожиданны и провокационны. Именно формальная игра «Тристрама Шенди» и позволила их задать. В искусстве романа экзистенциальные открытия и изменение формы оказываются неразделимы.

## В поисках настоящего времени

Дон Кихот умирал, однако «это не мешало племяннице кушать, ключнице прикладываться к стаканчику, да и Санчо Панса себя не забывал»<sup>11</sup>. На какой-то короткий миг эта фраза приоткрывает завесу (занавес), что прикрывает прозу жизни. Но вдруг эту самую прозу хотят рассмотреть поближе? В подробностях? Секунду за секундой? Прекрасное расположение духа Санчо – каким образом оно проявляется? Он болтлив? Разговаривает с обеими женщинами? О чем же? Пребывает все время возле постели хозяина?

По определению рассказчик повествует о том, что уже случилось. Но любое мелкое событие, едва только становится прошлым, теряет свою конкретность и оказывается видно лишь в контурах. Повествование есть воспоминание, иными словами, краткое изложение, упрощение, абстракция. Истинные лики жизни, проза жизни, могут являться лишь в настоящем времени. Но как рассказать о прошедших событиях и воссоздать настоящее время, которое они утратили? Искусство романа отыскало ответ: представляя прошедшее в *сценах*. Сцена, даже будучи пересказана в прошедшем времени, с точки зрения онтологии представляет собой настоящее: мы видим ее и слышим, она разворачивается перед нами здесь и сейчас.

---

<sup>11</sup> Цит. по: Сервантес М., *де*. Op. cit. Гл. LXXIV.

Когда люди читали Филдинга, они становились *слушателями*, очарованными блистательным человеком, который держал их в напряжении тем, о чем рассказывал. Бальзак каких-нибудь восемьдесят лет спустя превратил читателей в *зрителей*, смотрящих на экран (самый ранний киноэкран), где его магия романиста разворачивала перед ними сцены, от которых они не могли отвести глаз.

Филдинг не изобретал каких-то невозможных, невероятных историй; однако его менее всего заботило правдоподобие того, что он рассказывал; он хотел поражать аудиторию не иллюзией реальности, а привлекательностью запутанных интриг, неожиданных наблюдений, поразительных ситуаций. И напротив, когда магия романа заключается в акустическом и визуальном воспроизведении сцен, *правдоподобие становится неукоснительным правилом*: условием *sine qua non*<sup>12</sup>, чтобы читатель верил в то, что видит.

Филдинг мало интересовался повседневной жизнью (он не поверил бы в то, что банальность может однажды стать сюжетом романа); он не притворялся, будто с помощью потаенных микрофонов подслушивает мысли, теснящиеся в головах его персонажей (он наблюдал за ними извне и выдвигал по поводу их психологии ясные и порой забавные гипотезы); описания утомляли его, и он не останавливался ни на внешности своих героев (вы не узнаете, какого цвета глаза были у Тома), ни на историческом фоне романа; его повествова-

---

<sup>12</sup> Sine qua non – неперенный, обязательный (лат.).

ние радостно парило над сценами, из которых он выхватывал лишь фрагменты, необходимые, по его мнению, для внятности интриги и наблюдений; Лондон, в котором протекает жизнь Тома, напоминает не реальную метрополию, а небольшой кружок на карте: улицы, площади, дворцы не описаны и даже не названы.

XIX век зародился на фоне десятилетних губительных разрушений, которые многократно и коренным образом изменяли лицо всей Европы. А в существовании человека изменилось тогда нечто главное, причем изменилось основательно: История стала испытанием для каждого; человек начал осознавать, что умрет не в том мире, в каком родился; маятник Истории принялся отсчитывать часы, причем повсюду, даже в романах, где время изначально тщательно подсчитано и выверено. Форма любого предмета, каждого стула, каждой юбки оказалась отмечена печатью своего скорого исчезновения (изменения). Наступила эпоха описаний. (Описание: сострадание к эфемерному; спасение обреченного на гибель.) Париж Бальзака не похож на Лондон Филдинга; у площадей есть имена, у домов – цвет, у улиц – запахи и шумы: это Париж определенного исторического момента, Париж, каким он не был прежде и каким никогда больше не будет. И каждая сцена романа отмечена (хотя бы через форму стула или покрой костюма) Историей, которая, решительно выйдя из тени, без конца кроит и перекраивает облик мира.

Новое созвездие зажглось в небе над дорогой, которой следовал роман, вступивший в век своего величия, век своей популярности, воей власти; «идея о том, что` есть роман» наконец оказалась сформулирована и будет подчинять себе искусство романа вплоть до Флобера, до Толстого, до Пруста; она окутает забвением романы предшествующих веков (невероятная подробность: Золя никогда не читал «Опасных связей»!) и в значительной степени затруднит преобразование романа в будущем.

# Различные значения слова «история»

«История Германии», «история Франции»: в этих сочетаниях дополнения различны, в то время как понятие «история» сохраняет единый смысл. «История человечества», «история техники», «история науки», «история того или иного искусства»: здесь различны не только дополнения, но само слово «история» всякий раз означает совсем другое.

Великий врач А. изобретает гениальный метод лечения какой-либо болезни. Но десятилетие спустя врач Б. разрабатывает новый метод, более эффективный, так что предшествующий (хотя и гениальный) оказывается заброшен и предан забвению. История науки – это всегда эволюция.

Применительно к искусству понятие истории не имеет ничего общего с прогрессом; оно не подразумевает усовершенствования, улучшения, усиления; оно похоже на путешествие, предпринятое для того, чтобы исследовать неизведанные земли и нанести их на карту. Амбиции романиста заключаются не в том, чтобы сделать лучше, чем предшественники, а в том, чтобы увидеть то, что прежде не было увидено, сказать то, чего не было сказано. Поэтика Флобера не отменяет поэтики Бальзака, точно так же как открытие Северного полюса не отменяет открытия Америки.

История техники мало зависит от человека и его свободы; она повинуется собственной логике; она не может быть

иной, чем та, какой она была и какой будет; в этом смысле она *внечеловечна*; если бы Эдисон не изобрел лампочку, ее изобрел бы кто-то другой. Но если бы Лоренсу Стерну не пришла в голову безумная мысль написать роман, в котором отсутствует «story», никто бы вместо него этого не сделал, и история романа была бы не такой, какой мы ее знаем.

«В истории литературы, в противоположность просто истории, остаются одни лишь победы, потому что поражения в литературе не являются ничьими победами»<sup>13</sup>. Эту яркую фразу Жюльена Грака можно пояснить так: история литературы, «в противоположность просто истории», оказывается не историей событий, а *историей ценностей*. Без Ватерлоо история Франции была бы непонятной. Но «Ватерлоо» мелких и даже крупных писателей попросту забывают.

«Просто» история, то есть история человечества, – это история вещей, которых больше нет и которые не участвуют непосредственным образом в нашей жизни. История искусства, будучи историей ценностей, то есть вещей необходимых, всегда с нами, она присутствует в настоящий момент; мы в одном концерте можем слушать Монтеверди и Стравинского.

И поскольку ценности произведений искусства всегда с нами, они постоянно ставятся под сомнение, защищаются, оцениваются и переоцениваются. Но как их оценивать? В области искусства для этого не существует точных мерок.

---

<sup>13</sup> *Gracq J. En lisant, en écrivant. Corti, 1980.*

Любое эстетическое суждение – это *личностная оценка*, но оценка, которая не замыкается в своей субъективности, которая сталкивается с другими суждениями, желает быть признанной, стремится к объективности. В коллективном сознании история романа на всем своем протяжении, от Рабле до наших дней, оказывается подвержена постоянным изменениям, которые приносят в нее компетентность и некомпетентность, ум и глупость, но главное – забвение, которое не перестает расширять свое и без того огромное кладбище, где рядом с пустыми ценностями покоятся ценности недооцененные, непризнанные или забытые. Эта неизбежная несправедливость делает историю искусства глубоко *человечной*.

# Красота внезапной плотности жизни

В романах Достоевского постоянно указывается время «часов в девять утра», – говорится в первой фразе «Идиота», в этот момент, по чистому совпадению (да, роман начинается с совпадения!), три персонажа, которые прежде никогда не встречались, оказываются в одном купе поезда: Мышкин, Рогожин, Лебедев; вскоре разговор заходит о героине романа Настасье Филипповне. Одиннадцать часов: Мышкин звонит в дом генерала Епанчина, половина первого: он обедает с генеральшей и ее тремя дочерьми; в беседе вновь упоминают Настасью Филипповну: мы узнаем, что некий Тоцкий, который ее содержит, хочет любой ценой выдать ее замуж за Ганю, секретаря Епанчина, и что этим вечером, во время праздника, устраиваемого в честь ее двадцатипятилетия, она должна будет сообщить свое решение. По окончании обеда Ганя приводит Мышкина в свою квартиру, куда неожиданно заявляются сначала Настасья Филипповна, а чуть позже, столь же внезапно (у Достоевского каждая сцена отмечена внезапными появлениями), – пьяный Рогожин в компании таких же пьяных приятелей. Вечер у Настасьи Филипповны протекает в нервной обстановке: Тоцкий с нетерпением ожидает сообщения о свадьбе, Мышкин и Рогожин наперебой твердят о своей любви к Настасье, а потом Рогожин передает ей сверток с сотней тысяч рублей, который она бросает

в камин. Праздник заканчивается поздно ночью, а вместе с ним первая из четырех частей романа: на двух с половиной сотнях страниц пятнадцать часов действия и всего четыре декорации: поезд, дом Епанчина, квартира Гани, квартира Настасьи Филипповны.

До сих пор подобную концентрацию событий во времени и пространстве можно было наблюдать лишь в театре. За крайним драматизмом действия (Ганя дает пощечину Мышкину, Варя плюет Гане в лицо, Рогожин и Мышкин объясняются в любви к одной и той же женщине в один и тот же момент) исчезает все, что составляет повседневную жизнь. Такова поэтика романа у Скотта, Бальзака, Достоевского; романист хочет все показать в сценах; но описание сцены занимает слишком много места; необходимость сохранить напряжение требует крайней плотности действия; отсюда парадокс: романист хочет сохранить все правдоподобие прозы жизни, но сцена оказывается столь богатой событиями, столь изобилующей совпадениями, что теряет и свой прозаический характер, и свое правдоподобие.

Однако в этой театрализации сцены я вижу не просто техническую необходимость, и уж тем более не недостаток. Потому что это нагромождение событий, при всей своей исключительности и неправдоподобности, безусловно притягательно! Когда такое случается в нашей собственной жизни – кто станет отрицать? – это нас восхищает! Очаровывает! Становится незабываемым! Сцены у Бальзака или у Досто-

евского (последний великий бальзаковец классической формы романа) заключают в себе совершенно особую красоту; конечно, красоту очень редкую, но вполне реальную, которую каждый встречал (или, по крайней мере, соприкасался с ней) в течение своей жизни.

Внезапно в памяти возникает распутная богема моей молодости: мои друзья заявляли, что нет для мужчины более прекрасного опыта, чем иметь связь с тремя женщинами подряд в течение одного и того же дня. Не как механический результат сексуальной оргии, а как личное приключение, которому способствует неожиданное вмешательство случая, внезапность, фейерверк чувств. Этот «день трех женщин», исключительно редкий, граничащий со сновидением, обладал особым очарованием, которое, и теперь я это ясно вижу, заключалось вовсе не в сексуальных спортивных достижениях, а в *эпической красоте* быстрой вереницы встреч, оттого что на фоне предшественницы каждая женщина казалась еще более неповторимой, а три их тела оказывались похожи на три длинные ноты, сыгранные каждая на другом инструменте, но соединившиеся в единый аккорд. Это была совершенно особая красота, *красота внезапной плотности жизни*.

## Власть ничтожного

В 1879 году во втором издании «Воспитания чувств» (первое вышло в 1869 году) Флобер внес изменения в расстановку абзацев: он ни разу не разделил один абзац на несколько, но часто объединял их в более длинные. В этом, как мне кажется, проявился его эстетический замысел: лишить роман театральности и драматичности (уйти от «бальзаковщины»); ввести действие, движение, реплику в более крупный фрагмент; растворить их в проточной воде повседневности.

Повседневность... Это не только скука, пустота, однообразие, посредственность, это также красота, например волшебство окружающей нас обстановки. Каждый знает это на примере собственной жизни: музыка, что тихо доносится из соседней квартиры; ветер, от которого подрагивает окно; монотонный голос профессора, студентка, переживающая любовную драму, слушает его и не слышит; все ничтожные обстоятельства накладывают уникальную своеобразную метку на личное событие, которое превращается, таким образом, в незабываемое, помеченное определенным временем.

Но в своем исследовании обыденной повседневности Флобер идет еще дальше. Одиннадцать часов утра: Эмма отправляется на свидание в собор и молча протягивает Леону, своему возлюбленному, пока лишь платоническому, письмо,

в котором сообщает ему, что отныне не желает больше их встреч. Затем она отходит, опускается на колени и принимается молиться; когда она поднимается, рядом оказывается гид и предлагает ей совершить экскурсию по церкви. Чтобы сорвать свидание, Эмма соглашается, и пара вынуждена стоять перед какой-то могилой, поднимать глаза к конной статуе, переходить к другим могилам и другим статуям, выслушивать рассказ гида, который Флобер воспроизводит со всеми его длиннотами и глупостями. Разъяренный, не в силах сдерживаться, Леон увлекает Эмму прочь из собора, зовет фиакр, и начинается знаменитая сцена, когда мы не видим и не слышим ничего, только, время от времени, голос мужчины внутри фиакра, который дает кучеру каждый раз новое направление, чтобы путешествие продолжалось и любовное приключение не кончалось.

Одна из самых знаменитых эротических сцен начинается с абсолютной банальности: безобидный зануда и его назойливая болтовня. В театре серьезное действие могло родиться только из другого серьезного действия. И лишь роман сумел раскрыть безграничную и таинственную власть ничтожного.

# Красота смерти

Почему Анна Каренина покончила с собой? На первый взгляд все очевидно: вот уже несколько лет, как люди и свет отвернулись от нее; она страдает от разлуки с Сережей, своим сыном; даже если Вронский по-прежнему любит ее, она боится за свою любовь; она от нее устала, чрезмерно возбуждена, болезненно (и без оснований) ревнива; она чувствует себя словно в ловушке. Да, все это понятно; но даже если человек в ловушке, разве он обречен на смерть? Столько людей приноравливаются жить в ловушке! При всем понимании глубины тоски Анны, ее самоубийство остается загадкой.

Когда Эдип узнает ужасную правду о себе, когда видит повесившуюся Иокасту, он выкалывает себе глаза; с самого рождения некая фатальная необходимость вела его с математической точностью к этой трагической развязке. Но Анна впервые задумывается о своей возможной смерти в седьмой части романа, в отсутствие какого-либо исключительного события; это случилось в пятницу, за два дня до самоубийства; взволнованная после ссоры с Вронским, она вспоминает фразу, которую произнесла когда-то в возбуждении, некоторое время спустя после родов: «Зачем я не умерла?»<sup>14</sup> —

---

<sup>14</sup> Здесь и далее цит. по изданию: *Толстой Л. Н. Анна Каренина*. Л.: Худож. лит., 1968. Ч. 7.

и надолго останавливается на этом. (Заметим: не она сама, пытаясь отыскать выход из западни, логически приходит к мысли о смерти; эту мысль ей осторожно подсказывает воспоминание.)

Во второй раз она думает о смерти на следующий день, в субботу: она говорит себе, что «единственное средство восстановить в его сердце любовь к ней, наказать его» – это самоубийство (то есть самоубийство – это не спасение из западни, а скорее месть влюбленной женщины); чтобы заснуть, она принимает снотворное и погружается в сентиментальные грезы о собственной смерти; она представляет мучения Вронского, склонившегося над ее телом; затем, осознав, что это всего лишь фантазия, она чувствует огромную радость жизни: «Нет, все – только жить! Ведь я люблю его. Ведь он любит меня! Это было и пройдет».

Следующий день, воскресенье, стал днем ее смерти. Утром они снова спорят, и, едва Вронский уезжает проведать мать на подмосковную дачу, она отправляет ему послание: «Я виновата. Вернись домой, надо объясниться. Ради бога, приезжай, мне страшно». Затем она решает отправиться к Долли, чтобы поведать ей о своих страданиях. Она садится в коляску, и мысли свободно текут в ее голове. Размышления лишены логики, это неконтролируемая деятельность мозга, когда смешивается все – обрывки мыслей, наблюдения, воспоминания. Движущаяся коляска – идеальное место для подобного безмолвного монолога, поскольку то,

что проносится перед глазами, без конца питает ее мысли: «Контора и склад. Зубной врач. Да, я скажу Долли все. Будет стыдно, больно, но я все скажу ей».

(Стендаль любит заставить голоса умолкнуть посреди сцены: мы больше не слышим диалога и следим за тайными мыслями персонажа; речь всегда идет о размышлениях логических и сжатых, через которые Стендаль показывает нам стратегию своего героя, осознающего ситуацию и обдумывающего поведение. Итак, безмолвный монолог Анны лишен логики, это даже не размышление, это поток, перечисление всего, что в данный момент находится в ее голове. Толстой, таким образом, предваряет то, что пятьдесят лет спустя Джойс, только гораздо более систематически, использует в своем «Улиссе» и что впоследствии назовут «внутренним монологом» или «потокосознанием». Толстой и Джойс были одержимы одной идеей – ухватить то, что происходит в голове человека в настоящий момент, ведь в следующее мгновение это уйдет навсегда. Но существует различие: во внутреннем монологе своего персонажа Толстой не исследует, как позднее Джойс, обыкновенный, буднично-банальный день; его интересуют, напротив, решающие моменты жизни своей героини. И это гораздо труднее, поскольку чем более ситуация представляется драматичной, исключительной, серьезной, тем более тот, кто повествует об этой ситуации, имеет обыкновение сглаживать ее конкретные черты, забывать лишнюю логику прозы и заменять ее беспощадной и упро-

щенной логикой трагедии. Толстовское исследование «прозы самоубийства» – это большая смелость, «открытие», подобного которому не было в истории романа и никогда уже не будет.)

Когда Анна приезжает к Долли, она не в состоянии ничего ей рассказать. Она вскоре покидает ее, опять садится в коляску и уезжает; следует второй внутренний монолог: уличные сценки, наблюдения, ассоциации. Вернувшись к себе, она находит телеграмму от Вронского, который сообщает ей, что находится в деревне у матери и вернется не раньше десяти часов вечера. На свой эмоциональный утренний призыв («Ради бога, приезжай, мне страшно!») она ожидала столь же эмоционального ответа и, не зная, что Вронский не получил ее послания, чувствует себя оскорбленной; она решает отправиться к нему на поезде; опять садится в коляску, и следует третий внутренний монолог: уличные сценки, нищенка с ребенком на руках. («Она думает, что жалко ее. Разве все мы не брошены на свет затем только, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучить себя и других? Гимназисты идут, смеются. Сережа!»)

Она выходит из коляски и садится в поезд; здесь на сцену выступает новая сила: уродство; из окна купе она видит на перроне «уродливую» женщину; она ее «мысленно раздела и ужаснулась ее уродству...». Затем маленькая девочка, «ненатурально смеясь, пробежала вниз». Появляется «испачканный уродливый мужик в фуражке». Наконец, напро-

тив нее усаживается пара; «и муж и жена казались отвратительны Анне»; мужчина рассказывает «глупости» своей жене. Всякие разумные мысли покинули ее голову; ее восприятие становится сверхчувствительным; за полчаса до того, как она сама покинет этот мир, она видит, что его покинула красота.

Поезд останавливается, она выходит на перрон. Там ей передают очередное послание от Вронского, который подтверждает свое возвращение в десять часов. Она продолжает идти в толпе, ее чувства со всех сторон подвергаются нападкам: вульгарность, уродство, посредственность. На вокзал прибывает товарный поезд. Вдруг «вспомнив о раздавленном человеке в день ее первой встречи с Вронским, она поняла, что ей надо делать». Именно в этот момент она решает умереть.

(«Раздавленный человек», о котором она вспоминает, был железнодорожником, упавшим под поезд в тот самый момент, когда она увидела Вронского первый раз в жизни. Что означает эта симметрия, это обрамление всей любовной истории мотивом двойной смерти на вокзале? Это поэтический прием Толстого? Его способ играть символами?

Резюмируем ситуацию: Анна отправилась на вокзал, чтобы увидеть Вронского, а не для того, чтобы убить себя; когда она оказалась на перроне, ее *внезапно* настигло воспоминание и пленила *неожиданная* возможность придать истории любви форму законченную и прекрасную; связать начало и конец той же декорацией вокзала и тем же мотивом смер-

ти под колесами, поскольку, сам не осознавая этого, человек живет под властью красоты, и Анна, задыхаясь от уродства существования, стала к ней особо чувствительна.)

Она спускается на несколько ступеней и оказывается возле рельсов. Товарный поезд приближается. «Чувство, подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду, охватило ее...»

(Чудесная фраза! В одну секунду, последнюю в своей жизни, предельная важность соединяется с приятным, обыкновенным, легким воспоминанием! Даже в патетический момент своей смерти Анна далека от трагического пути Софокла. Она не покидает таинственную дорогу прозы, где уродство соседствует с красотой, где рациональное пасует перед нелогичным и где тайна остается тайной.)

«Она... вжав в плечи голову, упала под вагон на руки».

## Стыдно повторяться

Во время одного из моих первых пребываний в Праге после свержения коммунистического режима в 1989 году друг, который все это время жил там, сказал мне: нам нужен кто-нибудь вроде Бальзака. Поскольку то, что ты видишь здесь, — это восстановление капиталистического общества со всем, что оно включает в себя жестокого и смешного, со всей пошлостью мерзавцев и выскочек. Торгашеская глупость заменила глупость идеологическую. Но эта новая реальность становится смешной оттого, что прежняя реальность еще слишком свежа в памяти, что они, эти две реальности, проникают одна в другую, а История, как во времена Бальзака, выводит на сцену невероятные интриги. Он рассказывает мне историю одного пожилого человека, бывшего высокопоставленного партийного чиновника; он двадцать пять лет назад содействовал браку своей дочери с отпрыском семейства крупной буржуазии, в свое время лишенного собственности, которому тотчас же (в качестве свадебного подарка) обеспечил прекрасную карьеру; сегодня бывший аппаратчик заканчивает свои дни в одиночестве; семейство зятя получило обратно свои некогда национализированные ценности, а дочь стыдится отца-коммуниста и решается навещать его лишь тайком. Мой друг смеется: ты представляешь? Это же слово в слово история отца Горио! Могущественному человеку эпо-

хи террора удается выдать своих двух дочерей за «классовых врагов», которые позднее, во времена Реставрации, больше не желают его знать, так что несчастный отец не может встретиться с ними на людях.

Мы долго смеялись. Сегодня мне уже не до смеха. В самом деле, почему мы так веселились? Неужели старый аппаратчик был так смешон? Смешон, потому что с ним повторилось то, что пережил другой? Но сам он ничего не повторял! Повторялась История. А чтобы повторяться, нужно не иметь ни стыда, ни ума, ни вкуса. Наш смех был вызван дурным вкусом Истории.

Это заставляет меня вернуться к рассказу моего друга. Правда ли, что в то время, в котором мы живем, Богемии нужен свой Бальзак? Может быть. Может быть, чехам было бы полезно читать романы о новой капитализации своей страны, обширный, богатый цикл романов, со множеством персонажей, в духе Бальзака. Но ни один романист, достойный этого имени, не напишет подобный роман. Было бы нелепо написать еще одну «Человеческую комедию». Потому что если История (история человечества) может из-за дурного вкуса повторяться, то история искусства повторений не терпит. Искусство существует не для того, чтобы показывать, подобно большому зеркалу, все перипетии, вариации, бесконечные повторы Истории. Искусство не духовой оркестр, что аккомпанирует ходу Истории. Его задача – создавать свою собственную историю. Если что и останется от Европы –

так это не ее повторяющаяся история, которая сама по себе не представляет никакой ценности. Единственное, что имеет шанс остаться, – это история искусств.

# Часть вторая. Die Weltliteratur<sup>15</sup>

## Максимум разнообразия на минимуме пространства

Европеец, националист он или космополит, утратил он связь с родиной или нет, определяется по его отношению к родине; национальная проблематика в Европе, очевидно, сложнее, серьезнее, чем где-либо еще, во всяком случае другая. К этому прибавляется еще одна особенность: наряду с крупными нациями в Европе существуют нации маленькие, многие из которых в течение двух последних столетий обрели (или вернули) свою политическую независимость. Возможно, их существование позволило мне понять, что культурное различие – это самая большая европейская ценность. В эпоху, когда русский мир хотел переделать мою маленькую страну по своему подобию, я сформулировал свой идеал Европы: *максимум разнообразия на минимуме пространства*; русские больше не управляют моей родной страной, но этот идеал по-прежнему в опасности.

Все нации Европы проживают общую судьбу, но каждая проживает ее по-своему, исходя из собственного, особого

---

<sup>15</sup> *Die Weltliteratur* – мировая литература (нем.).

опыта. Вот почему история каждого европейского искусства (живопись, роман, музыка и т. д.) предстает как эстафета, где различные нации передают от одной к другой одну и ту же эстафетную палочку. Полифония сделала первые шаги во Франции, продолжила свое развитие в Италии, достигла невероятной сложности в Нидерландах и завершилась в Германии творчеством Баха; подъем английского романа XVIII века сменился эпохой французского романа, затем русско-го романа, потом скандинавского и т. д. Динамизм и долгое дыхание истории европейских искусств невозможно представить себе без существования наций, чей разнообразный опыт является неиссякаемым источником вдохновения.

Я думаю об Исландии. Там в XIII и в XIV веках увидело свет литературное произведение на несколько тысяч страниц: сага. Ни французы, ни англичане не создали в ту эпоху подобного произведения в прозе на своем национальном языке! Надо осознать это до конца: первый в Европе прозаический шедевр был создан в ее самой маленькой стране, которая, даже сегодня, насчитывает менее трехсот тысяч жителей.

# Безнадежное неравенство

Слово «Мюнхен» стало символом капитуляции перед Гитлером. Но давайте выражаться более конкретно: в Мюнхене осенью 1938 года четверка великих – Германия, Италия, Франция и Великобритания – обсуждала судьбу страны, которую они лишили даже права голоса. В расположенной на отшибе комнате два чешских дипломата всю ночь ожидали, когда их проведут утром длинными коридорами в зал, где Чемберлен и Даладье, усталые, пресыщенные, зевающие, сообщат им смертный приговор.

«Далекая страна, о которой мы мало знаем» (*a far away country of which we know little*). Эти знаменитые слова, которыми Чемберлен пытался оправдать принесение Чехословакии в жертву, были справедливы. В Европе, с одной стороны, существуют крупные страны, а с другой – маленькие; есть нации, которые обосновались в залах для переговоров, и те, которые всю ночь ожидают в прихожей.

Маленькие нации от больших отличает не количественный критерий величины народонаселения; это нечто гораздо более серьезное: их существование не является чем-то само собой разумеющимся, это всегда проблема, пари, риск; они всегда занимают оборонительную позицию по отношению к Истории, этой силе, которая обходит их стороной, не принимает во внимание и даже не замечает. («Лишь про-

тивододействуя Истории как таковой, мы можем противодействовать сегодняшней Истории», – писал Гомбрович.)

Поляков в количественном отношении столько же, сколько испанцев. Но Испания – это старая держава, существованию которой никогда ничего не угрожало, в то время как поляков История научила, каково это – не существовать. Лишенные своего государства, они более века жили в коридоре смерти. «Польша *еще* не умерла» – вот первая патетическая строчка их национального гимна, а каких-нибудь пятьдесят лет назад Витольд Гомбрович в письме Чеславу Милошу написал фразу, которая не могла бы прийти в голову ни одному испанцу: «Да, и через сто лет наш язык все еще существует...»

Попытаемся представить себе, что исландские саги были написаны по-английски. Имена их героев были бы нам сегодня так же близки, как имена Тристана или Дон Кихота; особые качества их эстетики – соединение хроники с фантастикой – породили бы к жизни множество теорий; все бы спорили, пытаясь решить, можно или нет считать их первыми европейскими романами. Я не хочу сказать, что саги забыты; после многовекового безразличия их изучают в университетах всего мира; но они принадлежат к «археологии литературы» и никак не влияют на литературу живую.

Поскольку французы не привыкли отделять нацию от государства, мне часто приходится слышать, что Кафка – чешский писатель (в самом деле, после 1918 года он был чеш-

ским гражданином). Разумеется, это нелепость. Кафка, следует напомнить, писал только по-немецки и должен считаться, без всяких оговорок, немецким писателем. Однако представим себе на минуту, что он писал бы свои книги по-чешски. Кто знал бы его сегодня? Прежде чем ввести Кафку в обиход мировой культуры, Макс Броду пришлось в течение двадцати лет прикладывать гигантские усилия и заручиться поддержкой самых крупных немецких писателей! Даже если бы какому-нибудь пражскому издателю удалось опубликовать книги гипотетического Кафки-чеха, никто из его соотечественников (то есть ни один чех) не обладал бы достаточным влиянием, чтобы познакомить мир с этими экстравагантными текстами, написанными на языке далекой страны *of which we know little*. Нет, поверьте мне, никто не знал бы Кафку сегодня; никто, если бы он был чехом.

Повесть Гомбровича «Фердидурка» была издана по-польски в 1937 году. Он должен был ждать пятнадцать лет, чтобы ее наконец прочел и отверг французский издатель. И понадобилось еще много лет, прежде чем французы смогли отыскать эту книгу в своих книжных магазинах.

# Die Weltliteratur

Есть два изначальных контекста, в которых может существовать произведение искусства: или история нации (назовем это *малым контекстом*), или же наднациональная история искусства (назовем это *большим контекстом*). Нет ничего удивительного в том, что мы привыкли рассматривать музыку в большом контексте: для музыковеда не так уж важно знать, каков родной язык Орландо Лассо или Баха; напротив, роман, коль скоро он связан с языком, во всех университетах мира изучается почти исключительно в малом национальном контексте. Европе не удалось осмыслить свою литературу как нечто исторически целостное, и я не устану повторять, что именно в этом причина невосполнимого урона. Ибо если возвратиться к истории романа, то на Стерна воздействует Рабле, а сам Стерн вдохновляет Дидро; Филдинг без конца ссылается на Сервантеса; Стендаль мерится силами с Филдингом; в творчестве Джойса продолжают традиции Флобера; в размышлениях о Джойсе Брок развивает собственную поэтику романа; Кафка дает понять Гарсиа Маркесу, что невозможно уйти от традиций и «писать по-другому».

То, что я только что сказал, первым сформулировал Гёте: «Национальная литература сегодня не представляет собой ничего особенного, мы вступаем в эру мировой литера-

туры (*die Weltliteratur*), и каждый из нас в состоянии ускорить этот процесс». Это, так сказать, завещание Гёте. Еще одно нарушенное завещание. Откройте любой учебник, любую антологию: всемирная литература всегда представлена как перечень национальных литератур. Как история *многих* литератур! Литератур, во множественном числе!

И тем не менее, недооцененный своими соотечественниками, Рабле оказался лучше всего понят русским: Бахтиным; Достоевский – французом Жидом; Джеймс Джойс – австрийцем Германом Брохом; всемирная значимость поколения великих американцев: Хемингуэя, Фолкнера, Дос Пасоса, была замечена в первую очередь французскими писателями («Во Франции я являюсь отцом литературного движения», – писал Фолкнер в 1946 году, жалуясь на стену непонимания, с которой он сталкивается в собственной стране). Эти несколько примеров не являются забавными исключениями из правила; нет, это как раз и есть правило: географическое расстояние отдаляет наблюдателя от местного контекста и позволяет ему охватить *большой контекст Weltliteratur*, единственно способный проявить *эстетическую ценность* романа, то есть неизвестные до сих пор аспекты существования, которые роман сумел осветить, и новизну формы, которую он смог найти.

Хочу ли я этим сказать, что, для того чтобы судить роман, можно обойтись без знания языка, на котором он написан? Разумеется, именно это я и хочу сказать! Жид не знал рус-

ского, Бернард Шоу не знал норвежского, Сартр не читал Дос Пасоса в оригинале. Если бы книги Витольда Гомбровича и Данило Киша зависели единственно от суждения тех, кто знает польский и сербохорватский, их радикальная эстетическая новизна никогда не была бы обнаружена.

(А преподаватели иностранной литературы? Не является ли их подлинной задачей изучение произведений в контексте *Weltliteratur*? Никакой надежды: чтобы продемонстрировать свою компетенцию знатоков, они подчеркнуто отождествляют литературы, которые преподают, с *малым национальным контекстом*. Они предпочитают собственные мнения, вкусы, предрассудки. Никакой надежды: именно в заграничных университетах произведение искусства оказывается глубже всего укоренено в родной для него провинции.)

# Провинциализм малых

Как определить провинциализм? Как неспособность (или отказ) рассматривать свою культуру в *большом контексте*. Существует два вида провинциализма: провинциализм крупных наций и провинциализм малых. Крупные нации сопротивляются гётевской идее мировой литературы, потому что их собственная литература кажется им достаточно богатой и они не интересуются тем, что написано где-то еще. Польский романист Казимир Брандис говорил об этом в своих «Дневниках» (Париж, 1985–1987): «Французский студент имеет гораздо большие лакуны в знании мировой культуры, чем польский студент, но он может себе это позволить, поскольку его собственная культура содержит в том или ином виде все аспекты, все возможности и фазы мировой эволюции».

Малые нации сдержанны по отношению к *большому контексту* по причинам прямо противоположным: они высоко почитают мировую культуру, но она представляется им чем-то посторонним, небом над их головами: далеким и недоступным; идеальной реальностью, с которой их национальная литература имеет мало общего. Малая нация внушила своему писателю убеждение, что он принадлежит только ей. Бросить взгляд за пределы родины, присоединиться к своим собратьям на наднациональной территории искусства счита-

ется чем-то претенциозным и неуважительным по отношению к своим. И поскольку малые нации часто попадают в ситуации, когда на кону оказывается их существование, им легко удастся морально оправдать собственное поведение.

Франц Кафка говорит об этом в своем «Дневнике»; с точки зрения «большой» литературы, то есть немецкой, он делает обзор литературы на идиш и чешской литературы; малая нация, говорит он, проявляет большое уважение к своим писателям, потому что они дают ей повод для гордости «перед лицом враждебного окружающего мира»; для маленькой нации литература «не столько дело истории литературы», сколько «дело народа»; и это исключительная взаимосвязанность литературы и ее народа облегчает «распространение литературы в стране, где она цепляется за политические лозунги». Затем он приходит к удивительному наблюдению: «Что в недрах больших литератур оказывается внизу и представляет собой необязательный подвал здания, здесь происходит при ярком свете; что там вызывает мимолетный всплеск интереса, здесь не меньше по значимости, чем оправдание или смертный приговор».

Эти последние слова напоминают мне хор Сметаны (сочиненный в 1846 году), где были такие слова: «Радуйся, радуйся, ненасытный ворон, тебе готовят лакомое блюдо: ты угостишься изменником родины...» Как столь крупный музыкант смог произнести такую кровожадную глупость? Грехи молодости? Это не извинение: ему было тогда сорок лет.

Впрочем, что означало в ту эпоху быть «изменником родины»? Присоединиться к командос, которые убивают своих соотечественников? Нет: изменником был каждый чех, который покидал Прагу ради Вены и мирно предавался там немецкой жизни. Как сказал Кафка, «то, что там вызывает мимолетный всплеск интереса, здесь не меньше по значимости, чем вопрос жизни и смерти».

Собственническое чувство нации по отношению к своим художникам проявляется как *терроризм малого контекста*, который сводит весь смысл произведения к роли, которую оно играет в его родной стране. Я листаю распечатку курса лекций о музыкальной композиции Венсана д'Энди; они прочитаны в парижской Школе Канторум, где в начале XX века воспитывалось целое поколение французских музыкантов. Там есть параграфы о Сметане и Дворжаке, а конкретнее, о двух струнных квартетах Сметаны. О чем там говорится? Единственное утверждение, повторенное много раз в различных формах: эта «народная» музыка вдохновлена «национальными песнями и танцами». И больше ничего? Ничего. Банальность и бессмысленность. Банальность, потому что следы народных песен можно отыскать у всех: у Гайдна, Шопена, Листа, Брамса; бессмыслица, потому что именно эти два квартета Сметаны – самая сокровенная музыкальная исповедь, сочиненная по следам трагедии: Сметана только что потерял слух; его квартеты (великолепные!), как он говорил сам, «вихрь музыки в голове оглохшего че-

ловека». Как Венсан д'Энди мог так ошибаться? Весьма вероятно, не зная самой музыки, он повторял то, что слышал о ней. Его суждение соответствовало представлению чешского общества об этих двух композиторах; чтобы с политической точки зрения объяснить их славу (то есть иметь возможность показать свою гордость «перед лицом окружающего враждебного мира»), из обрывков фольклорных мотивов, присутствующих в музыке, скроили национальный флаг и подняли его над творчеством. Мир лишь вежливо (или насмешливо) принял интерпретацию, которую ему предложили.

# Провинциализм великих

А провинциализм великих? Определение остается тем же: невозможность (или отказ) рассматривать культуру в *большом контексте*. Несколько лет назад, незадолго до конца прошлого века, одна парижская газета провела опрос среди тридцати деятелей, принадлежавших к своего рода интеллектуальному истеблишменту: журналистов, историков, социологов, издателей и нескольких писателей. Каждый должен был процитировать, по степени значимости, десять самых важных для истории Франции книг; на основе этих тридцати списков из десяти книг был впоследствии составлен список из ста книг; даже если заданный вопрос («назовите книги, которые создали Францию») мог предполагать множество толкований, результат дает, однако, довольно четкое представление о том, что французская интеллектуальная элита сегодня считает значительным для литературы своей страны.

В этом соревновании победителями вышли «Отверженные» Виктора Гюго. Иностранному писателю будет удивлен. Он, никогда не считавший эту книгу важной ни для себя, ни для истории литературы, сразу поймет, что французская литература, которую он любит, отлична от той, что любят во Франции. На одиннадцатом месте «Военные воспоминания» де Голля. Вряд ли где-нибудь, кроме Франции, могли

бы признать такое значение за книгой государственного деятеля, военного. Однако озадачивает не это, а то, что величайшие шедевры идут после нее! Рабле назван лишь на четырнадцатом месте! Рабле после де Голля! Мне, кстати, довелось прочесть работы одного видного французского профессора, где он заявляет, что литературе его страны не хватает основоположника, такого как Данте для итальянцев, Шекспир для англичан и т. д. Представляете, Рабле в глазах его соотечественников лишен ореола основоположника! Однако в глазах почти всех крупнейших писателей нашего времени он, наряду с Сервантесом, является основоположником целого искусства – искусства романа.

А романы XVIII, XIX веков, принесшие Франции мировую славу? «Красное и черное»: двадцать второе место; «Госпожа Бовари»: двадцать пятое; «Жерминаль»: тридцать второе; «Человеческая комедия»: только тридцать четвертое (может ли такое быть? «Человеческая комедия», без которой нельзя представить себе европейскую литературу!); «Опасные связи»: пятидесятое; несчастные «Бувар и Пекюше», два запыхавшихся лентяя, занимают последнее место. А ведь есть еще шедевры жанра, которые вообще не вошли в список ста избранных книг: «Пармская обитель», «Воспитание чувств», «Жак-фаталист» (в самом деле, только лишь в *большом контексте Weltliteratur* можно оценить бесподобную новизну этого романа).

А XX век? «В поисках утраченного времени»: седьмое ме-

сто. «Посторонний» Камю: двадцать второе. Что еще? Очень мало. Очень мало из того, что мы называем современной литературой, и вовсе ничего из современной поэзии. Как будто огромного влияния Франции на современное искусство никогда не существовало. Как будто, например, Аполлинер (отсутствующий в этом списке!) не повлиял на целую эпоху европейской поэзии!

# 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.